

1. A CONSTRUÇÃO DO PURISMO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

MARIA ELIZA DE CASTRO PITA

LE CORBUSIER: O CRISTAL E A CONCHA

São Paulo

2012

MARIA ELIZA DE CASTRO PITA

LE CORBUSIER: O CRISTAL E A CONCHA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: melizapita@gmail.com

Pita, Maria Eliza de Castro
P681L Le Corbusier : o cristal e a concha / Maria Eliza de Castro
Pita. – São Paulo, 2012.
269 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP.

Orientador: Ricardo Marques de Azevedo

1.Arquitetura moderna – França – Século 20 2. Planejamento Territorial Urbano – França – Século 20 3. História da Arquitetura 4. Purismo 5. Le Corbusier I.Título

CDU 72.036(44)

Para Fabio, Ana Carolina e Julia

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo que de forma paciente acompanha este trabalho ao longo dos anos a quem devo manifestar minha admiração pela originalidade com que vem desenvolvendo o trabalho no campo da teoria e história da arquitetura.

Aos membros da banca de qualificação Vera Luz disposta a leitura ampliada da arquitetura ao campo da cultura, com quem compartilho o interesse pela arquitetura e sua significação.

E a Luiz Recaman com quem pude dividir o interesse por arte durante sua passagem pela FAU-PUCC no curso de Fundamentos Estéticos nas intermináveis discussões sobre as obras e os impasses do projeto moderno.

Aos colegas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCC com quem divido a atividade docente ao longo de muitos anos com quem compartilho meus interesses.

Ao Fabio e Ana Carolina Florence de Barros leitores de assunto tão distante para precisas e necessárias correções.

RESUMO

LE CORBUSIER: O CRISTAL E A CONCHA

A produção de Le Corbusier a partir da década de 1930 sofre grande mudança se for comparada ao período das "casas brancas". Na historiografia não há consenso na análise do referido período, ou mesmo aqueles que tecem as análises extensivas ao racionalismo corbusiano para este período tem certa dificuldade. Partindo desta constatação, este trabalho oferece alternativas de interpretação através da vinculação da produção arquitetônica e urbanística com a produção artística de Le Corbusier.

Palavras-chave: Le Corbusier, Arquitetura Moderna, Urbanismo Moderno, Purismo.

ABSTRACT

LE CORBUSIER: THE CRYSTAL AND THE SHELL

Le Corbusier's production since the thirties passes through great transformation when compared with the period of the "white houses". There is no agreement between historians in their analysis of the period and even those who try to analyse it through the optics of the corbusian rationalism have difficulties. This work offers alternative interpretations linking Le Corbusier's architectural and urban production with his artistic production.

Key words: Le Corbusier, Modern Architecture, Modern Urbanism, Purism.

ÍNDICE

Introdução 15

1. A Construção do Purismo - 21
 - .Sobre o Purismo
 - .Le Corbusier e a lógica cubista transposta para o espaço
 - .Picasso, o Cubismo e sua superação

2. A Historiografia sobre a produção de Le Corbusier da década de 1930 - 95
 - .Década de 1940
 - .Década de 1950
 - .Década de 1960
 - .Década de 1970
 - .Década de 1980
 - .Nota sobre a historiografia

3. Projetos da década de 1930 - 147
 - .O concreto bruto e aparente

4. Urbanismo, Arte e Arquitetura - 191
 - .Arquitetura e Cidade
 - .Uma nova síntese

Conclusão - 237

Bibliografia - 251

Lista de figuras - 260



Introdução

Le Corbusier é o grande protagonista da Arquitetura Moderna, coube a ele a tarefa de estabelecer os novos princípios construtivos a partir de uma visão sobre a técnica - o concreto armado; pedagogicamente explicar como seria a cidade moderna, pois ela não está ainda materializada; a nova estética desdobrada da utilização dos novos materiais e da maneira como se organiza a percepção do homem moderno.

A primeira fase da produção de Le Corbusier está vinculada com a sua instalação definitiva em Paris: sua associação com Amédée Ozzenfant, responsável por apresentarlhe as questões modernas da pintura e transformá-lo em pintor; a invenção da estrutura Dom-inó (1913), responsável pela futura transformação dos pressupostos da arquitetura a partir da síntese estrutural; os textos publicados em *L'Esprit Nouveau* (1920), que tinham como objetivo esclarecer o público em geral e também os arquitetos sobre as transformações em relação aos novos materiais e novas necessidades próprias da vida moderna; os projetos das "Casas Brancas" até a Vila Savoye (1929), produção engajada na afirmação de novos princípios modernos para a arquitetura e a cidade demonstrados pelos arquiteto nos "Cinco Pontos da Arquitetura Moderna".

Uma outra etapa da produção de Le Corbusier está associada ao Projeto para a Unidade Habitacional de Marselha (1946), a Capela de Ronchamp (1950), a Casa Jaoul (1954), o Convento de La Tourette (1957) e os Projetos para Chandigarh (1952).

Na primeira fase, Le Corbusier toma para si a tarefa de transformação dos pressupostos da produção arquitetônica para que, através de uma nova orientação, pudesse ela

redirecionar a vida dos homens rumo à racionalidade da civilização maquinista anunciada pela produção dos engenheiros.

A segunda fase é nomeada de expressiva e brutalista pela historiografia em contraposição à primeira - racionalista.

As premissas plásticas da primeira fase não são as mesmas da segunda, pois há uma transformação nos pressupostos que orientam uma e outra; isto se deve inclusive à viagem de Le Corbusier à América Latina e especialmente ao Brasil, em 1929. Há uma mudança de direção no trabalho de Le Corbusier formulado até a década de 1930, tendo na viagem ao Brasil um ponto importante da mudança comparável à Viagem ao Oriente em 1911.

A relação entre pintura e arquitetura pode ser identificada nas preocupações iniciais de Le Corbusier, pois as conquistas do campo plástico são transpostas para a concepção espacial. Romper com o ilusionismo era a tarefa de pintores modernos e Le Corbusier vai propor uma nova construção do campo plástico a partir das formas puras e de sua percepção nos trabalhos desenvolvidos no movimento denominado pelo arquiteto de Purismo.

O esforço do Purismo é o de transpor para o campo da tela a percepção de objetos-tipo encontrados no mundo. A razão organiza o campo da pintura mediante o encontro de objetos já constituídos segundo a ordem racional. Muda-se a constituição do campo plástico porque a percepção está mudada.

O Cubismo estaria na origem da nova concepção plástica proposta por Le Corbusier no sentido da organização do campo plástico em consonância com a percepção racional moderna. E as descobertas no campo da pintura

terão desdobramento nas propostas arquitetônicas.

Faremos longas citações do texto *Peinture Moderne* de Ozenfant e Le Corbusier, pois esta é a oportunidade de traduzir o não republicado livro que tem sua importância na constituição do Purismo.

Colin Rowe (1920-1999) e Robert Slutzky concebem a relação entre pintura e arquitetura modernas no texto *Transparency* publicado em 1964 equacionando a maneira como a percepção é mobilizada por artistas e arquitetos que empregam a transparência em seus trabalhos como qualidade plástica. A importância deste texto está em desvelar a maneira como a transparência é empregada em pintura e em arquitetura a partir da organização da percepção para a fruição da pintura e do espaço. O texto de Colin Rowe é fundamental para o entendimento de como Le Corbusier concebe o espaço a partir do entendimento da pintura cubista no desdobramento do conceito de transparência fenomenal estabelecido pelo autor.

Este trabalho identifica na proposição de Colin Rowe uma orientação metodológica em que se encontram relacionadas pintura e arquitetura segundo a lógica da percepção e amplia para o período posterior, o da década de 1930, uma hipótese de análise. A premissa adotada é a da compreensão que Le Corbusier teria tido da ruptura proposta por Picasso em relação à superação do cubismo.

A preocupação principal do trabalho é com a mudança que Le Corbusier introduz em sua produção arquitetônica a partir da década de 1930 tendo como pressuposto teórico a relação entre a produção artística de Picasso e Le Corbusier para, depois, desdobrá-la na arquitetura.

A discussão da produção cubista de Picasso está documentada nos textos de Le Corbusier *L'après le cubisme*, mas em relação à outra fase mais expressiva não há textos de Le Corbusier sobre a pintura que possam orientar as discussões. Por esse motivo, a análise de obras orienta a compreensão das novas questões.

Uma das hipóteses desenvolvidas na tese estabelece o vínculo entre a nova proposta artística de Picasso e a ruptura na produção pictórica de Le Corbusier e, posteriormente, na reorientação das escolhas formais do arquiteto. Uma das questões fundamentais deste trabalho é mostrar o vínculo entre descobertas no campo da pintura e transformações no universo formal da arquitetura, isto é, a antecipação no campo da arte de futuras transformações na arquitetura e no urbanismo de Le Corbusier.

As mudanças em relação à concepção urbanística de Le Corbusier também serão objeto de análise e, neste caso, serão investigadas a partir de sua relação com uma nova concepção de natureza desenvolvida pelo arquiteto quando viaja para a América Latina em 1929.

Na historiografia da arquitetura não há concordância em relação a esta fase de Corbusier, que escapa à lógica racionalista. As explicações destacam o caráter expressivo do arquiteto motivado pelo pós-guerra em uma espécie de reação desesperançosa às condições do momento, ou seguem afirmando o caráter racionalista de tão variadas propostas.

A partir das viagens para a América Latina, é uma outra natureza que vai informar as propostas de Le Corbusier: falamos da descoberta da Natureza-natural, que fará com que haja uma mudança na maneira como a arquitetura será afirmada em relação à natureza. Haverá uma conciliação entre a

natureza exuberante da paisagem e aquilo que deve ser construído. Le Corbusier revela uma outra maneira de olhar a paisagem: morros, montanhas, vegetação passam a ganhar expressão e são incorporados desta forma nos planos. Esta operação de incorporação de elementos da paisagem na concepção dos planos será compreendida como equivalente à mudança nas formas e na nova concepção do espaço na pintura.

A pintura de Le Corbusier antecipa a nova maneira de olhar para a paisagem que se abre à percepção a partir de uma espécie de espetáculo de seus elementos constitutivos.

Relacionar arte e arquitetura consiste num procedimento que se fundamenta na ideia de apreensão através da percepção da lógica de organização do campo plástico e no fato de esta lógica construtiva poder ser relacionada à concepção e fruição espaciais.

A organização do texto tem início na apresentação da teoria da pintura moderna estabelecida pelo Purismo e as críticas ao Cubismo de Picasso que teria se desviado do projeto racional moderno. O rigor purista é abandonado por Le Corbusier pelo interesse nos *objets trouvés* e a nova poética inaugurada por eles no campo da pintura.

A construção e o abandono da poética racionalista em pintura é seguida da concepção do espaço associada a poética cubista. A ruptura que Picasso propõe em relação ao Cubismo é trabalhada, pois esta é a chave de leitura para a análise dos projetos expressivos de Le Corbusier. Picasso refaz o caminho da pintura na ruptura cubista para em seguida afirmar os vários momentos da história da pintura; esta operação é importante, pois será apontada também em Le Corbusier em relação à concepção arquitetônica.

No segundo capítulo a historiografia da arquitetura é percorrida a partir de 1940 até 1980 para apontar a dissonância em relação à discussão do período expressivo de Le Corbusier.

As várias propostas de retomada da tradição vernacular são apresentadas no capítulo terceiro e é apontada na *Maison Jaoul* uma questão de princípio em relação à recuperação da técnica associada às conquistas modernas. Esta análise se vale das conquistas na pintura propostas por Picasso, pois é identificado um princípio semelhante ao adotado por Le Corbusier em relação à técnica na arquitetura.

O quarto capítulo, sobre Urbanismo, estabelece a relação entre a concepção artística e o pensamento da cidade nos planos urbanísticos de Le Corbusier.

A relação entre Arte, Arquitetura e Urbanismo pretende ser tematizada nas questões apresentadas ao longo do trabalho.

Em 1917 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) conhece Amédée Ozenfant (1886-1966) e, ao longo dos sete anos seguintes, ambos formam uma parceria com o intuito de redefinir os caminhos a serem seguidos em suas novas produções artísticas. Jeanneret se dedica à construção com elementos pré-fabricados de concreto, assumindo uma série de projetos a convite de Max Du Bois, empreendedor suíço, que fez de Jeanneret um administrador na *Société d'entreprises industrielles et d'études* - SEIE, através, da *Société d'application du béton arme* - SABA, como chefe do *bureau d'architecte*.

Max Du Bois deu sustentação para as experiências feitas por Jeanneret naquele momento: a produção em massa do sistema Domino, que implicou em uma série de componentes industrializados; o desenvolvimento de uma nova tecnologia de painéis leves de fechamento, que seria aplicada na construção das Casas Monol (1919); um novo sistema de concreto que seria utilizado na Casa Citrohan (1920); além da fabricação de blocos que seriam empregados largamente em todos os tipos de projetos.¹

Paralelamente às atividades que Jeanneret exercia nas empresas de Du Bois, mantinha seu trabalho como pintor, desenvolvendo os temas de natureza-morta e cenas de Paris.² Suas influências predominantes são: Cézanne, para as naturezas-mortas; Matisse, para o desenho com

¹ JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2000, p. 109-110.

² BROOKS, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years*. Chicago: The University Chicago Press, 1997, p. 478. As atividades desenvolvidas em Paris constam deste último capítulo.

linhas livres; e o expressionismo, para as aquarelas de fatura rápida.

Os trabalhos desenvolvidos por Jeanneret nas empresas de Du Bois não são mencionados pelo futuro arquiteto Le Corbusier em suas *Ouvres Completes*. Para compor a lógica da nova questão técnica e estética da Arquitetura Moderna, os projetos apresentados como precursores são: Estrutura Dom-mino, Casas Monol e Maison Citrohan, todos desenvolvidos graças à infra-estrutura montada por Max Du Bois. Esta omissão revela a intenção da construção da *persona* do arquiteto que é feita mostrando a independência de qualquer influência. As escolhas feitas pelo arquiteto se apresentam como inaugurais conferindo-lhe a posição daquele que faz as sínteses necessárias para a proposição das questões modernas fundamentadas na síntese estrutural, mas a maneira como chega a esta conclusão não é revelada.

Em 1915 Ozenfant funda a Revista *L'Elan* e é através dele que Jeanneret toma contato com as questões discutidas pelos artistas modernos que nela colaboram: Guillaume Apollinaire, Derain, Gleizes, Fresnaye, Matisse e Picasso. A discussão cubista se desenvolve naquele momento e Jeanneret não conhecia as questões relativas à produção artística, cabe ao novo tutor a transformação do jovem pintor em mentor das questões modernas.

Encontrei em Ozenfant meu revelador... Ele faz mais claro em mim; eu vejo diante de mim; eu atravessei muitos anos de confusão.³

Ozenfant e Jeanneret pintam juntos neste momento, e esta parceria resulta em duas exposições de pintura (1918 e 1922) e dois

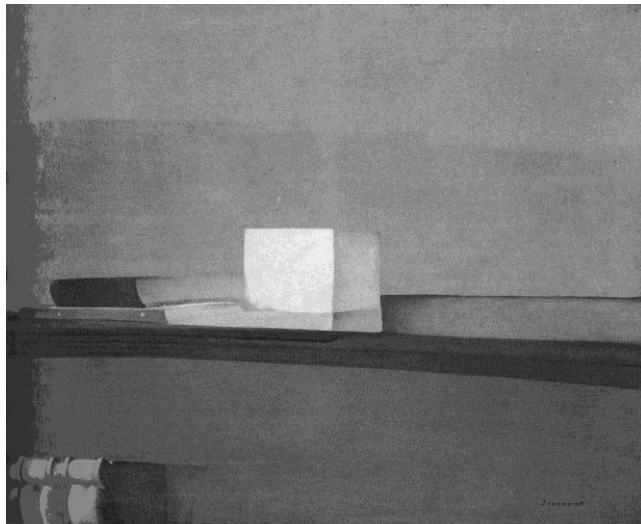
³ Idem, p. 491.

textos: *Après le Cubisme* (1918) e *La Peinture Moderne* (1925). Ambos tratam das questões formais modernas e justificam o caminho adotado por Jeanneret.

Après le Cubisme foi escrito para acompanhar a primeira exposição dos pintores e marca a posição tomada pelos dois de simplificação formal e figuração para manter a inteligibilidade do campo plástico.

La Cheminée (1918), primeira pintura de Jeanneret, é exibida em sua primeira exposição: um cubo e livros a exemplo de uma paisagem. A forma prismática é responsável pela atmosfera luminosa da pintura, as linhas horizontais dos livros estão em conformidade com a linha do horizonte, referência direta à natureza. O cubo central luminoso apresenta sua lógica construtiva clara a exemplo dos objetos que o homem constrói e contrapõe à natureza, uma natureza morta executada a exemplo de uma paisagem.

Fig. 1
La Chaminée, Le
Corbusier, 1918



Esta tela segue os princípios que Jeanneret identificou em sua visita ao Parthenon (1911): um volume que se contrapõe à Natureza, a forma prismática de leitura imediata, o edifício e a paisagem se constituindo ao mesmo tempo, conforme Le

Corbusier dirá futuramente da visão tida pelo jovem Jeanneret diante do Parthenon.

A primeira pintura de Jeanneret revela um esforço de mediação entre os objetos e a lógica da natureza, livros e cubo são o assunto da natureza morta pintada e são apresentados como paisagem. Conforme as experiências puristas forem se desenvolvendo, o foco se desloca dos objetos para a construção do campo plástico, e na etapa final será proposta a síntese entre as formas construindo o campo plástico⁴ e a percepção que é capaz de apreender a lógica proposta. É neste momento de síntese que as questões espaciais serão formuladas, pois a pintura oferece a chave de leitura necessária para a nova concepção espacial.

A partir de 1919 Ozenfant e Jeanneret publicam artigos sobre arte na Revista *L'Esprit Nouveau* e Jeanneret começa a assinar Le Corbusier nos artigos sobre arquitetura moderna veiculados pela revista. Em 1925 publicam *La Peinture Moderne*, texto que vai sistematizar a leitura que os autores fizeram da História da Arte até aquele momento, as questões pertinentes ao Cubismo e o novo caminho aberto para a arte com o Purismo.

O panorama artístico em Paris foi transformado rapidamente na década de 1910, e uma série de propostas artísticas é apresentada naquele momento. Em 1913 Apollinaire publica *Os Pintores Cubistas* e Jeanneret faz menção a este texto em *La Peinture Moderne* (1925), visto que as experiências Cubistas são amplamente comentadas pelo autor.

⁴ A ideia de campo plástico é definida pelo teórico americano Clement Greenberg a partir do aplainamento e recusa ao ilusionismo da pintura defendido pelos artistas modernos.

Em 1914 os primeiros *ready-made* são apresentados por Marcel Duchamp. As manifestações "Dada" aparecem a partir de 1916, e o manifesto Dada de Tristan Tzara vem a público em 1918. Na Holanda Piet Mondrian pinta as primeiras telas neoplásticas e muda-se para Paris em 1919.

Em 1917 a Revista *De Stijl* começa a circular e os textos de esclarecimento sobre a elementarização da pintura são veiculados. Em 1918 Jeanneret e Ozenfant publicam *Après le Cubisme*, manifesto do Purismo.

Em 1919 a Bauhaus é fundada na Alemanha e a Teoria da Cor de Johannes Itten é desenvolvida nesta Escola a partir da ruptura com a questão simbólica evocada pela natureza das cores, e a adoção de referências construtivas apoiadas na teoria dos contrastes que organiza a construção do campo plástico. Outros procedimentos artísticos construtivos são objeto de estudo na Bauhaus. As experiências de Paul Klee e Wassily Kandinsky com o campo plástico e as formas, e as esculturas de Laszlo Moholy Nagy com novos materiais como ferro e vidro abrem novos caminhos expressivos.

A publicação da Revista *l'Esprit Nouveau* traz textos críticos sobre as várias manifestações artísticas modernas apresentando o purismo como alternativa ideal para as mudanças necessárias no campo da pintura, assim como artigos sobre arquitetura assinados por Le Corbusier. De certa maneira, o trabalho de Le Corbusier com a pintura se desenvolveu em consonância com todos os outros trabalhos dos outros artistas que empreendiam a mesma busca de renovação da linguagem plástica moderna. A questão da arquitetura moderna passa a ganhar mais atenção e Le Corbusier precisa criar as condições para que as propostas arquitetônicas possam ser assimiladas.

Em 1923 uma exposição de Piet Mondrian em Paris na Galeria *l'Effort Moderne* tem grande repercussão, o que motiva Jeanneret a reagir contra esta "proposta simplificadora" em sua revista.

Em 1924 André Breton publica o *Manifesto do Surrealismo*, em 1925 Picasso adere ao movimento sendo considerado o precursor do surrealismo pelos surrealistas⁵. A partir deste momento, paralelamente as questões modernas relativas à construção do campo plástico, desenvolvidas por vários pintores, haverá a busca de um novo lirismo anunciado por Picasso⁶.

SOBRE O PURISMO

As intenções do Purismo são apresentadas por Ozenfant e Jeanneret em 1918 no texto *Après le Cubisme* que tem como ponto de partida reparar os desvios cometidos pelo Cubismo que era a alternativa artística moderna amplamente disseminada no pós-guerra. *Après le Cubisme* tem tom panfletário, de convencimento, próprio dos manifestos artísticos modernos. No texto *La Peinture Moderne* (1925) os autores retomam e desenvolvem os argumentos do primeiro texto no sentido de uma teoria com bases bem estabelecidas na história da arte e na ciência da percepção.

Em *Après le Cubisme* a tarefa dos autores é a de mostrar a fragilidade da expressão artística proposta pelo cubismo, pois não se faz clara à percepção ou ao espírito, e seu entendimento se dá mais por seu caráter

⁵ CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de cultura, 1982, p.312.

⁶ A tentativa de nova síntese proposta por Picasso retoma a tradição da pintura identificada no apelo clássico de Ingres.

ornamental, produto de bons pintores que se utilizam dos meios da pintura sem que estes alcancem uma lógica construtiva clara. O cubismo não seria assim a arte desta época, que associa procedimentos racionais experimentados pela produção mecanizada, com a própria percepção artística que busca sínteses claras e inteligíveis através da percepção ordenada proposta pela expressão artística como defendem os autores no purismo.

Cabe ao purismo encarnar a expressão do tempo presente, o espírito moderno, sendo o pintor um depurador da Natureza que se produz segundo leis claras que não necessariamente são apreendidas pelo observador. Cabe ao pintor a concepção e expressão de objetos genéricos escolhidos como tema da pintura que tem a tarefa de organizar a percepção. Recorrer à Natureza seria expressar as leis inscritas na própria Natureza, e não um problema de representação. Cabe ao pintor a revelação da lógica formal da Natureza através da pintura.

Em *La Peinture Moderne* os autores buscam uma lógica interna à produção artística para justificar as questões puristas retomando a função da Arte e da Pintura desde a sua origem, ilustrada pelos autores com esculturas egípcias, até o momento em que o maquinismo exige um novo comprometimento da Arte.

Para estabelecer a transição da arte até aquele momento os autores constroem um argumento que enfatiza o desenvolvimento e o progresso da técnica e da arte. Meios técnicos rudimentares reservam aos homens poucas condições para o desenvolvimento do espírito, o artesanato de épocas passadas era uma espécie de *máquina primitiva*⁷; nossa

⁷ OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925,

época nos leva a um *estado maquinista* em que os problemas da técnica estão resolvidos, deixando a atividade artística livre, apenas comprometida com as questões do espírito.

Os instrumentos ou a técnica são colocados de um lado, a arte de outro, liberando, assim, esta última para satisfazer aos desejos superiores de nossos sentidos e de nosso espírito. (PM, p.08)

Para os autores há dois passados distintos: um da técnica, outro da arte. O passado da arte está ligado às demandas utilitárias a que os artistas estavam submetidos, havia uma clientela para quem os artistas contavam histórias; a permanência destas obras está associada aos artistas que as produziram:

Destes artistas emanam emoções que são do domínio próprio e exclusivo da arte. (PM, p.09)

A nova época moderna cobra da arte uma nova definição:

A qualidade distintiva de nossa época é a de apresentar a perfeita cooperação da sensação e da emoção. (...)

O Homem completo é sensual e cerebral e seu espírito crítico ganha cada vez mais espaço, assim como tudo tende a se aperfeiçoar. (PM, p. 10)

A criação depende do artista e não da técnica, neste momento estaríamos em defasagem para atender às demandas espirituais da arte:

De um Homem novo é possível originar uma obra nova. (PM, p.12)

p. 07. As referências a este texto serão citadas como: PM seguida do número da página.

Este homem novo precisa ser criado, pois, racionalmente, tivemos grande desenvolvimento, mas emocionalmente nos encontramos defasados:

O mais difícil será nos reformar, criar novos instintos, fazer colaborar de maneira mais eficaz nosso inconsciente e nossa razão - ela avança rapidamente a cada dia.

Para obter obras que satisfaçam o homem complexo de hoje, muito intelectualizado, é preciso apelar à inteligência e será difícil obter uma aliança de nossas faculdades secretas e nossos meios lúcidos.

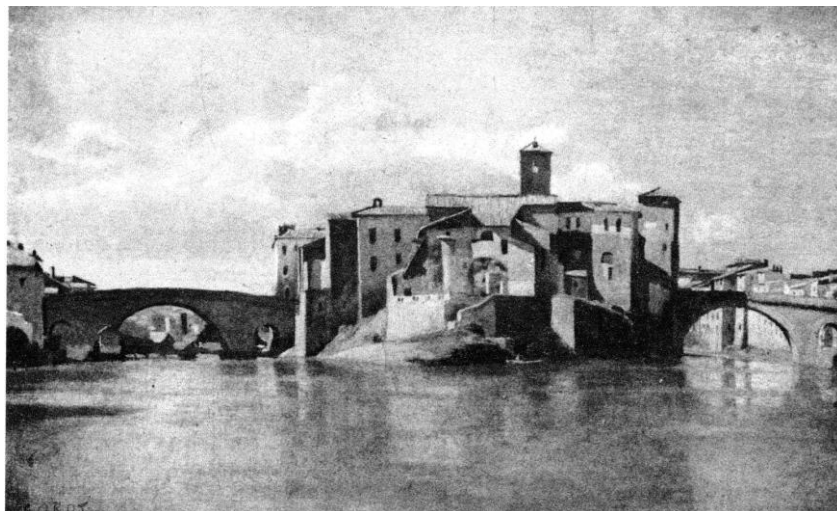
A obra completa deve satisfazer homens completos, é necessário fazer homens novos. (PM, p.12)

Encurtar a distância entre emoção e razão é a nova tarefa da arte, criar um novo homem é criar condições para fazer com que este homem, que se encontra defasado, recobre o seu lugar em fase com o momento atual. A Natureza sempre foi assunto da pintura, mas, de fato, ela se apresenta de forma desordenada e fragmentada, graças à arte ela nos é apresentada de forma coesa e ordenada:

A Natureza não é bela, ela se apresenta bela graças à arte que a coloca em ordem, na nossa ordem geométrica. (...) A Natureza é um fato exterior ao homem, ela é múltipla, difusa, geralmente inapreensível. (PM, p. 39-40)

Nossa percepção confere ordem e coerência à Natureza através da arte, que não se ocupa da imitação da Natureza, mas da construção da ordem lógica perceptiva.

Fig. 2
Pintura de Corot,
apresentada em La
Peinture Moderna,
Natureza e criação,
p.28.



A boa relação da arte com a natureza pode ser observada em Corot e suas paisagens do Rio Tibre, a geometrização e organização do campo plástico conduzem o observador à clareza da percepção.

A Natureza é apresentada como criação do Espírito, mas não como pura criação, há um equilíbrio entre o que é pintado, resultado de cálculo e geometria, e aspectos externos, literais, da paisagem:

Se a criação é puramente geométrica ela é da natureza do ornamento, que é suficiente para emocionar nossas faculdades psicológicas, mas não tocam nosso interior mais profundo. De outra maneira, se ela é tão diferente do aspecto literal das coisas, é insuficiente e desinteressante. (PM, p. 43)

Não há regras, cabe ao artista estabelecer a relação entre a percepção e a geometria, a maneira de representar aquilo que está sendo visto é questão a ser respondida pelos autores nas propostas puristas:

Como trabalhar com a natureza? (PM, p.43)

A resposta está na formação de um novo olhar que atenda às demandas externas de um novo momento, um olhar integrado às novas exigências da vida na cidade, à organização das atividades produtivas, à nova lógica geométrica, pois a geometria está em toda parte.

A prática intensiva da geometria destaca as manifestações específicas humanas -

O homem é um animal geométrico.

O espírito do homem é geométrico.

Os sentidos do homem, seus olhos, são dados às clarezas geométricas.

Temos um olhar afinado, treinado, alerta, penetrante.

E um espírito exigente. (PM, p. 70)

Com o objetivo de revelar as atitudes revolucionárias de sua época, os autores examinam a História da Arte e buscam, pela compreensão de seu desenvolvimento, atestar a sintonia de suas teses com o clima do momento. Segundo eles, David (Jacques-Louis) não teria trazido nada de revolucionário para a pintura, pois nada mais fez que atualizar a história antiga em resposta à missão confiada a ele por Napoleão. Em contraposição a este, tratou Ingres como verdadeiro revolucionário, que na verdade queria manter-se na tradição que remonta a Rafael. Ingres aponta Delacroix como o grande revolucionário que liberta a cor da forma, mas ao tentar ser fiel a tradição, Ingres faz com que a pintura vá se elementarizando: a linha harmônica, a luz homogênea, as cores equilibradas.

Gustave Courbet vai a campo e pinta seguindo a tradição flamenga. Depois da rudeza de Courbet, Manet alarmado, segundo os autores retoma Ingres.

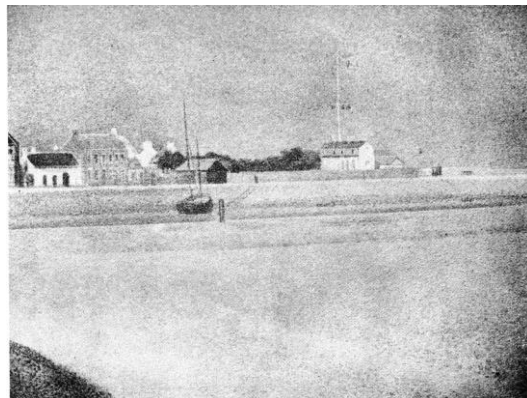
Claude Monet e os impressionistas trabalham com sombras cromáticas, para fazer com que a Natureza manifeste a cor, a luz e as nuances.

O instantâneo e o fugidio passam a governar a pintura, segundo os autores, um

Fig. 3
Paisagem de
Cézanne ilustrando
La Peinture
Moderne.



Fig. 4
Paisagem de Seurat
ilustrando La
Peinture Moderne.



erro de princípio, pois a verdadeira arte trabalha com o sentido de duração. A Arte é reconduzida ao seu verdadeiro posto com Cézanne e Seurat que se opõem ao *terrível luminismo desagregador*. (PM, p.74)

Como balanço da Pintura do século XIX os autores creditam as transformações revolucionárias a Ingres, Cézanne e Seurat, devido às suas realizações no plano pictórico; David, Delacroix, Courbet, Manet, Van Gogh, Pissaro e Renoir participam do debate da pintura e reforçam a importância dos três revolucionários.

Um pintor não pode inventar tudo; ele não tem tudo para inventar; o importante é

compreender os meios necessários para a transmissão do que tem a dizer. (PM, p.75)

Matisse se liberta da natureza e dos assuntos, escolhe os objetos necessários para expressar aquilo que deseja: forma e cor conquistam liberdade em direção a um lirismo próprio. A arte neste momento se desliga das aparências:

O quadro não tem outros deveres a não ser consigo mesmo. (PM, p.80)

Os autores tratam Matisse com elogios e o mantém em uma espécie de campo neutro em relação às críticas. Manifestam, sem dúvida alguma, admiração pelo seu trabalho, mesmo não tendo este apresentado as alternativas futuras para o desenvolvimento do purismo.

O exame mais minucioso será reservado ao cubismo que, no entender dos autores, contribuiu de maneira decisiva para a formulação de alternativas futuras para a arte. Jeanerret e Ozenfant o analisam por meio de uma divisão em duas fases: a primeira de 1908 a 1911 e a segunda de 1912 a 1918.

Os Cubistas rompem com as regras do passado e vão atender a um ideal que no fundo é proposto a todo grande artista: o lirismo. E vão atender ao lirismo através dos meios pictóricos, não tomarão os processos de alusão, que pelo jogo de associações e lembranças, transportam o espectador para um outro sistema de emoções. (PM, p.80)

As propostas cubistas se desenvolvem a partir das experiências de liberdade fauvistas, conquistando a liberdade dos códigos e o desprendimento dos assuntos. A partir de 1912, Braque e Picasso impõem a si mesmos uma severa disciplina que será fundamental para as conquistas de uma nova condição para a arte.

1912 é o momento heróico em que os entraves são rompidos. Momento em que foram criadas obras decisivas - esta grandeza poderá ser entendida mais tarde.

Em seguida, o deserto será abandonado e não será seguido o caminho da austeridade absoluta.

1912 é o ponto culminante, com obras que apresentam: despojo, economia, austeridade, serenidade, superioridade, altivez, intensidade, o desdém dos meios de sedução que jamais haviam sido deixados completamente.

Após 1912 os temperamentos individuais se afirmarão e as obras se diferenciarão; cada um seguirá sua linha pessoal. (PM, p. 95-96)

Os cubistas realizaram a última grande conquista: libertaram a arte dos assuntos e da natureza, e trataram a cor e a forma como valores plásticos para a construção do campo plástico.

O segundo momento é marcado pela disseminação da linguagem cubista que é adotada por uma série de artistas que se apropriam da linguagem para expressar questões particulares. É um momento em que o público se familiariza com a nova expressão, pois há grande adesão de vários artistas. Porém, os resultados não terão a força transformadora do primeiro momento, pois, segundo os autores havia uma dificuldade generalizada no meio artístico para compreender *técnica e expressão, instrumento e criação*. (PM, p. 135)

Ao fazer um balanço do cubismo os autores destacam o valor de algumas obras:

Certos Cubistas criam quadros que podemos dizer que tendem à perfeição do cristal,

estas obras se aproximam de nossas necessidades atuais. (...) A obra é resultado da concordância entre pensamento e instrumentos; o pensamento vem primeiro e determina os meios expressivos. (PM, p.135)

O cubismo impõe conquistas e impasses no momento da disseminação das questões plásticas, os autores propõem uma alternativa para que tais conquistas sejam levadas adiante a partir da sistematização das conquistas plásticas através de uma leitura particular do cubismo no sentido de um prolongamento da sua trajetória.

Alguns cubistas se mantêm fiéis aos princípios e são estes que indicam o caminho futuro da arte, e as questões continuarão a fazer sentido através destes artistas porque estão comprometidos com a lógica interna da obra. Os autores chamam de *Vers le Cristal* o movimento de elementarização da pintura no sentido da sua clareza.

O cristal é na Natureza, um dos fenômenos que nos tocam porque mostra claramente o caminho em direção à organização geométrica. A Natureza nos mostra como se constroem as formas num jogo recíproco de forças internas e de forças externas. O cristal revela as formas teóricas da geometria; o homem acha no cristal a justificativa de suas concepções abstratas da geometria: o espírito do homem e da Natureza encontra um fator comum, um terreno de entendimento, no cristal como na célula, a ordem é sensível e justifica as leis humanas de explicação da natureza que a razão mostra. (PM, p.138)

Para os autores neste momento se desfaz o problema que acompanhava a arte desde o início - o quanto a arte se aproxima da natureza e o quanto é possível revelar desta

natureza; os cubistas identificam a conexão entre arte e natureza, pois o que fazem é deixar clara a estrutura interna da natureza através da forma geométrica que pode ser entendida pelo homem e desdobrada para produzir emoção.

No verdadeiro Cubismo há algo de orgânico que procede do interior em direção ao exterior: o Cubismo foi o primeiro a tratar o quadro como um objeto e não aquela espécie de panorama como nos quadros antigos, janela aberta para o assunto. (...)

É um jogo novo para o espírito. (...)

O espírito novo de nossa época precisa de modos novos, de emoções de uma certa natureza. E se a pintura moderna existe, é porque é o resultado de uma condição do espírito. (PM, p.137-138)

Reduzir a pintura a seus elementos essenciais havia sido o programa de Picasso por volta de 1916, momento que será nomeado de Período de Cristal. Segundo Maurice Raynal, crítico de arte, colaborador de Jeanneret na Revista *l'Esprit Nouveau*, neste momento Picasso trabalhava com *uma significação absoluta da realidade em si*⁸, ou seja, o tema deste momento é o campo plástico, os objetos são apresentados reduzidos a planos e estes são sobrepostos, de modo que a pintura se afasta do mundo para se tornar uma *realidade em si*.

A produção de Picasso associada ao cubismo sintético é a referência para este momento, pinturas geométricas ligadas ao caráter não representacional da pintura. Picasso parte da abstração, ou da relação entre formas, linhas e cores e do aplainamento da pintura para alcançar a

⁸ RAYNAL, Maurice. *Picasso*. Geneve: Editions d'Art Albert Skira, 1953. p.63.

Este texto é posterior ao período, mas apresenta as questões da maneira como vinham sendo tratadas na Revista *l'Esprit Nouveau*, pois o autor era um dos colaboradores da revista.

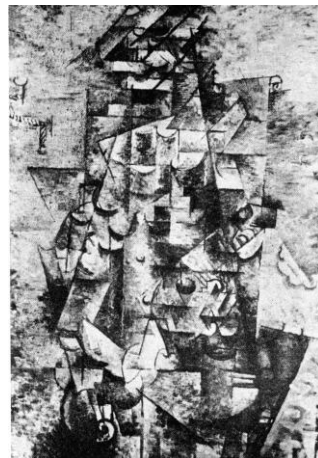
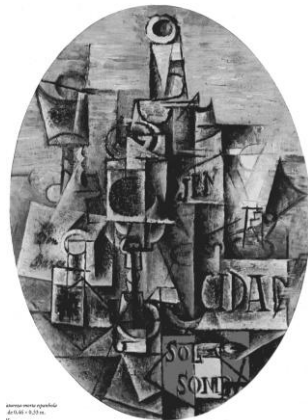
figuração resultado da lógica construtiva, encontra o equilíbrio entre os elementos da própria pintura e a figuração.

A postura mais radical do cubismo cabe a Braque que observa a lógica plana da superfície da tela propondo tensões entre as formas e o próprio limite da tela, e influencia Jeanneret por um período mais longo, pois se mantém vinculado à poética cubista mesmo depois do abandono de Picasso.

Braque apresenta os objetos sintetizados, reduzidos a planos e a articulação desses planos na superfície da tela estabelece tensão com os limites da própria tela. A questão do espaço definido a partir de camadas muito próximas ao plano da superfície levando os objetos figurados a uma planificação é a característica fundamental dos trabalhos deste artista. Se a partir de 1919 temos Picasso em busca de uma nova poética; Braque, J. Gris e Léger manter-se-ão fieis à poética cubista.

Em relação à questão espacial a diferença entre Braque e Picasso é marcante, e Jeanneret mostra incorporar ambas as questões. Se para Picasso os objetos no espaço são retratados na tela a partir de sobreposição de planos, construindo assim a idéia de transparência literal; em Braque temos a justaposição dos planos, provocando um achatamento do que se desenvolveria em profundidade para um plano muito próximo à superfície da tela, este tipo de transparência, que não está ligada às características físicas do material, é chamada de transparência fenomenal e está relacionada à posição das formas planas tencionando o primeiro plano em relação ao limite da tela.⁹

⁹ ROWE, Colin e SLUTZKY, C. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997. O conceito de transparência literal e fenomenal é desenvolvido pelos autores neste texto.



Uma pintura de Jeanneret e outra de Ozenfant, que seguem a mesma orientação dos artistas cubistas, são apresentadas como exemplos da pintura *vers le cristal*. Contudo, é preciso destacar a diferença marcante entre as propostas dos cubistas, e as de Jeanneret e Ozenfant nas pinturas por eles apresentadas.

Enquanto os cubistas estavam preocupados com a construção do campo plástico através das formas geométricas, nossos autores buscam uma figuração geometrizada. A idéia de contorno dos objetos é muito marcada em Jeanneret e Ozenfant, restando ainda neste último um resquício de figuração tradicional pela presença da perspectiva. A radicalidade do cubismo na ruptura com o campo plástico perspectivo tradicional não é encontrada nas experiências puristas. O problema com a figuração parece ser remanescente das questões cubistas que agora serão discutidas com mais clareza.

Fig. 5
Natureza morta espanhola de Picasso (1912), identificada apenas com o ano, exemplificando a primeira fase (1908-1911) do cubismo, apresentada em La Peinture Moderne.

Fig. 6
Braque identificado pelo ano, 1912, em La Peinture Moderne.

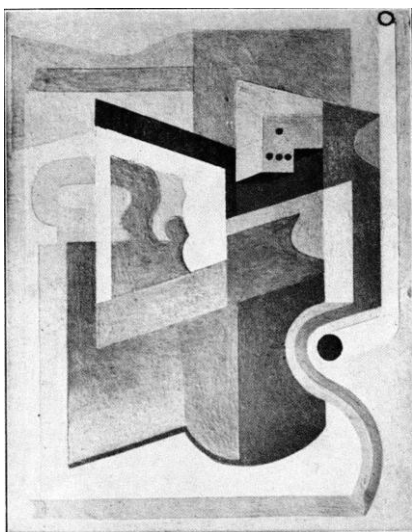


Fig. 7
Le Corbusier-
Jeanneret, 1921 em
La Peinture
Moderna.

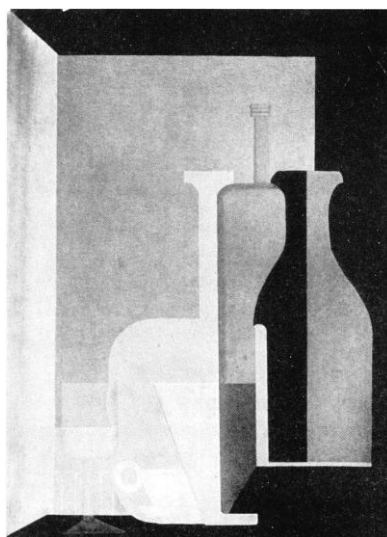


Fig. 8
Pintura Purista de
Ozenfant: Natureza
Morta com copo de
vinho tinto, 1921.

Ozenfant constrói uma figuração icônica na qual reconhecemos os objetos que foram simplificados, e identificamos o espaço naturalista através da relação entre aresta e linha diagonal indicando profundidade - o espaço e os objetos estão representados.

Jeanneret assume o aplainamento da superfície da tela, processo semelhante ao de Braque e sobrepõe camadas de formas, como vinha sendo feito por Picasso, relaciona linhas horizontais, verticais e curvas; não reconhecemos os objetos nas formas - elas são inusitadas, e o olhar se ocupa em mapear os contrastes que se manifestam entre ângulos retos e formas curvas. O que é claro como o cristal é o trabalho do olhar definindo os contrastes apresentados pelas formas.

A relação com a natureza está na tarefa do olhar que com precisão, reconhece objetos e suas relações, e isto só é possível no campo da pintura, pois na natureza as formas não são claras.

A superação do cubismo e alternativas para o futuro da arte é formulada por Jeanneret e Ozenfant na construção de uma linguagem universal para a arte, tarefa desempenhada pelo purismo.

O Cubismo reconduziu a pintura em uma direção vital - a pureza da expressão traduz aquela do pensamento.

A Universalidade da obra é função da sua pureza plástica.

As constantes das nossas sensações óticas nos permitem construir uma linguagem emotiva universal.

A linguagem fisiológica e sua universalidade se opõem à incerteza dos meios simbólicos.
(PM, p.154)

A construção da linguagem universal depende de algumas constantes na arte que se manifestariam sempre, independente do tempo.

A experiência adquirida pela análise do passado confere uma certa segurança ao julgamento das obras atuais; a constância de nosso organismo permite estabelecer certas leis de constância aplicáveis à arte de todos os tempos. (PM, p. 150)

A atualização da linguagem artística passa pela identificação daquilo que é permanente em arte, porque reagimos sempre da mesma maneira independente do momento em que a obra está sendo proposta. A emoção, entendida em um sentido estrito, também será importante para a definição dos novos caminhos da arte:

Uma obra nos emociona através de nossa visão e do envolvimento dos sentidos interessados.

Ela libera em nosso espírito o jogo de nossa hereditariedade, de nossas lembranças adquiridas (conscientes ou inconscientes) e por estes desvios indefiníveis traça suavemente nas sensações e nas emoções, caminhos ordenados, fazendo nosso coração sentir as mesmas coisas que nosso intelecto em relação à mecânica do Universo. Por estas associações automáticas nosso inconsciente fica em estado de deleite consciente. (PM, p. 150)

Razão e emoção estão juntas na percepção da lógica de funcionamento interna do Universo, é um processo natural ou automático, desencadeado sem que empreendamos esforço. Cabe à expressão artística trabalhar com esta chave, mas como é possível alcançar esta sintonia?

O espírito de ordem cria signos, símbolos convencionais de idéias bem definidas que são como materiais brutos permitindo construir a geometria e a linguagem. (PM, p.151)

Por isso as críticas em relação às propostas do *De Stijl*, apontando nelas um caráter de simplificação extrema a propósito da *inteligibilidade da mecânica sensorial*. A redução exagerada faz apenas balbuciar, quando o horizonte é a construção de uma linguagem. A pureza da expressão é um valor a ser alcançado para ser apreendido pelo espírito. No caso do *De Stijl*, apenas a razão não é capaz de constituir uma linguagem artística completa.

Os autores afirmam que vivemos em um momento hierático, em que tudo o que era empírico passa a ser consciente, uma elevada autoconsciência assim como meios técnicos conquistados acompanham esta nova condição.

A *sacralidade* deste momento é alcançada através da *purificação* dos elementos plásticos, há o esforço em demonstrar os elementos *naturais* da percepção que estão em associação com o nosso corpo.

Neste sentido a percepção da linha vertical está associada à nossa experiência corpórea da gravidade e estabilidade.

A vertical e horizontal são manifestações sensíveis de fenômenos da natureza, elas definem o ângulo reto que é o ângulo tipo, símbolo da perfeição. Tanto é verdade que o

homem trabalha com o ângulo reto. (PM, p. 153)

As linhas oblíquas são de uma variedade infinita e estariam mais associadas à instabilidade, à variação:

Aqui está o erro do princípio do expressionismo, gerido pelas oblíquas - trabalha com um dinamismo expressivo de instabilidade, testemunha da inquietude dos espíritos. (PM, p.154)

Para os autores, a preferência pela utilização das linhas oblíquas, mostra o abandono do geral e essencial, em favor do acidental, do fragmentado, do fugaz. Toda arte que toma a particularidade se afasta da ordem clara. O impressionismo, o expressionismo e o futurismo, por adotarem o movimento, afastam-se, como forma expressiva, da verdadeira criação.

O cubismo é o único movimento que mantém compromisso com a ordem clara por trabalhar a partir do conhecimento dos meios da pintura em favor do espírito de geometria. Cézanne e Seurat, mesmo vinculados ao impressionismo estavam *animados pelo espírito ortogonal*, tendo suas obras interesse para além do momento em que foram propostas.

O purismo é descendente do cubismo, ele é uma técnica baseada no estudo da sensibilidade ótica e da associação das idéias às sensações. (PM, p.155)

O purismo sucederia o cubismo, segundo os autores, pois trabalha com a permanência além de seu tempo, no sentido da construção de uma linguagem universal baseada em noções gerais destacadas ao longo de toda a história da arte. Mas o que, de fato vincula o purismo ao seu tempo?

Purificação da linguagem plástica. Seleção de formas e cores para criar uma gama de meios expressivos necessários e suficientes

(economia, intensidade), escala de reações bem definidas e universais.

Determinação de idéias e sentimentos associados naturalmente às formas e cores.

Representação e não-representação. A pintura pode ser pura criação sem ter nenhum ponto de contato com o mundo dos objetos?(PM, p.158)¹⁰

A linguagem do purismo, para alcançar a universalidade, precisa se purificar, mas não chegando ao extremo como no *De Stijl* que apenas consegue balbuciar, tamanha a simplificação. Seria possível fixar os meios expressivos para a construção da linguagem universal? Como graduar a simplificação no sentido da essência? Como seria possível relacionar idéias e sentimentos às formas e cores?

Segundo os autores temos um conhecimento científico das cores, e isto faz com que o artista possa utilizar-se delas com precisão.

A constante da sensação primária relacionada às cores, permite criar uma gama de tintas com expressão definida e constante e uma forma lógica de utilização segundo a qual o artista se exprime com precisão. (PM, p.158)

Utilizar-se das cores de maneira precisa compreende relacionar as cores com a experiência e memória, mencionando as cores naturais, aquelas que lembram a terra; o azul associado à água; o verde à vegetação; cores que dependem de uma certa vivência. Neste sentido, seu emprego não é arbitrário.

Por que o purismo busca a universalidade, o importante é se assegurar da fixidez da sensação ligada à cor (PM, p. 159)

Perceber a forma está relacionado à nossa experiência corporal:

¹⁰ Em itálico no original.

Estéticas tradicionais, que falam da forma, partem do objeto representado, que é uma síntese muito complexa, difícil de ser analisada.

O purismo parte do elemento formal primário e geométrico, porque as reações em nossa mente são relativamente simples, comparadas ao mundo das associações. (PM, p. 159)

Segundo os autores, conhecemos as formas a partir da primeira sensação que nos desperta a vertical, que remete a queda dos corpos, todas as outras formas diferem desta primeira.

Partindo de elementos formais e cromáticos tomados como estímulo de uma ação específica e determinada, é possível criar um quadro como uma máquina. O quadro é um dispositivo destinado a nos emocionar. (PM, p. 159)

Deve ou não a pintura se relacionar com as coisas existentes? O assunto continua a ser relevante para a pintura?

O cubismo abriu caminho para a pintura como um objeto independente, com suas próprias regras, relacionadas à construção do campo plástico, o purismo seguiria este caminho, porém esta é uma questão:

Mas um quadro que é apenas uma sinfonia de cores e formas, apoiado nas reações primárias de formas e cores, será apenas um arranjo ornamental, e é próprio da experiência que o ornamento nos dê satisfações reais, falta alguma coisa própria da arte: uma emoção intelectual e afetiva que não está presente na arte puramente psicológica; porque o purismo parte de elementos escolhidos entre os objetos existentes de onde extrai as formas específicas.

Tem preferência por objetos que são usados com frequência pelos homens, que são como prolongamentos de seus membros, próprios de

uma intimidade extrema, de uma banalidade que faz com que eles existam como assuntos interessantes por si mesmos, sem particularidades.

O Purismo põe em evidência a lei de seleção mecânica. Estabelecida por objetos que tendem a um tipo que é determinado pela evolução das formas entre o ideal de utilidade e da satisfação às necessidades da fabricação econômica, que se conformam às leis naturais; é um jogo duplo de leis que conduzem a criação de um certo número de objetos standardizados que têm a virtude particular de serem estreitamente associados ao homem, de ter sua escala, de pertencer à mesma família de formas e de se encontrar por consequência associados uns aos outros por unidade de leis presentes em sua formação.

Sem banir nenhum tema, o purismo limita a escolha de seus objetos (PM, p. 167)

A relação com os objetos do mundo é mantida, porém com certos objetos específicos que atendam à lógica da percepção que ganha clareza graças à estrutura interna destes objetos econômicos que revelam mais do que sua própria aparência.

O Purismo se exprime por equivalentes plásticos que vêm de uma escolha consciente de elementos em que são conhecidas exatamente as propriedades psicológicas e espirituais. (PM, p. 168)

A questão é: como escolher estes objetos? Como identificar propriedades psicológicas e espirituais?

Estes objetos, são escolhidos na mais perfeita banalidade, o que melhor caracteriza o objeto tipo, satisfaz ao mesmo tempo o desejo do espírito de manter a unidade que é uma de suas constantes.

Além disto estes objetos banais têm a vantagem de uma leitura perfeita e reconhecimento sem esforços, eles evitam a dispersão, o desvio de atenção que causaria perturbação na contemplação das singularidades, o desconhecido e o mal conhecido. E o que faz que eles sejam de uma leitura perfeita é que eles são recriados em suas características mais gerais, estandartes. E encontramos neles, a manifestação de ordem que é a mais banal e inegável propriedade do homem. (PM, p.168)

A estratégia do purismo é a mesma do cubismo em relação à escolha dos objetos a serem representados, são tomados aqueles de fácil reconhecimento para figurar as natureza mortas, pois o que está em jogo é a maneira como os objetos serão apresentados. A diferença marcante do purismo estaria relacionada ao objeto tipo que produz uma leitura precisa, pois suas características mais gerais seriam apresentadas.

Como trabalhar com estes objetos na elaboração do campo plástico purista?

A composição purista é proveniente da composição cubista; mas sabemos que no cubismo, o objeto de partida é modificado, muitas vezes ao extremo, visando sua organização no quadro; o purismo destaca a importância em conservar nos objetos as normas de sua constituição.

É possível mudar o objeto até um certo limite; é preciso escolher os pontos de partida de maneira que mantenham a integridade, sem deformação que modificasse o tipo; por exemplo: o casamento de objetos por um mesmo contorno comum; a ligação de elementos para criar no quadro um objeto único, sempre resolvido no cubismo por uma alteração da especificidade do objeto, no purismo isto é resolvido por agenciamentos orgânicos. (PM, p.169)

Se o cubismo deforma sem medidas para a construção do campo plástico, o purismo mantém a estrutura interna do objeto e a formulação do quadro obedece à semelhança entre os objetos e a possível relação que poderia ser estabelecida entre eles para a formulação da nova condição plana da pintura.

A construção de uma linguagem implica no aprendizado de suas articulações internas e a relação com o tempo presente. A suposta naturalidade do purismo precisa ser compreendida desde a escolha dos objetos até a organização das formas na superfície da tela que obedece à lógica de passagem de um objeto a outro. A questão da fruição da arte se coloca pois ela também está associada à clareza dos objetos, formas e constituição do campo plástico e a experiência estética precisa ser redefinida.

A grande arte não agrada, fazer do prazer a base para a arte é fazê-la descer até a cozinha; a arte tem como princípio emocionar, se conferirmos a ela apenas este princípio, compreenderemos que julgamentos individuais valem pouco, o importante é o que emociona; o Parthenon emociona a todos poderosamente, mesmo aqueles a quem ele desagrade, o que conta é a intensidade da emoção provocada; podemos mesmo dizer que uma obra de arte não dá prazer, pois as grandes emoções não respondem a esta palavra. O Belo não é o prazer, o Belo é de uma certa natureza de emoção intensa, (...)

o único meio de expressão que temos na arte é aquela chave de sensações e emoções primeiras, nós temos o meio de agir sobre os sentidos e o espírito: é muito, mas nós não temos os meios de dar prazer aos nossos caprichos. (PM, p.174)

Emoção e prazer estão dissociados na fruição estética, os autores identificam na emoção a experiência fundamental que mobiliza

o observador e o caminho percorrido nesta experiência leva, da resposta imediata das primeiras sensações, à emoção que é própria do espírito. O espírito é atingido com a emoção não com o prazer, o belo é de outra natureza - é visão esclarecida!

O purismo veio inaugurar uma nova beleza, fazendo jus à ascendência cubista e operando a atualização da arte em relação aos novos tempos transformados pela presença da máquina.

A vida moderna com o seu maquinismo aperfeiçoou o nosso olho.

O mesmo espírito, por consequência direta, desenvolveu o gosto pela perfeita ordenação.

Os nossos sentidos e o nosso espírito se tornaram mais exigentes. Eles exigem uma arte de intensa precisão. (PM, p. 61)

Este olhar novo reconhecido pelos puristas é formado na cidade em contato com novas experiências que as metrópoles modernas, especialmente Paris oferece.

Para os puristas, a arte produz uma perturbação de nossos sentidos independente de nossa vontade, desencadeada por fenômenos óticos. Tanto a arte quanto a música nos chegam pelos sentidos e nos produzem sensações que configuram um fenômeno universal.

Neste momento passamos por uma rápida transformação na nossa percepção: intensidade, penetração, rapidez, retenção, tolerância, novas cores químicas, um conjunto de estímulos, aos quais não estávamos acostumados começam a fazer parte de nossas experiências.

Paris possibilita este novo tipo de experiência que está associada aos novos centros urbanos; a civilização atual, moderna é exclusivamente urbana e os indivíduos estão

expostos às novas condições que criam novos hábitos.

Não apenas o espetáculo da rua nos tem modificado profundamente. Reforçando estes espetáculos, a rapidez cada vez mais acelerada, as habitações, alinhadas umas às outras, apresentando os inumeráveis objetos da indústria moderna, caracterizados todos por esta imperativa precisão, consequência inevitável do maquinismo: objetos de toda a classe nos são apresentados com uma ordem impecável; aqui é onde a geometria apresenta ao comércio todo seu poder de atração. (PM, p. 64)

O espírito é constantemente estimulado por estes espetáculos urbanos, pois a geometria é encontrada em toda parte: traçado das ruas, iluminação artificial, árvores, mosaico dos pavimentos, tudo aquilo que é encontrado na cidade segue a ordem geométrica.

Dentro das casas temos a mesma regularidade, pois elas foram dotadas de instrumentos, ferramentas que funcionam como membros novos - tudo é geometria. Segundo os autores:

Na época de Arquimedes, a geometria estava ligada ao espírito; hoje em dia ela é onipresente, é onipresente e atua sobre nossos sentidos e nosso espírito. (PM, p. 66)

Os homens reencontram, neste momento maquinista, através do contato com a geometria, aquilo que é humano e que está ofuscado até a modernidade:

O homem é um animal geométrico.

O espírito do homem é geométrico.

Os sentidos do homem, seus olhos estão preparados mais do que nunca para a clareza geométrica.

Estamos, pois, de posse de um olho afinado, alerta, penetrante.

E de um espírito exigente. (PM, p. 67)

A função da arte sempre foi a de sintonia com seu tempo: *a arte sempre teve a nobre função de criar objetos-sistema inteiros.* (PM, p.67)

Hoje em dia, queremos por nossa casa em ordem, nosso cérebro em ordem, nossa pintura em ordem; o meio novo em que se desenvolve nossa atividade tonificou nosso olho, varreu os extravios de uma confusão passageira, nos fez encontrar o caminho da geometria. Temos uma ótica revivificada. Se faculdades saneadas fazem que nossos sentidos reclamem sensações sãs, nosso espírito encontra nele mesmo o trampolim necessário para alcançar o inacessível, o sonhado, quer dizer o que se eleva além das banalidades. (PM, p.68)

A proposta artística elaborada pelos puristas atende as novas necessidades - produzir esta experiência estética além da contingência, pois o novo espírito procura estes novos caminhos.

Para responder a estas demandas a arte procura a economia, pois, um bom mecanismo segue a lei da economia.

A separação entre arte e técnica apresenta benefícios, todo o trabalho de exatidão passa a ser executado pela máquina, a tecnologia equaciona os problemas da produção dos objetos, deixando, assim, a questão da arte livre para alcançar seus objetivos mais elevados.

Os *objets-types*, respondem a estes novos problemas apresentados para a arte. Para os puristas, a arte abstrata tinha se tornado ornamental, os *objets-types* representam as questões de economia, produção industrial e geometria, que a arte tem como intuito alcançar; portanto trabalhar com estes



Fig.9
Natureza Morta,
1924, apresentada
por Le Corbusier no
"Pavilhão do Espírito
Novo", 1925, Paris.

objetos confere à arte um outro patamar no sentido da experiência racional dos novos tempos.

Estes objetos são escolhidos *dentre aqueles que servem aos usos humanos mais diretos*, são objetos banais, de uso cotidiano, não despertando muito interesse graças à intimidade que estabelecemos com eles. São objetos econômicos que nos fazem passar da forma para a idéia sem intermediações.

O Homem, em todas as épocas, criou objetos para responder às demandas da vida cotidiana, e estes objetos seguiram a lei da necessidade e ao serem construídos *se associavam ao seu organismo e o complementavam*.

Ao longo dos tempos, foram criados pratos, vasos, garrafas, construídos com a máxima resistência, capacidade e economia de material e esforço: Constata-se que estes objetos, são verdadeiros prolongamentos dos membros humanos são, portanto, da escala humana, e se harmonizam entre si, por uma parte, e com o homem, por outra. (l'Esprit Nouveau, no. 1)¹¹

¹¹ Revista *L'Esprit Nouveau* n° 1, acervo FAU-USP, sem numeração nas páginas.

Estes objetos atendem à *seleção mecânica* desde a origem pois são concebidos com economia de meios, e, ao atenderem as necessidades, a lei geral permanece, a evolução deu-se nos próprios meios de fabricação dos objetos.

A máquina exigiu que os objetos fossem produzidos com mais rigor, pois precisavam atender também às questões comerciais. Neste sentido, as leis de economia são aplicadas, pois fazem parte da lógica inerente a produção mecanizada

Não há cisão entre a lógica de produção dos objetos da vida cotidiana de tempos passados para uma outra lógica moderna, é estabelecido um rigor maior naquilo que vinha sendo feito:

...a máquina aplica um rigor maior das leis físicas da estrutura do mundo.(...) Se a natureza que faz cegamente os ovos, fizesse garrafas, seguramente as faria parecidas com as que a máquina faz, através da inteligência do homem. (EN, no. 1)

Seleção natural e seleção mecânica partilham da mesma lógica, por isso a pintura deve se ocupar destes objetos que estão alinhados com os novos tempos, atualizados no sentido do desenvolvimento das tecnologias e das necessidades e, portanto, da economia.

A arte procura eleger temas que apresentem esta lógica formativa dos objetos, pois a construção de uma linguagem universal só pode ser feita seguindo a lógica estrita que está inscrita no mundo desde a sua origem.



Fig.10
Natureza Morta,
1924, apresentada
por Le Corbusier no
"Pavilhão do
Espírito Novo",
1925, Paris.

A escolha do tema e como ele será retratado é o trabalho da pintura purista:

Nosso conceito de objeto está formado do conhecimento total do objeto, conhecimento adquirido na experiência de nossos sentidos, conhecimento tátil, conhecimento de sua matéria, conhecimento de seu volume, conhecimento de seu perfil, conhecimento de todas as suas propriedades. E o aspecto perspectivo habitual atua apenas como

desencadeador da recordação da experiência.¹²

O purismo na eleição de *objetos-tipo* como tema da pintura estabelece a identificação com a lógica da natureza, ambos em favor da clareza racional desde o momento de sua formação.

Em 1924 Jeanneret apresenta no *Pavillon l'Esprit nouveau* a pintura - *Nature morte*, que revela uma síntese interessante sendo possível identificar toda a agenda do cubismo.

Uma natureza-morta com um conjunto de objetos escolhidos segundo a economia da forma: copos, taças, garrafas, vasilhas; as linhas curvas se harmonizando, propondo a transição de uma forma à outra. A preferência pelas linhas horizontais e verticais, eixos de equilíbrio em relação ao observador. As linhas curvas e inclinadas, responsáveis pelo volume ou massa dos objetos, utilizadas com economia fazendo com que o conjunto resulte harmônico e equilibrado.

Cores saturadas: ocres, cinzas, preto, uma redução da questão cromática, as cores não nos remetem à natureza, são usadas em uma chave construtiva, reforçando a superfície da tela em um jogo de contrastes cromáticos pela distribuição dos tons. Superfícies com cores chapadas apresentam as formas reduzidas a planos e outras com tratamento de claro-escuro que remetem à transposição da luz que banha os objetos para o campo da tela.

Em relação à concepção da pintura Jeanneret trabalha tanto com a transparência literal, sobrepondo formas, como também com a transparência fenomenal, pois as formas se encaixam muito próximas ao primeiro plano. Toda a superfície da tela foi ativada, graças à geometrização completa das formas. Todos os

¹² Idem.

objetos apresentam um aspecto de funcionamento calmo e equilibrado: linhas, cores e formas se articulam e se desenvolvem, produzindo a harmonia do conjunto.

A linha do horizonte não foi abandonada, ela constrói a estabilidade dos objetos e dá a eles uma condição de concretude próxima a de sujeitos em uma paisagem.

Esta conquista da construção do campo plástico, feita em poucos anos, é fundamental para a nova concepção espacial, que também se desenvolve entre 1920-30. Em relação às artes plásticas, o *De Stijl* e o construtivismo russo polarizavam com mais intensidade o debate artístico do que o purismo neste momento.

No texto *Peinture Moderne* Le Corbusier estabelece uma ligação entre a arte desde os primórdios até os dias atuais e se coloca a tarefa de atualizar as questões plásticas através do purismo. Esta operação é proposta para a arte, assim como para a arquitetura. A operação artística de certa forma é mais imediata do que a produção arquitetônica, o que será rapidamente executado no campo da arte precisará de condições objetivas mais amplas para ser executada em arquitetura.

Mas, a questão fundamental inaugurada pelo cubismo, a da visão da simultaneidade relacionada à apreensão do espaço moderno, contínuo e infinito, será formulada em termos arquitetônicos por Le Corbusier a partir da experiência perceptiva proposta pela pintura cubista.

O exame cuidadoso da expressão cubista foi responsável pela síntese necessária para a concepção do novo espaço moderno, pois o purismo não oferece, de fato, as alternativas em relação ao cubismo. O purismo teria transformado o cubismo em linguagem a partir de uma simplificação extrema da sintaxe

cubista, e feito a transposição da nova maneira de pensar o espaço no campo da tela para o espaço da arquitetura.

A percepção da profundidade do espaço na arquitetura será construída, como a pintura cubista, a partir da aproximação das distâncias através de planos ou camadas do espaço que trazem tudo aquilo que se desenvolve em profundidade para um plano muito próximo ao observador: aberturas longitudinais requadram e aproximam a paisagem.

A ruptura com a concepção espacial renascentista, da construção do espaço profundo através da perspectiva, ou a de um espaço previamente definido para que em seguida os objetos fossem posicionados, é desmontada por Le Corbusier. A percepção moderna não constrói a profundidade, ela faz ver tudo o que se desenvolveria em um espaço profundo em um único plano próximo ao observador.

O purismo seria o exercício da construção deste plano único próximo ao observador os *objetos-tipo*, quando são transpostos para o espaço, ativam nossa percepção não pela semelhança, como no plano pictórico, mas pela diferença. Balcões salientes, rampas, mezaninos, volumes circulares, revelam a dinâmica espacial, ou o desenvolvimento do espaço em todas as direções. Uma dinâmica espacial em que o olhar é chamado a se deslocar de um evento a outro até formar a compreensão da totalidade. Não há semelhança entre formas, cada evento espacial requisita atenção especial do observador, a totalidade não é uma conquista fácil.

No campo pictórico o *casamento dos contornos* faz com que nosso olhar percorra o

único plano, o da superfície do quadro, lentamente, fixando-se em um ponto ou em outro. Jeanneret trabalha com uma pequena profundidade executada com camadas transparentes, unificadas pela presença constante das curvas. O espaço é a sobreposição de uma série de camadas, todas muito próximas da superfície do quadro, a ruptura com a representação espacial que dá lugar a construção do campo plástico plano é conquista do purismo.

Partir das experiências artísticas para chegar à formulação espacial da arquitetura garante ao espaço corbusiano uma plasticidade única em relação às outras propostas modernas. A experiência purista, a partir do cubismo, possibilitará que as conquistas feitas para o plano pictórico, sejam transpostas para o espaço, em uma concepção nova e única do espaço moderno.

A partir de 1923 Le Corbusier começa a se afastar de Ozzenfant, com quem havia feito as primeiras descobertas da pintura moderna. Ao publicar a segunda edição de *Vers une architecture*, apresenta uma dedicatória ao amigo e começa a assumir sozinho os textos sobre pintura e estética na Revista *L'Esprit Nouveau*.¹³ O livro *La peinture Moderne*, que é editado em 1925 por ocasião da inauguração do Pavilhão *L'Esprit Nouveau* em Paris, encerra a parceria e colaboração dos dois artistas.

Nos anos de 1927 e 1928 há uma transformação radical na pintura de Le Corbusier, tanto em relação aos temas, quanto na maneira de organizar o campo plástico.¹⁴ Corbusier neste momento começa a se interessar pelos *objets à reaction poétique*,

¹³ A parceria Ozzenfant-Jeanneret é apresentada no texto de Françoise Ducros na *Encyclopedie Le Corbusier*, p.279.

¹⁴ Daniela Pauly em *Encyclopedie*, p. 328, chama esta fase de 'pós-purismo', assim como afirma ser uma fase de transição no sentido de uma 'humanização', visão mais alargada e livre de Corbusier, o texto aqui apresentado não toma esta mesma direção, mas se vale da periodização de Pauly.

que na pintura serão incorporados como formas orgânicas, e pela figura feminina, que já havia sido trabalhada pelo artista na década de 1910, mas tinha sido abandonada dando lugar aos objetos produzidos industrialmente: *objetos tipo*.

A pesquisa plástica desenvolvida pelo purismo se apoiou na redução formal e abstração conquistando um novo campo plástico para a pintura. No final da década de 1920, Le Corbusier passa a incorporar objetos variados em suas telas, que serão responsáveis pela introdução da cor vibrante, textura e formas sensuais, criando assim um estranhamento em relação ao tema, e modificação da estrutura da pintura.

Os novos objetos compreendem: banquetas, ferradura, extintor de incêndio, cordas, luvas, acordeão, e não apresentam mais o rigor dos *objetos-tipo* que eram resultado de uma seleção natural e por isso eram apreendidos imediatamente pela percepção graças a sua lógica formativa. Os novos objetos são definidos pelo artista como *objetos de reação poética* logo são aqueles que através da percepção produzem emoção, a preocupação deixa de ser a apreensão imediata e passa a ser o próprio movimento da percepção.

A natureza morta, tema principal do purismo até então é abandonada dando lugar às figuras femininas, formas orgânicas ou objetos peculiares. Ao invés da harmonia que havia sido conquistada na construção de um campo plástico equilibrado, serão propostas tensões na superfície da tela produzidas por um conjunto de formas inusitadas. Uma nova poética começa a ser traçada: uma mutação orgânica toma forma no interior das naturezas mortas, o lirismo de Picasso talvez fosse o responsável por esta mudança.

Os *objetos-tipo* fabricados pelo homem são substituídos pelas formas que se encontram na natureza e revelam uma lógica própria, os *objects à reaction poétique* não precisam ser harmonizados, pois tem um ritmo próprio a respeitar.

Coisas rejeitadas pelo mar, que sofreram o trabalho incessante da natureza - galhos, conchas, seixos; artefatos fabricados pela natureza, sem que um plano de execução fosse seguido. São anos da ação das forças naturais que poliram, produziram erosões, furos, reentrâncias e saliências, conferindo a estes objetos um caráter particular. A forma construída pelo acaso é carregada de singularidade e individualidade, os processos de sua fabricação não são suficientes para explicar sua configuração.

Ready-mades naturais¹⁵, os *objets trouvés*, aparecem na pintura de Le Corbusier a partir do final da década de 20, e ele os denomina de *objets à réaction poétique* que

Fig. 11
Extintor e
luvas, Le
Corbusier,
1927. (FLC,
pintura no.
210).



¹⁵ Esta leitura dos "objets trouvés" comparados a "ready-made" aparece em texto de Jacques Lucan para a Encyclopedie Le Corbusier, p. 276.

são postos no lugar dos *objetos-tipo* que vinham sendo empregados até então.

Pratos, copos, garrafas são substituídos por esses outros objetos recolhidos na beira do mar e começam a figurar as pinturas de Le Corbusier. Estes novos objetos exercem um fascínio no arquiteto e substituem os outros que eram empregados por serem de fácil identificação. Identificar claramente um objeto que era produzido industrialmente era importante na primeira fase das pinturas puristas do arquiteto.

A partir de 1927-28 há uma transformação nos temas pintados por Corbusier. A simplificação voluntária das pinturas puristas é abandonada e o interesse pelos objetos de reação poética será visto também na pintura pela inserção de novos objetos e outra maneira de organizar o campo plástico.

As novas formas escolhidas sofrem ampliação e são apresentadas, sobrepostas ou justapostas produzindo tensão na superfície da tela anteriormente pacificada. A transparência, característica dos quadros puristas que era apresentada na sobreposição dos objetos, foi abandonada, e todos os objetos passarão a ser apresentados com um caráter de densidade.

Em *Natureza morta com extintor*, 1928, (FLC 212)¹⁶, a mesa cubista aparece para dar contenção às formas agigantadas dos objetos. É cubista também o deslocamento do ponto de vista a curva é apresentada em várias possibilidades: contorno, forma volumétrica, forma recortada. A construção espacial ainda se mostra vinculada ao purismo, as formas, agora curvas, constroem a superfície planificada da tela com sobreposição e

¹⁶ A *Fondation Le Corbusier* disponibiliza um catálogo sumário da obra em pintura do artista enquanto não publica o *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. A numeração das obras segue o que já está estabelecido.

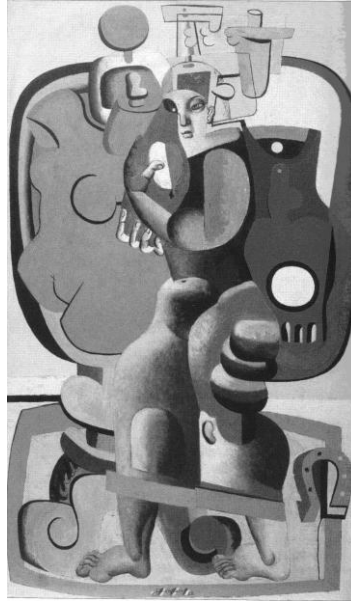


Fig.12
Natureza morta com
extintor, Le
Corbusier, 1928

justaposição tencionando o limite do campo. A instabilidade criticada no cubismo é aqui adotada como regra. A figura feminina ganha grande parte do espaço da tela, a linha de contorno, assim como a densidade do corpo como volume serão representados.

Em *Mulher, banquetta e ferradura*, 1928, (FLC 145), a questão cubista da planificação do campo está ainda presente, fazendo a banquetta o papel de definição do espaço pouco profundo, mas a questão fundamental pode ser identificada na profusão de linhas curvas utilizadas que criam a unidade dos vários elementos trabalhados em escalas diferenciadas, e também a dinâmica do campo plástico - a vibração na superfície é conquistada pela presença das linhas curvas. O volume do corpo feminino agigantado construído a partir da massa posicionada no centro da pintura é o elemento novo que será recorrente na poética em transformação.

Fig. 13
Mulher na banqueta e
ferradura, Le
Corbusier, 1928. (FLC
pintura no. 145).



O agigantamento da figura feminina estava sendo trabalhado naquele momento por Léger e Picasso. Le Corbusier está, de certa forma, incorporando as conquistas dos dois pintores: o movimento da linha e densidade dos corpos como o proposto por Picasso, e as formas encaixadas através das curvas e trabalhadas em uma graduação de cinza, como em Léger.

Mas a organização do espaço no campo plástico é transformada e transposta para a arquitetura da mesma maneira como quando da conquista purista.

Composição com lua, de 1928, pode ser identificada como uma pintura de transição, pois nela convivem concha, formas orgânicas e uma garrafa, que é uma reminiscência da poética anterior e será incorporada à nova lógica. Para tanto, a garrafa é trabalhada de forma a acentuar suas curvas, para compor com as novas questões. É possível identificar uma malha geométrica que será responsável por conferir densidade às formas que se desenvolvem na superfície da pintura. Formas orgânicas entrelaçadas, densas trabalhadas

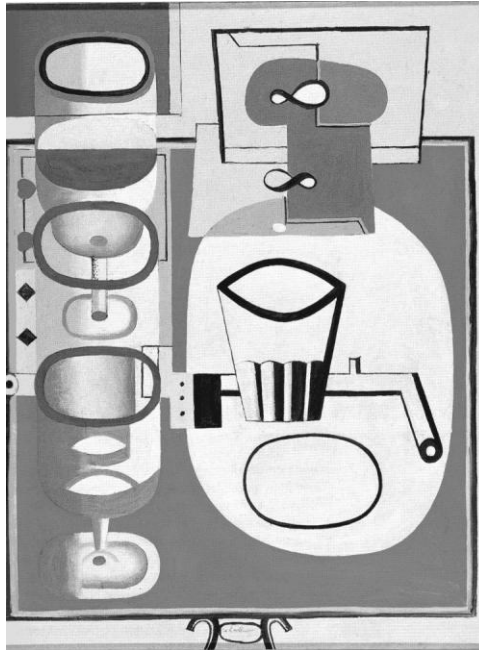


Fig. 14
Máquina de
abstração, Le
Corbusier, 1929. (FLC
pintura no. 172)

próximas ao plano dialogando com o limite da tela.

Em 1929 Le Corbusier pinta *Máquina de abstração* como uma espécie de crítica ao que vinha sendo feito no purismo - uma máquina, que lembra as de Picabia, produz em série objetos-tipo que vão se tornando formas abstratas. Além de ser uma pintura construtiva tem o aspecto de significado que não fazia parte dos ideais puristas. Como Picasso, neste momento, apresenta um quadro dentro de um quadro com moldura e uma placa com o nome do artista, também pintada.

Áreas planificadas construindo um fundo, cores sólidas, dobradiça e cano - máquina em movimento produzindo taças e copos que se transformarão em formas abstratas na cadeia de produção em série.



Fig. 15
Composição com
lua, Le Corbusier,
1929. (FLC pintura
no. 146)

Esta pintura anuncia a mudança, em seguida, serão incorporados objetos de formas exuberantes: sifão, luva, cordas e a grande mudança na organização do campo plástico se farão com a introdução da figura humana. As explicações correntes são: ruptura com Ozenfant, que mantinha um repertório estrito de formas; relacionamento com Yvonne Gallis; ou uma maior liberdade formal através da pesquisa plástica¹⁷. O trabalho de pintura do arquiteto sempre esteve relacionado às questões espaciais, ou as descobertas feitas na pintura eram transpostas para o espaço da arquitetura por isso, atribuir a mudança a questões externas não parece ser o caminho para a aproximação das obras.

As formas são exuberantes e não há a preocupação com a simplificação formal, formas curvas se relacionam por afinidade, mas o que chama a atenção é a construção de

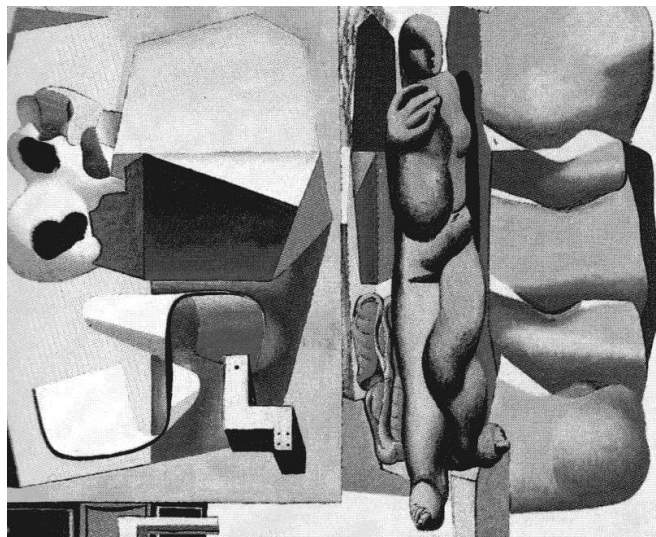
¹⁷FRANCILIEU, Françoise em *Le Corbusier L'Oeuvre Plastique*. XII Rencontre de la Fondation Le Corbusier. France: Fondation Le Corbusier e Éditions de La Villette, 2005, p. 100 e PAULY, Danièle em *Le Corbusier une encyclopedie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.276. As autoras trabalham nesta direção, mas, este trabalho pretende relacionar a pintura com a concepção de espaço do arquiteto.

uma paisagem própria com a introdução de novos objetos, orientação diversa da que vinha sendo desenvolvida no purismo.

A simultaneidade cubista que em parte foi incorporada pelo purismo, vai dar lugar a objetos que serão apresentados de forma integral relacionados a um espaço previamente definido. A multiplicação, que era própria do cubismo na constituição da simultaneidade, será substituída pela relação entre objetos definidos e especialmente a linha curva ajudará a produzir a totalidade.

Espaço e objetos não estão mais unidos, é possível identificar os objetos em contraposição ao espaço, por isso a planificação do campo plástico é abandonada. O que era percepção da simultaneidade passa a ser apreensão da totalidade.

Fig 16
Harmonia perigosa,
Le Corbusier, 1931.
Centre Pompidou,
Paris.



É possível identificar dois momentos na pintura corbusiana da década de 1930: um primeiro com a inserção de objetos novos com formas exuberantes em uma construção espacial muito frontal tendendo a planificação; e um outro com figuras se relacionando com o espaço, ambos independentes. "*Natureza morta com extintor*", 1928, exemplifica o primeiro momento, e "*Harmonia perigosa*", 1931, o segundo.

No quadro *Harmonia perigosa*, de 1931, objetos orgânicos não identificados e um corpo feminino ocupam áreas justapostas na tela. Formas geométricas dialogam com formas orgânicas, ambas apresentadas como corpos densos. O corpo feminino se projeta através de uma fresta, áreas espaciais marcadas não estabelecem diálogo e o espaço é resultado da pulsão das várias formas.

O espaço não é mais resultado da sobreposição de planos unificados por linhas harmônicas de contorno, mas formas densas que se projetam e criam a percepção do espaço em expansão.

O interesse pelos *objects à reaction poétique* está no início da transformação do campo plástico, mas haverá uma transformação na própria concepção de espaço que será elaborada simultaneamente à introdução de novos elementos na pintura.

As experiências cubistas aprendidas de Picasso são abandonadas dando lugar a motivos figurativos retomando as questões clássicas relativas à linha e à massa. O campo plástico será redefinido: ao invés do rigor cubista, todo o campo ganhará um dinamismo único através de texturas, linhas, cores vibrantes e temas inusitados. O movimento será dinâmico e vibrante, a harmonia será abandonada.

A partir da década de 1930 a produção pictórica e arquitetônica de Le Corbusier

conjuga racionalidade e expressividade aprendidas na pintura de Picasso. Os *objetos de reação poética* são incorporados à arquitetura, exigindo uma nova maneira de apreensão espacial. O espírito passa a ser alimentado por formas poéticas com uma lógica própria apreendida pelo observador.

A racionalidade primeira da percepção, da lógica das formas e do espírito do tempo é contraposta à experiência da percepção de uma nova forma nunca antes conhecida, com sua lógica própria, em relação à paisagem na criação de um universo próprio. As novas formas propostas são oferecidas ao observador sem a garantia prévia da lógica racional.

No Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, Paris, de 1925, Le Corbusier apresenta os objetos da poética purista - garrafas, vidros, pratos, objetos-tipo produzidos industrialmente; mas também apresenta os objetos de sua coleção particular¹⁸, recolhidos ao longo dos anos:

Estes fragmentos de elementos naturais, pedaços de pedra, de fósseis, pedaços de madeira, coisas que foram martirizadas, desgastadas a beira da água, do lago, do mar (...) exprimem leis físicas, o uso, a erosão, o desgaste, etc., não apenas têm qualidades plásticas, mas também um extraordinário potencial poético¹⁹

Agora, por exemplo, é a estrutura de um osso que ocupa meu espírito, chego a ocupar todo o quadro com este elemento e a ampliar o

¹⁸ PAULY, Daniele, op. cit., p. 276. A autora desenvolve a questão dos objetos de reação poética para vincular esta preocupação com a dos artistas surrealistas que estariam influenciando Le Corbusier neste momento. Este texto não segue o mesmo caminho.

¹⁹ CHARBONIER, G. *Entretien avec Le Corbusier*. Paris: Julliard, 1960, p. 107 em Le Corbusier, une Encyclopedie, op. cit.

objeto à medida que ele evoca interesse em mim.²⁰

Nem todos os objetos mencionados como de reação poética tem uma lógica tão clara como a helicoidal da concha, ou a estrutura de um osso, muitos deles são frutos do acaso transformados graças a uma textura esculpida em sua superfície, sem um plano prévio capaz de revelar uma estrutura racional.

A percepção se atém à variação da superfície sem se ocupar da lógica estrutural do objeto, é o acaso que cria a forma inusitada.

Neste sentido há uma mudança em relação à concepção da percepção que vinha sendo construída e empregada no purismo. A lógica clara que era própria do pensamento racional dá lugar ao trabalho livre da percepção que capta variações da forma. Um olhar que apreendia a estrutura é substituído por outro que olha a superfície, as variações, os contrastes da forma.

Esta percepção que reage à superfície e este espaço do campo plástico que é formado por preexistências e por tensões também terá equivalente na arquitetura.

²⁰MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*. Paris: Horizons de France, 1971, p.288.

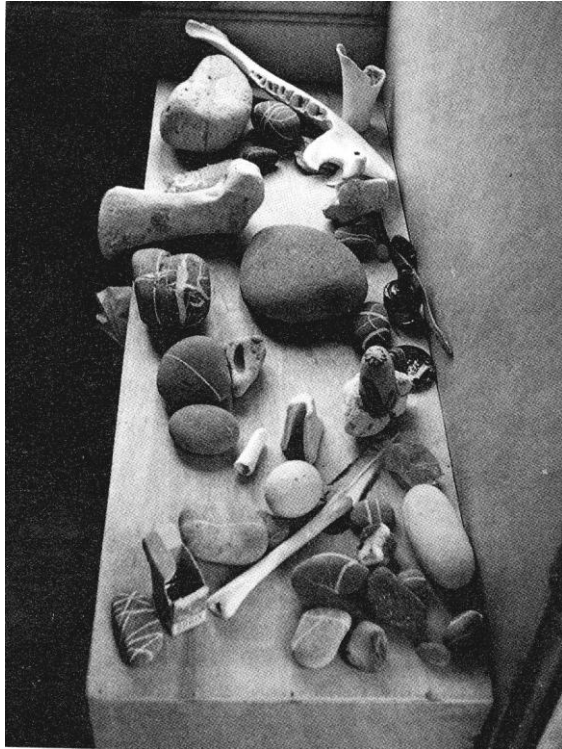


Fig. 17
Objets trouvés
recolhidos na praia
em Cap-Martin por
Le Corbusier, 1955.

LE CORBUSIER E A LÓGICA CUBISTA TRANSPOSTA PARA O ESPAÇO

O cubismo de Picasso é incorporado pelo purismo de Jeanneret/Ozzenfant e desenvolvido no sentido da legibilidade do espaço a partir de formas-tipo em uma equação em que formas e espaço são interdependentes. O purismo na pintura alimenta a concepção espacial na arquitetura: em relação à paisagem, o volume puro; internamente, a dinâmica de planos anunciando a simultaneidade da percepção.

As Casas Brancas construídas entre os anos 1920 e 1930 são a afirmação da poética do purismo desenvolvida na pintura por Le Corbusier e Jeanneret transposta para a arquitetura; e os *Cinco Pontos da Arquitetura Moderna*, a diretriz que orientava no sentido da construção da nova intenção Moderna.

Propor para o espaço as conquistas que vinham sendo feitas na pintura é dar à forma espacial características que estavam presentes na configuração do novo campo plástico da pintura. A pintura é plana, desnaturalizá-la implica na construção do campo plástico plano; para o espaço, a questão da terceira dimensão é um dado, por isso terá um outro tratamento.

Colin Rowe e Robert Slutzky em um texto escrito entre os anos de 1955 e 1956, publicado em 1964 em *Yale Architectural Journal* perspectiva 8, com o nome de "Transparency: Literal and Phenomenal"²¹, apresentam a preocupação em definir como a transparência é trabalhada de forma diferenciada por artistas modernos, mesmo

²¹ ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997.

quando características diversas são nomeadas como semelhanças.

A abrangência do conceito de transparência ganha precisão com a separação entre transparência relacionada à qualidade física dos objetos ou matérias, por exemplo: o vidro, e transparência relacionada à posição de formas no espaço, uma característica relacionada à posição dos objetos no espaço. A primeira: transparência literal ou real; a segunda fenomenal ou aparente.

Transparência pode ser uma qualidade inerente da substância, como parede cortina de vidro; ou pode ser uma qualidade inerente à organização²²

Aprendemos a transparência literal com a estética da máquina e com o cubismo; a fenomenal apenas com as conquistas cubistas, segundo Rowe, que passa a desenvolver o argumento para a diferenciação dos conceitos de transparência.

Rowe se apóia na definição de Gyorgy Kepes em *Language of Vision* (1944) para a discussão e diferenciação da transparência:

Se alguém vê duas ou mais figuras superpostas uma à outra, cada uma delas reclamando para si própria a parte superposta comum, então está se confrontando com uma contradição de dimensões espaciais. Para resolver esta contradição é preciso aceitar a presença de uma nova qualidade ótica. As figuras são dotadas de transparência, isto é, elas são capazes de se interpenetrar sem a destruição ótica uma da outra. Transparência, entretanto, implica mais do que uma característica ótica, implica uma ordem espacial mais abrangente. Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não só recua, mas flutua

²² Idem, p. 23.

numa contínua atividade, A posição das figuras transparentes tem significado indefinido quando se vê cada figura, ora mais próxima, ora mais distante.²³



Fig. 18
Monte Sainte-
Victoire, Cézanne,
1904.

Rowe procura desenvolver este argumento em relação à produção artística cubista e pós-cubista e estendê-la para a arquitetura.

Cézanne ao pintar *Mont Sainte-Victoire* (1904) a partir de um ponto de vista frontal e da compactação do espaço em um plano denso abre caminho para futuras conquistas cubistas.

Frontalidade, supressão da profundidade, contração do espaço, definição de fontes de luz, objetos se projetando, palheta restrita, malhas oblíquas e retilíneas, propensão para o desenvolvimento periférico, são todas características do cubismo analítico.²⁴

²³ Idem, p. 22.

²⁴ Idem, p.25.

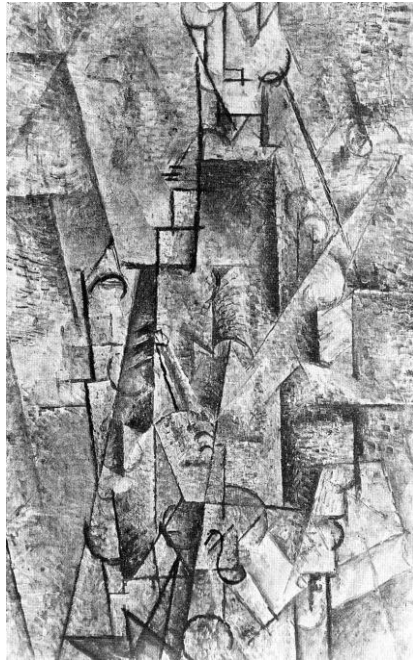


Fig. 19
Tocador de
Clarineta, Picasso,
1911.

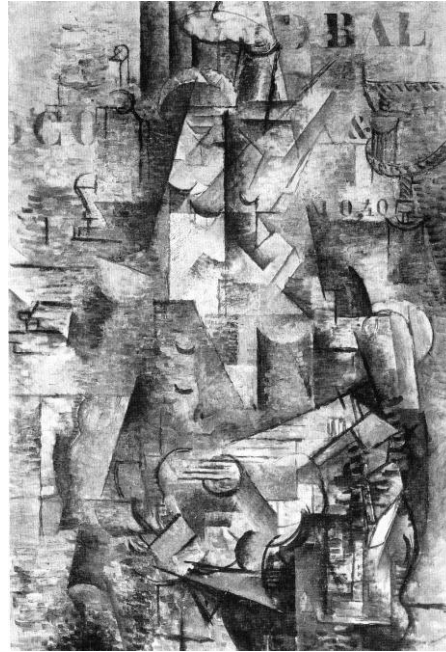


Fig. 20
O português,
Georges Braque,
1911.

O campo pictórico será cuidadosamente construído segundo sua característica plana, ou objetos em posições espaciais precisas serão transpostos para a tela segundo a lógica da superfície plana pintada.

Picasso em *Tocador de Clarinete* e Braque em *O Português*, ambos de 1911, ilustram para Rowe as duas possibilidades da transparência.

Picasso trabalha com uma figura transparente de organização piramidal em um espaço profundo; em Braque, linhas e planos se entrecruzam na formulação de um espaço pouco profundo, a figura ganha substância independente do espaço raso. Os dois trabalham de forma diferente a questão do espaço. Em Picasso olhamos através da figura e identificamos um espaço profundo; em Braque, o espaço se apresenta próximo a superfície da tela se expandindo em direção às laterais. Para Braque a figura e um resíduo de malha composta de linhas ortogonais são independentes, podendo ser percebidas de forma autônoma. Objetos ganham densidade a partir da dissociação da estrutura primeira - a malha, que

supostamente organizaria o espaço da figura. Para Picasso a malha tanto pertence à figura quanto ao espaço.

A maneira própria de cada um dos artistas, Picasso e Braque, de organizar o campo plástico é sinal da diferença dos procedimentos; Picasso trabalha com o espaço profundo e olhamos através da figura; em Braque o espaço se desenvolve na superfície se expandindo lateralmente. A transparência em Picasso é literal, enquanto que em Braque é fenomenal.

Na transparência literal permanece a preocupação com o espaço profundo naturalístico, enquanto que na transparência fenomenal a desnaturalização do espaço da pintura em direção à construção do campo plástico plano é completa.

Léger radicaliza estas conquistas na formulação de um espaço pós-cubista:

Através de um refinado virtuosismo com a organização dos elementos próprios do pós-cubismo, Fernand Léger, torna evidente o comportamento multifuncional das formas claramente definidas. Através de superfícies planares, através da ausência de volume sugerindo sua presença, através da sugestão mais do que da presença da malha, através de um padrão em quadricula sugerido pela cor, proximidade e discreta superposição, Léger leva o olho a uma exaustiva experiência de organizações menores e maiores no todo. A preocupação de Léger é com a estrutura da forma. (...) Léger preservou e mesmo intensificou a típica tensão cubista entre figura e espaço.²⁵

²⁵ Idem, p.31.

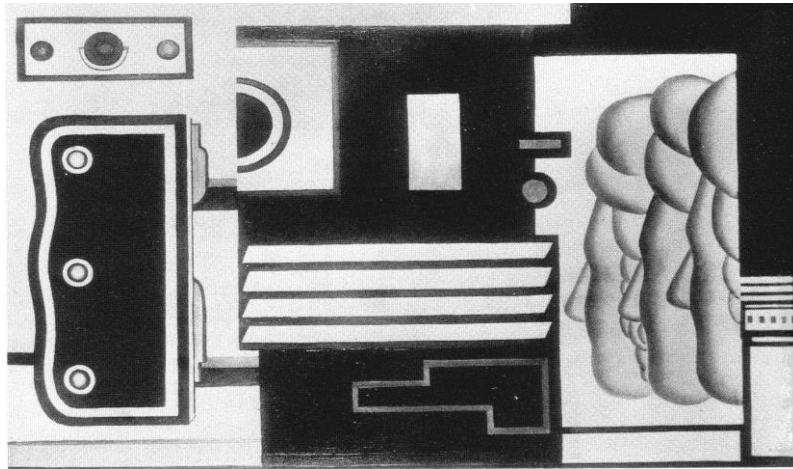


Fig. 21
Três rostos, Fernand
Léger, 1926.

Léger opera com as conquistas da transparência fenomenal na construção de um espaço raso, através de objetos articulados frontalmente apresentados, nenhuma reminiscência do espaço naturalista, o espaço é pura construção abstrata.

Na pintura a terceira dimensão é sugerida, na arquitetura ela é constitutiva, não podendo ser suprimida. Transparência literal está associada à qualidade dos materiais, a caixa de vidro da oficina da Bauhaus, Gropius, (1919) é um exemplo; enquanto transparência fenomenal precisa ser definida.

Para definir transparência fenomenal,

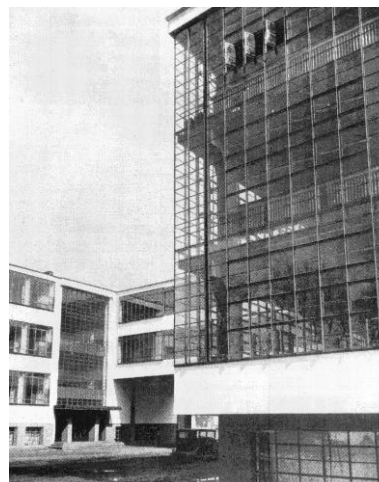


Fig. 22
Ateliês da Bauhaus,
Walter Gropius,
1919.

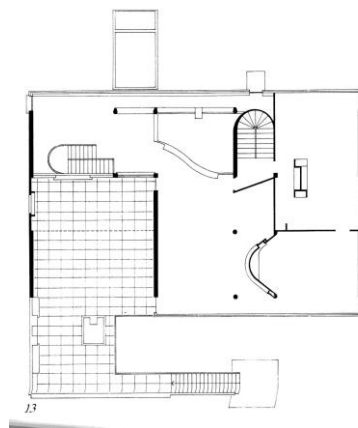
Rowe propõe a comparação entre a Vila Stein em Garches (1928) de Le Corbusier, e os ateliês da Bauhaus (1926).

As duas são cúbicas, têm superfícies envidraçadas dobrando nas arestas, dando continuidade na fachada lateral, ambas apresentam lajes em balanço, ambas tem o térreo recuado; as semelhanças se esgotam nos elementos e as diferenças na maneira como são utilizados.

Enquanto Gropius busca as qualidades translúcidas do vidro, Le Corbusier trabalha as qualidades planares do vidro, construindo faixas horizontais na superfície.

Le Corbusier constrói a percepção de um espaço que se desenvolve em camadas paralelas ao plano de fechamento. O recuo do térreo, a escada paralela à fachada, o guarda corpo da sacada, a superfície de vidro que se desenvolve além da aresta, o vazio da sacada.

Fig. 23-23a
Vila Stein em
Garches, Le
Corbusier, 1927.
(vista e planta)



Na planta, o espaço não se desenvolve no sentido da profundidade, mas com paredes curvas, a meia altura, que reforçam a dinâmica da sobreposição e interpenetração de planos na constituição do espaço.

O espaço é construído por Le Corbusier a partir da estratificação de camadas, muito semelhante ao proposto por Léger em *Três rostos*, há uma constante negação do espaço que se desenvolve em profundidade na afirmação de planos que se apresentam visualmente próximos da superfície.

A visão frontal reforça a caracterização de um campo espacial ativado por vários impulsos, há uma dinâmica de compensações entre formas que recuam e avançam na constituição do espaço pouco profundo que remete à superfície

Le Corbusier trabalha com a conquista cubista: a descoberta do espaço raso, ativado pelas formas em suas posições reversíveis, com a transparência fenomenal.

A tarefa de Rowe se cumpre na diferenciação dos empregos modernos de transparência, especialmente a importância de uma conquista que é feita pelas artes plásticas e será transposta por Le Corbusier para a Arquitetura.

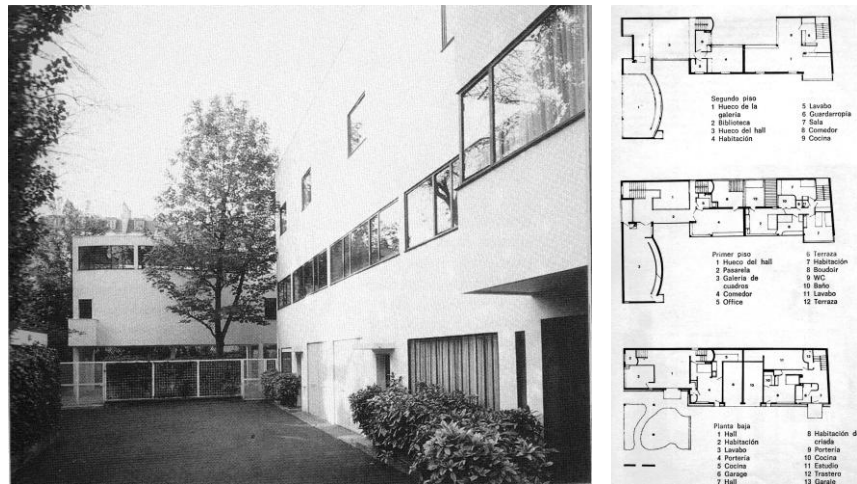
A concepção do purismo fez com que Corbusier e Ozzenfant se debruçassem sobre as conquistas cubistas e o desenvolvimento mais amplo das pesquisas plásticas de Picasso e está na origem da concepção de espaço que será continuamente atualizada por Corbusier.

Le Corbusier transpõe para o espaço a articulação cubista da continuidade espacial, o desenvolvimento contínuo e infinito que é dado à experiência pela dinâmica das formas no espaço.

As Casas Brancas (década de 1920) são afirmações da conquista cubista, apresentam a experiência da continuidade espacial a partir da dinâmica formal, a proposição do espaço na sua totalidade, a própria natureza do espaço se apresenta nas configurações propostas por Le Corbusier. A percepção do espaço através

da experiência da vida cotidiana é apresentada nos projetos, não se trata de naturalizar o espaço, mas de trabalhar com a lógica constitutiva dele.

Fig. 25-25a
 Casa La Roche/Jean
 Roche/Jean
 neret, Le
 Corbusier,
 1923, Paris.



Na Casa La Roche (1923) o observador olha através da parede envidraçada da entrada e a passarela indica a porção de espaço paralela à fachada para, em seguida, ao ingressar, se deparar com a dinâmica da continuidade espacial com avanços e retrocessos da pequena sacada e pisos que se voltam para este espaço. A experiência do espaço na sua totalidade se apresenta a partir do ingresso nesta sala, todos os pisos e direções do espaço se apresentam.

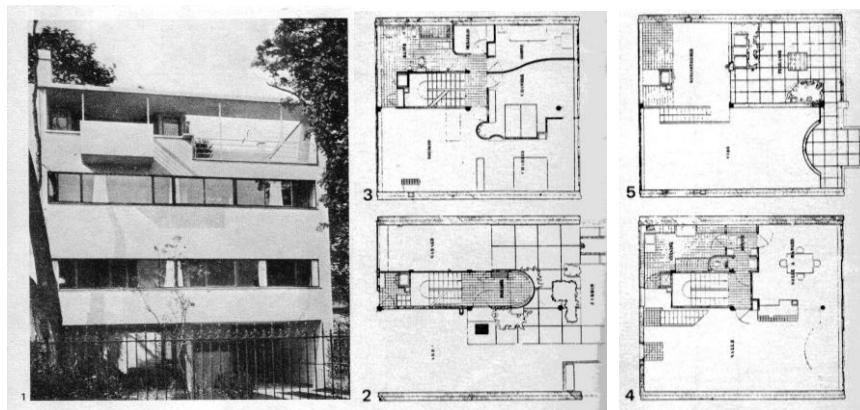


Fig. 28-28a
Casa Cook, Le
Corbusier,
Bologne-sur-
Seine, 1926.

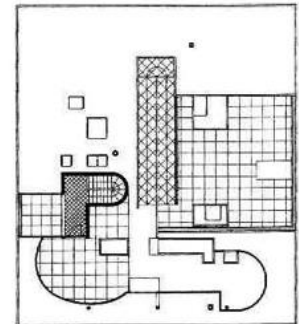
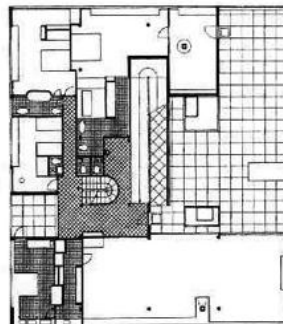
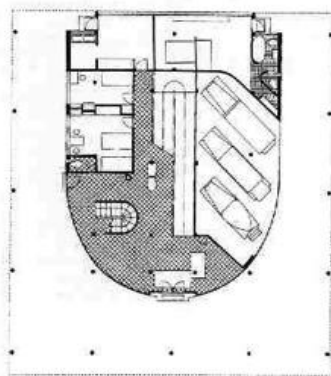
Na Casa Cook (1926), a inversão dos pisos: quartos em baixo e salas em cima respondem à necessidade de articulação do espaço de estar, das salas, com o teto jardim. A continuidade deve ser entendida tanto na horizontal quanto na vertical. O piso dos quartos, como na Vila Stein, não se desenvolve segundo a profundidade espacial, paredes levemente movimentadas, nunca perpendiculares à fachada conformam este piso, o observador em movimento e o espaço se materializando de forma dinâmica.

Na Villa Savoye (1929), o volume externo se apresenta a partir da visão de escoreço: paralelepípedo suspenso apreendido a partir da primeira visada, para internamente ser desmontado em planos que serão experimentados na *promenade arquitetônica* através da rampa interna. Nas aberturas longitudinais a natureza ao longe é recortada e aproximada e assim passa a participar do espaço interno da casa - as distâncias são transformadas em experiência de um único plano, conforme a experiência cubista o espaço que se desenvolve em profundidade é todo ele apresentado em primeiro plano. E no teto jardim, alcançado com a rampa externa, as paredes curvas contra o céu fazem a contensão do espaço infinito da natureza e também aproximam a distância através da abertura nesta parede.

A questão da transparência fenomenal pode ser identificada na maneira como Corbusier está organizando o espaço. Mas, esta concepção teórica formulada por Rowe está circunscrita a fase de Corbusier das Casas Brancas a partir da década de 30 outras questões serão desenvolvidas pelo arquiteto.

O interesse pelos *objects-trouvés*, a inserção das figuras femininas e uma outra concepção do campo plástico, atitudes tomadas por Le Corbusier em suas pinturas, terão equivalente na arquitetura.

Fig. 27-27a-27b
Vila Savoye, Le
Corbusier, Poissy,
1929.



PICASSO, O CUBISMO E SUA SUPERAÇÃO

Buscar novos caminhos a partir do cubismo mobilizou Picasso a partir de 1919, quando ainda era válida a pesquisa cubista e continuava a ser desenvolvida por Braque, Gris e Léger.

Em 1919 Picasso apresenta sua nova produção em uma exposição organizada por seu novo marchand, Paul Rosenberg. A repercussão foi negativa e os trabalhos apresentados foram chamados de pastiche pela profusão de referências históricas adotadas por Picasso na concepção das obras.²⁶

Toda a história da pintura estava sendo apropriada e rerepresentada por Picasso: Leonardo, Dürer, Le Nain, Ingres, Van Gogh, Cézanne, ou seja, não se via o próprio Picasso nestas pinturas. Picasso se apropria especialmente de Ingres e faz uma série de retratos em que a linha será definidora da forma.

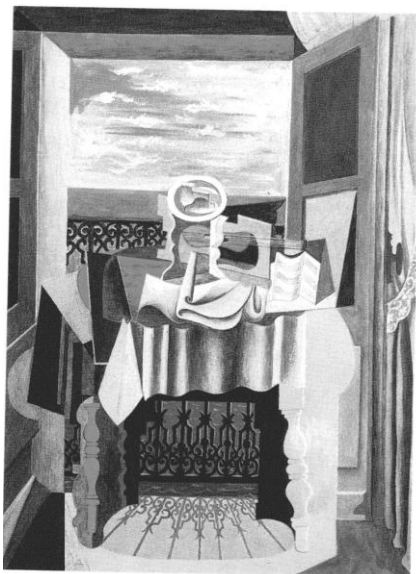


Fig. 28
Natureza morta
diante de uma janela
em Saint-Raphaël,
Picasso, 1919.

²⁶ KRAUSS, Rosalind E. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 103.

Nesta exposição foram apresentadas mais de cem obras compostas de uma série de referências históricas, pinturas cubistas e 25 quadros de uma outra série que representava uma natureza-morta diante de uma janela que foi chamada coletivamente de os *Balcões*, série que o artista havia começado a pintar em Saint-Raphaël.²⁷

Nestas pinturas há a citação daquilo que já havia sido estabelecido em arte: a representação renascentista para a configuração do espaço interno de uma sala com abertura para o espaço externo, mar e céu ao longe marcando a linha do horizonte. Uma natureza-morta apresentada como uma pintura cubista em uma justaposição de dois momentos caros para a história da pintura: um o da constituição da representação renascentista; outro o da ruptura com este campo plástico, proposta pelo cubismo.

Nestes trabalhos, Picasso faz uma operação que já havia feito em outro momento, quando pintou *Les demoiselles d'avignon* (1907).²⁸

²⁷ A crítica havia reagido a esta série de pinturas de Picasso, pois eram mais de 125 quadros sem que isto resultasse em uma grande obra. Krauss aponta para um casamento entre o cubismo e o classicismo nesta série de pinturas, porém, este trabalho propõe um outro desdobramento, p. 193.

²⁸ CABANNE, Pierre . *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, p. 194, relata a dificuldade com que os amigos receberam a pintura *Les demoiselles*, pois não haviam referencias estabelecidas para seu entendimento; o jovem Kahnweiler compra os esboços e depois o quadro de Picasso, que pintava e vivia de maneira indigente em seu atelier Bateau-Lavoir . Kahnweiler não sabia exatamente do que se tratava o quadro, mas intuía nele uma ruptura importante. Futuramente o galerista será figura importante na análise da produção cubista e criação de um mercado esclarecido para veiculação das obras de Picasso e Braque. Picasso tinha 27 anos quando pinta *Les demoiselles*.

Nesta pintura, Picasso anuncia o cubismo a partir da ruptura com a questão da representação na arte, operação esta feita pelo artista a partir da linguagem tradicional estabelecida de representação do espaço desde o renascimento. Esta ruptura é feita de maneira curiosa, pois todos os elementos de representação estão presentes, porém deslocados de sua posição original.

As mulheres ao centro remetem as banhistas de Cézanne²⁹ executadas com todos os elementos da pintura: desenho, modelado, cor, porém, estes elementos são empregados subvertendo a tradição da pintura - o desenho não estrutura a forma, aparece sobreposto a ela, linhas que seriam escondidas pelo modelado são reveladas compondo a estrutura da forma. A cor que era utilizada, comprometida com o naturalismo, nesta pintura aparece deslocada das superfícies vagando por planos sem defini-los.

²⁹ DAIX, Pierre. *Picasso criador. Sua vida íntima e sua obra*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 106, mostra como vários artistas modernos haviam tomado *As Banhistas* de Cezanne para a transformação da representação clássica na pintura em 1906: Matisse com a posição de seu **Nu** apresentava a figura de costas e frente ao mesmo tempo através da torção do tronco, desta forma ultrapassava Ingres; Derain em suas *Banhistas* também refaz Cezanne e Ingres do *Banho Turco* com muita liberdade, faltava assim, a Picasso, a ruptura com os elementos clássicos e *Les demoiselles* seria a resposta.

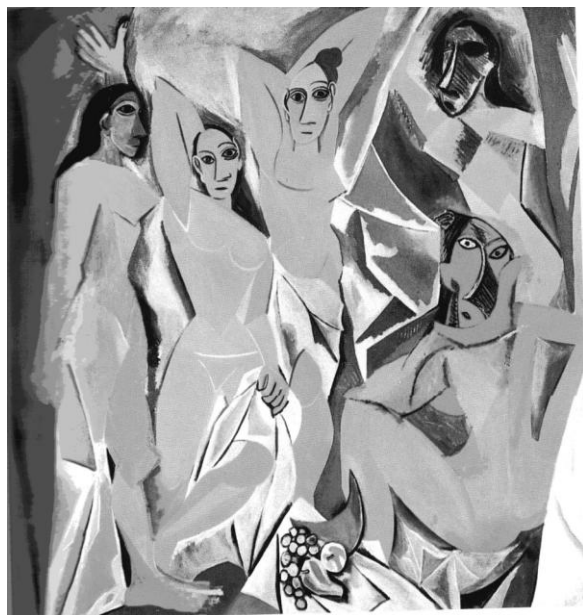


Fig. 29
Les demoiselles
d'Avignon, Picasso,
1907. MOMA, NY.

Os três elementos constitutivos da tradição pictórica: linha, modelado, cor, são liberados de seus papéis originais e protagonizam a construção do campo plástico com liberdade.

Máscaras africanas sinalizam a crise da cultura europeia³⁰ e lembram que em um momento idílico a realidade e a consciência eram constituídas em um só golpe. A totalidade do espaço própria da arte africana resolve a dicotomia entre espaço e figuras que havia ocupado a arte europeia desde a origem, pois forma e espaço constituem-se mutuamente. Picasso se vale disto para libertar a pintura das formas de representação estabelecidas.

A lição de Cézanne da busca da estrutura do espaço é tensionada, pois Picasso rompe com o espaço da representação. Cézanne se

³⁰ Pierre Cabane cita Kahnweiler em *El siglo de Picasso*, op. cit., p.260, para afirmar a questão antinaturalista das representações africanas em *Les demoiselles*: "os pintores cubistas descobriram em certas máscaras da Costa do Marfim alguns signos que, renunciando a toda imitação e apresentando à percepção do espectador a liberdade de imaginar o rosto cujas verdadeiras formas as tais máscaras não imitam. Foi o descobrimento decisivo...que permitiu a pintura à criação de signos inventados, que libertou a escultura do bloco e a conduziu a transparência".

prende à *petite sensation* para garantir a representação atenta do espaço no campo da tela, Picasso, com violência, subverte a representação do espaço.

O céu ao fundo, como seria próprio da representação, avança em direção ao primeiro plano; a luz do ambiente, que na tradição seria um fator unificador, é responsável pela planificação e projeção do conjunto em direção do observador.

O tamanho da tela é intencional, as figuras se apresentam na escala do observador, mas, em um grau assustador de desnaturalização, não é possível reconhecer-se nos corpos fragmentados. Esta tela, que marca a origem do cubismo, é praticamente abandonada para que as experiências cubistas a partir de naturezas-mortas se desenvolvam.

Em *Les demoiselles*³¹ Picasso desmonta a questão da representação estabelecida desde o renascimento. O cubismo seria a tentativa de construir uma nova forma de representação que de fato substitui a representação renascentista, há uma adesão ampla de artistas empreendendo o mesmo esforço neste momento, buscando novas formas de constituir o campo plástico. *Les demoiselles* por apresentar uma postura tão radical ficará "guardada" para dar lugar às pesquisas cubistas, mesmo tendo-as inaugurado.

A ruptura com a representação do espaço no campo da tela dá lugar à nova questão moderna: a de como a percepção apreende o espaço. Não se trata mais de representar o espaço, mas de se aproximar do movimento da

³¹ Pierre Cabanne afirma em *El siglo de Picasso*, op. cit., p. 405, que pouca gente havia visto *Les demoiselles*, pois havia sido comprado pelo colecionador Jacques Doucet que o mantinha guardado e quando este morre em 1929 o quadro é destinado à venda que se consumará pela aquisição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sem que haja interesse pelas coleções nacionais francesas na aquisição do emblemático quadro.

visão na constituição do espaço. Decomposição em planos, fragmentação, sobreposição, justaposição, simultaneidade de visão são estratégias da percepção na apreensão da totalidade do espaço. O que passa a ser pintado é o momento da experiência do olhar ao constituir o espaço.

Os objetos cubistas são pintados fragmentados e inseridos em um espaço que pode ser identificado com um relevo.³² Ao longo da pesquisa cubista desenvolvida por Picasso os objetos vão perdendo a densidade e colaborando para a construção de um campo plástico tendendo ao plano.

Picasso se afasta da construção cubista, mas não da construção da experiência da simultaneidade na tela, pois o que interessa ao artista é a maneira como a percepção organiza a percepção ao olhar a pintura.

São várias as explicações sobre as intenções cubistas no sentido da constituição de uma totalidade e de como, de alguma maneira, ela seria construída; mas, de fato a questão da descontinuidade parece ser a que mais próximo chega da lógica cubista. Não se trata de alcançar totalidades ou universalidade de procedimentos em relação à concepção do espaço, mas uma dispersão de partes arbitrárias parece conduzir as proposições do campo espacial.

Em *Les demoiselles* a inversão do sentido da percepção produz desorientação em relação à leitura do quadro: ao invés da percepção ser orientada em direção à profundidade da tela o que acontece é a projeção das figuras em direção ao observador, produzindo um efeito de pressão contida na percepção do campo espacial.

³² STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.196. Steinberg defende a ideia de disjunção na concepção da pintura proposta pelo cubismo.



Fig. 30
Natureza morta com
violão na mesa em
frente a janela
aberta, Picasso,
1919.

Steinberg afirma que *Les demoiselles* são o momento de dessublimação da arte proposto por Picasso, pois o quadro rompe com três pressupostos fundamentais da arte: com a idealização, com a distância emocional e com a perspectiva de foco fixo; tradição esta em que se apoiava toda a pintura ilusionista.

Realidade e consciência tomam forma interligadas e simultâneas. A pintura conquista esta identidade com a consciência e a arquitetura buscará a mesma identidade.

Mas, em 1919, o Picasso que não pode fazer Picasso experimenta novamente um momento de ruptura semelhante ao que havia proposto em *Les demoiselles*. A pintura se volta sobre ela mesma e pode construir uma representação a partir da incorporação de conquistas históricas pictóricas que são deslocadas e rerepresentadas em uma nova figuração do espaço.

As variações executadas em *Saint-Raphaël*, em 1919, são um exercício em que a realidade e a consciência são sintetizadas na pintura a partir do que já foi conquistado na própria pintura. As figurações se apóiam em soluções que são conhecidas na História da Arte ou no próprio trabalho de Picasso. Naturezas mortas executadas em figurações

cubistas são apresentadas dentro de uma sala perspectivada, com janelas que se abrem para um balcão, mar e linha do horizonte ao fundo. Luz naturalizada fora na paisagem e desnaturalizada no interior da sala.



Fig. 31
Estudos, Picasso,
1920.

Qual seria a tese defendida nestas pinturas? Por que são associados dois momentos que estariam em oposição na história da pintura?

Os vários momentos históricos apropriados pelo pintor são transformados em linguagem, perdem seu valor histórico e passam a se situar em um presente absoluto como toda operação moderna. Esta operação de deslocamento que havia sido experimentada em *Les demoiselles d'avignon* (1907) e agora reaparece nas pinturas de Saint-Raphaël (1919) é responsável pela desnaturalização da pintura sempre figurativa de Picasso abrindo para novas possibilidades em relação à expressividade.



Fig. 32
La joie de vivre,
Matisse, 1905.

Argan³³, ao definir a produção de Picasso entre o classicismo e anti-classicismo, aponta a relação da obra com um ideal e sua contradição. Para o autor a tarefa de Picasso seria a de achar uma alternativa para o debate da pintura que estava polarizada entre o ideal clássico francês, através de Matisse com *La joie de vivre* (1905), e a tradição romântica alemã; a modernidade se daria através da disputa entre as duas tradições: o clássico e o romântico.

Caberia a Picasso em *Les demoiselles* repropor o debate através da incorporação e desmontagem dos elementos clássicos, a inserção da arte negra seria o golpe necessário, pois, em contraposição à civilização europeia constituída, apresentaria como alternativa o seu oposto: a barbárie.

Para o autor Picasso se nutre de pares contraditórios em uma tensão dialética: *civilização e barbárie, clássico e primitivo, mitologismo olímpico e ctônico*.³⁴

³³ ARGAN, G.C. *A Arte Moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 583.

³⁴ Idem, p. 590.

A última contradição a ser enfrentada por Picasso é a da relação entre arte e indústria que estava sendo equacionada pelos construtivistas russos, pelos alemães na Bauhaus e pelos holandeses no *De Stijl*. Mas ele, Picasso, respondia a outra demanda: o contraste entre classicismo e anti-classicismo.

Em contraposição às formas úteis da indústria, Picasso respondia com as formas inutilizáveis de pura invenção, de um presente absoluto, cujo conhecimento é acessível somente à arte. Distante da ideia de projeto, Picasso cria e evidencia a contraposição entre teoria e prática, a primeira seria o momento do pensamento puro, a segunda, da pura ação.

A arte, desta forma, intervém na realidade e dá forma ao presente sem se reportar ao acontecido ou ao discurso, é pura presença.

A operação de Picasso em relação à história da arte é comparada a de um *bricoleur* que escolhe e se serve conforme a necessidade de várias conquistas ao longo da história da pintura. A autoridade ou valor não vem do passado, é do artista o domínio da história e, por isso, pode escolher e deslocar para rerepresentar em outra chave as conquistas históricas.

Esta operação é considerada clássica por contar com uma visão completa do mundo, porém anti-clássica, pois este se apresenta em fragmentos: o espaço não tem profundidade e o tempo não tem duração, todos os fatos históricos são apresentados ao mesmo tempo, agora.

A natureza, segundo a lógica da criação, é equilíbrio e proporção, e imitá-la seria revelar a ordem do pensamento mas, para

Picasso a natureza é um anteparo a ser quebrado³⁵.

A imagem é desnaturalizada, pois a deformação é inerente ao processo do fazer artístico que toma forma na consciência, na duração do ato de pintar, na maneira como as formas naturais são apreendidas na consciência, em sua presença.

O grande artista tem à mente toda a história porque possuir a arte significa possuir toda a história; mas é livre de isolar, desviar, subverter o dado do passado. ³⁶

Picasso se afasta do cubismo em 1919, período em que Le Corbusier executa quadros puristas a partir de uma domesticação do cubismo. A inserção da figura feminina e objetos de reação poética na pintura do arquiteto têm início em 1929, dez anos após as mudanças propostas por Picasso, e de certa maneira traçam o mesmo caminho.

Quando Le Corbusier introduz as figuras femininas em suas pinturas também trabalha com deslocamento, o espaço construído para abrigar a nova figuração será proposto a partir da citação de formas puristas, ou figuração cubista, combinadas com novas formas. Desta maneira desloca conquistas plásticas e as recompõe em nova figuração como havia feito Picasso.

A relação entre arte e arquitetura nas Casas Brancas que encontra equivalência na pintura purista, no sentido da concepção espacial, precisa ser estabelecida para a produção posterior do arquiteto.

³⁵Idem, p. 585.

³⁶Idem, p. 586.

**2. A HISTORIOGRAFIA SOBRE A
PRODUÇÃO DE LE CORBUSIER DA
DÉCADA DE 1930**

Não há consenso entre os historiadores da arquitetura sobre os motivos pelos quais Le Corbusier abandona as questões iniciais modernas e trilha outro caminho. Em 1929, o arquiteto decide mandar um comunicado escrito à direção do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) e partir em viagem para as Américas; a intenção é divulgar o ideário moderno na América Latina. Mas se, por um lado, Le Corbusier divulga nas conferências as questões relativas à modernidade, por outro, está operando uma mudança radical na maneira de ver o mundo e conseqüentemente em seu trabalho.

Esta mudança é identificada pela historiografia, mas os primeiros manuais empreendem o esforço de apresentar as questões modernas com um contorno hegemônico e, desta forma, identificam os projetos de Le Corbusier da década de 30 como exemplos ainda de um primeiro momento moderno. A década de 1930-40, marcada pelos projetos de emprego da técnica vernacular, são mencionados de passagem, pois a atenção será dedicada aos da década de 1950: Ronchamp, Chandigarh, La Tourette.

Estes poucos projetos da década de 1930-40, foram necessários para um novo encaminhamento nas propostas de Le Corbusier. Se eles, de fato, não constituem um momento de ruptura, são necessários para uma nova síntese.

Que síntese seria esta?

Década de 1940

Sigfried Gideon (1888-1968), fundador e secretário geral dos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), a partir de 1928 até 1956, elaboram a historiografia desde a origem do Movimento Moderno. Ele publica em 1941 *Espaço, Tempo e Arquitetura*¹, que tem como princípio teórico associar as questões modernas a um desenvolvimento histórico conquistado pelas novas concepções espaciais. Este texto é resultado de uma série de conferências proferidas na Universidade de Harvard, a convite de Gropius. Acréscimos ao texto original são propostos em 1953, para tratar dos projetos modernos na América a partir da década de 40 e em 1961 é feita outra complementação, na qual Gideon, na introdução, situa as novas questões urbanísticas.

Para apresentar as questões modernas Gideon estabelece três fases de desenvolvimento arquitetônico, todas relacionadas à concepção espacial. A primeira fase é identificada no Egito, na Suméria e na Grécia, que apresentam volumes articulados sem a preocupação com o espaço interno. A segunda fase é identificada nos edifícios romanos com sua concepção de espaço interno, o Panteão inaugura esta preocupação que se mantém até o século XVIII.

O século XIX seria uma etapa intermediária, pois os edifícios apresentam elementos de todas as fases anteriores. A terceira fase, a Moderna, iniciada no século XX, se manifesta a partir da ruptura com a

¹ GIDEON, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

idéia de perspectiva a partir de um único ponto de vista, estabelecida desde o Renascimento, graças a uma mudança radical na nossa maneira de ver e, portanto, conceber o espaço.

A relação entre espaço e tempo e as novas técnicas (ferro, vidro, concreto armado) identificam o movimento como elemento da arquitetura, incorporando as conquistas anteriores e dando a elas um sentido dinâmico novo.²

Gideon, desta maneira, estabelece uma linha de continuidade e síntese da Arquitetura Moderna em relação à história e a chave de leitura da nova concepção espacial seria devedora do Cubismo, que propõe a revolução da questão espacial através da pintura.

No capítulo intitulado *Grandes construções e objetivos arquitetônicos*, escrito como acréscimo em 1953, Gideon apresenta dois projetos de Le Corbusier construídos em Paris: *Asilo do Exército da Salvação* (1929-33) e *Pavilhão Suíço da Cidade Universitária* (1931-33) e aponta *adições ao repertório da linguagem estética de Le Corbusier*.³

O autor propõe a seguinte análise do Pavilhão Suíço:

O Pavilhão Suíço é uma das mais criativas obras de Le Corbusier. Todo o edifício é sustentado por imensos pilares de concreto armado que penetram no solo até alcançar a rocha. Um dos lados do edifício consiste numa parede-cortina de vidro, que compreende os estúdios; o outro é uma parede curva de pedra bruta, cuidadosamente modelada. Ao que nos é dado saber, essa foi a primeira vez em

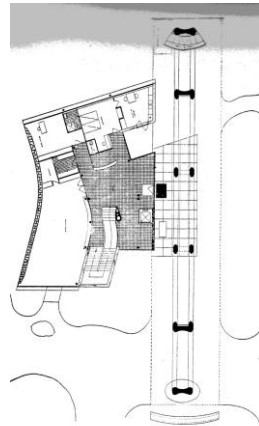
² GIDEON, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.25.

³ *Idem*, p. 566.

que se recorreu ao uso da parede curva na arquitetura moderna.

Porém, o que nos surpreende desde o início como extraordinário é a modelagem dos volumes e do espaço no salão de entrada. Embora a área disponível fosse relativamente limitada, a imaginação do arquiteto criou um espaço que é vivo, livre e amplo. Na sua originalidade, é comparável às obras dos grandes períodos.⁴

Fig. 1-1a-
Pavilhão suíço na
Cidade Universitária
de Paris, Le
Corbusier, 1930.



Nesta análise são apontadas as diferenças apresentadas neste projeto e até seu caráter de precursor da parede curva; em seguida são abordados os escritos de Le Corbusier - *Vers une architecture* no sentido da nova concepção espacial relacionada à indústria. O autor reconhece as inovações do projeto, mas não o afasta das questões iniciais modernas.

Analisa também a *Unité d'Habitation* (1947-52) de Marselha como resultado da *imaginação social*, pois este projeto apresenta uma nova proposta de habitação

⁴ Idem, p.566.

coletiva associada aos equipamentos da cidade, além das questões plásticas inusitadas:

As características que fazem da Unité d'Habitation um espetáculo arquitetônico tão raro são suas qualidades plásticas. (...) Nas mãos de Le Corbusier, o material amorfo do concreto bruto - béton brut - assumiu as características da pedra natural. Ele não suavizou as marcas e os vestígios das formas nem os defeitos resultantes de uma aplicação pouco habilidosa que, conforme Le Corbusier afirmou em sua apresentação inaugural, 'São gritantes em todas as partes da estrutura'. A exploração das impressões naturais dos sarrafos de madeira para vitalizar uma superfície de concreto não era novidade, mesmo assim nunca isto havia sido feito anteriormente de modo tão consistente, para conferir ao concreto armado as propriedades de "um material natural do mesmo gabarito que a pedra, a madeira ou a argila."⁵

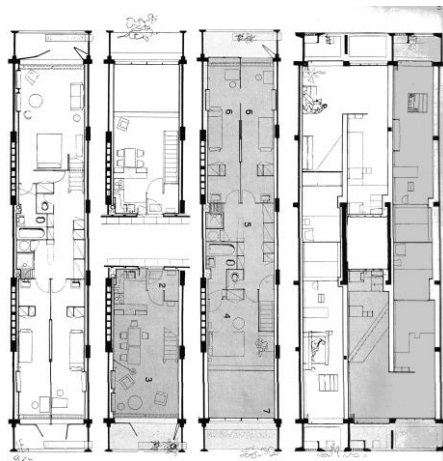


Fig. 2-2a
Unité d'habitation
em Marselha, Le
Corbusier, 1946.

⁵ Idem, p.573.

Este texto faz parte dos acréscimos de 1953 ao original (1941) e apresenta as mudanças em uma chave de inventividade como seria recorrente em Le Corbusier: *era um experimento ousado tanto no sentido plástico quanto na esfera da imaginação social.*⁶ A perspectiva de Gideon é a do desenvolvimento das questões modernas e Le Corbusier, por causa da sua ligação com a pintura e sua capacidade de síntese, tem um lugar de destaque na inauguração de novas possibilidades.

Não se trata de mudança nas questões do arquiteto, mas da abertura de alternativas novas para o que já vinha sendo feito.

Por ser o primeiro texto a apresentar a Arquitetura Moderna, Josep Maria Montaner identifica este texto como o inaugural da historiografia moderna, para em seguida tratar da historiografia oficial da Arquitetura Moderna.⁷

Como primeiro clássico desta linhagem, apontamos Nikolaus Pevsner (1902-1983) autor do texto: *Pioneiros do Movimento Moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936); primeiro texto a nomear o Movimento Moderno e a formular a questão do desenho industrial. A questão de Pevsner é estabelecer uma linha contínua do artesanato em direção a transformação do desenho industrial proposta por Gropius e a Bauhaus e o sentido dado pela ornamentação, inclusive nos projetos modernos.

No texto *Panorama da Arquitetura Ocidental (An Outline of European Architecture)*⁸ de 1943 com acréscimos

⁶ *Ib.* p.574.

⁷ MONTANER. Josep Maria. *Arquitectura e Crítica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999, 4ª tirada., p. 40.

⁸ PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (1ª. ed. Brasileira).

propostos pelo autor em 1945, 1949, 1951, 1953, 1957, 1960.⁹ No capítulo 9 - *Do fim da Primeira Guerra Mundial aos dias de hoje*, Pevsner questiona o caráter rigorosamente historiográfico do texto, devido à proximidade com os dias atuais e apresenta o *novo estilo de arquitetura; estabelecido por um certo número de homens de grande coragem e determinação, de extraordinária imaginação e inventividade.*

As questões da indústria, os novos materiais, a negação do artesanato estavam de acordo com as novas questões sociais propostas pela produção industrial. Mas não houve um desenvolvimento contínuo das questões plásticas, pois os pioneiros lançaram os novos problemas entre 1900 e 1914 e logo, em 1919, pelas contingências do momento europeu, a nova arquitetura se desviou para o Expressionismo se aproximando mais do Art Nouveau do que das novas questões conquistadas em 1914. O desvio de percurso durou até 1924-25 para em seguida ser retomado e se desenvolver em vários países segundo o autor:

O novo estilo de 1914, temporariamente narcotizado pela fumaça do expressionismo, restabeleceu-se e evoluiu, em alguns países, para um estilo aceito e predominante em todos os campos. Em outros países, transformou-se em um estilo de monumentalidade semi-clássica, mais aceitável para aqueles que eram muito fracos para absorver a novidade tal como era ou que estavam ávidos por satisfazer as massas ainda não convertidas.¹⁰

⁹ Montaner não menciona este livro de Pevsner, mas, por ter este caráter de manual, consideramos relevante analisá-lo aqui.

¹⁰ PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (1ª. ed. Brasileira), p. 392.

Pevsner revela sua preferência por Gropius e atribui a ele a invenção, aceitação e desenvolvimento da linguagem da Arquitetura Moderna desde a sua origem. Em relação a Le Corbusier, são várias as ressalvas:

É o Picasso da arquitetura, brilhante, de inesgotável inventividade, instável e imprevisível. (...)

O paralelo com os problemas cubistas na pintura é evidente, especialmente no caso de Le Corbusier, que também era pintor, e daqueles arquitetos que davam mais asas à fantasia. (...) Uma fantasia de ordem arquitetônica mais elevada impediu Le Corbusier de fazer do cubismo de suas villas um sistema.¹¹

O caráter de artista conferido a Le Corbusier por Pevsner o impediria de sistematizar questões comuns ou uma linguagem para a arquitetura moderna. Para o autor o melhor período do arquiteto foi entre 1925-30, momento menos pessoal, de uma obra quase anônima. Por fazer um trabalho de invenção, não poderia ter seguidores, apenas imitadores:

(...) na casa suíça¹², da Cidade Universitária de Paris, em 1930, a pedra - um material natural, apenas com um tratamento rústico - aparece, lado a lado com o vidro, com o concreto branco e o plástico. A natureza, no sentido de irracional, reivindica o seu retorno."¹³

Segundo Pevsner o estilo do século XX teve rápida propagação e após cinquenta anos da sua criação se internacionalizou e pode ser encontrado em vários países. Contudo, o caráter local é identificado em alguns países e isto pode apresentar problemas em relação à construção da linguagem internacional:

¹¹ Idem, p. 395.

¹² Pavilhão Suíço.

¹³ Id. p. 396.

O Brasil não está sozinho em sua revolta contra a razão. Le Corbusier foi consultado sobre o novo edifício do Ministério da Educação no Rio, em 1937, e visitou o Brasil naquela ocasião. É compreensível que o país tenha tido sobre ele o efeito de liberar os traços irracionais do seu caráter; e que ele tenha transmitido o seu entusiasmo impulsivo a seus jovens admiradores. Seja como for, desde então Le Corbusier mudou completamente o estilo de suas próprias construções e a capela de peregrinação de Ronchamp (1950-55), não longe de Besançon, é o mais discutido monumento do novo irracionalismo.¹⁴

Para Pevsner o Brasil apresentava problemas, pois *possui a tradição do mais ousado e disparatado barroco*; e em relação à modernidade, não estava *convertido* até 1930-35, por isso está entregue aos *perigos da inconsequência* desde sempre, e confirma esta vocação pela apresentação das estruturas mais fabulosas, porém mais frívolas. Tais críticas se dirigem aos projetos da Capela de Pampulha (1943), de Oscar Niemeyer, e ao Conjunto de Pedregulho (1950-52), de Affonso Reidy.

A vinda de Le Corbusier ao Brasil seria a causa de um destempero irracionalista, que já havia se manifestado na Europa no emprego da pedra no Pavilhão Suíço e que agora estaria inaugurando o novo irracionalismo em Ronchamp - a combinação de gênio individual com desregramento local, explicam o desajuste de Corbusier às questões modernas, afirma Pevsner. Segundo a interpretação de Pevsner, a viagem de Le Corbusier ao Brasil acentua um desvio, não restando alternativa para novas interpretações.

¹⁴ Id. p.410.

Década de 1950

Bruno Zevi (1918-2000), arquiteto e historiador, deixa Roma em 1940 a convite de W. Gropius, para ministrar aulas na Escola de Arquitetura de Harvard e, a partir de seu contato com o panorama americano, especialmente com a produção de Frank Lloyd Wright, propõe uma alternativa orgânica para a Arquitetura Moderna. Em seu texto *História da Arquitetura Moderna*¹⁵ (1950), aponta um problema metodológico na historiografia do período, que examina apenas os trabalhos do período racionalista situados entre 1920 e 1933.

Zevi critica um tipo de interpretação que se apoia em fenômenos biológicos de idades juvenis ou arcaicas, idades maduras ou clássicas e idades de dissolução ou barrocas; este tipo de leitura trabalha com escolhas que privilegiam momentos específicos da produção cultural, penalizando outras manifestações. Esta interpretação é verificada em toda a história da arquitetura desde a Grécia até os dias atuais.

Para mostrar a incoerência deste modelo biológico ou desta parábola histórica, Zevi indica como momento primitivo da Arquitetura Moderna o *Arts and Crafts* e o *Art Nouveau*, assim como os edifícios de Mackintosh, Behrens, Garnier e Loos; o momento maduro ou clássico está relacionado com a produção de Le Corbusier, Gropius, Mies e possivelmente com os trabalhos de E. Mendelsohn, Jacobus Johannes e Pieter Oud e um estágio de decomposição com os trabalhos de Alvar Aalto e a nova escola sueca, F.L. Wright e seus seguidores.

¹⁵ ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turin: Einaudi, 1950.

Zevi propõe uma nova visão teórica do problema - era preciso suprimir esta visão evolucionista das idades artísticas e operar uma revisão crítica da década racionalista. Identificar as devidas dimensões dos criadores de uma linguagem original e estabelecer os limites de seu alcance. Rever a posição dos arquitetos pós-racionalistas que começaram a produzir a partir de 1933 na Europa e as propostas de Frank Lloyd Wright na América.

O primeiro texto de combate a esta idéia hegemônica da modernidade foi *Por uma Arquitetura Orgânica* de 1944, no qual Zevi propõe que o *funcionalismo, em seu momento racionalista, tinha sido concluído, assim como as abstrações figurativas que o acompanhavam*¹⁶. Uma nova poética havia tomado forma no período de 1920-30, paralelamente ao momento racionalista, através dos trabalhos europeus de Alvar Aalto, identificando uma arquitetura *humana e orgânica*, sem um programa figurativo, mas com arquitetos e edifícios ilustrando novas preocupações.

Na América, Frank Lloyd Wright já havia influenciado três gerações sem que seu lugar na historiografia moderna fosse reservado.

Zevi analisa a obra de Wright em relação à cultura americana dos *pioneers* e formalmente em relação à abstração européia para garantir a Wright uma complexidade maior do que a alcançada pelos europeus. Continuidade plástica e continuidade espacial são os conceitos construídos por Zevi, para qualificar a obra de F.L.Wright. Neste sentido, há semelhança entre o procedimento de Zevi e o de Gideon para os arquitetos modernos da origem, as conquistas cubistas e propostas abstratas na arte são ampliadas

¹⁶ ZEVI, Bruno. *Historia de la Arquitectura Moderna*, Buenos Aires: Emece, 1954, p. 12.

para a arquitetura e dão subsídios para a análise do trabalho de Wright.

Para Zevi, Wright apresenta desde a origem, alternativas para a arquitetura européia. Apresenta Wright como precursor das questões modernas e neste sentido pioneiro, assim como aquele que oferece alternativas pós-funcionalistas.

No capítulo nomeado *Os Mestres do Período Racionalista*, Zevi apresenta as questões teóricas modernas de Le Corbusier, analisa a Vila Savoye como melhor exemplo plástico das questões teóricas e, em seguida, analisa O Pavilhão Suíço da Cidade Universitária (1930-32) por ser projetado logo depois da Vila Savoye e, também, por ser uma grande obra:

É um prisma suspenso no espaço, com uma planta retangular, inteiramente revestido de vidro de um lado. Até agora geometria e estereometria puras, implacáveis. Mas o que na Vila Savoye aparece no nível elevado do piso, aqui se apresenta na planta baixa. O vestibulo, a cozinha e a escada são elementos desarticulados, elementos ondulados plásticos justapostos à cristalização geométrica. A curva da parede e da escada, em pedra sem polir, acaricia e anima a frente do edifício; e o ambiente da cozinha, composto com grande fantasia, ostenta uma amplitude muito superior as suas dimensões reais. Quem criou estes edifícios é um matemático, mas também um poeta; é um racionalista e também um romântico; mesmo não criando uma cultura duradoura, suscita uma problemática cheia de genialidade e sedutores artifícios, extremamente eficaz para liberar o terreno do domínio acadêmico, do 'mofo' dos estilos tradicionais.¹⁷

O projeto do Pavilhão Suíço é apresentado como exemplo de inventividade, uma articulação que já havia aparecido na

¹⁷ Idem, p. 139-140.

Vila Savoye, segundo Zevi e não estaria alinhado com a voz corrente da modernidade por causa do seu compromisso com o lirismo. Mas, de fato, o autor não oferece alternativas em relação ao contraste entre as questões da Vila Savoye e deste projeto.

Para Zevi, o racionalismo não é a questão fundamental da Arquitetura Moderna. Neste ponto, ele polemiza com Gideon, que, por ter escrito *Espaço, Tempo e Arquitetura* em 1941 não inclui as contribuições das décadas de 1930-40, além de apresentar Frank Lloyd Wright antes de Le Corbusier. Segundo o autor, o que orienta Gideon e produz equívoco é a "posição metodológica segundo a qual os únicos fatores válidos em arquitetura são aqueles que se podem traduzir em termos de progresso mecânico ou de teorias abstrato-figurativas".¹⁸

O problema estava relacionado ao fato dos principais mestres da Arquitetura Moderna terem deixado a Europa: Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, e Le Corbusier, que apesar de ter ficado na França, não produziu, tendo se dedicado à pintura e aos livros.

Mas, o que de fato aconteceu na década de 1930-40?

A resposta de Zevi é que a terceira geração de Modernos: Max Bill na Suíça, Oscar Niemeyer no Brasil, seguem os pressupostos Modernos, tendo assim, um papel de continuidade com os mestres e não de renovação. A renovação na Arquitetura Moderna é atribuída aos Arquitetos Orgânicos que não se opõe a poética racionalista que se encontrava em um momento de expansão, pelo contrário, defendem-na de um refluxo acadêmico que se desenhava.

¹⁸ Idem, p. 312.

Ao Cubismo e Neoplasticismo serão acrescentadas às curvas de Jean Arp ou Joan Miró, não por preferência, mas pela defesa de uma concepção espacial que privilegia a interioridade do edifício e o programa funcional relacionado à vida em suas demandas cotidianas. Assim, Zevi faz a defesa da poética orgânica sem que ela se contraponha aos modernos racionalistas, destacando Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto como representantes da expressão dominante na década de 1930-40.

Zevi faz menção a Casa Errazuriz (Chile, 1930), Vila Mandrot (Predet, década 1930) e Pavilhão Suíço (Paris, década 1930) pela utilização dos materiais naturais, atribuem a estes edifícios o caráter de projetos precursores do estilo *Cottage*, adotado nas casas americanas para suprir a necessidade expressiva dos americanos na proposição de habitações individuais, mas não se ocupa destes projetos.

Para Zevi, a tarefa que se impõe é a da caracterização da Arquitetura Orgânica, tendo como destaques os trabalhos de Aalto e Wright, e suas colaborações no sentido do desdobramento da poética moderna.

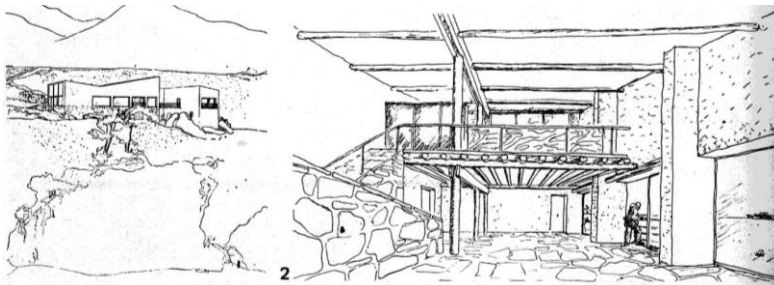


Fig. 3
Casa Errazuriz, Le
Corbusier, Chile,
1930.

Década de 1960

Leonardo Benevolo (n.1923) desenvolve as questões relacionadas à história social e tecnológica que tinha como referência Arnold Hauser e Sigfried Giedeon, em sua *História da Arquitetura Moderna*¹⁹ (1960).

Em relação a Le Corbusier, Benevolo aponta a mudança ocorrida em seu trabalho, a partir da década de 30:

Depois de 1933, ele executa somente pequenas construções, para uma clientela restrita, tal como nos anos vinte; não são, contudo, repetições das experiências de então; pelo contrário, tornam-se ocasiões para explorar novos sistemas de construção e novos padrões funcionais, que prenunciam, de modo surpreendente, as tendências da arquitetura européia da década seguinte.²⁰

Uma destas construções, segundo Benevolo é a Casa Errazuris, (1930) no Chile, feita com troncos de madeira e paredes de pedra. Ao citar Corbusier, o autor destaca:

A rusticidade dos materiais não é obstáculo, de modo algum, para a manifestação de um esquema claro e de uma estética moderna.²¹

¹⁹ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, 2^a. Ed.

²⁰ Idem, p. 566.

²¹ Idem.

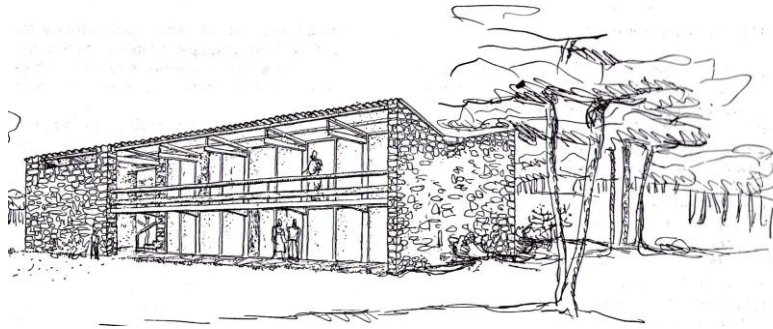
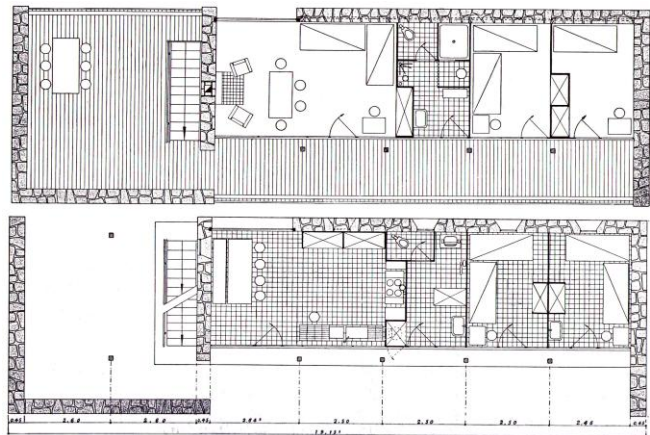


Fig. 4-4a

Casa aux Mathes, Le
Corbusier, 1935



Para Benevolo, os materiais rústicos não se distanciam das questões modernas, pois o arquiteto não procura as questões ligadas à tradição, a escolha dos materiais confere um caráter acolhedor à casa que não é próprio da poética moderna e antecipa o caminho seguido pela arquitetura europeia. Na *Maison Week-end* (1935), Paris: *muros de pedra sustentam abóbadas em concreto armado, recobertas com terra e jardim.*²²

A Casa aux Mathes (1935) é executada em três partes: um esqueleto de pedra, carpintaria em madeira e vedações pré-fabricadas executadas em formas de madeira preenchidas com vidro, compensado ou cimento-amianto, esta opção pelos materiais foi tomada para facilitar a execução da obra.

²² Idem.

Benevolo cita Le Corbusier para explicar a escolha dos materiais:

Um dos graves problemas da arquitetura moderna (que tem, sob muitos aspectos, um caráter internacional) é o de estabelecer judiciosamente o emprego dos materiais. Com efeito, ao lado dos volumes arquitetônicos novos determinados pelos recursos das novas técnicas e por uma nova estética das formas, uma qualificação precisa e original pode ser dada pela virtude intrínseca dos materiais.²³

Desta forma, Benevolo, através da própria fala de Corbusier, conclui que a poética é moderna e o uso dos materiais variados é proposto para produzir mudança na percepção da forma. Como novas alternativas, Benevolo destaca o emprego do *brise-soleil*, proposto em 1933 para edifícios com fachada de pano de vidro na Argélia, que apresentam um caráter técnico de proteção, logo em seguida são incorporados em seu caráter expressivo na Cité d’Affaires de Argel (1939), com a utilização do concreto aparente e empregados independentes do volume e fechamento.

Benevolo não menciona a Maison Jaoul, retoma Le Corbusier da década de 1950 a propósito de Chandigarh, com outras questões relativas à monumentalidade e proposta de cidade funcional.

Outro texto importante da década de 60 é publicado por Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*²⁴ (1960), que no prefácio esclarece que foi escrito nos últimos anos da década de 1950, marcada pela

²³ Idem.

²⁴ BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

segunda revolução industrial ou segunda era da máquina. Orientado por Pevsner, Banham parte da questão dos avanços ou transformações tecnológicas para desenvolver seus argumentos: a Era da Máquina inaugura uma nova estética; porém, os arquitetos deste momento precisam prestar contas aos dois mil anos de cultura que os precederam.

Na abertura do texto, Banham estabelece o vínculo dos arquitetos, a partir de 1910, com o século XIX através da responsabilidade social do arquiteto (1), da abordagem racionalista ou estrutural da arquitetura (2) e da tradição acadêmica da *École des Beaux-Arts* (3) no seu método compositivo. São apontados os precursores modernos em Paris, na Inglaterra e na Alemanha. Adolf Loos em seu texto *Ornamento como Delito* (1908) indica a passagem para as vanguardas Futuristas, Expressionistas e *De Stijl*. Em Paris Le Corbusier é apresentado em sua relação com as propostas artísticas do momento.

Banham associa as propostas cubistas às preocupações racionalistas arquitetônicas quanto à concepção de espaço e organização da percepção. Não o Cubismo de Picasso, mas sim o de Juan Gris, por ter como característica a modulação estrutural e as relações proporcionais.

O Purismo de Jeanneret e Ozenfant se relaciona com a abstração, resultado de síntese entre os objetos e o espaço, enquanto o *De Stijl* se vincula às formas abstratas desde a origem.

Vers la Architecture de Le Corbusier é cuidadosamente apresentada em um capítulo com explicações sobre todas as propostas inusitadas que, segundo Banham, são enumeradas para reforçar a duração das leis originais da Arquitetura, que não apenas perduram mas tem no novo movimento, um reforço da sua validade.

As propostas urbanas de Corbusier também são cuidadosamente enunciadas. Estaria o autor preocupado em apresentar para o público inglês as idéias de Le Corbusier? Para Banham, Le Corbusier convence pela força persuasiva de seus argumentos, não pela lógica:

Seus ilogicidades sempre foram do conhecimento público, mas suas idéias foram aceitas apesar disso - ou, o que é mais provável, por causa disso. Ele colocou em circulação um corpo de recursos formais e atitudes emocionais que estão entremeadas de modo tão intrincado em sua própria mente (e tornaram-se tanto uma parte do que é corrente no movimento moderno) que raramente se observa quão pouca ligação necessária têm as idéias umas com as outras. Deve-se, porém, notar aqui que o mais persuasivo de seus escritos, e o mais persuasivo de seus usos formais, provém de épocas que estão distanciadas por quase uma década. Os usos formais tornaram-se correntes principalmente graças a edifícios completados entre 1930 e 1933, e as idéias provieram quase exclusivamente de *Vers une Architecture*, de 1923.²⁵

Banham destaca uma questão fundamental em *Le Corbusier*: a cisão entre o ideário e as questões formais. O discurso está ligado às propostas iniciais apresentadas por Le Corbusier, mas a forma sofrerá mudanças. A interpretação do autor destaca o caráter pessoal da obra de Corbusier que passa a constituir o repertório do Movimento Moderno.

Trabalhar com a ideia de repertório em *Le Corbusier* é importante para Banham, que é um dos ideólogos do *New Brutalism*, movimento de caráter estético que se fundamenta nas características expressivas especialmente da *Maison Jaoul*.

²⁵ BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, 2ª Ed., p. 411.

Mas, justificar o Brutalismo a partir de uma ética e estética apoiada na Maison Jaoul produz um desvio de interpretação da obra. Banham trabalha com a ideia de limitação técnica pela mão de obra não especializada na construção desta casa e que, portanto, o caminho adotado explora a expressividade técnica e formal da precariedade. Mas não era de fato isto o que havia proposto Le Corbusier, pois as paredes da Maison Jaoul não são resultado de precariedade técnica, mas sim cuidadosamente construídas por artesãos muito qualificados, escolhidos pelo arquiteto com a finalidade de lhes conferir expressividade. Assim como as abóbadas catalãs são adotadas após várias consultas a Josep Lluís Sert que indicou um construtor catalão para sua execução.²⁶

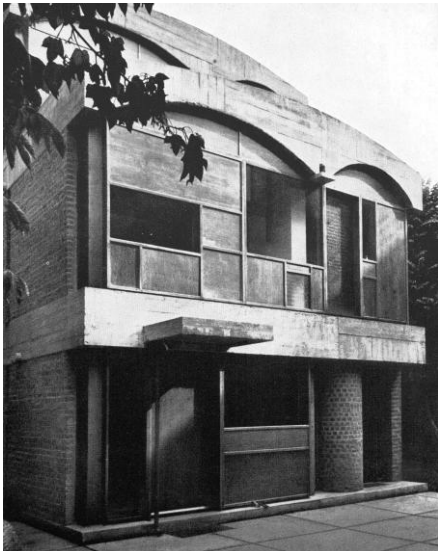


Fig. 5
Maison Jaoul, Le
Corbusier, Neuilly-sur-
Seine, 1954-56.

²⁶ BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p. 81.

Década de 1970

Giulio Carlo Argan publica em 1970: *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, nomeia o capítulo sobre os modernos de "A Época do Funcionalismo" e organiza os temas a partir de uma análise ampla das questões envolvidas na produção das obras para em seguida propor análises específicas de obras escolhidas. Em relação à Le Corbusier propõe a análise da Villa Savoye (1928-31) e da Capela de Ronchamp (1950-53), edifícios projetados com vinte anos de diferença e pergunta o que haveria de comum nos dois projetos.

Fig. 6-6a

Vila Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929.

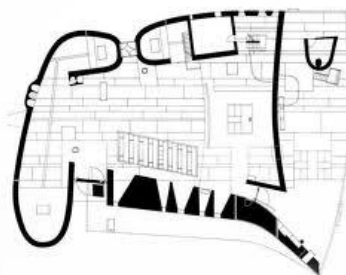
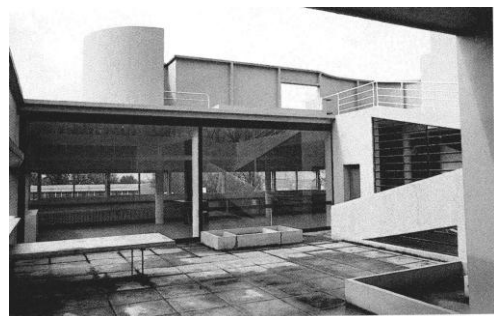


Fig. 7-7a

Capela de Ronchamp, Le Corbusier, 1950

Segundo Argan, a Villa Savoye "é um dos pilares do racionalismo europeu"²⁷, volume branco, suspenso por pilotis, cobertura-solarium, fachada equivalente aberta dos quatros lados, trazendo luz e vista da paisagem.

Na verdade, as fachadas são como a superfície de um quadro: um plano além do qual se abre um espaço imaginário.²⁸

Captar o "valor da pura forma geométrica" exige examinar internamente o edifício: movimento das paredes, jardim interno vazio, rampas-planos inclinados, claro-escuro dos volumes. Morar em uma Villa para Corbusier é uma forma de se relacionar com a paisagem, uma forma civilizada - a linha do horizonte ao longe é aproximada através das janelas longitudinais, o vazio do jardim é também incorporado ao espaço interior da casa.

O problema apresentado por Le Corbusier, segundo Argan, é o de equilibrar duas dimensões do espaço - o espaço íntimo da casa "vinculada à existência civilizada" e a manifestação da paisagem que "civilizadamente, não é perturbada pela construção".²⁹

A influência do Cubismo é destacada pelo autor - interpenetração entre espaço interno e externo, fachada única em contraposição ao interior dinâmico. Gris e Braque são as referências para esta concepção espacial, não Picasso, pois a decomposição de planos dá existência ao próprio espaço, todos os acontecimentos espaciais se manifestam próximos de um único plano, planificação equivalente à da pintura e não há

²⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 387.

²⁸ Idem, p.387.

²⁹ Idem, ibidem, p. 387.

sobreposição de planos para o entendimento do espaço.

O Picasso das décadas de 1940-50 será a referência para Ronchamp, e a questão deste projeto é semelhante a da Villa Savoye - a relação entre o espaço construído e o ambiente natural. Mas, se no projeto racionalista tudo se resolve com harmonia, em Ronchamp há um "golpe de força"- um interior compacto pressiona a superfície da forma, uma planta de "geometria anômala" se estende além dos limites, cobertura "exageradamente grande".

Le Corbusier não segue a tipologia habitual de edifícios religiosos, e busca uma religiosidade em uma relação primitiva do homem com a Natureza:

E é um sentimento divino até mesmo bárbaro, primitivo, indubitavelmente pleno de motivos animistas e mágicos.³⁰

Argan identifica um tema Iluminista em Ronchamp, o do "bom selvagem", que associa a idéia de Deus com as forças da Natureza. Ao conceber Ronchamp, Le Corbusier retoma a experiência que a Arte tinha feito com a Escultura Negra - espaço e forma plástica numa integração absoluta resultando em um projeto carregado de expressividade. Mas o que, afinal, é expresso neste projeto? Segundo Argan, a crença na racionalidade organizadora própria do primeiro momento racionalista de Le Corbusier.

Nesta análise comparativa, Argan apresenta o problema mostrando um Corbusier que renunciou aos princípios racionalistas e volta para a Natureza sem o aparato anterior de regras e normas. O que então será possível encontrar na Natureza agora?

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 388.

As questões relativas à mudança de orientação do trabalho de Le Corbusier não são tratadas por Argan. Ao examinar Chandigarh a questão da monumentalidade é a preocupação.

Charles Jencks (1939) publica em 1973 um ruidoso ensaio: *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*³¹, no qual tenta se aproximar do enigma que seria a figura de Le Corbusier, a partir de análises apoiadas nos escritos de viagem, na vida, no comportamento e também nos textos fundamentais de Corbusier. O texto tem uma característica de leveza de construção por transitar dos textos fundamentais de Corbusier a aspectos pitorescos da vida do arquiteto. O interesse do livro de Jencks pode ser destacado pela tentativa de articulação de toda a produção do arquiteto - dos anos de formação até seus últimos projetos.

Jencks se ocupa em desvendar a construção do mito Corbusier nas marchas e contramarchas da vida do arquiteto e em como estas questões teriam orientado novos aspectos da produção do arquiteto. As análises propostas pela historiografia corrente estariam comprometidas com uma metodologia restrita, que estabelece como objetivo a confirmação do caminho previamente traçado e reitera, através do discurso do próprio arquiteto, a defesa da poética racionalista.

Jencks trabalha com a construção do herói trágico nietzscheano, que sente prazer em ser consumido pela audiência em sua dor e sofrimento; para Jencks, Corbusier provoca esta situação para realizar sua própria visão de verdade. Além de tomar como oponentes seus

³¹ JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allen Lane, 1973.

próprios mestres para, posteriormente, elaborar a síntese de novas idéias.

Jencks publica também em 1973 sua tese revisada: *Modern Movements in Architecture*, texto crítico, que aponta a fratura entre teoria e prática na Arquitetura Moderna, para um leitor que se encontra desorientado por seguir um pensamento hegemônico sobre o Movimento Moderno, que, na realidade, não se confirma nos exemplos. No capítulo destinado a Le Corbusier, relata como a crítica enfrentou seu trabalho após a Segunda Guerra Mundial.

Vários críticos marcam a diferença entre o Corbusier racionalista e um outro quase primitivo que começava a se manifestar no abandono das linhas e ângulos retos, por projetos que tinham sido tomados por formas curvas arbitrárias. Esta mudança era vista como uma guinada de direção no trabalho de Le Corbusier e que isto iria provocar uma alteração de rumos "nos movimentos modernos".³²

No Brasil, segundo a crítica, havíamos nos lançado em um Barroco Moderno; os japoneses tomaram o "último estilo" de Corbusier para a elaboração de uma estética nacional; na Inglaterra, os Brutalistas desenvolveram uma linguagem própria a partir do *béton-brut*; os formalistas americanos construíram sua estética monumental a partir de Chandigarh; os Neoexpressionistas justificaram suas "formas fantásticas" a partir de Ronchamp.

As mais variadas alternativas encontraram refúgio na última obra de Corbusier. Segundo Jencks, houve um equívoco na leitura dos últimos trabalhos:

³² JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. Madrid: Herman Blume Ediciones, 1983. p. 152.

... ao supor que havia ocorrido uma mudança filosófica importante. Tudo o que havia ocorrido na realidade, era que as *sensações secundárias* de Le Corbusier haviam aparecido na superfície, em contraste, ironicamente, com as *formas primárias*.³³

Para Jencks, a grande revolução havia acontecido em 1928, quando Jeanneret já havia se separado de Ozenfant e começado a introduzir formas biomórficas em suas pinturas:

A partir dos anos vinte as curvas amebóides e a analogia orgânica começaram a competir em todos os seus projetos com a estrutura geométrica. Em Ronchamp as curvas secundárias e amebóides conseguiram irromper e dominar a geometria primária e ortogonal, na mesma maneira que dominaram em suas pinturas.³⁴

Jencks aponta para um comportamento da forma que sempre esteve presente na obra de Le Corbusier. Efetivamente, a partir dos anos vinte as curvas que aparecem na pintura de Jeanneret são as harmônicas do purismo, e estas mesmas estão nos projetos arquitetônicos das casas brancas. As formas livres aparecerão a partir de 1928 com as formas femininas, e em seguida as formas orgânicas ou amebóides estarão associadas aos objetos de reação poética.

Contraste e ironia como propõe Jencks, não são suficientes para explicar ou se aproximar da obra do último Corbusier. Mas apontar a variedade de análises dos vários arquitetos a partir de leituras pessoais dos trabalhos finais de Corbusier revela que não há uma voz comum e que persiste a dificuldade em enfrentar estas propostas tão inusitadas.

³³ Idem, p.153.

³⁴ Idem, ibidem, p. 153.

Jencks análise Ronchamp:

Aqui aparece a 'conquista do espaço inefável' como chamava Le Corbusier ao primeiro gesto das coisas vivas ou a primeira demonstração da existência. A curva suave dos muros se afirma na paisagem circundante, 'os quatro horizontes', proporcionam um recinto para os serviços no exterior e, ironicamente, separa os fiéis do espaço interior. É fundamental, como em toda a obra de Le Corbusier, a solução específica, é e deve ser entendida como uma variante do sistema genérico ortogonal, o cubo. O volume derivado do paralelepípedo foi empurrado em direção ao interior em três dos lados, distorcendo axialmente até o sul como se estivesse retorcido a estrutura retangular e empurrado em direção ao terreno por uma pequena inclinação, de modo que as paredes e a cobertura gravitam sobre os fiéis, conduzindo-os na direção que não é a desejável em uma igreja.³⁵

Segundo Jencks, Le Corbusier estava projetando Ronchamp e escrevendo o *Poeme d'Angle Droite*. O ângulo reto está presente, assim como o *Modulor*, e todos os outros elementos de sua arquitetura da década de vinte:

Tudo o que fez foi dar a volta a sua arquitetura, de maneira que as curvas e os ângulos retos trocam de posição.³⁶

Não se trata de volta ao passado como apregou Munford ou James Stirling, que considerou Ronchamp como expressão da "crise do racionalismo". Todos acreditam que há algo de irracionalismo neste projeto, além de indicar um novo ponto de partida para Le Corbusier; porém, segundo Jencks, os críticos não identificaram o ângulo reto.

³⁵ Idem, *ibidem*, p.153-54.

³⁶ *Ib.* p. 157.

Para Jencks há continuidade entre Ronchamp e os outros projetos:

Le Corbusier continua buscando seu caminho próprio e pessoal e continuou refletindo a ironia, tanto nos conteúdos como no contraste das geometrias.³⁷

Jencks trabalha com a questão da ironia na forma e no conteúdo, são princípios opostos que associados explicam a forma do edifício, como no caso de Ronchamp - formas amebóides e formas ortogonais, concreto branco rugoso das paredes e o concreto bruto-escuro da cobertura. A cobertura está presa fisicamente e solta visualmente; o jogo de contrastes vai sendo multiplicado em relação à forma.

Para Jencks é uma questão de multivalência da linguagem, os significados podem ser criados na medida em que a forma vai apresentando contrastes e possibilidades novas de leitura; esta seria uma das características fundamentais dos edifícios de Le Corbusier. A linguagem tinha sido formulada na década de vinte, o que havia mudado era a maneira de operar com o léxico, multiplicando os significados.

Manfredo Tafuri (1935-1994) publica *Architettura Contemporanea* em 1976, obra em que dedica um capítulo a Le Corbusier: *Il Ruolo dei 'Mestre'*, e anuncia a crise da crença na racionalidade em projetos do final da década de 1920. Analisando o Palácio da Sociedade das Nações em Genebra (1927), o autor afirma existir no projeto uma contraposição expressa em "uma organização monumental no ambiente natural"³⁸.

³⁷ *Ib.* p. 158.

³⁸ TAFURI, Manfredo. *Architettura Contemporânea*. Milano: Electa Editrice, 1979. p. 119, vol. I.

A mesma questão será apontada no edifício Centrosoyus de Moscou (1928-35): a da contraposição da lógica arquitetônica em relação ao contexto através de uma "colossal montagem de fragmentos urbanos".

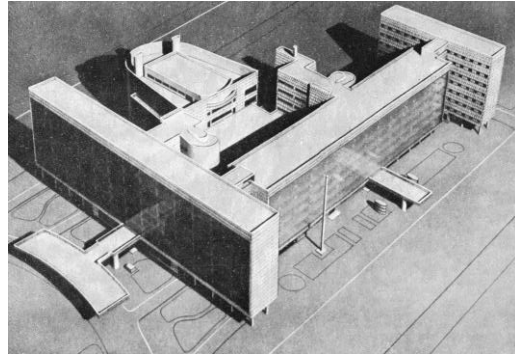
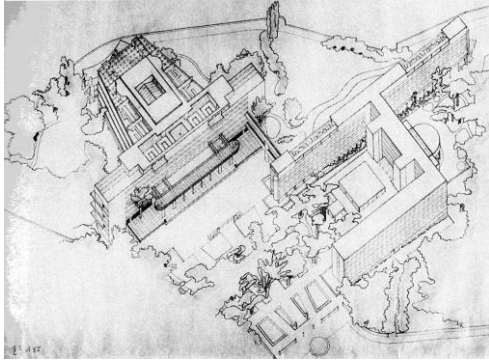


Fig. 8
Palácio da Sociedade das Nações, Le Corbusier, Genebra, 1927.

Fig. 9
Palácio do Centrosoyus, Le Corbusier, Moscou, 1929.

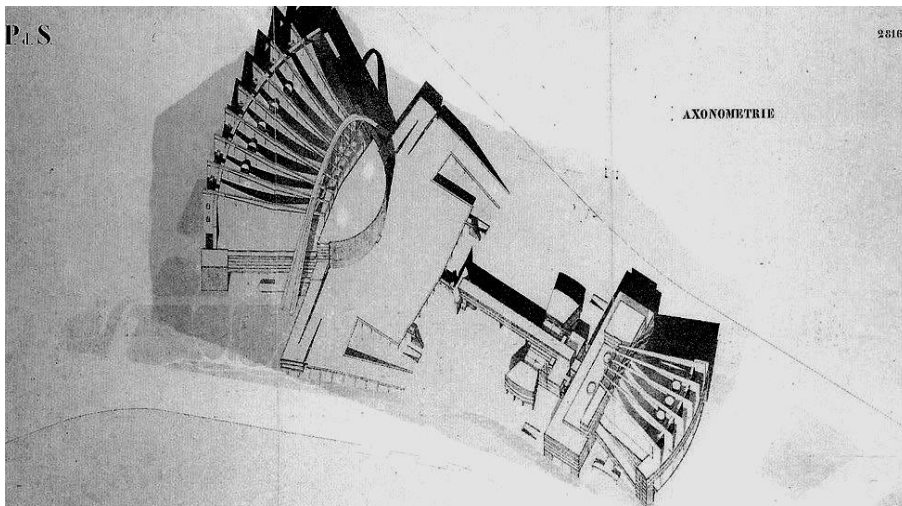
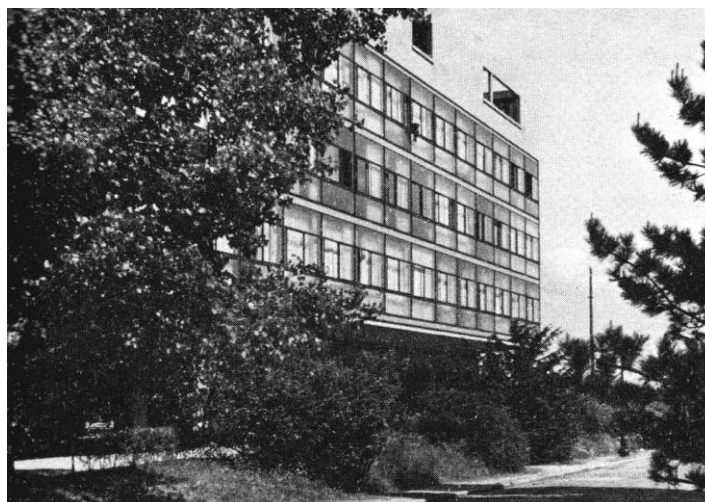


Fig. 10
Palácio dos Soviets, Le Corbusier, Moscou, 1931.

Para o Palácio dos Soviets (1931) será retomada com mais complexidade a lógica proposta para o Palácio de Genebra: "um monumentalismo tecnológico domina o processo de apropriação do ambiente circundante".³⁹ Há um diálogo deste projeto com edifícios históricos monumentais que se encontrariam nas proximidades, e isto seria um anúncio de crise iminente, segundo Tafuri.

³⁹ Idem, p.119.

Fig. 11
Pavilhão suíço da
Cidade
Universitária de
Paris, Le
Corbusier, 1930.



Ainda segundo este autor, o Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1930-32) propõe uma volta às questões primeiras do racionalismo. Para diversas demandas, são diversas as soluções funcionais, materiais e tecnológicas, que serão recompostas não em relação ao ambiente, mas em relação à plataforma artificial na forma dos pilotis - uma alusão clara ao *Plan Voisin*.

O edifício, para Tafuri, está sempre em diálogo com o contexto urbano. Nesta análise proposta para o Pavilhão Suíço, o diálogo está estabelecido mesmo sem a existência do plano, e a foto apresentada do edifício, no manual de Tafuri, é a da fachada envidraçada, que confirma os pressupostos modernos, nenhuma menção é feita à parede de pedra. Nas análises propostas para Chandigarh, Tafuri destaca o estranhamento das formas entre si e o distanciamento em relação à paisagem em um texto de 1983 - *Machine et mémoire: La ville dans l'œuvre de Le Corbusier*⁴⁰, e é neste momento que o autor aponta as dissonâncias das novas questões propostas por Le Corbusier a partir do projeto apresentado para Beistegui (1929-31) até Chandigarh, passando pelos planos urbanísticos para Argel.

⁴⁰ Este texto foi publicado, a princípio em Casabella e posteriormente em "Le Corbusier une encyclopédie".

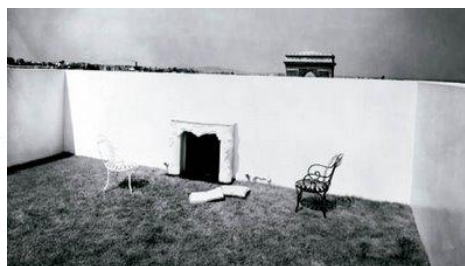


Fig. 12-12a
Apartamento
Beistegui, Le
Corbusier, Paris, 1929-
31.



Fig. 13
Projeto
urbanístico para
Argel, Le
Corbusier, 1930.

O vínculo com a poética surrealista no projeto para Beistegui havia sido apontado por Jencks, que reconheceu a relação entre elementos do projeto e vistas da cidade incorporadas no terraço do apartamento, produzindo assim, situações insólitas ao relacionar uma lareira com o arco do triunfo. Esta possibilidade foi apresentada pelos artistas surrealistas com associações de *objects-trouvées* justapostos para a criação de novos significados.

Nos projetos para Argel, Tafuri destaca que Le Corbusier propõe uma ponte de ligação entre a cidade vernacular e o novo projeto proposto pelo arquiteto, em uma associação que fugia ao que defendia Le Corbusier para as cidades.

Fig. 14
Secretariado, Le
Corbusier,
Chandigarh, 1958.



Fig. 15
Palácio da
Assembléia, Le
Corbusier,
Chandigarh, 1961.



Fig. 16
Palácio da Justiça,
Le Corbusier,
Chandigarh, 1956.

Os projetos para Chandigarh apresentam também respostas novas em relação à poética do arquiteto. Segundo o autor, uma "ruptura lúcida" - de um lado a cidade funcional, construída segundo a planificação, de outro, o Capitólio - carregado de simbologia.

Os grandes volumes propostos para o Secretariado, o Palácio da Assembléia e Palácio da Justiça não estabelecem relação entre si, se apresentam como três personagens independentes. Descontinuidade e ruptura levam o observador a um espaço de "ausências e percursos impossíveis", um espaço que o afasta. Cabe ao observador identificar os três objetos e sua diversidade que só poderiam se relacionar através da tensão.

Para Tafuri, Le Corbusier teria levado a linguagem a um limite, uma vez que as utopias modernas haviam sido abandonadas, o arquiteto propõe símbolos desprovidos de códigos - nada fala, nada pode ser entendido em um diálogo feito a distância.

Tafuri, desta forma, propõe como princípio de análise da Arquitetura um procedimento próprio da Arte Contemporânea que tem na relação de tensão entre elementos uma questão recorrente. Deslocar elementos é próprio da poética surrealista, e contrapor elementos em tensão é uma das questões contemporâneas para a perda do significado da forma pensada enquanto totalidade.

Década de 1980

Kenneth Frampton publica em 1980 *Modern Architecture - a Critical View*⁴¹, texto revisado em 1985 e 1992, para desenvolver as questões do regionalismo crítico e da prática reflexiva que são posições fundamentais do autor. Em relação a Le Corbusier há um cuidado especial, pois o trabalho do arquiteto é analisado em diversas fases: Le Corbusier e o *Esprit Nouveau*, 1907-31, Le Corbusier e a *Ville Radieuse*, 1928-46, e Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo, 1930-60.

Frampton abre o capítulo "Monumentalização do vernáculo" com a passagem de Le Corbusier retirada da *Ouvre Complete* 1924-34, descrevendo a Casa de H. Mandrot:

Este edifício, construído por empreiteiros locais, consiste em pisos de concreto armado e foi feito com paredes de tijolo aparente a partir de um tipo de pedra local. Apesar do uso da alvenaria comum, os conceitos habitualmente usados em nossas casas reaparecem aqui. Quer dizer, uma total distinção é mantida entre as paredes de sustentação, consideradas como suportes dos

⁴¹ FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980. Tradução para o português: *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 1ª edição.

pisos, e as divisões envidraçadas que preenchem os espaços vazios.

A composição é estruturada pela paisagem. A casa ocupa um pequeno promontório que domina a planície por trás de Toulon, tendo por fundo uma magnífica silhueta de montanhas. O lugar oferece o extraordinário espetáculo de uma vasta paisagem que se desdobra, e a natureza inesperada de tal fato foi mantida pela construção de paredes nas principais dependências do lado que dá para a vista, com uma única porta que se abre para uma varanda de onde o súbito panorama funciona como uma explosão. Ao descer à pequena escadaria que leva ao andar térreo, vê-se uma grande Estela de Lipschitz que se ergue, com sua *palmette* terminal delineada contra o céu sobre as montanhas. ⁴²

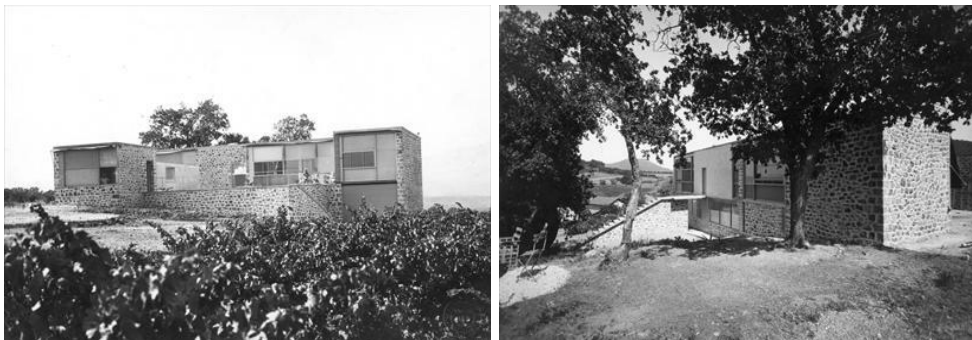


Figura 17-17a
Casa Mandrot, Le
Corbusier, 1930.

Frampton comenta nesta passagem que Jeanneret, no final da década de 1920, havia pensado na ligação de sua arquitetura doméstica com a paisagem, mas que foi a partir desta proposta de casa de férias para Hélène de Mandrot, construída em 1930 e da Casa Errazuris, no Chile (1930), que inicia seus projetos "no contexto de paisagens de proporções titânicas". A paisagem ganha dimensões nunca antes vistas em seus projetos e também trabalha com a construção vernacular

⁴² FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, p. 271.

como meio expressivo, o que inclui paredes de pedras apenas cortadas.

Indica esta mudança de direção pela ruptura com o período do Purismo que foi anunciado na pintura a partir de 1926, apontando que a crença na civilização da máquina não podia mais ser defendida.

A relação de Le Corbusier com Léger é apontada por Frampton como um dos motivos para a mudança das questões, assim como uma cisão no trabalho, que, a princípio, era tão coeso. Em relação à obra residencial, desenvolve a questão do vernáculo; e para as grandes obras, como no projeto para a Cité Mondiale de Paul Otlet (1929), adota a "monumentalidade de grandeza clássica, para não dizer no estilo *Beaux-Arts*".

Para Frampton não seria apenas uma questão de expressão que levou Corbusier a adotar um caminho da "construção" e outro da "arquitetura". A estética da máquina não foi abandonada, e havia também uma aproximação de Corbusier com o Surrealismo, identificado no apartamento Beistegui. Haveria também semelhança entre o procedimento adotado para o apartamento, "um exercício de sonho", como o que havia proposto Adolf Loos para a Casa Tristan Tzara (1926) manifestando "disjunções estéticas em mais de um nível".

O estranhamento aparece em dois níveis: na escala doméstica, o gramado do solarium "parecia um tapete vivo!"; e na escala urbana é estabelecida a relação entre a falsa lareira e o arco do triunfo "colocado no horizonte artificial da parede limítrofe". Esta ideia já havia aparecido em Jencks.

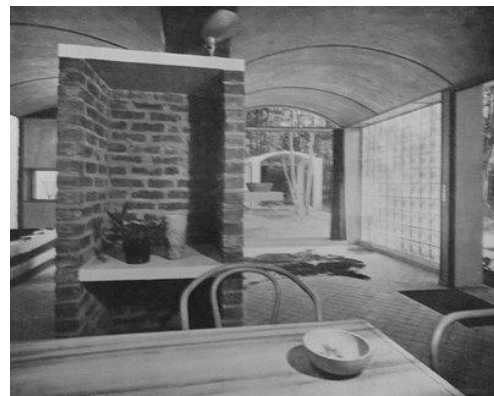
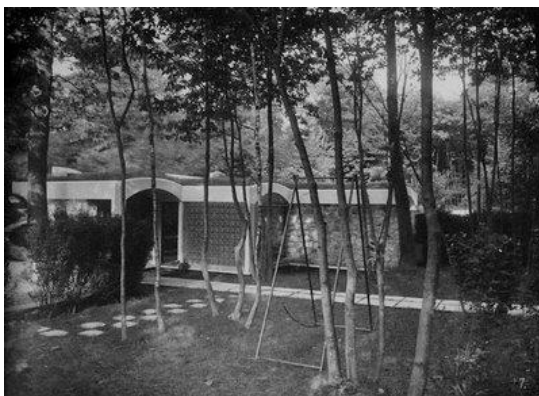
Frampton salienta que a sensibilidade surrealista é mantida na volta de Corbusier ao vernáculo: da Casa Mandrot (1931) até a Capela de Ronchamp (1950).

A natureza é o tema, a Casa de Mathes, Bordeaux, 1935, é construída sem que Le Corbusier acompanhe a construção e as decisões de projeto são tomadas de acordo com as técnicas construtivas do lugar, valendo-se da contratação de um "pequeno empreiteiro" e suas possibilidades.

O mesmo valeria para a Casa Errazuris e Mandrot, mas esta lógica é transformada na Maison Week-end, nos subúrbios de Paris. O vernáculo estava sendo utilizado não pela limitação técnica, mas por suas possibilidades de combinação, pelas suas características materiais.

Frampton destaca que, a partir deste projeto, Corbusier recorre à *bricolage*, justapondo materiais contrastantes para alcançar, além de efeito expressivo, características construtivas próprias. "Materiais naturais e métodos primitivos", o abandono das questões clássicas das *villas* da década de 1920 e a evidência de uma opção construtiva ou, elementos arquitetônicos, para cada projeto. Como elemento construtivo, o telhado de uma água para a Casa Mathes e para as Maisons Murondins (1940), ou as abóbadas para o complexo rural de Cherchel, Norte da África (1942).

Fig. 18-18a
Maison Week-end,
Le Corbusier, La
Celle-Saint-Cloud,
1930.



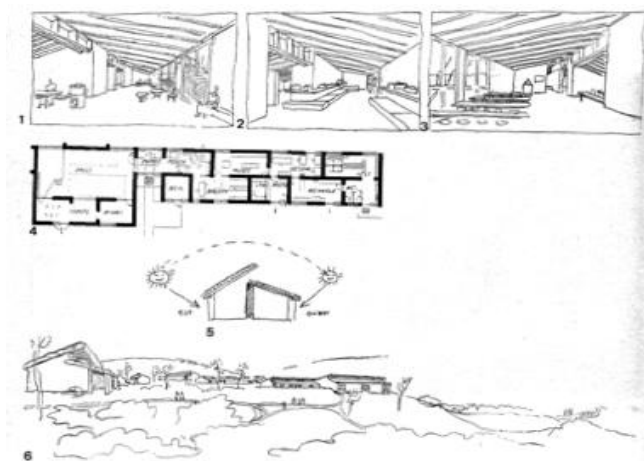


Fig. 19
Maisons Murondins,
Le Corbusier, 1940.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o Mediterrâneo assume para Le Corbusier uma forma vernácula e não clássica, como nas Casas Roq e Rob, Cap Martin (1949); na Casa Sarabhai, Ahmedabad e Casas Jaoul, Paris (1955).

Frampton recorre a James Stirling:

O projeto das Maison Jaoul era uma afronta às sensibilidades que haviam se alimentado do mito de que a arquitetura moderna devia manifestar-se em forma de superfícies lisas, mecânicas e planares, dentro de uma moldura estrutural articulada. Era perturbador descobrir que este complexo estava 'sendo construído por operários argelinos equipados com escadas, martelos e pregos', e que, com exceção do vidro, nenhum material sintético estava sendo usado. Para Stirling, o nível quase medieval da tecnologia era suficiente para relegar a obra ao domínio da arte pela arte, e ele a via, com razão, como algo em oposição frontal à tradição racionalista do Movimento Moderno.⁴³

⁴³ Idem, p. 273.

A Maison Jaoul oferecia uma experiência tátil, não antes experimentada nas casas da década de 1920, esta é a expressão do vernáculo monumentalizado, síntese surrealista segundo Frampton, que faz suas as palavras de Stirling, mas não endossa a interpretação de irracionalismo ou de pura expressividade. Os termos da análise estão corretos, mas a conclusão não.

Para Frampton a lógica é outra - a dos contrastes, na combinação entre extremos, própria da poética surrealista, associada à amplificação de um elemento arquitetônico tomado do vernáculo.

William Curtis (1948) publica em 1982 *Modern Architecture since 1900*⁴⁴ e dedica a Le Corbusier um capítulo denominado *Form and meaning in the late works of Le Corbusier*. Nele, situa entre 1945 e 1965 as "Obras Primas" em que são entrelaçados temas antigos e novos modos de expressão em um sentido primitivo. Para o autor não é possível chamar apenas de expressivas as novas questões de Le Corbusier, pois elas são resultado de uma disciplina severa e refinamento de formas e temas. Como Picasso, Corbusier reapresenta idéias conhecidas e associa temas já trabalhados às novas formas e significados produzindo tensão.

Na década de 1930, propõe a pequena casa para final de semana, rompendo com as propostas puristas e apresentando "algo arcaico, deliberadamente cru, e com raízes orgânicas".

⁴⁴ CURTIS, William. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996, 3a. Ed.

A relação de Corbusier com a máquina havia se rompido depois da Segunda Guerra Mundial, tendo levado "o poeta da era da máquina a passar o início da década de 40 em uma rústica reclusão nos Pirineus", tentando convencer as autoridades de Vichy a construir o plano para Argel. Neste momento, Corbusier projeta para o norte da África um complexo rural "em harmonia com a paisagem, com o clima e a tradição" e ao mesmo tempo está se dedicando a série de monstros biomórficos "Ubus".

Neste momento os artistas surrealistas trabalham com questões primitivas e imagens do inconsciente. Paralelamente, os artistas americanos Jackson Pollock e David Smith apresentam formas biomórficas em seus trabalhos.

No final da década de 1940, Le Corbusier constrói a *Unité d'Habitation* em Marselha apresentando-a como protótipo de habitação coletiva. O arquiteto tinha ambições maiores - de se tornar "arquiteto chefe/urbanista da reconstrução" do pós guerra na França.

Quando retorna a Paris na década de 1950 são mais de dez anos sem construir nada e os caminhos apontados no período pré-guerra não são mais válidos:

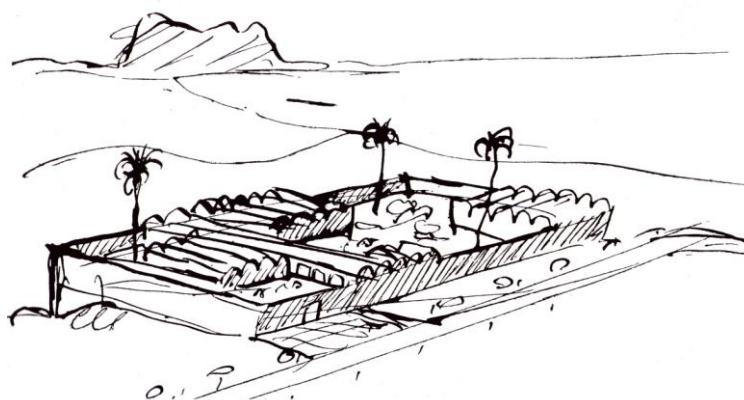


Fig. 20
Habitação rural em
Cherchel, Le
Corbusier, África,
1942.

A sociedade para a qual o artista dirigiu suas Utopias pré-guerra sem dúvida se transformou. Ele parece procurar inspiração menos nos *milagres da vida contemporânea* do que na comunhão com a natureza e com os grandes trabalhos do passado. Uma nostalgia pelas ruínas do passado começa a fazer sentido. Com certeza, ele procura os valores perenes e imutáveis que sempre foram sua motivação primeira, agora ele está menos perturbado pela questão da *modernidade*⁴⁵

A Capela de Ronchamp (1950-54) implantada no alto da montanha com vista para um vale e o horizonte ao longe; a cobertura escura com um ângulo pronunciado contrasta com as curvas plásticas côncavas e convexas das paredes. A fluidez da composição é contraposta pelas três torres apontando para várias direções e as superfícies onduladas são pressionadas pela paisagem circundante.

A ambigüidade entre massa e espaço, o que suporta e o que é suportado conferem a Ronchamp o caráter escultural, envolvendo o observador e levando-o a se deslocar do exterior para o interior pela dinâmica da composição que é o ponto central da questão deste trabalho. Corbusier organiza o edifício como uma seqüência de *évènements plastiques* incorporando aquilo que está na paisagem ao redor:

O ponto alto desta procissão pode variar: pode ser a massa no espaço aberto, ou, o recolhimento para a oração no interior com o espaço luminoso criado pela luz filtrada.⁴⁶

Lembrando das críticas endereçadas a Ronchamp desde a sua inauguração, Curtis retoma a proposta de Pevsner, na questão da "irracionalidade", e a de James Stirling na "imperfeição consciente" e "maneirismo".

⁴⁵ Idem, p. 419.

⁴⁶ Idem, p. 420.

Curtis aponta que todos os mestres da arquitetura moderna que mudaram a direção de seus trabalhos ao longo de duas décadas estabelecem uma "normativa" que será o ponto de partida para a ruptura.

Para Curtis há precedentes para o projeto de Ronchamp, o interesse de Corbusier revelado em sua pintura e escultura de madeira nos anos 40, e nos desenhos da década de 1930 de conchas e barcos. A cobertura da Capela foi inspirada pela casca de um caranguejo, a relação do edifício com a paisagem que havia sido proposto para Argel e a parede plástica e curva do Pavilhão Suíço, também foram temas para Ronchamp.

A atitude com a paisagem e as formas naturais são as questões trabalhadas em Ronchamp e conferem a este projeto a interpretação do sagrado. Para Curtis, desde jovem Le Corbusier teve contato com esta idéia através dos escritos de Ruskin e das alegorias do Art Nouveau, que apresentavam as formas naturais como capazes de remeter à experiência transcendente. Ronchamp apresenta um sentido de animismo primitivo, que estaria ligado ao passado do arquiteto.

Outras conexões com edifícios apresentadas por Curtis seriam os *Canopo* na Villa Adriano, desenhado por Corbusier em 1911, que poderia ter influenciado a iluminação superior das torres de Ronchamp; assim como edifícios construídos em barro em Mzab, em Argel, vistos por Corbusier em 1930, estariam na origem das paredes perfuradas de Ronchamp.

Ainda segundo Curtis, os mais variados elementos que possam ter sido utilizados por Corbusier ganham coerência em um novo trabalho de síntese a questão não seria mais a relação do homem com a máquina, mas a de como repensar sua ligação com a natureza. O autor faz uma espécie de apanhado geral de

todas as referências possíveis para o trabalho de Le Corbusier, pois está analisando segundo o pressuposto de que a produção do arquiteto se dá a partir de referências, procedimento próprio da crítica pós-moderna. As análises são propostas no sentido de se desvendar a origem de uma forma para sua futura incorporação, mas Le Corbusier, como bom moderno, parte sempre da questão da síntese. Por isso, seria anacrônico partir do pressuposto de que o arquiteto estaria velando significados já estabelecidos.

Alan Colquhoun (1921) publica em 2002 *Modern Architecture*⁴⁷ fazendo uma ressalva ao tratamento do período moderno independente de fundamentos ideológicos e diz tomar a proposta da arquitetura vista como consciente de sua modernidade e sua luta pelas mudanças. Para isto, não trabalha com a arquitetura em um suposto campo neutro, mas com as tendências reformistas e vanguardistas. Ainda se mantém na tradição ao apresentar a história da arquitetura através dos mestres, pois esta articulação está na historiografia desde a sua origem.

Para Colquhoun o que orienta Le Corbusier na recuperação da arquitetura vernacular no final da década de 1920 é sua adesão ao grupo neosindical dirigido por Hubert Lagardelle (1874-1958) e Philip Lamour (1903-1992), grupo antiliberal e antimarxista, alinhado ideologicamente com movimentos fascistas na França e Itália. Le Corbusier dirigiu duas publicações sucessivas do grupo: *Plans* e *Prelude*. O grupo propunha um governo das elites técnicas e a suspensão da democracia parlamentar, segundo o

⁴⁷ COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. New York: Oxford University Press, 2002.

princípio de Saint-Simon que pregava a volta do "homem real" com espírito comunitário próprio de sociedades pré-industriais, em oposição ao homem abstrato moderno.

Corbusier em seu livro *Une Maison un palais* (1928), segundo o autor, destacava as casas dos pescadores de Le Pichey:

os pescadores prestam muita atenção no que fazem. Para decidir uma implantação, dão voltas e voltas, como o gato busca na habitação seu lugar eleito; examinam, calculam inconscientemente, encontram o ponto de equilíbrio (...) a intuição propõe, a razão aceita.⁴⁸

Para Colquhoun não se trata de um retorno a modelos vernáculos, "os materiais se reinterpretem em função da estética moderna".⁴⁹ São menos evidentes as questões vernaculares na *ferme radiouse* (fazenda radiante) e *village coopératif radiante* (aldeia cooperativa radiante, 1934-38), este projeto estava vinculado à proposta de um plano nacional de reforma agrária e foi publicado por Corbusier na revista *Prelude*, para atender às demandas dos sindicalistas regionais. Neste caso, havia um princípio de modernização das estruturas rurais, mantendo as questões construtivas tradicionais. O novo espírito moderno havia chegado ao campo.

⁴⁸ COLQUHOUN, Alan. *La Arquitetura Moderna uma Historia Desapasionada*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 154.

⁴⁹ Idem, p. 155.

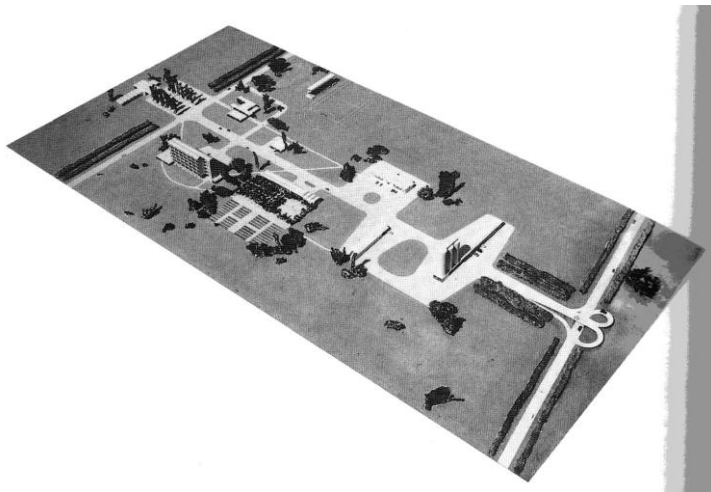


Fig. 21
Aldeia cooperativa
radiante, Le
Corbusier, França,
1934-38.

Colquhoun observa que, ao comparar esta nova posição com as defendidas por Corbusier em *L'Esprit Nouveau* há quinze anos atrás, a mudança era radical. Ao invés de valores eternos conquistados com a nova tecnologia, agora o problema era a mudança e a incerteza; os elementos afastados pela filosofia do *L'Esprit Nouveau* - a desordem, as formas orgânicas, a experiência direta, a intuição, foram deslocados para o primeiro plano.

Se a geometria e o equilíbrio são entendidos como a medida última do valor, agora se pensa que são frutos tanto do instinto como de uma racionalidade abstrata. A missão da arquitetura moderna é entendida como a fusão da tecnologia universal com a sabedoria secular.⁵⁰

Para Colquhoun, Le Corbusier pensa para o campo uma proposta que possa ser universalizada e também, neste momento, o arquiteto tem contato com outras realidades: Argel e América do Sul. Haverá uma mudança

⁵⁰ Id., *ib.*, p. 156.

radical nas propostas a partir destas viagens que irão repercutir nos projetos para a Índia na década de 1950.

Para Colquhoun, é a nova articulação política que levará Corbusier a mudar a direção do trabalho no sentido da técnica vernacular, mas a questão de princípio permanece, Corbusier estaria modernizando o campo, a aldeia cooperativa poderia se estender por todo o campo, uma visão nova, proposta a partir de um repertório do lugar.

Nota sobre a historiografia

A Historiografia inicial do movimento moderno, que tem em Gideon seu representante oficial, marca profundamente as análises posteriores de historiadores contemporâneos. Gideon tem um cuidado especial em demonstrar as novas propostas formais modernas e a questão do espaço-tempo, da dinâmica, do movimento das transparências, todas as articulações plásticas que contribuíram para a criação de uma nova lógica moderna foram precisas e se mantêm através dos tempos, por isso sua influência é permanente inclusive na historiografia contemporânea.

O problema é o da mudança das propostas corbusianas no final da década de 1920 na incorporação de elementos vernaculares às propostas arquitetônicas que será, ou omitido pelos autores, ou terá sua explicação apresentada de maneira difusa, sem consenso para estas novas questões.

A historiografia busca uma hegemonia no trabalho de Le Corbusier, que pode ser atribuída às questões pioneiras e panfletárias de proposição de divulgação de uma nova lógica moderna o que dificultaria a aceitação de ruptura ou novas questões

apresentadas pelo arquiteto a partir do emprego da técnica vernacular. Neste caso a historiografia se divide: Pevsner e a visão de um Corbusier "irracionalista" e outros, não menos agudos, nomeando a produção a partir de 1930 de "expressiva" e associando, assim, as novas propostas à vontade do autor materializada nos projetos.

Um pensamento hegemônico também fundado nos Grandes Mestres da Arquitetura Moderna nos impede de enfrentar as mudanças, mas ao serem confirmadas, aceitamos uma explicação externa ao próprio trabalho de Corbusier - o novo brutalismo. Desdobramentos posteriores a partir de interpretações variadas passam a justificar as mudanças.

A dinâmica do trabalho de Le Corbusier, a constante transformação para estar em fase com o momento não é analisada, e o esforço dos autores clássicos é fazer com que todas as propostas confirmem a atitude inicial em defesa da racionalidade própria da era da máquina, ou mostrar a diferença entre dois momentos consolidados: o Le Corbusier das décadas de 1920-30 e o de Ronchamp e Chandigarh.

Os projetos da década de 1930-40, que empregam a técnica vernacular e que têm na Maison Jaoul seu momento de síntese não são trabalhados no sentido da composição de uma visão de conjunto na obra do arquiteto e sim como eventos particulares ligados à vontade expressiva do autor. Cabe um exame que se preocupe com a articulação destes trabalhos com o conjunto da obra do arquiteto, pois houve transformação nos procedimentos e eles são fruto de novas sínteses propostas por Le Corbusier.

Os textos escolhidos e apresentados fazem um apanhado geral da historiografia ao longo de décadas. Adotando esta divisão e a escolha dos autores tem como objetivo

apresentar as contribuições essenciais dos principais historiadores e críticos da arquitetura e a ausência de consenso na interpretação dos projetos de Le Corbusier que empregam as técnicas vernaculares. Desta forma as vozes dissonantes se apresentam.

3. OS PROJETOS DA DÉCADA DE 1930

Na década de 1930, ao finalizar a Villa Savoye, Le Corbusier faz alguns projetos que se diferenciam de suas propostas até o momento. São projetos em que há a combinação de elementos industrializados, técnicas e materiais vernaculares.

A *Maison Loucheur* proposta em 1928 é a resposta de Le Corbusier à lei Loucheur, que destinava fundos para a construção de habitação social. O arquiteto propõe como modelo habitações individuais sem nenhum controle urbanístico, que para ser construído poderia se valer de construtores locais para a montagem de uma estrutura pré fabricada, de componentes de fechamento industrializados e de uma parede autoportante de pedra separando duas unidades.

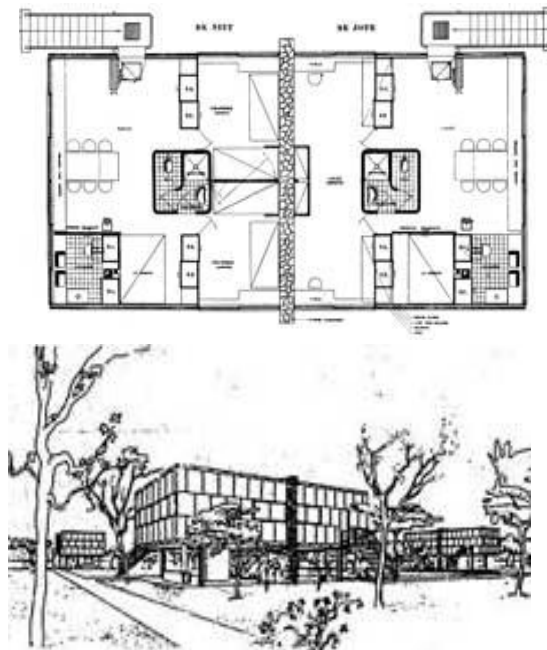


Fig. 1-1a
Maison Loucheur,
1928.
Planta da Maison
Loucheur.

Uma combinação improvável de pilotis próprios da estrutura independente, com uma parede autoportante que divide duas enxutas unidades habitacionais, espaço reversível adaptado para durante o dia funcionar sem paredes de fechamento e à noite ser convertido para abrigar quatro camas.

O arquiteto não faz a defesa da técnica mista, mas do emprego dos materiais modernos para a concepção da habitação moderna:

Graças a lei Loucheur, a França que está a frente de uma magnífica tradição do ferro no século XIX, que é a criadora do concreto armado, a França que é o país que tem os melhores construtores pode colocar a lei Loucheur em um pedestal magnífico e apresentar a solução para a casa moderna, a solução da urbanística moderna, a solução da arquitetura moderna ¹

Esta proposta se alinha às que estavam sendo discutidas pelos alemães em relação à célula mínima², à coletivização dos serviços e à vida comunitária; porém, neste caso, não há a preocupação de Le Corbusier em defender uma nova maneira de morar moderna, mas a casa moderna construída com a técnica moderna.

A parede de pedra seria uma maneira de inclusão dos trabalhadores locais que tinham o domínio desta técnica, também uma memória das paredes compactas corta-fogo³, pois a questão principal era a de como iriam produzir as estruturas com a crise na siderurgia e a falta de mão de obra qualificada para a produção dos componentes industrializados.

A lei Loucher foi de curta duração, não cumprindo o objetivo de reduzir a crise da habitação, as unidades custariam muito caro, uma vez que a técnica em aço não estava

¹ Tim Benton em *Encyclopedie*, p. 236.

² Tema que orientará o CIAM 2 em Frankfurt na Alemanha: o estudo da moradia mínima em 1930.

³ Idem, p. 238.

suficientemente desenvolvida. Mesmo assim, tal experiência proporcionou uma aproximação de Le Corbusier com este material.

Outra proposta foi a da *Maison Errazuriz*, uma casa de veraneio projetada em 1930 para ser construída no Chile que também apresenta questões relacionadas à técnica vernacular.

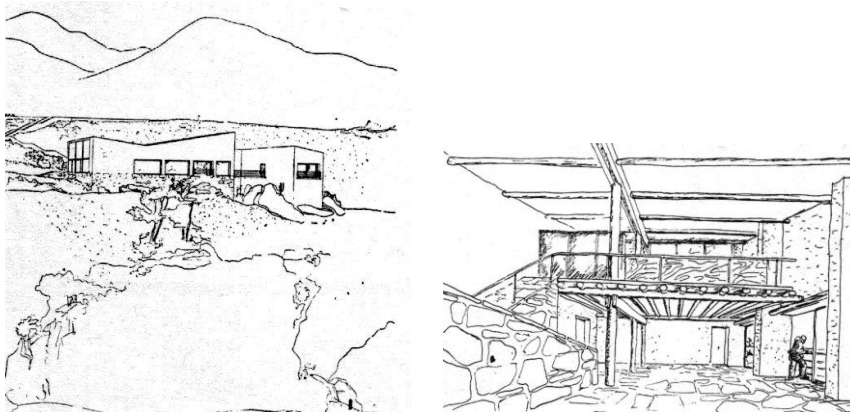


Fig. 2-2a
Casa Errazuriz, Chile, 1930.

Construir a casa moderna onde não havia as condições técnicas para tal empreitada exigiu que Le Corbusier combinasse técnicas para a solução do problema; paredes em pedra e estrutura em troncos de madeira aparelhada são combinadas na construção do espaço moderno.

Telhados inclinados para que não fossem vistas as telhas atendendo a necessidade da apreensão do volume íntegro uma vez que a laje em concreto armado não estava disponível. O espaço interno é integrado através de mezanino, mantendo assim a continuidade do espaço na vertical. A estrutura é independente da vedação, mesmo sendo esta de madeira e não de material leve

industrializado. A rampa propõe a *promenade architectural*, mesmo assentada em uma parede de pedra.

Em 1934 Le Corbusier escreve sobre esta casa:

Esta casa seria construída às margens do Oceano Pacífico. A mão de obra habilitada não estava disponível, nós empregamos elementos existentes no lugar de fácil manejo: paredes feitas de largos blocos de pedra, estrutura feita de troncos de árvore, cobertura de telhas do local e como resultado um telhado inclinado.

A rusticidade dos materiais não foi impedimento para a expressão de um plano claro e de uma estética moderna.⁴

Na *Maison Errazuriz* o emprego de materiais expressivos e técnicas vernaculares é minimizado, pois estão submetidos à afirmação da lógica moderna. Pedra e madeira têm sua expressividade rebaixada por responderem a uma outra lógica; o resultado é um estranhamento pois estes materiais foram empregados de forma não habitual colaborando para a expressão da lógica moderna.

O Pavilhão Suíço na Cidade Universitária projetado e construído entre 1930-32 em Paris apresenta os cinco pontos da arquitetura moderna e uma dissonância em relação aos preceitos: uma parede autoportante curva em pedra em diálogo com a estrutura independente.

⁴ Obras Completas, p. 156-157.



Fig. 3 - Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris.

Parede de pedra em curva, junta seca, recebe o observador; empena de concreto pré-moldado curva em contraste com lâmina retangular que encerra as habitações confirma o jogo de contrastes entre forma e matéria que parece ser o tema deste projeto. Três momentos destacados na recepção do observador.

Por que fazer este volume destacado com parede de pedra? Sala de leitura, dependências de zelador, ou seja, o programa relacionado à escala justificaria o volume destacado em pedra?

A pedra é matéria expressiva inscrita na lógica moderna. O concreto se mostra leve tanto na laje de cobertura do volume destacado em pedra, quanto na empenha curva. A parede de pedra indica uma direção de leitura do conjunto e mesmo remetendo ao registro da moldagem que viria do volume compacto, aqui ela se apresenta leve pelo contraste entre formas. A forma dá leveza ao conjunto sem que deixemos de identificar a superfície expressiva de pedra.

Fig. 4
Pavilhão suíço
na Cidade
Universitária de
Paris, Le
Corbusier,
1930.



A exuberância das formas se apresenta na fachada norte; a fachada sul é definida pela lâmina de vidro e concreto das habitações em uma solução muito semelhante à dada ao *Immeuble Clarté*, Genebra, 1930-32.

A visão das fachadas é distinta levando a supor que seriam de projetos diferentes. A unidade da forma se apresenta nas duas configurações para cada uma das fachadas, mas não há relação entre elas, e isto é necessário, pois com a aproximação do observador, o que precisa ser visto é uma certa exuberância da forma.

A casa projetada e construída por Le Corbusier para Madame Hélène de Mandrot, *Le Pradet*, próxima a Toulon, 1929-31, apresenta a mesma orientação: elementos industrializados associados a outros próprios do lugar e por isto expressivos. Soluções inesperadas são apresentadas neste projeto, pois o arquiteto não pôde conhecer o local nem acompanhar a obra; por isso, providências para construir a partir de algumas etapas que garantissem o êxito da obra foram adotadas.

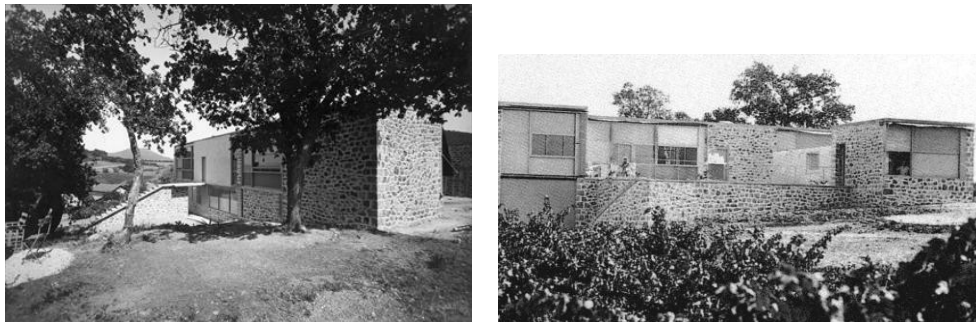


Fig. 5-5a
Casa projetada para
Hélène de Mandrot
nos arredores de
Toulon, 1931.

Este edifício, construído por empreiteiros locais, consiste em pisos de concreto armado e foi feito com paredes de tijolo aparente a partir de um tipo de pedra local. Apesar do uso da alvenaria comum, os conceitos habitualmente usados em nossas casas aparecem aqui. Quer dizer, uma total distinção é mantida entre as paredes de

sustentação, consideradas como suportes de pisos, e as divisões envidraçadas que preenchem os espaços vazios.

A composição é estruturada pela paisagem. A casa ocupa um pequeno promontório que domina a planície por trás de Toulon, tendo por fundo uma magnífica silhueta de montanhas. O lugar oferece o extraordinário espetáculo de uma vasta paisagem que se desdobra, e a natureza inesperada de tal fato foi mantida pela construção de paredes nas principais dependências do lado que dá para a vista, com uma única porta que se abre para uma varanda de onde o súbito panorama funciona como uma explosão. Ao descer a pequena escadaria que leva ao andar térreo, vê-se uma grande estrela de Lipschitz que se ergue, com sua *palmette* terminal delineada contra o céu sobre as montanhas.⁵

⁵ Frampton, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 271.

Paredes de pedra auto-portante no limite da casa garantem o travamento da estrutura e recebem o apoio de uma estrutura independente de madeira compondo assim uma estrutura mista: uma parte auto-portante e outra independente.

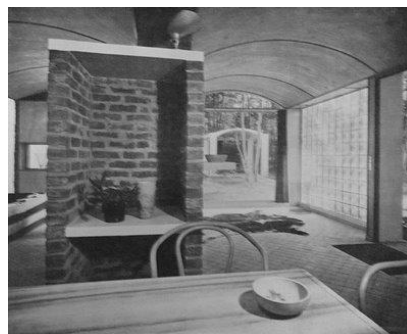
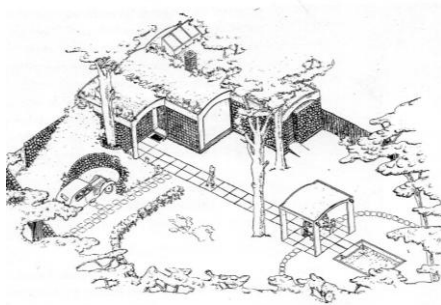
Lógica visual e lógica construtiva não tem correspondência ou são utilizados elementos tradicionais, porém buscando uma lógica visual de articulação de planos e transparências, própria da questão moderna.

A estrutura independente de madeira recebe meias tesouras que estruturam a cobertura em telha ondulada. O telhado tem as águas invertidas para vermos na fachada o volume prismático.

A partir da fachada, a parede de pedra é vista como um plano compacto em contraposição ao restante do conjunto que é identificado com um volume leve e transparente, terraços no limite reforçam a leitura da transparência.

A *Maison de Week-end*, La Celle-St-Cloud, próxima de Paris, 1935 e a *Maison aux Mathes*, perto de Bordeaux, também de 1935, apresentam a junção de dois procedimentos.

Fig. 6-6a
Maison de
Week-end, La
Celle-Saint-
Cloud, Le
Corbusier, 1935.



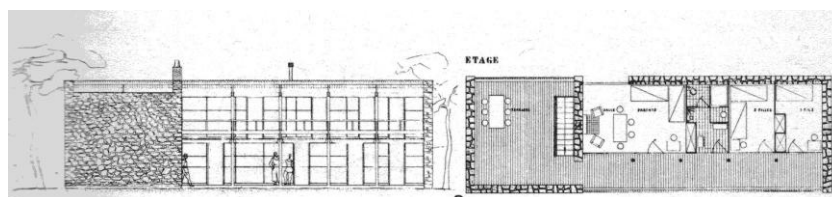
Na *Maison de Week-end*, Le Corbusier utiliza a abobada que já havia aparecido na estrutura Monol de 1919, mas o procedimento é outro. Esta casa não é resultado da contingência, mas da intenção do arquiteto no sentido de combinar soluções contrastantes para tirar delas interesse plástico.

O projeto de uma casa assim exigia um cuidado extremo, pois os elementos construtivos eram o único meio de que o arquiteto dispunha. O tema arquitetônico era estabelecido ao redor de uma típica porção plana de terreno cuja influência se estendia até o pequeno pavilhão do jardim. Ali estávamos diante de uma alvenaria de pedra aparente, natural no exterior, branca por dentro; madeira nas paredes e no teto e uma chaminé saindo de alvenaria de tijolo rústica, com azulejos de cerâmica branca no piso, paredes de blocos de vidro de Nevada e uma mesa de mármore de Cippolino.⁶

O projeto, neste caso, se apóia na característica expressiva dos elementos construtivos empregados. Le Corbusier até este momento tinha inscrito os elementos vernaculares em uma lógica racionalista própria do momento purista.



Fig. 7-7a
Maison aux
Mathes, Bordeaux,
1935.



⁶ Idem, p. 272.

Nesta casa, as decisões de projeto não tentam submeter o material escolhido e suas características a

uma lógica prévia. A expressividade dos materiais aparece e as decisões construtivas estão na origem da própria concepção espacial.

Na *Maison Mandrot* houve a necessidade de submeter elementos locais à lógica racional, criando, desta forma, um desdobramento expressivo que escapa ao impulso inicial do projeto. A parede auto-portante que trava os limites do volume é apreendida visualmente como um plano opaco, denso em contraposição aos planos abertos, os terraços, ou planos envidraçados.⁷

Na *Maison de Week-end* não é necessário submeter à escolha da abóbada de concreto armado a outra lógica que não a da sua própria determinação. O espaço é definido pelas abóbadas que são a solução estrutural adotada, o elemento construtivo está na origem da expressividade da forma.

A escolha de material diz respeito às suas qualidades construtivas e foram empregados desta forma. Alvenaria de pedra aparente no exterior. No interior, essas paredes têm sua expressividade controlada ao serem revestidas de madeira ou pintadas de branco e se comportam de forma diferente em relação à expressividade externa. A abóbada também é revestida de madeira, ou seja, uma certa unidade da forma está sendo criada internamente, e a característica expressiva será afirmada na alvenaria de tijolos rústica que define a lareira. O exterior e o interior estão dissociados, a lógica construtiva

⁷ Esta interpretação proposta se diferencia da de Frampton que trata esta casa e a de Mathes como se a resolução formal atendesse a questão expressiva apoiada em uma *bricolage* que resolveria a questão expressiva do contraste de materiais mantida como procedimento pelo arquiteto. Materiais naturais e métodos primitivos, segundo Frampton.

relacionada à técnica é afirmada externamente, enquanto que internamente a questão da afirmação espacial, com a unificação de paredes e abóbada, é a questão fundamental.

A abóbada pela sua própria forma manifesta um sentido de direção e contenção que são a própria expressão do espaço. Paredes de blocos de vidro captam uma luz difusa que ajudam a afirmar a continuidade espacial.

Aqui, Le Corbusier está propondo uma alteração em suas questões de princípio para aprofundar uma lógica racional que deve estar na origem das definições técnicas do projeto. Não utiliza o concreto armado que era material por excelência da nova questão técnica moderna, mas, ao tomar um certo procedimento técnico, no caso a escolha da abóbada catalã, se apoia na característica expressiva da técnica. Por que isto seria necessário, uma vez que o concreto armado respondia a todas as demandas técnicas e expressivas da proposta moderna?

Estaria Le Corbusier buscando uma constante no emprego de qualquer solução técnica? Toda e qualquer técnica construtiva traria em si o processo pleno racional e especialmente as técnicas vernaculares? Técnicas mistas teriam a capacidade expressiva de revelar a racionalidade construtiva de períodos diferentes? Podem tais princípios ser universalizados?

As *Maisons Murondins*, 1940 propostas para abrigar refugiados e construídas em terra batida e toras de madeira, podem ser entendidas dentro da lógica universalista apresentada com a técnica construtiva. Ou seja, não importa a técnica adotada o que importa é como ela será inscrita no projeto, isto é, a partir de uma decisão técnica adotada, o arquiteto irá apresentá-la como

expressão máxima de racionalidade. Por esse motivo o material e técnicas adotadas, não precisam estar associadas a um certo momento, ou momento atual, como é o caso do concreto, a técnica seria sempre expressão de racionalidade e ao ser deslocada de seu momento de origem e rerepresentada a partir de outros parâmetros revela sempre sua lógica racional constitutiva.

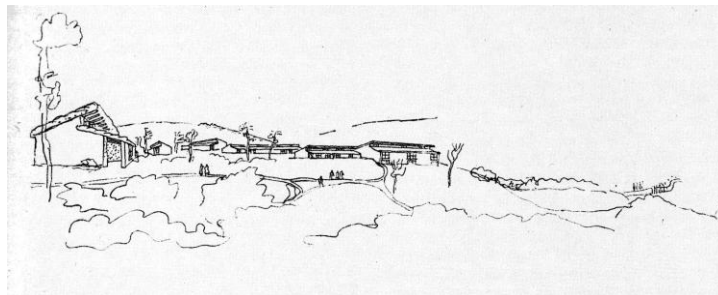


Fig. 8
Maisons
Murondins, 1940.

Para Frampton, Le Corbusier teria abandonado o "envoltório clássico" próprio das Casas Brancas:

em favor de uma arquitetura baseada na força expressiva de um único elemento arquitetônico, fosse um telhado de uma água suportado por paredes cruzadas, ou um mégaron coberto por uma abóbada cilíndrica.⁸

Mas não se trata apenas de uma decisão formal, o que estaria fundamentando o abandono do "envoltório clássico", mas uma mudança no entendimento da própria questão da técnica.

Todo o projeto moderno está fundamentado em uma nova técnica: a do concreto armado e a nova estética também é desdobramento das possibilidades da estrutura independente. A partir destes projetos da década de 30, Le

⁸ Idem, p. 273.

Corbusier estaria propondo uma nova visão em relação à técnica.

O desenvolvimento técnico mesmo estando associado a um certo momento histórico poderia ser deslocado de sua manifestação original pois é resultado de conquista racional, e independente da época, é fruto do pensamento e domínio dos homens em sua expressão máxima de racionalidade.

A técnica pode ser deslocada de seu momento de aparecimento, pois ela é sempre expressão de conquista racional, como foi experimentado na arte, por Picasso na década de 30 na apropriação de conquistas ao longo da história da arte, e do próprio Le Corbusier, para a proposição de novas figurações.

As novas figurações implicam na representação de um outro espaço, a continuidade é mantida, pois é conquista dos artistas modernos, cubistas e do purismo que rompe com a idéia de representação clássica ao materializar na tela a dinâmica da própria percepção.

A percepção do espaço da continuidade, que é a experiência que o observador faz do mundo, é a mesma que será proposta por Le Corbusier para a arquitetura através da *promenade*, das transparências e dos volumes fragmentados internamente nas Casas Brancas da década de 20. O deslocamento do observador no espaço faz com que ele recomponha mentalmente a totalidade do espaço.

As mudanças na pintura, no final da década de 20 também podem ser identificadas na concepção espacial arquitetônica a partir da década de 30 nestes projetos peculiares de utilização de técnica mista.

Fig. 9-9a
Maison Jaoul,
Neully-sur-Seine,
1952-53.



Neste sentido a Maison Jaoul, Neully-sur-Seine, 1952-53, será emblemática na síntese das questões técnicas e espaciais que vinham sendo anunciadas por Le Corbusier.⁹

A historiografia, através de Frampton, apresenta as *Maisons Jaoul* a partir do relato de James Stirling, que aponta o contraste entre a lógica moderna dos volumes com superfícies brancas, lisas e planares em

⁹ Para Frampton as preocupações de Le Corbusier com o Mediterrâneo, teriam-no desviado das preocupações clássicas e estariam na origem destes projetos com emprego de técnica vernacular até a década de 50 com as *Maisons Jaoul*.

contraposição às superfícies construídas de forma artesanal.¹⁰

Stirling apresenta as *Maisons Jaoul* em oposição à "tradição racionalista do Movimento Moderno", expressão de "irracionalidade" na combinação não precisa de materiais e técnicas diferenciadas. Aberturas estreitas verticais, painéis de madeira separando o interior do exterior, a *fenêtre en longueur* tinha sido abandonada em favor do "olho que encontra interesse em cada parte de um empaste superficial", o olho preso à superfície tátil, sem possibilidade de compreender a totalidade que era própria da forma prismática de leitura imediata.

A conclusão de Frampton apoiada em Stirling:

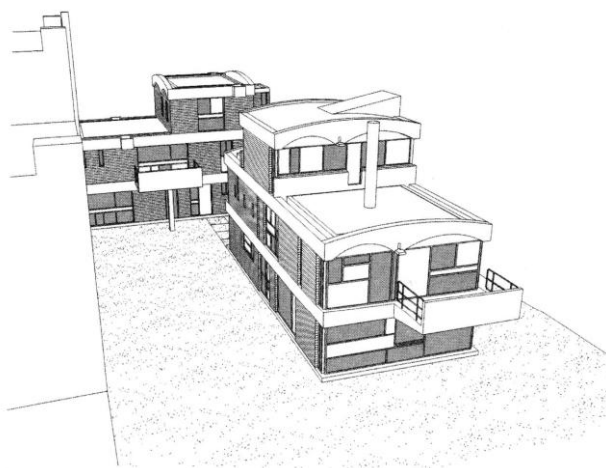
O projeto das *Maisons Jaoul* era uma reinterpretação monumental de um vernáculo mediterrânico cujo efeito provinha tanto de sua solenidade introspectiva quanto de sua escala.¹¹

Para o autor o projeto é uma sintaxe surrealista que não poderia ser estendida a outros projetos mais complexos, tampouco à *Unité* de Marselha, ou outros, como Ronchamp que se apoiam em outros princípios.

¹⁰ Frampton, a propósito de Stirling: "Era perturbador descobrir que este complexo estava sendo construído por operários argelinos equipados com escadas, martelos e pregos", p. 273.

¹¹ Frampton, p. 274.

Fig. 10
Perspectiva de
implantação
Maison Jaoul.



O projeto das *Maisons Jaoul* precisa ser examinado como um momento de síntese importante no conjunto da obra de Corbusier, pois as explicações oferecidas pela historiografia atribuem um tratamento de exceção, portanto não seria possível generalizar procedimentos descobertos neste projeto para outros momentos da produção do arquiteto.

Le Corbusier dedica quatro anos entre o projeto e construção das *Maisons Jaoul* para a família dos dois irmãos André e Michel Jaoul. Industriais, interessados na produção artística moderna, agentes da transformação cultural, segundo a crença de Le Corbusier, próximos do arquiteto desde 1935 por apresentarem interesses comuns.

Distante da *Machine à habiter*, característica das "Casas Brancas" da década de 20, as *Maisons Jaoul* retomam questões construtivas já anunciadas anteriormente por Le Corbusier.

Villa de Mandrot (1931), *Atelier de Le Corbusier à Rue Nungesser-et-Coli* (1933), Paris, *Petit Maison de Week-end* em La Celle-Saint-Cloud (1935), apresentavam soluções

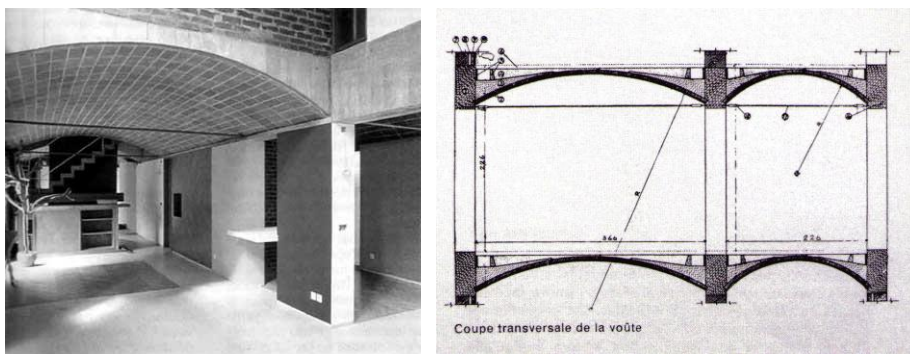
construtivas incorporando as abóbadas catalãs como as que serão executadas nas *Maisons Jaoul*.

A opção por esta técnica construtiva desloca a discussão dos novos materiais modernos: concreto armado, ferro e vidro; para aqueles da tradição vernacular: abóbada catalã apoiada em viga de concreto armado, parede de tijolos autoportantes como parte da estrutura e fechamento de painéis de madeira e vidro.

São duas casas, Casa A e Casa B implantadas em "L" formando um pátio aberto com acesso da rua através de rampas para carros e pedestres; a implantação interrompe a relação das casas com a rua criando a percepção de que as casas estão em meio a um jardim. Um morrote afasta a rua e cria uma situação especial de jardins contínuos para as duas casas. A entrada das casas está associada ao pátio criado pela implantação e jardins e não à rua. A privacidade das casas é completa, mesmo com a presença de pátios como áreas comuns; não se estabelece uma relação com a cidade, os acessos ligam a rua aos pátios que são responsáveis por uma articulação que não leva em conta a cidade.

Le Corbusier já havia subvertido a idéia do lote na cidade convencional com a Casa La Roche-Jeanneret, também com uma implantação em "L"; a questão é fazer com que o lote convencional se assemelhe aos planos para a cidade moderna propostos pelo arquiteto, em que as construções se desenvolviam relacionadas aos jardins contínuos ocasionalmente interrompidos por autopistas. Nas Casas Jaoul não se trata de afirmar uma possibilidade de organização outra da cidade a partir da implantação, mas de garantir o isolamento completo das residências em relação à cidade.

Fig. 11-11a
Maison Jaoul,
abóbadas.



Paredes de tijolos autoportantes sem revestimento, abobadas catalãs apoiadas em vigas de concreto armado, painéis de fechamento de vidro e madeira. Duas *unités d'habitation* atendendo ao programa das famílias empregando técnicas não usuais.

Qual a relação dos princípios modernos estabelecidos nos cinco pontos da arquitetura moderna com este projeto das *Maisons Jaoul*?

Le Corbusier justapõe duas abóbadas, uma de arco pleno com 2,26m de largura e outra de arco abatido com 3,66m, medidas escolhidas segundo a orientação do *Modulor* e o espaço é resultado do desenvolvimento longitudinal das duas abóbadas, ou, é a opção pela técnica construtiva a responsável pela concepção espacial.

O arquiteto mostra interesse na construção com abóbadas neste momento a partir da viagem que faz para Bogotá (setembro de 1950)¹², através de uma carta pergunta a José Luis Sert e Domènec Escorsa sobre detalhes técnicos construtivos de abobadas catalãs¹³:

¹² Caroline Maniaque Benton em *Le Corbusier and the Maison Jaoul*, p. 48; faz um levantamento das correspondências e desenhos sobre o interesse de Le Corbusier pelas abobadas para emprego nas *Maisons Jaoul*.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

Este ano o arquiteto Colombiano Pisano em Bogotá fez abóbadas de tijolos à vista polidos com cera transparente; podemos fazer o mesmo aqui com os materiais franceses?... Como as abobadas reagem para suportar as paredes?... Qual é o efeito da abertura do arco nas larguras de 1,13m, 2,16m, 1,83m ou 3,66m?... Qual o fechamento mais prático e o mínimo permitido de espessura no piso e a carga no ápice da abobada?... Você conhece algum pedreiro catalão trabalhando em Paris que pudesse ser contratado para executar a obra?¹⁴

Foi Sert quem introduziu a utilização das abóbadas catalãs na arquitetura moderna:

Meu primeiro projeto moderno na escola de Barcelona foi um edifício com cobertura em abóbadas; na Catalunha estas finíssimas abóbadas, as abóbadas catalãs, não eram algo novo, mas muito antigas. Os artesãos locais barceloneses tinham desenvolvido estas finíssimas abóbadas de tijolos.¹⁵

Sobre a origem dessas abóbadas Sert traça o percurso que elas poderiam ter feito, ao ser indagado se teriam influência árabe:

Sem dúvida tem uma influência oriental. Resulta difícil saber até que ponto procediam diretamente do Oriente ou se chegaram, atravessando os Pirineus, graças aos mestres de obras góticos, mas sem dúvida são de origem oriental. Suponho que esta maneira particular de trabalhar o tijolo foi importada principalmente dos países orientais, onde se constrói este tipo de elemento praticamente sem cimbramento.¹⁶

¹⁴ Ibid., p.51, segundo a autora estas perguntas foram apresentadas em carta enviada por Le Corbusier a Escorsa em Julho de 1951.

¹⁵ Juncosa, Patricia (ed.). *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encontro para las artes*. Barcelona. Gustavo Gili, 2011, p. 17.

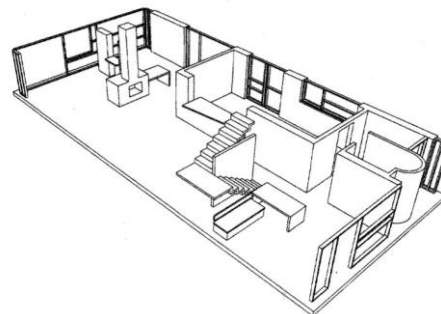
¹⁶ Idem, p.17.

Construir utilizando as abóbadas catalãs foi um desafio necessário neste momento para Le Corbusier¹⁷, pois emprega uma técnica vernacular que será apropriada e atualizada para atender às demandas do momento.

Na *Maison de Week-end*, Le Corbusier havia construído abóbadas com cimento armado, assim como já havia sido anunciado nas estruturas Monol. Neste momento, o interesse está em montar abóbadas com tijolos que de fato remetem à técnica vernacular e apresentam resultado espacial outro.

O térreo das *Maisons Jaoul* resultará da articulação das duas abóbadas em um espaço contínuo; as funções serão inscritas nos espaços definidos previamente pela opção pela técnica construtiva. Nas duas casas, cozinha e lavabo se inserem na área de menor extensão, tendo o lavabo um volume destacado para não interromper a dinâmica do espaço contínuo; a cozinha se abre para a sala¹⁸, permitindo assim a continuidade espacial neste piso.

Figura 12-12a
Maison Jaoul,
Salas e cozinha
no térreo.



¹⁷ Benton, Caroline M., p.60, a autora fala em quinhentas folhas desenhadas e outros documentos dedicados ao projeto da Maison Jaoul, no período de julho de 1951 a fevereiro de 1952, isto revela o empenho de Le Corbusier em relação a este projeto.

¹⁸ Ibid., p. 69, Le Corbusier envia uma carta para Sert (outubro, 1951) perguntando sobre a cozinha que ele, Sert, teria projetado para sua casa em Long Island e se a solução tinha sido agradável; Sert envia o desenho de sua cozinha e destaca as qualidades relativas à integração dos espaços proporcionada por esta decisão de projeto.

No térreo a concepção espacial é resultado do emprego das abóbadas e anterior a qualquer demanda funcional. Os irmãos Jaoul tiveram que ser convencidos sobre a ligação entre a cozinha e a área de estar de suas casas, coisa que Le Corbusier soube fazer, evocando a atmosfera agradável encontrada na casa de Sert, em Long Island.

Os fechamentos da casa com painéis que alternam vidro e madeira e painéis de tijolos rasgados na vertical trazem luz a partir das laterais da casa ajudando a criar a amplitude dos espaços. O assentamento dos tijolos à vista foi cuidadosamente estudado, pois a massa que os une não deveria ser retirada. Os painéis de madeira e vidro são executados um a um com sistemas de encaixe para vidros fixos ou moveis.¹⁹ Para o conjunto de detalhes exigidos pela construção, Le Corbusier pede aos Jaoul que contratem profissionais-artesãos já colaboradores de Corbusier em outros projetos, para que as peças especificadas fossem executadas segundo as determinações do projeto.

A construção das abóbadas exigiu um conhecimento técnico-artesanal; os painéis de fechamento, um entendimento moderno de medidas derivados do *Modulor*²⁰, além de encaixes precisos em modulações variáveis. Colocar lado a lado conhecimentos de origem diversa responde à necessidade de Le Corbusier em trabalhar com permanências em arquitetura. Identificar um procedimento que pode ser atualizado é identificar o universal nos procedimentos artesanais. A abóbada está na origem da arquitetura como abrigo e pode

¹⁹ Notar a diferença em relação à leitura de Stirling, para ele trabalhadores argelinos construía a Maison Jaoul com instrumentos rudimentares. (Frampton: p.273)

²⁰ Ibid., a autora lista os artesãos colaboradores e a necessidade de Le Corbusier incorporar os saberes específicos trazidos por estes profissionais para a obra, p.80.

ser reapresentada em uma casa moderna exemplar que atende todas as demandas e necessidades do momento.

A abóboda vernacular constrói o espaço moderno, desta forma ela se desprende da lógica original e ingressa no mundo moderno. Esta operação pode ser comparada à do artista que toma procedimentos da técnica da pintura ancorados na história deslocando-os para a sua linguagem atual, a arquitetura também pode trabalhar neste registro, a técnica pode estar associada à necessidade expressiva.

A tese moderna precisa ser reapresentada sempre: uma casa é um modelo de como morar com seus equipamentos e o espaço necessário para a vida que precisa ser equivalente ao experimentado no mundo. A ideia de conforto e privacidade motiva a quantidade de desenhos que foram feitos para atender às necessidades da família.

A preocupação do arquiteto em equacionar a boa maneira de morar não é mais a da *machine à habiter*, pois as questões técnicas do morar moderno já foram equacionadas; qual seria então a preocupação em relação à habitação neste momento?

Mme. Suzanne Jaoul pede que Le Corbusier faça uma pequena capela para suas orações e é atendida; ambas as famílias têm objetos colecionados ao longo dos anos, o arquiteto propõe "nichos" na sala para estes objetos; a mobília da família também é incorporada à nova casa atendendo a mais um pedido da família.

Há um compromisso do arquiteto em atender as demandas da família em contraposição à lógica moderna que exigia uma completa adesão às novas propostas: o mobiliário como equipamento da habitação, assim como pinturas e esculturas que seguissem a lógica da percepção moderna para

que tudo contribuísse para o entendimento das questões modernas.

O interior das *Maisons Jaoul* em contraste com o exterior tem acabamento cuidadoso e é exemplar no controle da entrada de luz, na afirmação do espaço contínuo, nas funções definidas pelos equipamentos, na profusão de obras de arte que completam a fruição do observador ao entrar neste espaço. A afirmação da experiência moderna é mantida neste interior cuidadosamente tratado, nesse sentido, a experiência do espaço da continuidade está aqui afirmada. É possível incorporar as particularidades e manter a questão fundamental da percepção espacial.

No Pavilhão *L'Esprit Nouveau* a apresentação das obras de arte moderna tinham sido defendidas por Corbusier, pois elas eram equivalentes à experiência espacial; esta conquista foi mantida nas Casas Jaoul, com obras próprias daquele momento. Na coleção dos Jaoul constavam desenhos das décadas de 30 e 40 de Le Corbusier e desenhos e pintura de Jean Dubuffet. Estas obras diferem das que constavam do Pavilhão do *L'Esprit Nouveau* (1925), não são obras puristas, mas mantém a mesma intenção das primeiras, obras expressivas irão completar a fruição dos espaços.

As pinturas feitas por Corbusier na década de 30 têm a incorporação das formas orgânicas e as pinturas de Dubuffet, categorizadas como *art brut*, se apóiam no gesto expressivo, na busca das formas e figurações primitivas, associadas ao momento de nascimento das imagens, que podem prescindir de preocupações técnicas mais apuradas, o gesto expressivo manifesta o momento original de formação das imagens, a supressão da técnica revela o contato original com o movimento do pensamento.

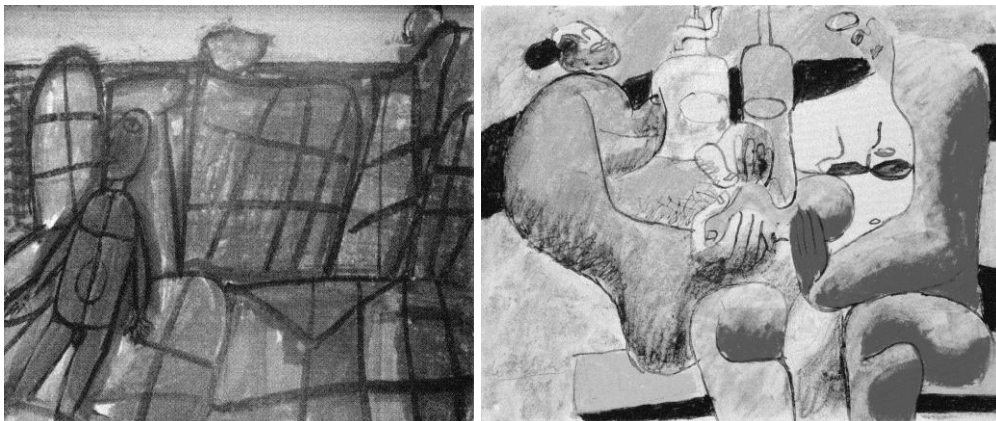


Fig. 13
Pintura de
Dubuffet do acervo
dos Jaoul, Bord de
mer, 1946.

Fig. 14
Pintura de Le
Corbusier do
acervo dos Jaoul,
Couple à l'apéritif,
1938.

A expressividade de Dubuffet é diferente das figurações propostas por Corbusier, mas ambas podem conviver lado a lado nas Casas Jaoul, pois ambas apresentam experiências de caráter expressivo.

A supressão da técnica da pintura poderia estar relacionada à escolha da técnica expressiva na arquitetura?

As paredes externas são confiadas a Salvatore Bertocchi²¹ com uma carta de recomendação de Le Corbusier e alguns exemplos de como o arquiteto esperava que resultasse o trabalho:

Caro Bertocchi,

Envio a você algumas fotos de alvenaria de concreto e pedra como você pode ver.

- 1) Para Jaoul, gostaria que você mantivesse algo similar para a parede de tijolos, com as juntas mais ou menos da mesma maneira como se vê na foto, respeitando as proporções, tanto no interior quanto no exterior. Você

²¹ Ibid., p.82, segundo a autora uma carta de Le Corbusier a Salvatore Bertocchi, em 7 de maio de 1953, FLC, esclarece os procedimentos construtivos.

Todos os contratados para a obra tinham conhecimentos específicos de alguma técnica e eram estrangeiros que traziam de seu país ou região as contribuições. Bertocchi em uma entrevista com a autora fala sobre a dificuldade em fazer paredes tão rústicas com pedreiros tão bons.

poderia discutir isto com Jacques Michel.

- 2) A idéia mais próxima deveria ser reproduzida em uma parede pequena, por exemplo, de 75x75 mantendo as características próprias da Jaoul com diferentes tipos de tijolos oferecidos pelo fornecedor.

Le Corbusier já havia descrito algo similar em relação ao seu ateliê na Rue Nungesser-et-Coli em Paris:

Você pode ver como esta parede é bonita? É a parede do vizinho. Ela é uma parede típica de pedra de Paris, existem também dois dutos de tijolos vermelhos que a atravessam entre as pedras. Quando eu vi isto, eu disse: que parede atraente. A *assemblage* é muito bonita. Eu uso uma argamassa muito fina e aveludada para evitar poeira e tenho o cinza do cimento, o bege da pedra e o rosa do tijolo, resultando num conjunto de cor maravilhoso.²²



Fig. 15
Parede em pedra e
tijolos no ateliê de
Le Corbusier, 1931-
34, rue Nungesser-
et-Coli, Boulogne-
sur-Seine.

²² Ibid., p. 85-86, conforme a autora, entrevista concedida por Le Corbusier a Robert Mallet, 1951, publicada por Gilles Ragot e Mathilde Dion em *Le Corbusier em France*.

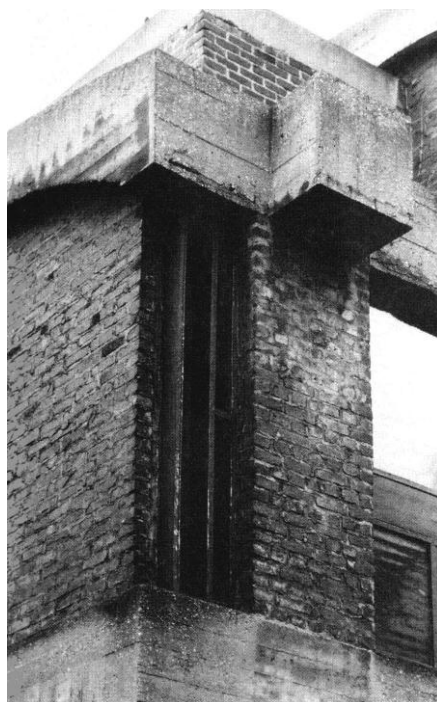


Fig. 16
Detalhe da parede
da Maison Jaoul.

As paredes de tijolos à vista das *Maisons Jaoul* são cuidadosamente definidas pelo arquiteto e executadas por bons artesãos, é uma questão de escolha e não de precariedade de meios. Mas, por que ele precisa de tal solução técnica, apoiada na expressividade, para este projeto?

As formas de concreto tiveram que ser cuidadosamente montadas para a obtenção do resultado necessário, as vigas de borda e as gárgulas de recolhimento da água da chuva são resultado de controle total da montagem, a rugosidade é própria da técnica; técnicas manuais têm essa contingência, mas não se trata de precariedade, pois os desenhos da gárgula mostram o cuidado do arquiteto em relação à montagem das vigas. Não se trata mais da estética da máquina, mas daquela que é feita pelas mãos dos homens que detêm através dos tempos o saber de uma técnica específica que está sendo empregada de forma a revelar seu caráter expressivo e racional.

Nas viagens de Le Corbusier a partir de 1907, realizadas como complementação à sua formação e orientadas por seu professor suíço L'Eplattenier, além da descoberta de edifícios e cidades reconhecidas historicamente, o arquiteto também se encantara com a arquitetura sem projeto, de tradição vernacular que tem na sua produção rotineira a grande descoberta técnica.

Teriam as *Maisons Jaoul* a presença desta técnica decantada ao longo dos tempos e, portanto, resultado da ação humana racional que ao escolher um certo procedimento técnico o faz por seu caráter de precisão?

A questão da abstração e das formas geométricas que são assunto para Le Corbusier desde a sua formação está relacionada aos conceitos propostos por Wilhelm Worringer em *Abstração e Einfühlung* (1908). Todo o esforço de L'Eplattenier, professor de Le Corbusier, no sentido da criação de uma ornamentação própria do Jura, região suíça a qual pertencia o arquiteto, tem como princípio as premissas estéticas de Worringer. O primeiro curso feito por Le Corbusier na Escola de Belas Artes de La Chaux-de-Fonds tinha como princípio a proposição de formas a partir de um processo de geometrização das formas da natureza.

Em 1911 Worringer publica outro texto *Formprobleme der Gotik*, que tem como preocupação a caracterização das técnicas ao longo da história da arquitetura, associadas às concepções espaciais. O autor justifica a construção e formas góticas em contraposição com as clássicas, sendo estas apropriadas às preocupações corbusianas:

O processo fundamental de toda tectônica pura é a relação entre a carga e a sustentação. Esta relação, que no fundo é muito dura e por assim dizer, catastrófica, se transforma, graças à sensibilidade

construtiva dos gregos, em um sentido de depuração e suavidade orgânicas.²³

Le Corbusier no caso do emprego das abóbadas catalãs, não toma a estrutura dintelada como princípio, porém do ponto de vista do conceito, da relação entre carga e sustentação pode ser comparado a Worringer.

A tarefa enfrentada por Le Corbusier nas Casas Jaoul ao adotar a técnica mista foi a de estabelecer uma relação harmoniosa entre carga e estrutura, que faz com que o arquiteto repouse abóbadas catalãs em paredes de tijolos cuidadosamente construídas. A intenção tectônica das Casas Jaoul está figurada na expressividade extrema dos elementos utilizados.

A viga de borda executada em concreto armado revela sua verdade construtiva ou estrutural, porém repousa em uma parede autoportante de tijolos e não em seu par correspondente - um pilar.

A estrutura independente da vedação enunciada nos "Cinco Pontos da Arquitetura Moderna" sofre uma interferência e é substituída por elementos independentes que precisam ser combinados. A parede de tijolos é fechamento e estrutura, e assume os dois papéis reforçando plasticamente o caráter tectônico do conjunto. Finas paredes de tijolos recebem toda a carga das abóbadas e se mostram resistentes para isto. Seu caráter estrutural é posto à prova pelas aberturas horizontais junto das vigas, opção estranha à lógica autoportante das paredes. Aberturas verticais são interrupção da parede autoportante, especialmente quando muito generosas. Não há uma lógica estrita no emprego de elementos como havia no enunciado dos "Cinco pontos da arquitetura moderna", a

²³ Worringer, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957, p. 80.

solução final parece ser o que orienta o emprego diferenciado de elementos.

Le Corbusier cria um organismo construtivo para relacionar aspectos inconciliáveis na sua origem: viga de concreto armado apoiada em parede auto-portante. A expressividade técnica atende a uma "vontade de forma" orgânica,²⁴ as forças se explicitam e se equilibram associando necessidade e expressividade. Esta preocupação é própria da manifestação clássica em que a relação do homem com o mundo se encontra equilibrada em uma relação de identidade e as formas ganham um sentido orgânico, de equilíbrio, segundo Worringer, esta ideia pode ser estendida a Le Corbusier.

Para Worringer o problema da arquitetura grega é tectônico e se explicita na forma externa do edifício não há a proposição de espaço interno, cabe aos romanos a configuração dos espaços internos que são resultado da utilização das abóbadas, nesta nova síntese corbuseana a tradição clássica é ampliada - estrutura e espaço são codependentes na constituição de um novo organismo vivo.

O ideal da tectônica grega havia sido a claridade das formas, o ideal da arquitetura romana foi a claridade do espaço.²⁵

Le Corbusier trabalha neste registro nas *Maisons Jaoul*, há a qualidade tectônica na forma construída de maneira expressiva, e também há a determinação espacial.

Os limites do espaço devem ser tais, que pareça que o espaço mesmo os havia imposto, para individualizar-se se destacando do espaço infinito. Há que produzir a impressão

²⁴ Segundo Worringer a vontade de forma clássica se expressa em um caráter orgânico, um equilíbrio entre forças no sentido da estabilidade, enquanto que a gótica em termos abstratos em uma mecânica de linhas de força que não tem no repouso sua resolução.

²⁵ Idem, p.104.

de limites naturais, dentro dos quais o espaço pode viver uma vida independente, regida por sua própria lei orgânica. Assim o insensível - o espaço- deve tornar-se sensível, o imaterial há de materializar-se, o impalpável há que converter-se em objeto²⁶.

A abóbada seria a responsável, segundo Worringer, pela configuração deste tipo espaço, elemento estrutural que recolhe todas as forças, que harmoniza e pacifica as forças de carga e sustentação em um perfeito equilíbrio, fazendo transitar para os muros de sustentação as cargas transmitidas por elas.

As abóbadas catalãs propostas por Le Corbusier exercem este mesmo papel - recebem as cargas e as fazem transitar para as vigas e paredes autoportantes, constituindo assim um sistema em equilíbrio. E o espaço é materializado nas salas que se desenvolvem de acordo com a extensão das abóbadas, uma porção do espaço infinito foi dotada de qualidades.

Fig. 16
Paredes internas
pintadas nos
quartos da Maison
Jaoul.



²⁶ Idem, p.104.

O interior da *Maison Jaoul* é cuidadosamente definido- as paredes internas são pintadas, os muros autoportantes se transformam em painéis cromáticos. Alguns elementos povoam o espaço com sua presença volumétrica: lareira, escada, parede curva. As aberturas variáveis requadram a paisagem e a trazem para dentro do espaço; a luz ao ser captada de forma desigual por causa das aberturas variáveis cria uma densidade para o espaço ajudando a individualizá-lo. Vários elementos colaboram para a identidade do espaço que é previamente definido pelas abóbadas.

Nas Casas Brancas a *promenade architecturale* recompunha o espaço concebido pela multiplicação dos pontos de vista em planos independentes, na *Maison Jaoul* o espaço é dado previamente e o observador vai experimentá-lo como fenômeno, neste sentido, o apelo sensível é importante na apreensão deste conjunto único.

O sentido clássico da relação harmoniosa do homem com o mundo que o cerca estaria garantido na proposta para a *Maison Jaoul*?

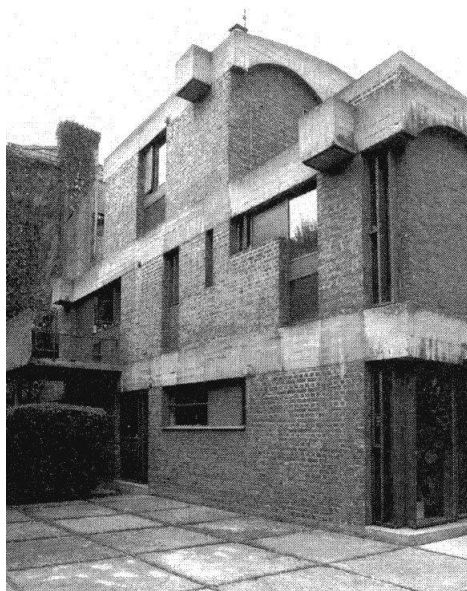


Fig. 18
viga de borda da
Maison Jaoul.

O CONCRETO BRUTO E APARENTE

Em 1945 o *Ministère de La Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU)*, pede a Le Corbusier uma proposta de habitação coletiva para *Marseille* visando equacionar o problema da habitação no pós guerra. Em 1947 tem início as obras de construção da *Unité d'habitation de Marseille*.

Esta é a chance de construção de um protótipo que apresentaria uma nova solução para a habitação, que conjugaria habitação coletiva associada aos equipamentos necessários para 1.200 pessoas. A França se encontrava defasada em suas experiências modernas em relação a outros países, esta será a oportunidade de afirmar uma nova solução, um programa experimental para a habitação coletiva.

Se você quer manter sua família na intimidade, no silêncio, próxima a natureza... se junte a 2.000 pessoas, conduza-a pela mão; entre por uma única porta, se depare com quatro elevadores que comportam 20 pessoas cada um... Você terá a solidão, o silêncio e a rapidez de contato 'interior-exterior'. Sua casa estará a cinquenta metros de altura... Os parques estarão em volta de sua casa para a brincadeira das crianças, dos adolescentes e dos adultos. A cidade será verde. E sobre o teto você terá um incrível lugar para crianças.²⁷

²⁷ W. BOESIGER. *Le Corbusier, Oeuvre Complete*, vol. 7, 1965-1969, p.208.

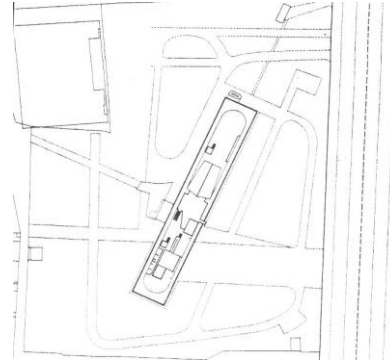


Fig. 19-19a
Implantação da
Unité desafiando
a quadricula da
cidade.

Obra que revela a maturidade do arquiteto que já tinha dedicado anos de seu trabalho equacionando a maneira de habitar na cidade moderna e neste projeto, mais uma vez, de forma inusitada, propõe a maneira de morar coletivamente em uma célula que compõe o edifício lâmina implantado em um parque entre o mar e a montanha.

Implantação oblíqua à quadricula da cidade, defendida por Le Corbusier para seguir a orientação norte-sul, de um lado o mar, de outro a montanha aberta para um grande parque. Escala monumental, não experimentada em outros edifícios da cidade: o primeiro piso está a 10 metros do solo; viga de transição equacionando o princípio da estrutura independente da vedação; pilotis aos pares revelando, através de sua forma, o esforço de sustentação da grande lâmina. Paredes cegas, *loggias* (700) coloridas dinamizando a grande fachada; rua interna de serviços identificada a partir da fachada com *brise-soleil* vertical. Formas esculturais vistas contra o céu no teto-jardim, em contraposição ao rigor do edifício. As medidas todas são resultado do *Modulor* que estava sendo estabelecido neste momento:

Os Fantomas do *Modulor* são produzidos através da impressão de um molde de madeira em um grande muro compacto de

concreto armado na fachada de ingresso da *Unité d'habitation de Marseille*. A preparação deste dispositivo escultural causará impacto nos profissionais, os desenhos foram feitos em meia hora, espontaneamente, no final de uma jornada de trabalho... Quando desenhado, o detalhe da madeira, os veios da madeira, os mínimos detalhes da serra aparecem. O concreto, o mais fiel dos materiais, talvez mais fiel que o bronze, pode tomar lugar na arte arquitetural e exprimir as intenções do escultor.²⁸

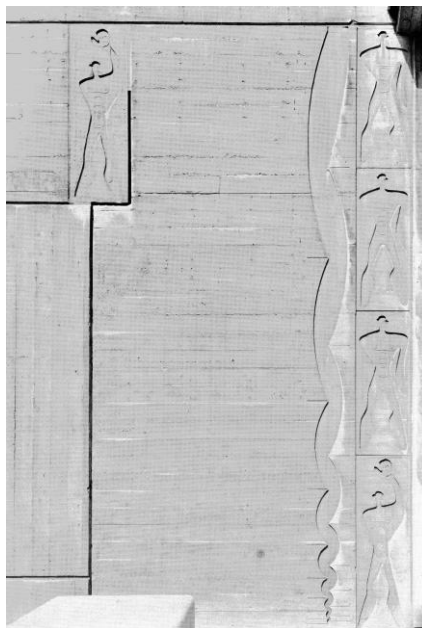


Fig. 20
Modulor impresso
nas empenas de
concreto armado
da Unité.

A escala do projeto é monumental, porém, as medidas atendem à escala humana estabelecida pelo *Modulor*. A expressividade da forma é reforçada pela textura do edifício, resultado do concreto bruto e aparente:

²⁸ Idem, vol.5, p.184.

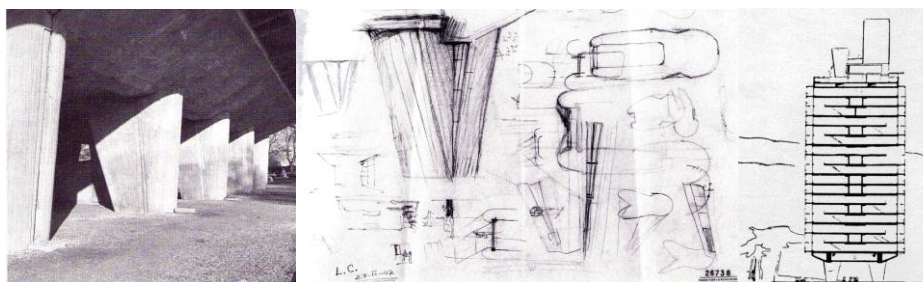


Fig. 21-21a-21b
Pilotis

Desenhos de Le
Corbusier dos pilotis
da Unité.

Viga de transição no
primeiro piso da
Unité.

Os materiais do Urbanismo são: o sol, o céu, as árvores, o ferro, o cimento, nesta ordem e nesta hierarquia.²⁹

Os *pilotis* ganham o caráter escultórico graças às suas fôrmas cuidadosamente executadas; não são mais esguios como os da Vila Savoye, revelam o esforço estrutural empreendido na sustentação do edifício. As fôrmas foram executadas por uma equipe de trabalhadores italianos, conhecidos por outros trabalhos.³⁰ A montagem das fôrmas associadas às juntas de dilatação destaca a intenção de imprimir na superfície dos *pilotis* uma textura geométrica quadriculada construída a partir das ripas de madeira; ali convive a lógica construtiva das grandes dimensões com textura ativada na superfície, a austeridade na escala maior e a sensualidade nos detalhes.

O teto-jardim é um exemplo de contraponto ao rigor do bloco compacto, edifícios, torres de ventilação com forma esculpida e torre de elevadores pontuam este piso suspenso, que tem como programa: esporte, lazer e cultura além de repor a idéia de caminhar pela cidade e ter os serviços à sua disposição. O programa para a cidade moderna: cultivar o corpo e o espírito é seguido no teto jardim. O edifício da

²⁹ SBRIGLIO, J. *L'Unité de Marseille*, Marseille: Parenthèses, 1992, p. 43.

³⁰ Idem, p. 62.

creche no teto jardim nos lembra dos “cinco pontos da arquitetura moderna” (1927) que agora convivem com outras formas exuberantes que são *d’objets à réaction poétique*. Vida coletiva e solidão garantida neste piso que se contrapõe à paisagem ao longe, lembrança da visita a *Chartreuse d’Ema*, nas proximidades de Florença, na viagem de 1907 feita por Le Corbusier.



Fig. 22
Teto jardim da
Unité.

Para a construção da *Unité* Le Corbusier cria o ATBAT - *Atelier de Bâtitseurs*, que tinha como objetivo organizar os projetos de arquitetura e urbanismo em seus aspectos técnicos e propositivos, pois os projetos eram inovadores e, no caso da *Unité*, a escala era sem precedentes.³¹

³¹ Segundo Sbriglio, o atelier de Le Corbusier encontrava-se muito reduzido para empreender trabalhos experimentais e inovadores como o da *Unité*, por isso criar uma estrutura administrativa foi fundamental. Os colaboradores eram: André Wogensky (arquiteto, 30 anos), chefe de ateliê; Vladimir Bodiatsky (engenheiro, 50 anos), diretor técnico; Marcel Py, diretor técnico e Jacques Lefêbvre, diretor administrativo e comercial. Estes diretores chefiaram uma equipe de base que constará dos arquitetos: Roger Aujame, Georges Candilis, Nicolas Chatzidakis, Fernand Gardien, Gérald Hanning, André Maisonnier, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Guy Rottier, Justino Serralta, Jerzy Soltan, Shadrach Woods e Yanis Xenaki. Estavam instalados os diretores administrativos e comerciais na 10 *rue Saint Agostin* e o ateliê de projetos na 35 *rue des Sèvres*, no atelier de Le Corbusier. Serão desenhadas 2785 pranchas para a execução da *Unité*.

O projeto da *Unité* se desenvolve entre os anos de 1945 e 1952, os dois primeiros anos são dedicados ao projeto, serão quatro terrenos diferentes até o projeto definitivo. Durante este período, Le Corbusier estará envolvido em uma série de outros trabalhos: o Edifício da ONU, o plano de urbanismo para Bogotá, Chandigarh, as Antilhas, Grécia, Itália e Ronchamp. A profusão de demandas justifica a criação de uma estrutura que leve a cabo a construção da *Unité*, pois são muitas as viagens neste momento.

A *Unité* tem um papel fundamental, visto que apresenta uma resposta à maneira de morar moderna apoiada em uma solução de "cidade jardim vertical" que congregaria uma comunidade que em comum teria a vida cotidiana transformada pelas facilidades do projeto. Morar no sentido moderno exige uma transformação na maneira de viver e Le Corbusier contava com a repercussão mundial deste projeto na divulgação dos novos princípios.

A superfície animada com a textura das fôrmas de madeira é responsável pelo controle da escala dos pilotis de oito metros de altura, além de reforçar o caráter de esforço estrutural deste componente, proposto pela primeira vez por Le Corbusier, pois anteriormente os pilotis eram esguios e, por isso, destacavam o caráter de leveza do conjunto. A textura na superfície dos pilotis é para ser vista de perto, é criada uma dinâmica na superfície para que o olhar consiga apreender este elemento dissonante do ponto de vista da escala.

Na *Unité*, o concreto bruto e aparente é utilizado no sentido da criação de uma identidade para a estrutura independente, que neste caso, não deve ser leve, mas se apresentar em toda sua potência, a lógica

construtiva será destacada pela expressão visual.

A matéria informe que é o concreto é sensualizada e atende aos propósitos construtivos e visuais: revela a transmissão de forças da estrutura independente de todo o conjunto que é sintetizada em uma viga de transição em direção aos pilares hercúleos que sustentam todo o conjunto.

Na *Maison Jaoul* a técnica vernacular é uma questão de princípio ético, é empregada no sentido da afirmação da capacidade do trabalho dos homens que através da técnica revela um conhecimento que pode ser universalizado. As técnicas vernaculares são escolhidas não por causa da precariedade dos meios, mas por possibilitarem a universalização de um procedimento, e, se isto é possível, é graças à conquista da racionalidade humana que se desenvolve em atrito com as forças externas da natureza.

Não se trata de um Corbusier se aproximando de manifestações puramente expressivas ou de supressão da racionalidade, própria das poéticas dada e surrealistas, mas da busca de meios expressivos que podem ser encontrados através da história de forma recorrente, todas às vezes em que os homens revelam, através da manualidade, novas conquistas técnicas.

Iniciativas tão argutas se eximem de qualquer pressão regionalista. As técnicas, filhas do cálculo e do laboratório de ensaio, pertencem ao patrimônio universal. Foi o que se viu na Idade Média, quando a descoberta do arco ogival começou a se espalhar por todo o mundo conhecido da raça branca, do Ocidente ao Oriente e do Norte ao Sul. (...) Durante a execução de uma obra, observaremos que não se pode utilizar exclusivamente uma técnica rígida, mas que elementos, paredes, pavimentos, abóbadas etc., serão usadas em harmonia com materiais

locais: madeiramentos, marcenarias, alvenarias de pedra, de tijolos etc. Estes materiais são produtos naturais (madeira ou pedra, ardósia) ou produtos artificiais regionalizados pelo costume (telhas, tijolos). Desde sempre constituem o espetáculo cotidiano, traços de família os unem nas profundezas do tempo; um costume milenar no caso de alguns deles os fez companheiros de nossa vida.³²

A experiência estética pode ser aproximada da experiência ética no sentido da construção de uma visualidade permeada pela manifestação do trabalho manual.

Na *Maison Jaoul* a alternância do bem acabado com o que revela a presença da manualidade na sua feitura colabora para a afirmação de um espaço que é dado à experiência como um dado prévio da existência. Na *Villa Savoye* o espaço interno se manifesta a partir do deslocamento do observador, é necessário o olhar em movimento para que o espaço se materialize; na *Maison Jaoul* o espaço é oferecido todo ele já materializado para a experiência, o olhar em movimento irá apreender um espaço dinâmico já animado anteriormente através das direções marcadas pelas abóbadas, das aberturas de luz que multiplicadas indicam continuidade; dos elementos: escada, lareira, balcão, paredes, que se destacam na continuidade do espaço, pontuando a dinâmica do olhar.

A *Maison Jaoul* seria um momento de síntese por apresentar o espaço como uma preexistência em contraposição às Casas Brancas. Se, tomando a estética purista, Le Corbusier precisava estabelecer uma identidade entre a percepção e as formas, na *Maison Jaoul* ele pôde dissociar estes momentos, pois se o espaço é um dado pré-existente, caberia ao tempo, ao ser

³² LE CORBUSIER. *Mensagem aos Estudantes de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 46.

experimentado pelo observador, completar a apreensão da manifestação da continuidade do espaço.

As mudanças estéticas são necessárias para uma nova orientação na maneira de conceber e experimentar o espaço; a percepção deixa de "construir" o espaço e passa a apreendê-lo como fenômeno e a técnica deslocada de seu momento de origem e trazida para a configuração deste novo espaço é aquilo que pode ser universalizado, é conquista humana atravessando os tempos.

Mas o que é experimentado na *Maison Jaoul*?

E percebo que a vida, hoje, no que diz respeito à habitação que nos interessa, só desabrochará onde encontrar uma equivalência arquitetônica à aeração inteiramente nova trazida pelo livro, pela radiodifusão, pelo disco, jornal, revista. Abertura subitamente muito grande sobre os tempos e os lugares, os tempos e os hábitos. A sensibilidade de nossa sociedade estende-se agora a um registro muito maior. Eu não tenho nenhuma certeza se trata-se de um acontecimento feliz ou deplorável. A busca agora é outra, e, conseqüentemente, a escolha de nossos companheiros também: estes objetos com os quais gostamos de cercar nossa vida cotidiana, mantendo com eles um diálogo constante. Objetos companheiros que podem ser objetos poéticos. Teremos o prazer de reunir objetos que consideramos sempre atuais, segundo nossa sensibilidade, mesmo que pertençam a outros tempos. O anacronismo, nesse caso, não se mede pela escala do tempo; surge somente no hiato de coisas dotadas de almas discordantes. Em se tratando de sensibilidade, o contemporâneo é o encontro de almas irmãs. Objetos de todos os tempos e lugares podem pretender essa fraternidade.³³

³³ Idem, p.60.

Na *Maison Jaoul* há a incorporação de objetos pertencentes aos Jaoul, obras de arte colecionadas ao longo da vida e a mobília da família, segundo Le Corbusier é possível estabelecer o diálogo de "almas irmãs" vencendo assim a separação que o tempo os impõe, podendo todos os objetos estabelecer um diálogo graças à experiência estética.

(...) a natureza pode, por sua vez, acrescentar um contingente maravilhosamente sensível. Testemunhas qualificadas como *objetos de reação poética* que, por sua forma, sua dimensão, suas matérias, suas possibilidades de conservação, são capazes de ocupar nosso espaço doméstico. Como um seixo trazido pelo oceano e um tijolo quebrado arredondado pelas águas do lago ou do rio; eis as ossadas, os fósseis ou as raízes de árvores ou de algas quase petrificadas; e conchas inteiras, lisas como porcelana ou esculpidas à moda grega ou indiana; eis as conchas quebradas nos revelando sua surpreendente estrutura helicoidal; grãos, sílex, cristais, pedaços de pedra, de madeira, em suma, uma infinidade de testemunhas falando a língua da natureza, acariciadas por suas mãos, perscrutadas por seus olhos, companheiras evocadoras... É por meio delas que se mantém o contato amistoso entre a natureza e nós.³⁴

Os "objetos de reação poética" são uma abertura proposta por Le Corbusier para a percepção que pode se dedicar a leitura de estruturas ou ao trabalho de textura presente na superfície de alguns objetos. A *Maison Jaoul* encerra estes dois momentos: a estrutura, conquista técnica que atravessa os tempos, e a textura que desperta um interesse

³⁴ Idem, p. 61. A tradução propõe "objetos de ação poética", mas para manter o espírito do autor foi empregado "objetos de reação poética".

tátil na apreensão deste objeto único. A percepção da forma e a atenção à superfície completam a apreensão da totalidade do objeto.

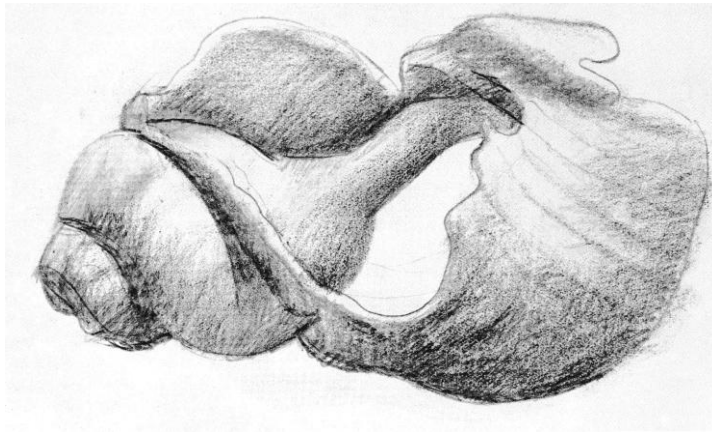


Fig. 23
Concha desenhada
por Le Corbusier
em 1930.

4. URBANISMO, ARTE E ARQUITETURA

ARQUITETURA E CIDADE

O envolvimento de Le Corbusier com a questão da cidade começa ainda em La Chaux-de-Fonds quando seu professor L'Eplattenier tem notícia do livro *L'Art de Bâtir les Villes* (1902) de Camillo Sitte e o recomenda ao aluno.

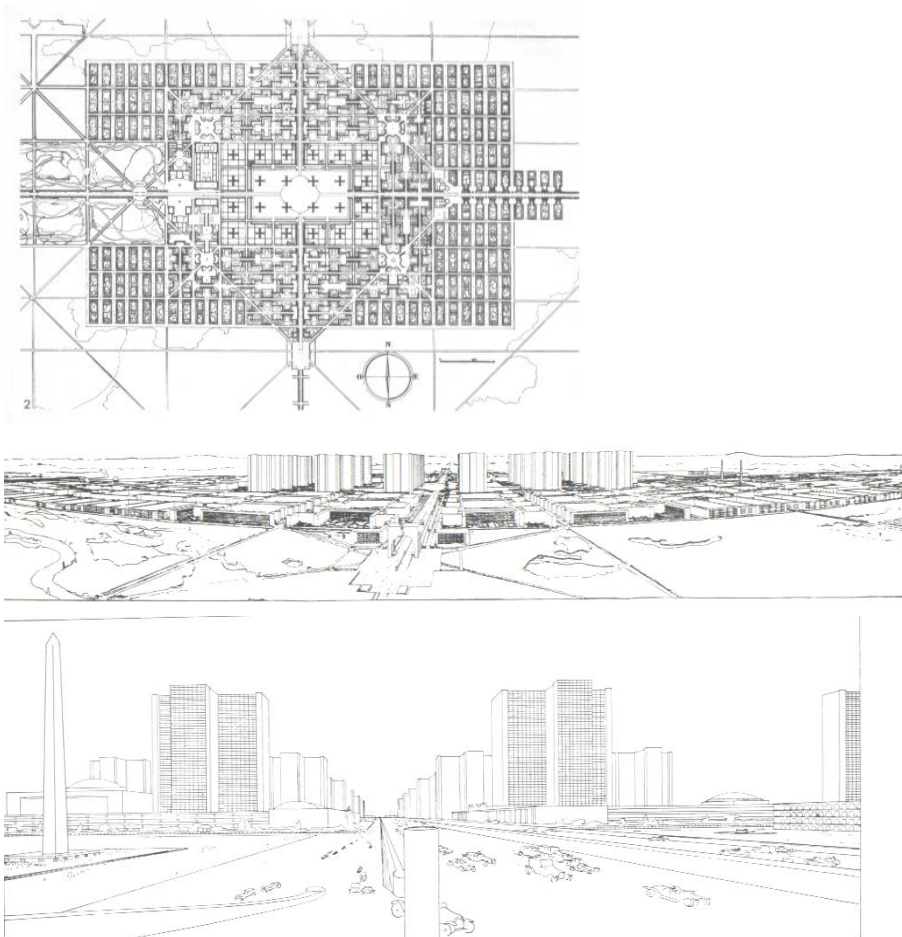
O empenho de Corbusier, então Jeanneret, na redação de um estudo sobre a construção das cidades se materializou em 1910 no texto *Construction des Villes*, prefaciado por L'Eplattenier. Este texto teve forte influência de Sitte em relação ao conteúdo: uma análise de cidades medievais seguida de um estudo de caso; Sitte tem como preocupação Viena, Jeanneret sua pequena cidade La-Chaux-de-Fonds. A linha curva, a surpresa de uma praça que se abre ao passante, a diversidade na escala dos edifícios e situações variadas harmonizadas no conjunto das cidades eram propostas de Jeanneret compartilhadas por Sitte.

O texto *Monuments eriges em France à La gloire de Louis XV* (1765), de Pierre Patte, será referência para Jeanneret, em 1908, no período em que passa em Paris trabalhando com Perret. A questão do espaço urbano monumental é ponto fundamental deste texto. A partir de 1917 terá contato com *Cité Industrielle* de Tony Garnier e sua proposta em colaboração com Pierre Jeanneret para uma *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* estabelece diálogo claro com o urbanista.

A partir de 1920 nos textos publicados na revista *L'Esprit Nouveau* e futuramente reunidos e publicados em *Urbanisme*, a orientação do Abbé Laugier aparecerá: "O urbanismo reclama uniformidade no detalhe e

movimento no conjunto"¹. E a partir deste momento, o "caminho dos burros", crítica de Le Corbusier a Sitte sofrerá uma revisão.

Fig. 1-1a-1b Plano da Cidade de 3 milhões de habitantes, Le Corbusier, 1922.



A primeira proposta urbana de Le Corbusier toma forma no ano de 1922, em *Ville Contemporaine de trois millions d'habitants*, em resposta ao convite para participar do Salão de Outono de Paris deste mesmo ano. Naquela ocasião, pediu-se que ele construísse uma fonte e sua resposta foi a seguinte: "Está certo, eu farei uma fonte, mas em volta dela, uma cidade para três milhões de habitantes"².

¹ LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.69, reedição da proposta de Laugier: du tumulte dans l'ensemble, de l'uniformité dans le detail.

² MOOS, Stanislaus Von. *Elements of a Synthesis*. Cambridge. MIT Press, 1979, p. 187.

Em 1925, Le Corbusier reapresenta a proposta da *Ville Contemporaine* na exposição de artes decorativas em Paris e uma outra proposta específica para Paris - o *Plan Voisin*. *Ville Contemporaine* e *Plan Voisin* organizam a cidade a partir de grandes eixos, repondo a questão da paisagem marcada pela linha do horizonte. Para Paris alguns monumentos são preservados, mas a intervenção é radical, cirúrgica, pois não se trata de fazer conviver o novo com o velho, mas dotar a importante cidade de sua vocação moderna, associada ao seu tempo.

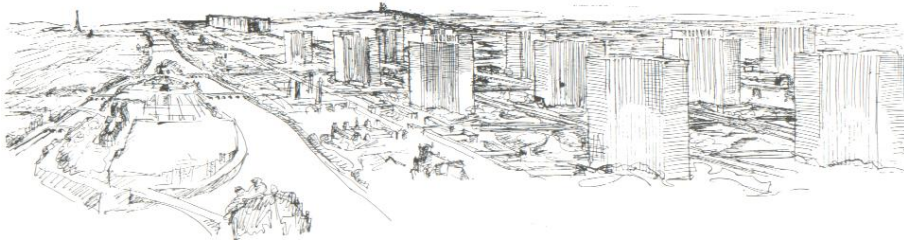


Fig. 2
Plan Voisin, Le
Corbusier, Paris,
1925.

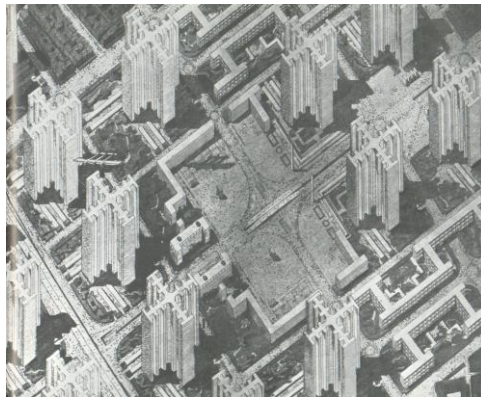


Fig. 2a
Plan Voisin, Le
Corbusier, Paris,
1925.

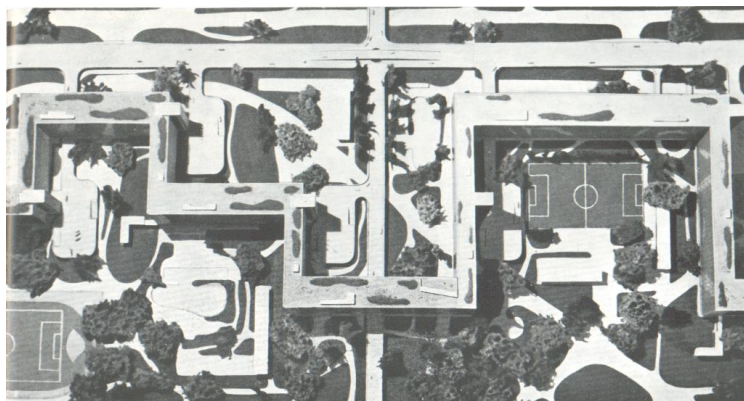


Fig. 2b
Plan Voisin, Edifícios
de habitação em
redentes.

A opção pelos grandes eixos define a Paris de Haussmann; as grandes torres envidraçadas povoam Chicago; a separação das vias com estação ao centro e edifícios em forma de redentes foram propostas por Eugène Hénard, em 1903; em Corbusier a estação daria lugar ao aeroporto. As soluções propostas por Le Corbusier já eram conhecidas individualmente nos outros arquitetos, o aspecto radical da proposta estava na demolição de grandes áreas para que a racionalidade da intervenção tomasse forma. Esta proposta mantém sua ambiguidade inicial entre o absurdo e a predição, seu caráter utópico, está garantido assim como sua influência em toda proposta urbanística futura.

Este conjunto da produção de Le Corbusier está relacionado aos esforços do purismo na definição de uma expressão artística nova que acompanhasse o homem moderno e que fosse expressão desse momento privilegiado de organização racional da vida em todos os seus aspectos. A mudança se consolida quando Le Corbusier viaja para a América Latina, em 1929, para divulgar em conferências suas propostas modernas para os edifícios e cidade. Logo vai identificar a disposição destes americanos para o novo e, ao mesmo tempo em que expõe suas idéias, se encanta com a paisagem e uma nova sociabilidade.

Deixar a Europa em 1929, no momento da realização do segundo encontro do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) foi escolha de Le Corbusier. Este CIAM atendia as demandas dos alemães, pois discutia as células habitacionais, a unidade mínima. Le Corbusier prefere mandar uma comunicação por escrito e seguir para as Américas, onde era esperado trazendo as informações necessárias para a transformação

das cidades em direção aos novos preceitos modernos.

A situação européia não era confortável para Le Corbusier, após ser o grande divulgador de propostas modernas no CIAM I em La Sarraz, 1928, começa a sofrer uma série de críticas, especialmente por parte dos arquitetos alemães:

A fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, em La Sarraz, em 1928, havia sido a ocasião de uma luta severa: os delegados alemães estavam na ofensiva, fortalecidos pelo aval de inúmeras casas ditas modernas. Eu travei um combate em que o que estava em jogo era uma linha de conduta coerente, uma linha que levaria o Congresso na direção de empreender tarefas úteis. Barrava-se nos o caminho, dizendo: poetas, utópicos! E isso era um insulto. Eu dizia 'razão' e 'objetividade', mas eu não admitia as definições que deixavam a arquitetura ofuscada.³

Havia um domínio dos alemães em relação à organização do CIAM II, que teria Frankfurt como sede, assim como a coleção de críticas tecidas aos projetos de Corbusier para a Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927; neste mesmo ano a publicação dos *Cinco Pontos da Arquitetura Moderna* e a desclassificação de Le Corbusier do Concurso da Sociedade das Nações. Le Corbusier rebate as críticas publicamente se contrapondo a tendência da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) propagada pelos arquitetos alemães.

Os alemães se preocupavam com a técnica e a organização da produção em massa, com a rápida industrialização, Le Corbusier não se afasta das questões relacionadas à Arte, não

³ LE Corbusier, *Defense of Architecture*, publicada em *Oppositions Reader*, p. 613.

valorizando nos mesmos termos que os alemães, a questão da produção em série.

A direção do CIAM II ficou a cargo de Ernest May, e desta forma a orientação alemã é garantida, em contrapartida Le Corbusier se afasta e parte em viagem para a América Latina, enviando uma comunicação escrita, lida por Pierre Jeanneret.

Le Corbusier tomado pelo *L'Esprit de Sud-Amérique* busca no novo continente as condições necessárias para a implementação de suas propostas modernas:

No Ocidente europeu, eu transporto comigo há vinte anos proposições urbanísticas para as cidades, que são revoltas contra a desordem e que são tentativas de ordem. Se o expresso conduz-me a Moscou e o navio a Buenos Aires, se eu experimento toda a gama de climas e de estações, os espetáculos dos distintos costumes, todo choque de raças profundamente diferentes, a consumação de voltagens discordantes, meu Ocidente pulveriza-se, desfaz-se de suas mesquinhas supérfluas, de seu pó de epidermes mortas. O essencial surge, decantado: o homem, a natureza, o destino.⁴

A opção de Le Corbusier pelo "novo mundo" e a possibilidade de harmonizar a ordem racional com a expressão plástica da natureza, a paisagem como que à espera de intervenções, serão suficientes para este novo ânimo contagiante para o arquiteto.

O "novo mundo" está identificado como o local ideal para a revolução do *L'Esprit Nouveau* e sua civilização maquinista:

⁴ Carta de Le Corbusier a Paulo Prado in Santos, Cecilia r. et alli. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p.5.

Todo esse imenso élan do Renascimento, esse entusiasmo, esse amor pela aventura que é a vida e não estagnização, que é ação e não submissão, que é juventude e não cansaço e velhice, que é aurora e não crepúsculo. A idéia, dominadora, atropela todas as fronteiras. Esses são homens livres, indivíduos, cabeças fortes, fortes cabeças que partiram para assumir comandos, construir. Colonizar. Colonizar é pura e simplesmente tirar-se os chinelos e instigar à aventura. O cientista, o artista, colonizam a cada dia. Descobrir, em cosequência revelar. Revelar, em consequência mudar a face das coisas. Mudar a face das coisas, agregar um amanhã ao ontem.⁵

O modelo para as jovens nações é Paris. Uma Paris clássica ou já acadêmica, que oferece ao resto do mundo as referências para a produção artística. Le Corbusier precisa das alianças com as vanguardas modernas, pois o embate no "novo mundo" também tem a presença do anacronismo academicista francês. Agache está no Rio de Janeiro propondo a Avenida Central tão ao gosto dos parisienses. Forestier está em Buenos Aires. De certa forma Le Corbusier precisa criar condições para uma mudança radical de orientação em relação às propostas urbanas.

A elite moderna esclarecida será o público alvo de suas conferências na América, assim como eram os governantes e industriais na França. Propagar uma doutrina será a tarefa de Le Corbusier na América. Se por um lado os conceitos precisam estar claros, e por isso Le Corbusier refaz as explicações com novos desenhos para a casa moderna, a maneira de morar moderna, a cidade moderna com o seu equilíbrio de funções; por outro lado, o arquiteto está deslumbrado com a

⁵ Idem.

paisagem natural e a maneira de morar improvisada na cidade do Rio de Janeiro.

Os escritos reunidos das conferências proferidas por Le Corbusier na América Latina foram nomeadas *Precision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* - Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo, pois tratava-se de um conjunto das teses modernas que seriam anunciadas nos países ávidos pelo novo e complementando o texto inicial, na viagem de volta a Paris, Le Corbusier acrescenta observações de viagem dos vários países visitados.

Se a máquina na formulação do purismo tinha sido essencial, em *Precisoões* é apresentada como a responsável pela destruição de valores e referências da cidade na modernidade e as propostas para as cidades de Buenos Aires, Montevideo, São Paulo e Rio de Janeiro são apresentadas como a possibilidade de mostrar uma nova visão sobre as próprias cidades.

Nestas conferências há o abandono dos pressupostos apresentados para a Cidade Contemporânea, de 1922 e também do Plano Voisin, de 1925, e a nova possibilidade da relação entre os edifícios e a paisagem, mudando radicalmente a configuração, ou o significado das cidades que sofreriam as intervenções.

Le Corbusier, de certa maneira, revela às cidades sua própria vocação. Para Buenos Aires propõe a mudança da orientação da cidade que havia se desenvolvido sem levar em conta a bacia do Rio Prata, em sua proposta, o rio se torna elemento fundamental.

Apesar da diversidade das propostas, é possível identificar uma orientação comum a elas, a da necessidade de deixar clara a relação da cidade com o lugar, sendo este, o próprio significado da proposta. O que parece estranhamento a princípio passa a ser necessidade na intervenção proposta pelo arquiteto.

Para Buenos Aires, Le Corbusier observa que "a natureza nada ofereceu", além de uma "linha infinita e plana", em contraposição a esta linha infinita, quase sem medida, do horizonte, Le Corbusier contrapõe a linha vertical dos edifícios que será apreendida em contraste com a da paisagem.

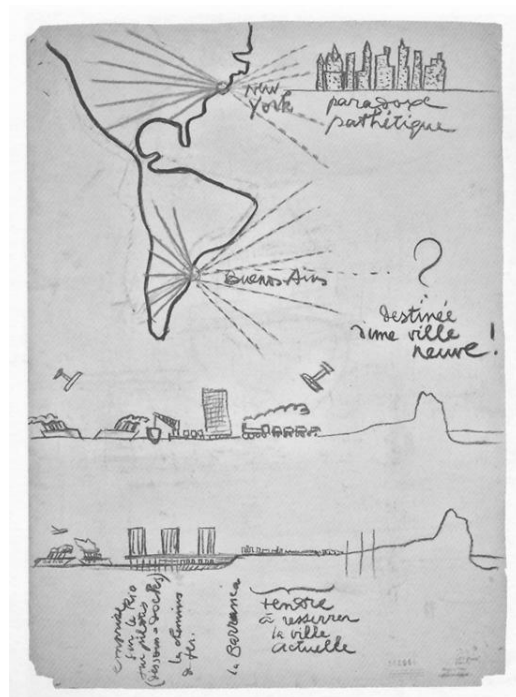


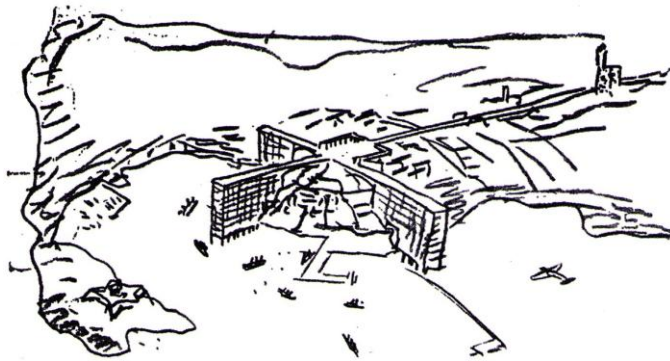
Fig.3
Plano para Buenos
Aires, Le Corbusier,
1929.

Em relação a Montevideú, a presença da quadrícula espanhola não se mostra suficiente para o livre fluxo moderno, Le Corbusier propõe o prolongamento da artéria principal em direção ao mar, criando assim o "arranhar-mar". Aqui se apresenta a idéia do grande edifício linear que daria suporte à circulação: o edifício-estrada.

A questão da circulação, que é essencial em todos os planos, será definida a partir da vocação do sítio. Os planos terão na circulação um elemento importante senão definidor.

Le Corbusier estava procurando "espetáculos arquitetônicos magníficos", em relação à Buenos Aires, o edifício se contrapõe à paisagem, a escala monumental do edifício acha equilíbrio na linha do horizonte traçada pelo Rio da Prata.

Fig. 4
Plano Montevideu,
Le Corbusier,
1929.



Quando Le Corbusier vem para São Paulo, muitos já tinham sido os planos propostos para a cidade, todos seguindo modelos europeus: Paris e Viena, que estão presentes na ideia do eixo organizador e *boulevard*, assim como a concepção da circulação a partir de anéis. A dificuldade na implantação dos modelos estava na observação da topografia da cidade que oferecia resistência aos traçados recorrentes nos modelos europeus.

Em certo sentido é Le Corbusier quem enfrenta o problema da implantação da cidade em relação à configuração geográfica e apesar da forte carga teórica da proposta para São Paulo deixa claro as exigências do sítio. Vencer o "mar de morros" ocupar as colinas além dos vales é o desafio para São Paulo.

Em São Paulo não há o mar ou a grande linha do horizonte, o gesto é feito em

contraposição a sua extensão descontrolada, a sua ausência de significação e escala.

São Paulo foi sendo construída sem uma lógica clara de ocupação, tanto os vales quanto as colinas estão ocupadas levando a necessidade da construção de viadutos para a superação desta questão geográfica. Não houve a preocupação com a ocupação do sítio apenas nas áreas elevadas, o alto e o baixo foram ocupados.

O centro se encontra congestionado, grandes prédios foram construídos em locais de antigas casas, sem um tratamento adequado do entorno, segundo Le Corbusier.

Ruas curvas contornando colinas, viadutos ligando umas às outras em um emaranhado de ruas de extensão infinita diz Le Corbusier:

Os senhores enfrentam uma crise de circulação, não é possível fazer escoar rapidamente o trânsito numa cidade que tem 45 quilômetros de diâmetro, cujas ruas mais parecem dédalos e estão sempre entupidas.⁶

Le Corbusier pede ao piloto do avião que o leva para o reconhecimento da cidade a partir de uma vista aérea:

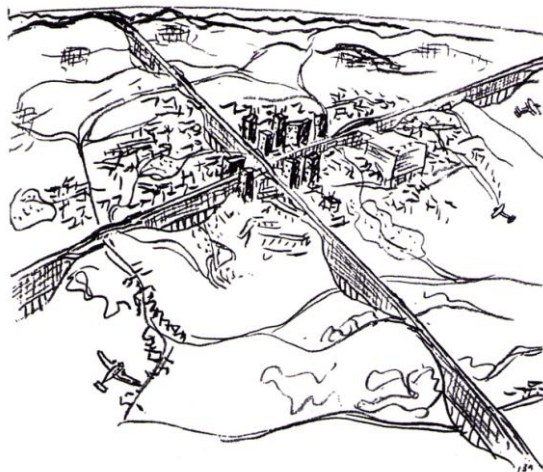


Fig. 5
Plano para São
Paulo, Le
Corbusier, 1929.

⁶ LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 233.

Voe em direção ao centro de São Paulo, inicialmente bem baixo; gostaria de ver os contornos da cidade, onde ela é mais alta, onde ela sobrepõe seus andares por efeito do crescimento irresistível dos negócios.⁷

Também fez a experiência de cortar a cidade de ponta a ponta de carro, observando a inutilidade da tentativa de manter uma linha reta em luta constante com as variações topográficas.

A partir do reconhecimento geográfico e ocupação sem lógica aparente propõe ligar os extremos da cidade, de colina a colina, com duas grandes vias suspensas cruzando o centro em ângulo reto, uma ligação que obedece aos pontos cardeais. Desta maneira a ocupação do sítio seria submetida à lógica racional de dois eixos que organizariam a cidade e a ligariam com o território. Assim se completaria a "grande travessia" da cidade através de caminhos marcados a exemplo de Paris que através de seus caminhos revela sua posição territorial.

Os senhores não sobrevoarão a cidade com seus automóveis, mas a *sobre-correrão*.⁸

Seria possível circular pela cidade, ponto fundamental da cidade moderna através de pistas instaladas suspensas em edifícios-lâmina contínuos, ocupados por escritórios no centro da cidade e conforme se afastasse dariam lugar às habitações.

Os fundos de vale não seriam ocupados, estariam livres para a prática de esportes e estacionamento de automóveis que circulam nas imediações. Seriam plantadas palmeiras

⁷ Idem.

⁸ Idem.

abrigadas do vento como já havia sido feito no parque no centro da cidade.

Para vencer as sinuosidades do planalto de São Paulo, repleto de colinas, podem-se construir auto-estradas em nível, sustentadas por arranha-terras.⁹

Desta maneira Le Corbusier equaciona a proposta para São Paulo devolvendo à cidade aquilo que é próprio dela - sua condição geográfica, além disto, associa ao que seria a vocação da cidade à proposta moderna: a circulação eficiente, o centro ou *cit  d'affaires*, a habitação e os locais para cultivar o corpo e o espírito.

Le Corbusier ao marcar o centro remete ao gesto inicial de fundação da cidade na tradição, e atualiza esta proposição a partir do gesto moderno do ângulo reto orientando a concepção das cidades. Aquilo que é moderno pode ser identificado com o gesto primordial de marcar o sítio, assim, o particular e o universal se encontram, a tradição é reinterpretada na lógica racional moderna.

No texto escrito pelo arquiteto ao deixar o Brasil, aparece o testemunho daquele que foi transformado pela experiência única de contato com a natureza e contraste com o referencial trazido de terras européias. Tudo é único nesta América, e o europeu imbuído do espírito que trás de Paris tem uma missão: a de salvar as cidades que se apresentam sem uma vocação definida. No caso de Buenos Aires, a opressão do passado, em relação ao Brasil, a tarefa modernizadora dos governantes são questões apontadas como fundamentais por Le Corbusier para a implementação das teses modernas.

A descrição feita pelo arquiteto da geografia, que pode experimentar sobrevoando de avião e zepelim, revela a tarefa de

⁹ Idem, p. 235.

entender de forma contrastada o lugar em que estava, e de que maneira esta natureza se apresentava diferente da que conhecia -

Cá estão as palmeiras! As palmeiras da América crescem em estado selvagem na planície, seguindo uma regra que eu ignoro, no meio das áridas extensões de vegetação rala, a distâncias regulares e muito espaçadas.¹⁰

Em contraposição à paisagem, uma história própria de cada lugar, que confere sentido às propostas apresentadas pelo arquiteto -

Jamais a história dos povos é outra coisa que não a expressão de um ideal contemporâneo, uma fabricação espiritual que é como uma doutrina, uma descrição de si mesmo, uma definição de si.¹¹

No Rio a paisagem magnífica, a ocupação dos morros pelos negros em casas com pilotis, com o acesso pela parte posterior e a frente voltada para a paisagem. A questão que se apresentava era a da intervenção humana na paisagem exuberante -

... somos acometidos por um desejo violento, quem sabe louco, de tentar também aqui uma aventura humana - o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida *afirmação-homem* contra ou com *presença-natureza*.¹²

Para todas as cidades Le Corbusier cria uma "unidade de sistema" que consiste em uma intervenção radical que coloca em correspondência os elementos da natureza e a intervenção moderna que explicita as duas lógicas diametralmente opostas - um grande edifício que ocupa e ordena todo o território.

¹⁰ LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 20.

¹¹ Idem, p. 29.

¹² Idem, p. 229.

A cidade e seu centro de negócios estão equacionados, assim como sua lógica original de ocupação, a natureza exuberante, o caráter do lugar:

É a mobilidade, própria do espírito, que conduz aos longínquos horizontes das grandes soluções. Quando as soluções são grandes e a natureza vem desposá-las alegremente e, mais do que isto, quando a natureza vem integrar-se a elas, é então que nos aproximamos da unidade. Penso que a unidade é essa etapa para onde nos conduz o trabalho incessante e penetrante do espírito.¹³

As conferências na América têm o compromisso com a apresentação da lógica maquinista, mas, na realidade, abrem uma nova perspectiva no trabalho de Le Corbusier. A lógica moderna neutraliza a lógica existente nas cidades e estabelece um diálogo de contraste com a natureza para uma afirmação final da lógica racional.

Uma nova preocupação própria das artes começava a tomar forma nas propostas urbanísticas e arquitetônicas - a da tensão entre opostos; em consonância com ela, Le Corbusier veio divulgar a lógica maquinista, mas seu trabalho sofre um desvio que resulta em dificuldade para a historiografia 'explicar' esta mudança de trajetória.

A paisagem exuberante, revelada na descrição das montanhas, linha do horizonte, rio, mar e o espanto com a escala estão presentes. O sobrevôo de avião em sua chegada ao Rio de Janeiro reforça o tom inédito da experiência reveladora.

Diante desse cenário, a questão que se colocou foi a seguinte: como transpor a lógica dos eixos adotada em Paris para estas outras cidades americanas tão peculiares? A escala no Rio de Janeiro é dada pelo Pão de Açúcar, Corcovado, Pedra da Gávea -

¹³ Idem, p. 238.

Aqui, urbanizar é como encher o tonel das Danaides! Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime.¹⁴

Se em Paris era possível harmonizar os edifícios com a linha do horizonte e os parques com as áreas construídas em um conjunto pintoresco, no Rio o acento sublime estava anunciado e a resposta era construir no ar. A proposta articula uma auto-estrada que ligaria pontos importantes da paisagem com edifícios-vila suspensos no ar. A máxima corbusiana "urbanismo em tudo, arquitetura em tudo" foi contemplada no projeto para o Rio.



Fig. 6
Plano para o Rio
de Janeiro, Le
Corbusier, 1929.

Os pilotis ganham trinta metros de altura, são chamados de "colunata" e sustentam "edifícios-vilas". Nada atrapalha a vida que se desenvolve junto ao chão; em cima, uma auto-estrada, para deslocamentos em velocidade, tudo suspenso. A auto-estrada encurta distâncias fazendo a ligação entre um morro e outro, uma baía e outra. Floresta, campo, planalto preservados.

Le Corbusier nos devolve à natureza, nesta proposta de ocupação e visão privilegiada da paisagem. Ocupar as alturas era permitido aos aviões, agora nós teríamos a mesma oportunidade em nossas casas que formariam um "circuito arquitetônico".

¹⁴ Idem, p. 236.

“Geometria Humana” e “fantasia natural”¹⁵, o olho consegue identificar estas duas lógicas e a proposta arquitetônica relaciona estes dois funcionamentos. Não se trata de imprimir a ordem no lugar, mas de uma articulação mais ampla que englobe a lógica do lugar e o edifício.

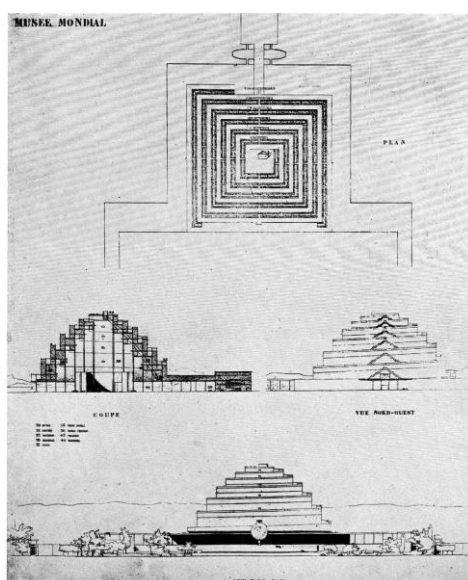


Fig. 7
Museu Mundial,
Genebra, 1929.

Ainda no ano de 1929 Le Corbusier recebe uma crítica de Karel Teige¹⁶, crítico tcheco publicada na Revista *Stavba* sobre o seu projeto “*Mundaneum*”, sintetizando a posição de outros arquitetos associados à Bauhaus: Hannes Meyer e Mark Stam, na defesa da “Nova Objetividade” (*Neue Sachlichkeit*) em contraposição à orientação formalista de S. Giedeon e Le Corbusier.

O projeto que seria construído em Genebra, próximo ao Palácio da Sociedade das Nações, respondia a demanda de um Museu Mundial que congregasse os avanços científicos, o caráter documental e a preocupação educacional marcando os dez anos de paz mundial e colaboração entre os países. Associado ao projeto do Museu, Le Corbusier desenvolve um vasto programa, que responde à questão das representações internacionais com várias instalações que pudessem abrigar

¹⁵ Idem, p. 238.

¹⁶ O texto de Teige publicado em 1929 na Revista *Stavba*, vol.7 chama-se “*Mundaneum*” e é republicado em *Oppositions Reader* (1973-1984), p. 589.

reuniões e congressos, além de salas para o desenvolvimento das atividades educacionais.

Teige aponta a qualidade do projeto nas instalações educacionais, salas de aula, anfiteatro, sala de leitura, como bons exemplos da arquitetura moderna e crítica, indicando uma disposição "arcaica" na disposição dos vários edifícios do conjunto. Para o mesmo autor, o museu em forma de pirâmide espiral produz associação com as pirâmides do Egito ou com as mexicanas, além de não se justificar do ponto de vista funcional: interior escuro, dificuldade de iluminação, dificuldade de deslocamento no interior através de longas rampas, dificuldade na ligação dos pisos por elevador.

O desenho apresentado em perspectiva axionométrica reforçaria a idéia de um "sítio arqueológico" do Egito, Babilônia, Assíria, Maia ou Asteca, representantes da origem da civilização Americana e de uma "arquitetura metafísica" própria de cidades e lugares com um funcionamento especial associado à tradição arcaica e original.

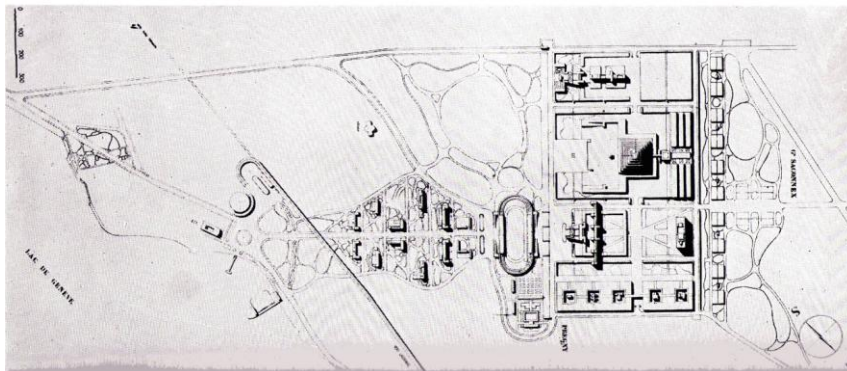


Fig. 8
Mundaneum,
Genebra, 1929.

Teige afirma que Le Corbusier não quer que seu *Mundaneum* se pareça com ruínas arqueológicas, mas como seria possível defender um projeto moderno que se parecesse com uma "antiguidade"? Ele lembra que da mesma maneira como o projeto para o Palácio das Nações foi recusado por apresentar um forte caráter de composição, o *Mundaneum* também teria dificuldade para ser aceito, por seu caráter "histórico e arqueológico".

Um caráter ideológico muito destacado orientava o Programa do *Mundaneum*, que partia do princípio da colaboração irrestrita dos países na elaboração de políticas sociais de transformação e integração de todos os povos. Uma visão utópica ou incompreensível da proposta de Programa que propunha um "Sacrarium" para abrigar a ciência moderna. Desta forma, ficava mais em evidência a idéia de um santuário arcaico dando abrigo às questões modernas.

Para Teige, como o programa não era claro também ficava difícil escapar das orientações puramente ideológicas:

A Arquitetura Moderna nasceu não para especulações abstratas, mas, para necessidades atuais pautadas pela vida, não pelo subsídio de patronos de um grupo oficial acadêmico. Necessidades reais orientam programas de: fábricas, pontes, estações de trens, escritórios, habitações para trabalhadores, escolas, hospitais, hotéis e apartamentos; para entender e dar forma a estas demandas é que a arquitetura moderna nasceu.¹⁷

O *Mundaneum*, diz Teige, apresentava um problema de origem em relação ao programa e a resposta monumental se justificava porque a demanda inicial era falha. Cita *Une Maison, Un palais* de Le Corbusier, como um problema, pois apesar do arquiteto defender a dignidade do projeto da casa apresentada como o palácio moderno, expressão do seu tempo: "uma máquina de morar", ao mesmo tempo cria uma ficção ao sobrepor necessidades "físicas e concretas" à vaga idéia de harmonia, dignidade...

O *Mundaneum*, segundo Teige, sofreria deste mesmo problema. Demandas imprecisas teriam levado a resposta para o campo do "historicismo e academicismo" e deslocado a resposta arquitetônica para o campo da arte revelando preocupações estéticas e formalistas. O *Mundaneum* é resultado de composição: eixos, seção áurea normatizam

¹⁷ *Oppositions*, p.595.

todas as formas e não necessidades concretas estabelecidas em um programa preciso; o projeto parte de um *a priori* estético de "especulação geométrica e abstrata" para chegar a um "estereótipo histórico".

O Mundaneum é composição; a expressão de uma imaginação ideológica e metafísica.¹⁸

Desta maneira, Teige reafirma as duas posições em conflito neste momento: de um lado os formalistas e, do outro, os "objetivos" vinculados às reais necessidades; academicismo e classicismo em contraposição à realidade concreta que pode ser equacionada com métodos científicos, técnicos e industriais. *Mundaneum* abriu uma fratura que precisava ser reparada e Le Corbusier responderá tentando mostrar que os dois pólos propostos por Teige, na verdade, fazem parte da mesma questão.

A resposta proposta por Le Corbusier é nomeada "Em Defesa da Arquitetura" e, em tom provocador, ele pergunta ao interlocutor se o título não seria muito *Grand Siècle* e que a *Neue Sachlichkeit* teria "matado" *Baukunst* (arquitetura) e *Kunst* (arte) e colocado no lugar *Bauen* (construção) e *Leben* (vida), conceitos que careceriam de precisão neste momento.

Le Corbusier se coloca na posição de retificar conceitos imprecisos, tarefa que já vinha desempenhando desde as publicações em *L'Esprit Nouveau*. Relacionar arte e arquitetura como pertencentes ao passado, como sugeriu Teige, para Le Corbusier era anacrônico, pois "a estética é uma função humana fundamental".

O princípio de Hannes Meyer adotado por Teige *function times economy* se apóia em uma visão de progresso utilitária, que identifica nos instrumentos, o fim último, não levando em conta que há uma superação constante daquilo que é conquistado.

¹⁸ Idem, p.596.

A função, segundo Le Corbusier, pode ser resolvida de diversas maneiras, segundo a formulação de uma ordem. "A arquitetura é um fenômeno de criação que persegue a ordem"¹⁹ e o termo composição não deve ser afastado da arquitetura. "A casa é a máquina de morar", foi a maneira, segundo Le Corbusier, que utilizou para enfrentar a academia, e o foco neste momento era a questão da qualidade que pode ser alcançada através da composição.

"Arquitetura é definida como um evento puramente espiritual" e isto afasta os opositores da *Sachlichkeit*, pois, as questões plásticas não são submetidas às condições objetivas ou estritamente utilitárias.

Le Corbusier relata que quando apresenta o projeto do *Mundaneum* em seu escritório alguns membros (os mais novos) da equipe reagem à opção pela forma piramidal, paralelamente desenvolvia os desenhos para o Centrosoyus em Moscou, e conta que em relação a esta proposta não havia problema. Tanto um quanto o outro projeto foram concebidos segundo princípios racionais da arquitetura moderna, segundo Corbusier; porém, *Mundaneum* era visto como acadêmico por seu programa e sua forma. As discussões estavam na origem da afirmação dos novos princípios modernos, por isso marcar a linha de limite com a tradição era fundamental.

A pirâmide do *Mundaneum* e o emprego da seção de ouro foram apontados como sintomas de anacronismo do projeto, mas Corbusier explica iniciando pela adoção de eixos que organizam a composição.

Cubo e pirâmide são formas puras, porém o cubo estaria associado às conquistas modernas, ao teto plano, às superfícies planas e aberturas. A pirâmide é justificada segundo a necessidade da forma, ela está na origem da espiral que organiza o programa do edifício e facilita a captação da luz para seu interior. Em relação à percepção espacial, são inumeráveis perspectivas diferentes criadas; Corbusier destaca que não

¹⁹ Idem, p. 600.

há museu ainda criado que ofereça tamanha diversidade na articulação e, portanto, qualidade dos espaços.

A relação que o projeto estabelece com a paisagem é fundamental para Le Corbusier. Ele percebe que Teige está muito atento ao desenho de representação e não à concepção espacial resultante, pois no topo da pirâmide seria possível ver as vistas de todas as direções e todo o território:

As Avenidas propostas tem a mesma visão das do Grande Siècle ou de Roma, uma mistura de natureza e geometria. Existem inesperadas vistas à distância, em um horizonte incrível. A Natureza penetra o âmago deste heróico gesto geométrico. Você sabe que eu aprovo este ponto de vista, no conforto do lar reina a imperiosa geometria e então lançar um olhar além, para o charme da natureza na qual temos raízes imperecíveis.²⁰

As cobranças de Teige em relação à *Sachlichkeit* são respondidas por Corbusier como redutoras da questão da arquitetura, ou que a *objetividade* sempre esteve associada ao ato de projetar; assim sendo, a cobrança se revela anacrônica e acaba por incumbir Teige, que é um poeta, da defesa de uma posição redutora da atividade artística.

A *sachlich* eu faço sem discussão, é evidente, a princípio e inevitavelmente, como os tijolos com os quais construímos uma parede. Mas a questão é: que parede?²¹

O projeto do *Mundaneum*, interpretado como ainda vinculado às poéticas acadêmicas, atende a lógica moderna de novos meios técnicos, e em relação à forma: a pirâmide é uma forma pura, portanto de apreensão imediata; a espiral está justificada pelo programa, e o espaço interno apresenta a simultaneidade de pontos de vista indicando a dinâmica da percepção. O conjunto define a paisagem, eixos de vias estabilizam o

²⁰ Idem, p. 610.

²¹ Idem, p. 612.

conjunto e conferem sentido ao lugar. Le Corbusier constrói no discurso o caráter moderno do conjunto.

O desenho de uma vista panorâmica, executada em aquarela do projeto proposta por Corbusier, acentua, segundo Teige, o caráter acadêmico do projeto. Três lógicas estão bem marcadas, a da cidade ao longe, a da paisagem com montanhas e o conjunto *Mundaneum* que apresenta em um grande parque uma quadricula com edifícios monumentais, especialmente o tronco de pirâmide.

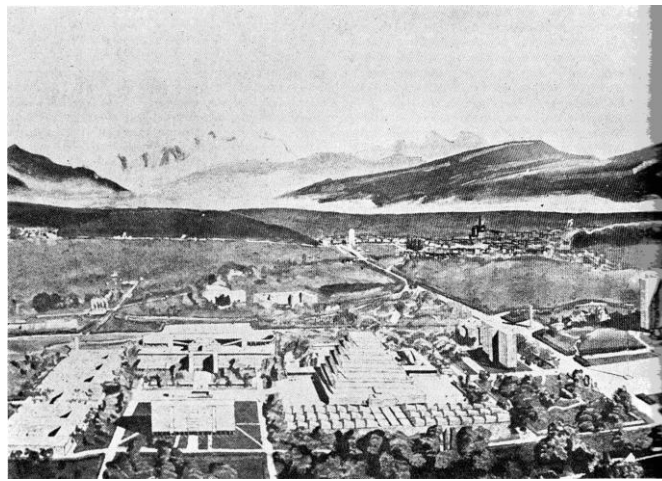


Fig. 9
Mundaneum,
Genebra, 1929,
aquarela.

A questão acadêmica forçada por Teige é difícil de ser sustentada, não se trata de composição fundamentada em relação hierárquica entre elementos. A pirâmide com todo seu caráter figurativo, não avalia seu vínculo com a história; também não é possível assegurar que estejam traçados eixos organizadores. A academia não está representada no projeto.

Defendê-lo como moderno também não é tarefa fácil, são fragmentos de lógicas conhecidas, edifícios baixos, articulados, de modo a formar pátios, edifícios lâmina. Na área residencial, a relação entre edifício e parque está presente. Na área do museu, biblioteca, embaixadas, a relação entre edifícios e parque aparece interrompida pelas vias apontando para os edifícios destacados. Neste projeto para o *Mundaneum* não temos uma

lógica nova, mas a apropriação de articulações que já haviam aparecido em outros projetos, a composição está pautada pelas novas proposições modernas.

O projeto para o Centrosoyus está sendo desenvolvido ao mesmo tempo do *Mundaneum* e é possível identificar o mesmo princípio de articulação de volumes, tanto em um quanto em outro, ou fragmentos de outras soluções reapresentadas. A grande mudança virá na proposta para Argel, depois da viagem para o Brasil.

Le Corbusier retoma, no texto para Teige, o Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, 1925, Paris; como exemplo da unidade entre técnica e estética e transgressão em relação à orientação daquele momento. Foram incluídas, no interior do Pavilhão, pinturas de Le Corbusier e Leger consideradas de "inegável necessidade" em contraposição a objetos de arte decorativa que eram o assunto do momento. Arquitetura considerada como "pura criação humana", demonstrada no Pavilhão, também apresentava objetos naturais: borboletas, objetos geológicos, convivendo com objetos standards, e ambos provocavam emoção.²²

A experiência estética apreende a lógica racional do espaço e a ordem própria da natureza, cabe à pintura a mudança na maneira de entender a natureza.

No Pavilhão do Espírito Novo, o grande destaque são os objetos-tipo produzidos pela indústria que sintetizam a relação dos novos objetos produzidos industrialmente e a nova experiência estética. Os quadros apresentados também são tributários desta poética, uma vez que estavam vinculados ao esforço do purismo. Neste momento ambos provocam emoção.

A transformação será processada na pintura um pouco antes da viagem para o Brasil. As figuras femininas e as cenas de natureza convivem até substituírem a estética

²² Perret era o vice-presidente do júri e o Pavilhão não foi premiado porque segundo o entendimento do júri "não existia arquitetura ali".

purista e o que passa a construir o campo plástico é uma preocupação com a visão da natureza.

As idéias que foram gestadas no Rio de Janeiro e tiveram seu desdobramento em Argel. Le Corbusier foi convidado por amigos para dar duas conferências sobre urbanismo em Argel, em 1931, nas comemorações do centenário colonial da cidade. Naquela ocasião, Le Corbusier promete propor exemplos para a cidade. Foi visitado em Paris pelo prefeito da cidade de Argel, mas não teve contrato oficial para desenvolver o plano²³, mesmo assim, apresenta uma primeira proposta em 1933, seguida de duas outras (1933-1934).

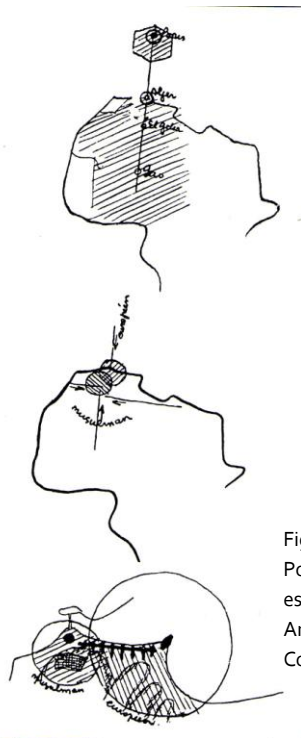


Fig. 10
Posição
estratégica de
Argel, Le
Corbusier, 1930.

A posição de Argel era estratégica, toda cidade para Le Corbusier era vista com possibilidade de articulação de uma rede extensiva; neste caso, Argel era a ligação do mundo muçulmano com o ocidental através de Paris, como também, estabeleceria a ligação com o mundo mediterrâneo, assim como Paris,

²³ Estas informações sobre as propostas de Le Corbusier para Argel constam do texto de Mary McLeod, publicado em *Oppositions Reader 1973-1984*.

Roma e Barcelona. O arquiteto apresenta ao longo de mais de dez anos propostas para Argel, mesmo sem as garantias de implantação.

Uma megaestrutura, a exemplo do Rio de Janeiro, serpenteia todo o território com uma autopista na cobertura. A estrutura oferece vazios que serão ocupados a exemplo da estrutura Dom-ino (1914) segundo as necessidades; a ordem geral está garantida na forma serpenteante e a expressão individual é possível na ocupação de cada uma das "células" que não põe em risco o gesto inicial.

Fig. 11
Plano Obus, Argel,
1932.

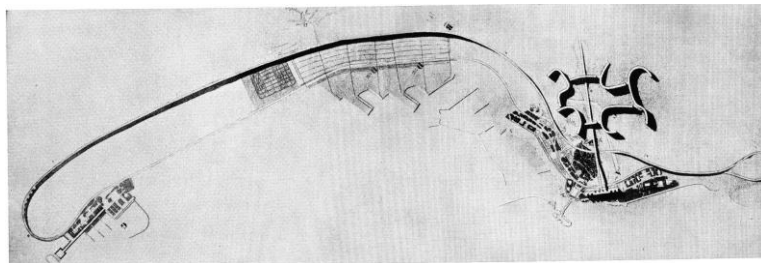


Fig.11a
Plano Obus, Argel,
1932, vista geral
do projeto.



Argel é dividida em dois setores: a Casbah, onde mora a população muçulmana, e outra área de habitação e comércio ocupada por europeus com construções neocoloniais e ecléticas. A geografia do lugar é destacada por Le Corbusier como sendo "a mais bonita do mundo", mar e montanha definem uma baía emoldurada de construções.

A primeira proposta para Argel, denominada *Obus*²⁴ foi apresentada em 1932 por Le Corbusier na revista *Architecture Vivante*. O foco principal desta proposta está na articulação do mundo oriental com o ocidental na *cit  d'affaires*, com um edifício-lâmina de trinta e um andares, localizado no *Quartier de La Marine*. O edifício não propõe a integra o dos dois mundos, mas marca a articula o de dois universos específicos.

A cidade original é a da Casbah, expressão vernacular, habitada por "homens simples" de hábitos simples ligados ao lugar. Esta manifesta o restará intocada por Le Corbusier; seu plano propõe a articula o deste conjunto original com a habita o e a cidade de negócios. A Casbah atende a lógica do tempo e do lugar, não pode ser inscrita na nova ordem que   de outra natureza.

Nas propostas urbanas da década de 1920, Le Corbusier não trata das questões regionais, particulares, pois busca um "idioma universal", em Argel a mudança de princípios está anunciada. E, para superar "a desordem dos últimos cinquenta anos", Le Corbusier propõe para Argel uma mega-estrutura com autopistas na laje superior serpenteando pela paisagem magnífica; em Fort-L'Empereur *redents* curvos respondem também as demandas de habita o.

A expressão vernacular da Casbah convivendo com a mais alta tecnologia na constru o da cidade moderna. Não há mais a visão da célula que pode ser articulada e resultar em edifício, mas uma estrutura vazia a ser ocupada por habitantes de origem diversa da cidade de Argel.

Para argelinos   possível fazer planos capazes de respeitar as demandas de liberdade individual. Planos que dão suporte à atividade coletiva em rela o   velocidade,   economia e à produtividade. Através deles é possível iniciar uma mudança capaz de habilitar corpos humanos a regenerar suas forças

²⁴ Concha.

físicas e espirituais. Em uma palavra, a exigência é uma cidade cuja estrutura é baseada no princípio de células biológicas. O aumento e crescimento das células deve se desenvolver de acordo com princípios biológicos que significam a manutenção e não a destruição da liberdade individual.”²⁵

A metáfora maquinista dá lugar à biológica, ao invés do funcionamento próprio da máquina, crescimento espontâneo de um organismo vivo, a estrutura que preside a forma pode ser identificada com a célula-organismo viva.

A célula vazia abriga a expressão individual, a unidade está dada pela estrutura e não pela forma individual ou tipologia da célula. No desenho de Corbusier uma célula de estilo mourisco está ao lado de outra que tem como referência o Pavilhão do Espírito Novo. As diferenças podem conviver sem que a lógica geral seja dissolvida. A universalidade do procedimento está na adoração da mega-estrutura que se relaciona com a paisagem, neste sentido a questão da cidade e sua origem territorial está observada como havia proposto no plano para o Rio de Janeiro.

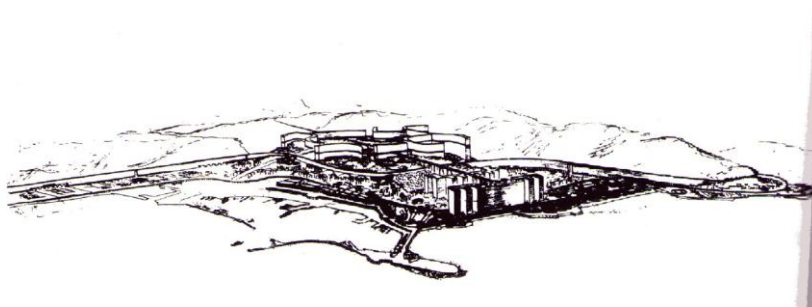


Fig.12
Obus, desenho
edifício
serpenteante.

²⁵ Le Corbusier. *Ouvre Complete 1929-1934*, p.327.

Esta primeira proposta para Argel foi rejeitada pelo prefeito, mas isto não impediu que Le Corbusier continuasse a fazer propostas para a cidade.



Fig.13
vista geral do
edifício
serpenteante.

Um ano depois o arquiteto apresenta *Obus B*, o edifício serpenteante e os *redents* curvos são mantidos e é proposto um novo Centro de Negócios²⁶ em uma escala agigantada, em contraposição com a paisagem. Esta proposta foi completamente rejeita pelo poder oficial.



Fig. 14 -
Plano Obus B, Le
Corbusier, Argel,
1933

Em 1934, Le Corbusier apresenta a terceira proposta - *Obus C*, com uma intervenção para a o *Quartier de La Marine*, área oficialmente destinada à renovação urbana. Esta proposta é a mesma do *Obus B*, porém com um detalhamento maior do edifício-arranha-céu que agora incorporava um centro cívico. Houve ainda estudos em relação à forma do edifício do Centro de Negócios, nomeado *Obus D* e *Obus E*.

²⁶ Uma estrutura tensionada a exemplo das propostas pelo engenheiro italiano M. Guido Fiorini, conforme referencia de M. McLeod.

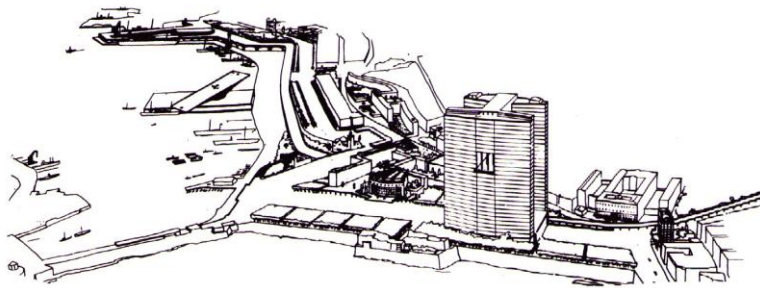


Fig. 15
P Obus C, proposta
de Centro Cívico,
Argel, 1934.



Fig. 16
Obus D, Argel, 1938.

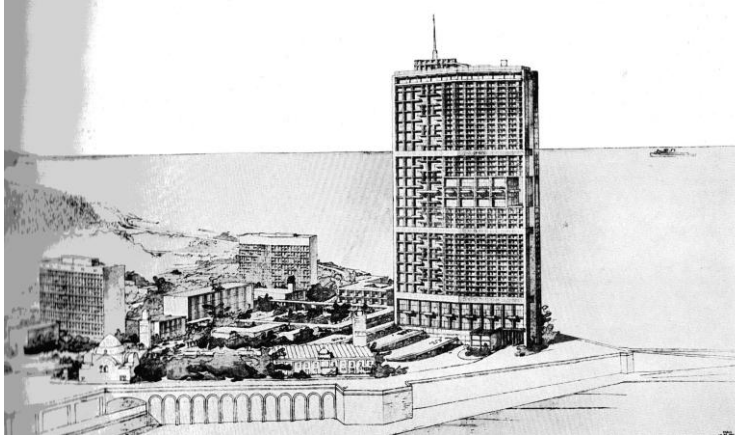


Fig. 17
Obus E, Argel, 1939.

No texto *Sur les 4 routes* (1939) Le Corbusier sinaliza novos princípios para intervenção nas cidades, reafirmando a intenção inicial de dotá-las de planos de organização clara, e critica o que chama de fracasso das primeiras tentativas de proposição de planos para as cidades. Le Corbusier inicia o texto fazendo a crítica da "sociedade moderna":

A sociedade moderna padece de uma enfermidade devastadora, provocada por uma terapêutica mal aplicada: o maquinismo.²⁷

O maquinismo, segundo o autor, se opõe ao passado; porém, não oferece alternativas consistentes para o presente, a única alternativa possível para os habitantes das cidades, para que consigam suprir suas necessidades, está ainda depositada na máquina.

A proposta de um "Grande Plano" é mantida, a guerra trouxe urgência na superação dos problemas e na vontade de imprimir uma nova face à cidade, agora moderna. Le Corbusier chama de "segunda era maquinista", este momento do pós-guerra em que todos os esforços estão voltados para a construção de novos edifícios que atendam as demandas especialmente de habitação e trabalho.

Creio em um nascimento. O nascimento de uma nova civilização maquinista. Depois da primeira etapa da civilização maquinista, um ciclo de cem anos (1830-1930) feitos a base de conquistas científicas e de fundamentais perturbações morais, vejo abrir-se a segunda etapa voltada à harmonia, a harmonização de fatores novos e revolucionários com os eternos e permanentes desejos e necessidades da consciência humana.²⁸

Le Corbusier, então, a partir da década de 1930 está envolvido em uma nova etapa de desenvolvimento da arquitetura. Na primeira etapa, o maquinismo não foi eficiente para equacionar o problema da habitação e das cidades porque, segundo Le Corbusier, a indústria estava voltada à "fabricação de produtos não necessários"²⁹, além de estar empenhada na guerra. A partir deste momento

²⁷ Le Corbusier. *Por las Cuatro Rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.14.

²⁸ Idem, p.156-157.

²⁹ Idem, p. 164.

abre-se uma nova perspectiva, a verdadeira função da indústria será desenvolvida, a da produção das habitações. A produção de automóveis revela a "verdadeira função" da indústria e esta vocação será estendida para a produção da habitação e seus equipamentos.

Diante de uma situação de multiplicação de meios de produção Le Corbusier acredita em um alinhamento de interesses no sentido da produção de uma nova cidade e de habitações com qualidade. Veneza foi construída daquela maneira, não pela presença dos artistas, mas por uma vontade coletiva que mobilizou artesãos e novos meios técnicos; encontramos nesta mesma condição neste momento, segundo Corbusier, e os trabalhadores saberão identificar que, trabalhar numa fábrica e construir sua própria habitação são respostas semelhantes desta nova sociedade moderna.

O discurso é muito próximo ao do primeiro momento de esclarecimento do Espírito Novo: a máquina como grande protagonista das transformações futuras, governantes esclarecidos, urgência na resolução de problemas das cidades, potencialização da racionalidade do operário ao trabalhar com as máquinas.

O alcance das propostas urbanas é transformado, pois há uma visão completa do território em que campo e cidade aparecem articulados, com projetos específicos para instalações no campo: unidades rurais com habitações coletivas. O plano teria um alcance completo do território não estaria mais restrito a organização das cidades.

As cidades começam a ser vistas em uma articulação mundial, intercontinental, ligações através de rotas importantes, ligações oriente-ocidente, afinidade entre os povos do mediterrâneo. Uma rede amplificada de relações é indicada nos vários escritos urbanísticos a partir da década de 30, marcando assim uma superação de propostas vinculadas à tradição urbanística, como no caso dos primeiros planos: *Voisin*, *Cité contemporaine*, *Ville Radieuse*.

Os princípios do Urbanismo Moderno foram divulgados com mais ênfase a partir do CIAM IV, de 1933 que teve como tema a Cidade Funcional:

Os materiais do urbanismo são: o sol, o ar, as árvores, o ferro e o concreto armado, nesta ordem de hierarquia.³⁰

O que será tratado em um sentido técnico para as propostas urbanas, especialmente na Alemanha da década de 1930, para Corbusier será um princípio de construção harmônico. Enquanto os alemães discutem o *Existenzminimum* graças às possibilidades da industrialização, Le Corbusier defende a estrutura independente e as novas possibilidades construtivas e estéticas.

Contra a desordem, a ordem, esta é uma constante em Le Corbusier, pensada no primeiro momento de estreitamento de visão e que trouxe como resultado um desregramento das cidades no sentido da dissonância das diversas questões enfrentadas sem uma disposição unificadora.

Argel é um bom exemplo, segundo o arquiteto, das várias forças atuando e da desarticulação alcançada até que foi possível pensá-la segundo as dissonâncias na tentativa de harmonizá-las. Corbusier lista as demandas, que são comuns a todas as cidades: circulação, nas suas várias modalidades; articulação da área portuária, comercial, administrativa e residencial.

Surgiu uma sinfonia: homem e solo, arquitetura e natureza, grandeza e esplendor (esplendor sempre presente para quem sabe buscá-lo). Salvaguarda do lugar, de seus valores históricos, sua beleza realçada. Depois de dez anos de debates confusos, de disputas, a realidade contemporânea brotou dos fatores em jogo: o lugar e a técnica. Os argelinos sentiram orgulho de terem começado.³¹

³⁰ Idem, p. 173.

³¹ Idem, p. 119.

Argel era a oportunidade de pensar uma proposta que fosse emblemática deste novo tempo em que novas sínteses eram necessárias.

Entreguei, nesta primavera, ao prefeito de Argel, um *plano diretor* para a cidade e sua região, destinado a orientar durante cinquenta ou cem anos o futuro da cidade e das vinte comunas que a cercam. Meu plano é a conclusão de dez anos de estudos incansáveis; não contém imensas e inumeráveis folhas coloridas como um tapete marroquino, mas somente dois esboços, quinze esquemas no formato de papel ofício e um relatório de trinta páginas.

Contudo, o conjunto encerra numa realidade arquitetônica as condições climáticas da África do Norte, as condições paisagísticas da área (o mar, o Sahel, os montes de Cabília, o Atlas), as condições topográficas da região. Elementos arquitetônicos suficientemente apoiados em realidades da natureza para que possam servir de suporte a uma legislação. [...]

Em nosso plano, essa regra está de acordo com o sol norte africano e, embora os elementos arquitetônicos preconizados tenham uma atitude fundamentalmente nova para a ordenação, a dimensão e o material, sua submissão à lei solar dá às nossas proposições um parentesco indiscutível com as arquiteturas árabes.

Lei do sol, mestre das primeiras disposições.³²

³² LE CORBUSIER. *Mensagem aos Estudantes de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 38.

Uma Nova Síntese

Nos edifícios públicos propostos por Le Corbusier no final da década de 1920 e início da de 1930 a idéia de cidade acompanha o projeto do edifício.

Os projetos para concurso, que não foram construídos: a sede da Sociedade das Nações em Genebra, de 1927 e o Palácio dos Soviets, em Moscou, de 1931 e aqueles construídos: Centrosoyus em Moscou, de 1929-1935 e a Cité de Refuge, a sede do Exército da Salvação, em Paris de, 1929-1933 revelam características distintas daquelas apresentadas nas Casas Brancas deste mesmo período.



Fig.18
Cité de Refuge,
Paris, 1929-33.

Estes edifícios não partem da premissa de unidade formal como era próprio em Le Corbusier, apresentam-se articulados em partes que definem um conjunto e desta forma mobilizam e definem o espaço da cidade que os envolvem. Não são propostos para a cidade moderna de solo em extensão contínua e parque, mas criam uma situação nova para a cidade tradicional fazendo com que esta compartilhe da orientação moderna.

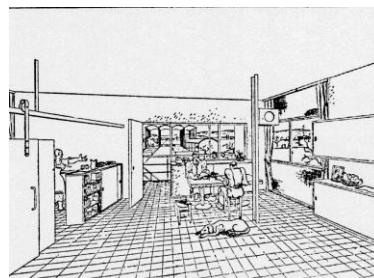
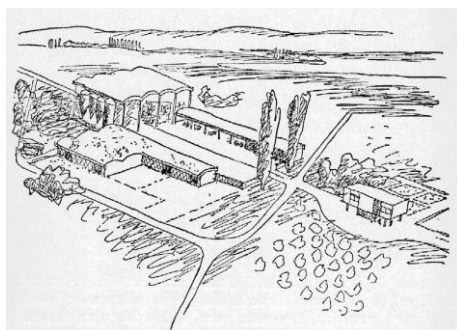
O campo também sofrerá a ação do Plano, Le Corbusier justifica que as linhas férreas concentradas nas cidades assim como as oportunidades, esvaziaram os campos, mas as estradas para os carros proporcionarão a nova ocupação do campo em uma espécie de "urbanização dos campos". A ideia da vida em comunidade no campo se mantém desde a origem do agrupamento entre os homens e um novo ponto de vista deve ser inaugurado no chamado segundo período da civilização maquinista, uma vez que no primeiro período houve de fato um esvaziamento do campo em direção à cidade.

A *Ferme Radieuse* e o *village coopératif* (1934-1938) são as respostas de Le Corbusier para a retomada da vida no campo e os núcleos propostos são semelhantes aos conjuntos propostos para a cidade. Além das casas e do trabalho com a terra, ao findar o período todos estariam disponíveis para os encontros nos clubes, espaços coletivos onde "os jovens disporiam de instrumentos para seu alimento espiritual".³³

Construções sobre pilotis, abóbadas de concreto armado, estrutura independente da vedação configurando conjuntos articulados semelhantes aos propostos para a cidade. Uma nova definição do campo associada à manutenção da tradição afirmava Le Corbusier. A intervenção do campo seria semelhante a da cidade com os espaços respondendo as funções de trabalho, habitação e lazer.

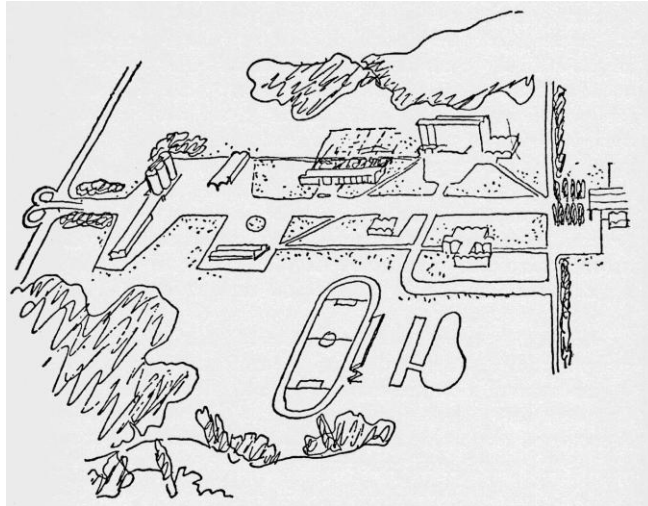
Fig.19
Ferme radieuse,
1934.

Fig.19a
Interior de
uma casa da Ferme
radieuse.



³³ LE CORBUSIER. *Por las Cuatro Rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.81.

Fig. 20
Village Coopératif,
1938.



Em sua segunda viagem ao Brasil, em 1937, atendendo ao convite de Lucio Costa para a consultoria do projeto do Edifício sede do MES/MEC, Le Corbusier em sua proposta adota a solução de edifício lâmina solto no parque em um terreno que não correspondia ao destinado ao edifício. Sua proposta afirma os princípios modernos.

O projeto executado por Lucio Costa e a Equipe Brasileira propõe uma implantação em "L" através da articulação de volumes, o lote é convencional, mas sua ocupação remete à experiência do edifício associado a um parque como o proposto para a cidade moderna, ou a uma praça aberta voltada à cidade em toda a

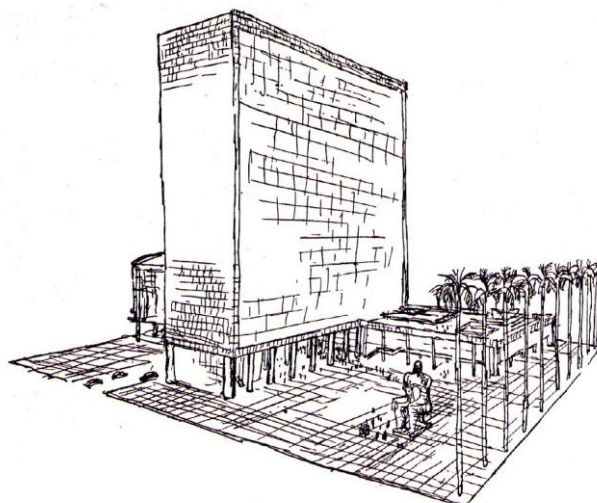


Fig. 21
Desenho de Le
Corbusier para o
Edifício MES/MEC,
RJ, 1937.

extensão do lote para que a experiência do edifício solto no lote se materialize. Este espaço que não é pura continuidade, mas espaço qualificado como praça será identificado a partir desta proposta para o Edifício do MES/MEC - a praça brasileira.

O edifício associado à praça com palmeiras imperiais, expressão da praça brasileira será apropriada por Josep Lluís Sert no projeto para "Cidade dos Motores", RJ, 1944 e terá uma vinculação mais ampla com as questões discutidas neste momento: A Nova Monumentalidade.

Sigfried Gideon em 1943, associado a Fernand Léger e Josep Lluís Sert escreve um manifesto: "Nove pontos sobre a monumentalidade", e em seguida um ensaio: "A necessidade de uma nova monumentalidade".

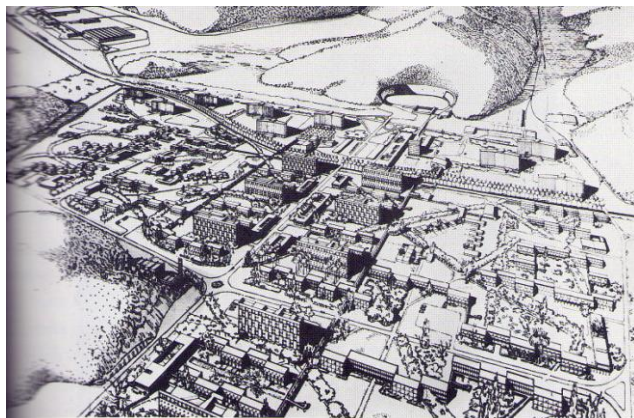


Fig. 22
Plano para Cidade
dos Motores, José
Lluís Sert e Paul
Lester Wiener, Brasil,
1947

Esta nova monumentalidade se diferencia da tradição, pois não é laudatória de feitos do passado e também se afasta de experiências recentes ligadas ao nazismo e stalinismo, tinha como proposta um espaço na cidade que proporcionasse a experiência estética moderna: os Centros Cívicos.

Os Centros Cívicos seriam espaços abertos relacionados aos edifícios públicos que servissem de suporte para a criação de uma nova *Gesamtkunstwerk* - Obra de Arte Total.

Os Centros Cívicos são propostos como espaços simbólicos definidores de uma comunidade e seriam qualificados pela presença de trabalhos artísticos utilizando vários suportes em um esforço geral de síntese das artes.

O edifício do MES/MEC tinha sido emblemático neste sentido, pois através do paisagismo de Burle Marx, proposta de escultura do homem brasileiro e dos azulejos de revestimento desenhados por Portinari, seria conferido ao espaço da praça a qualidade necessária para a experimentação das várias manifestações artísticas modernas.

Ao homem moderno é proposta a experiência estética moderna e todas as artes falam a mesma linguagem sendo a arquitetura aquela que pode dar suporte a todas elas. Não se trata de reeditar a hierarquia entre as artes, mas de trabalhar com a colaboração entre todas elas porque os princípios e a experiência estética são semelhantes.

Em Argel no Plano *Obus E*, de 1939, Le Corbusier propõe o Centro Cívico associado à *cit  des affaires* e a área de parques e lazer; em 1939 uma proposta urbana para Nemours, África, os edifícios configuram áreas abertas significativas, antecipando assim, em seus projetos, a discussão de espaços qualificados nas cidades, indutores de experiências modernas.

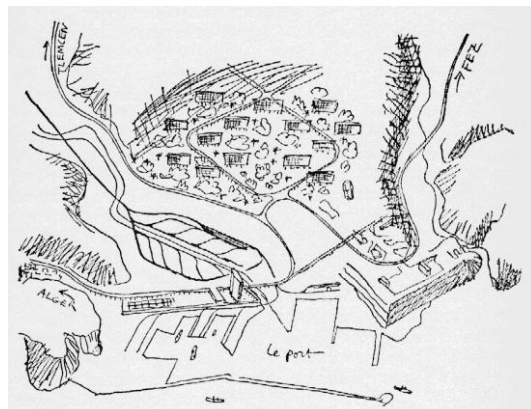


Fig. 23
Proposta de Le
Corbusier para
Nemours, África,
1939.

A proposta emblemática de Le Corbusier aparece no projeto para a reconstru o no

pós-guerra de Saint-Dié, França, 1945 exposto no Rockefeller Center em Nova Iorque em 1945, projeto que incorporava as questões próprias da Carta de Atenas e do Centro Cívico. O esforço de Le Corbusier em relação às discussões sobre as cidades que tinham lugar nos CIAMs revela a antecipação da questão do significado nas cidades que havia aparecido nas propostas da cidade funcional.

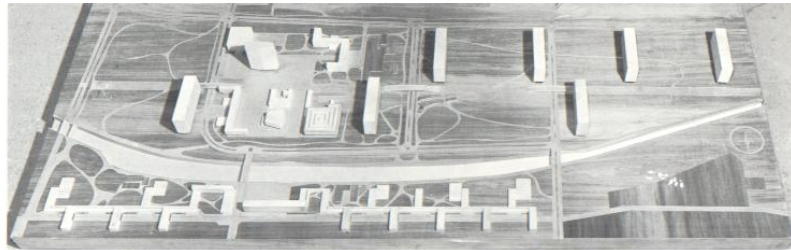


Fig. 24-24a
Centro Cívico de
Saint-Dié proposto
por Le Corbusier.



Para Gideon que era um europeu na América, o Centro Cívico seria o espaço significativo que auxiliaria a constituir a identidade entre os habitantes de um lugar, expressaria o valor daquela comunidade, a exemplo do que havia acontecido na Europa no momento de consolidação dos estados e países. Para Corbusier o Centro Cívico seria o espaço significativo em que a nova estética da modernidade, que neste momento precisava superar os erros do passado especialmente por ter adotado o maquinismo como referência, pudesse mais uma vez organizar a percepção segundo categorias universais através da colaboração entre as artes.

A nova percepção para Le Corbusier havia sido ampliada em direção aos objetos da natureza, os *objetos de reação poética*:

“Em determinado momento, adotei-as³⁴ como temas de meus quadros ou de minhas pinturas murais. Através delas, se evidenciam características: o macho e a fêmea, o vegetal e o mineral, o broto e o fruto (aurora e meio dia), todas as nuances (o prisma e seu fulgor de sete cores ácidas ou as gamas surdas da terra, da pedra, da madeira), todas as formas (esfera, cone e cilindro ou seus componentes diversos). Nós, homens e mulheres colocados na vida, reagimos com nossa sensibilidade aguerrida, cortante, afiada, criando em nosso espírito coisas de nosso espírito, somos atuantes e não passivos ou desatentos; ativos e, assim participantes. Participamos, medimos apreciamos. Felizes nesse percurso, ‘em contato direto’ com a natureza que nos fala de força, pureza, unidade e diversidade.”³⁵

Picasso já havia feito a grande mudança, corpos femininos agigantados em uma paisagem infinita, a relação com a natureza abandonada no cubismo precisava ser redescoberta. Na década de 1920, enquanto Corbusier e Jeanneret escrevem *La Peinture Moderne* e apontam os descaminhos do Cubismo, Picasso está envolvido na busca de uma nova poética.

O classicismo de Picasso da década de 20 é uma maneira de retomar a relação com a natureza e com a própria pintura. O ritmo da linha da arte grega e a massa da pintura romana serão evocadas, a história da pintura é sempre retomada para compor uma nova síntese.

³⁴ Le Corbusier está se referindo aos objetos de reação poética: seixos, conchas, ossadas, fósseis, raízes de árvore, pedaços de pedra, de madeira; objetos evocadores da percepção.

³⁵ LE CORBUSIER. *Mensagem aos estudantes de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 61-62. Este texto foi publicado em 1943.

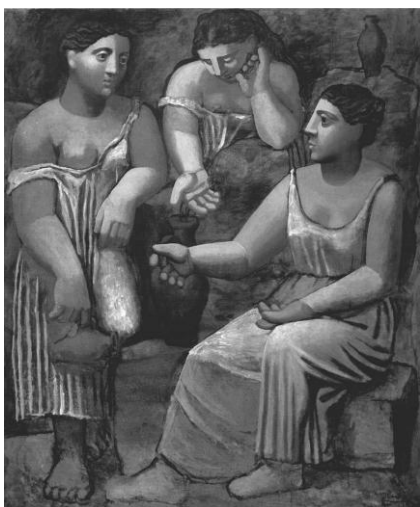


Fig. 25
Três mulheres na
fonte, Picasso, 1921.

Os elementos da pintura aparecem de forma independente: a linha, que foi recuperada na retomada clássica, ganha liberdade e pode transitar livremente pela superfície; as formas em massa ou contornadas avançam e retrocedem em um espaço que evoca a representação da profundidade e afirma o caráter plano do campo. Os campos opostos podem agora se encontrar em uma nova síntese, a do domínio e operação com a tradição em um registro moderno.



Fig. 26
Natureza morta
com paleta,
Picasso, 1929

Há uma nova concepção do campo pictórico em que a simultaneidade espacial dará lugar à continuidade; o espaço deixa de ser concebido visualmente e passa a integrar todas as

coisas em suas características físicas. Se no cubismo houve a construção do campo visual aplainado, a partir da década de 1920 objetos e espaço são tematizados.

O plano da pintura como um todo imita a experiência visual como um todo; ou antes, o plano da pintura como objeto total representa o espaço enquanto objeto total.³⁶

Picasso opera a mudança na década de 1920, neste momento Le Corbusier está preocupado com a divulgação do purismo, mas no final desta década a mudança também se opera nas pinturas do arquiteto. Na *Cidade para três milhões de habitantes* edifícios estão alinhados em contraposição à linha do horizonte ao longe, o projeto apresenta a ordem clara e racional da organização do território.

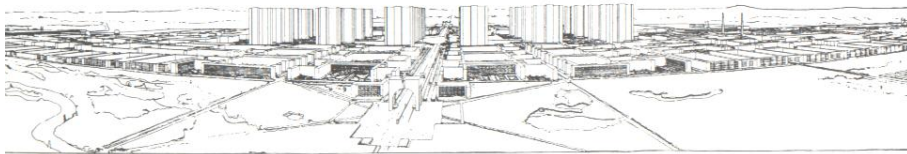


Fig. 27

Cidade de 3 milhões de habitantes com a linha do horizonte ao fundo.

No *Plan Voisin* a ordem clara do plano afasta como fundo a cidade de Paris, há concessões em relação aos monumentos ou elementos relevantes que devem ser preservados e incorporados na nova lógica, fazendo com que nada reste de suas motivações originais. Preservar em uma nova lógica é transformar em fragmento, destituído de significado: marcos esculturais e edifícios que em seu contexto original tinham algum significado.

³⁶ GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura. Ensaios Críticos*. Ed. Atica, SP, 1996, p.181.

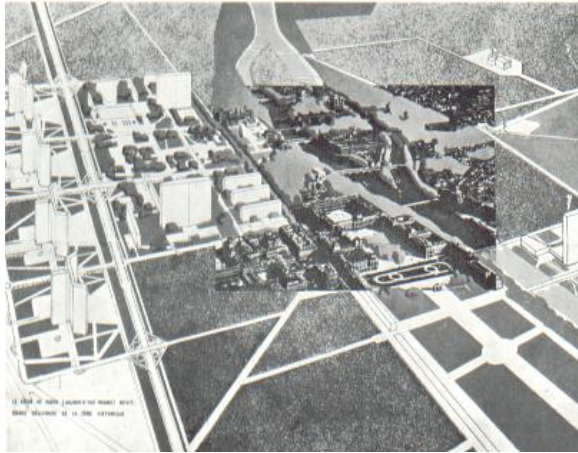


Fig. 28
Plan Voisin,
montagem com
edifícios
preservados.

Como na pintura purista, o esforço recai sobre a escolha dos objetos-tipo e organização clara do campo aplainado da superfície da tela. Os objetos incorporados na lógica do plano da superfície compõem um campo visual de idéias claras, de organização precisa.

Em Argel não há submissão, tudo vibra em sua presença original, a ordem engloba tudo, sem a necessidade de interferência em sua manifestação primeira; são montanhas, mar, Casbah, tudo será incorporado, articulado, mantendo sua manifestação original.

É uma nova visão sobre a natureza e seus elementos, não se trata de identificar uma natureza natural mitológica, mas da construção de um olhar que engloba a presença de elementos originais.

Na concepção do purismo todos os objetos deveriam atender a mesma ordem racional, clara para a leitura. No final da década de 1920, tudo pode ser incorporado e ordenado sem que os elementos originais sejam transformados.

Não é necessário escolher objetos ou formas que atendam a princípios racionais e claros, mas, incorporá-los, da maneira como se apresentam em uma ordem que engloba tudo. Ao invés de trabalhar com um sistema fechado em que a racionalidade precisa se manifestar em todos os momentos, a ordem garante a articulação de elementos variados.

O que vale para a pintura vale também para o urbanismo - a racionalidade articula elementos variados na ordem final do plano. Não se trata de buscar a ordem interna dos elementos da natureza, mas de incorporar suas manifestações na lógica do plano que trabalha com o território e pode abrigar todas as manifestações individuais sem que se perca a ordem final.

Picasso havia experimentado em suas naturezas mortas pós-cubismo como o abandono do rigor na construção de cada objeto abre a possibilidade da organização do campo como um todo, com manifestações individuais, além da consciência plena da matéria da pintura. Esta experiência foi entendida e incorporada por Corbusier no final de década de 20.

Este novo olhar em relação à natureza não precisa imprimir em sua manifestação a racionalidade; na pintura, esta questão vinha sendo construída, e, a partir de Argel, ou em Argel, pode informar a lógica do Plano.

A construção do campo plástico na pintura apresenta a cada momento todos os seus elementos para a construção final de um olhar sobre a natureza. Essa experiência, tão cara à pintura, está impressa na proposta para Argel que tanto intriga em relação aos planos que a precedem.

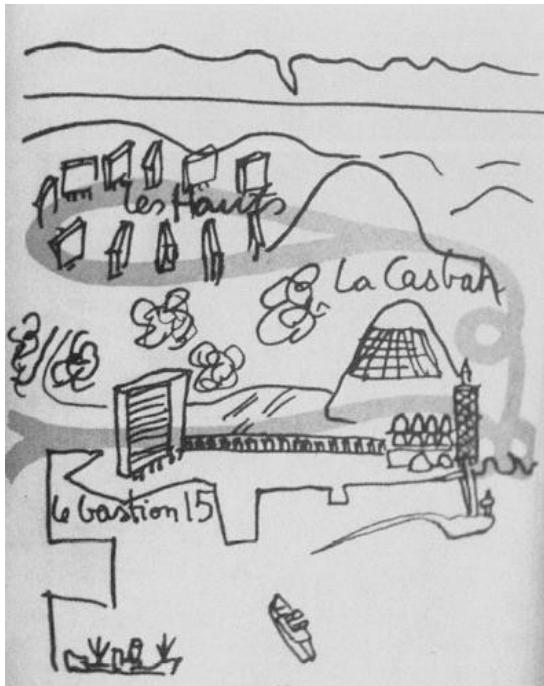


Fig. 29
Desenho de Le
Corbusier revelando a
concepção do Plano
para Argel em que
todos os elementos
estão articulados.

CONCLUSÃO

Le Corbusier, um pintor que se torna arquiteto depois de uma viagem iniciática pela Europa em 1907, quando contava 18 anos e, pela primeira vez, se deparou com edifícios significativos de arquitetura e também com os de expressão vernacular próprios de culturas tradicionais abraçou a tarefa de redirecionar as propostas arquitetônicas da modernidade.

Ao protagonizar a origem e o início das propostas modernas em arquitetura, Le Corbusier identifica uma etapa de apogeu da racionalidade humana e a transforma em momento ideal para as propostas arquitetônicas que precisam englobar os vários aspectos da vida dos homens em consonância com as demandas modernas. O trabalho, a cidade, o lazer, o morar e os vários objetos que dão suporte à vida serão equacionados no esforço de criação do homem moderno.

A racionalidade em seu apogeu se expressa na nova técnica, a do concreto armado, e guia as transformações no campo da arquitetura. A produção artística que requer meios mais simples e diretos para sua materialização é o campo ideal para as conquistas que serão transpostas para o campo da arquitetura. As vanguardas artísticas modernas no início da década de 1910 empreendem todas o mesmo esforço - o de ruptura com a tradição em pintura - buscando sintonia com o comportamento da percepção.

No texto de Le Corbusier, em colaboração com Ozenfant, *La Peinture Moderne*, a tarefa é a de percorrer, através de análise crítica, toda a história da pintura para destacar os momentos em que a técnica e as formas da pintura são claras, culminando no cubismo, que manifesta o apogeu da época moderna.

Toda a construção teórica da pintura moderna está apoiada na capacidade inerente da percepção em organizar as formas segundo a lógica racional. O primeiro grande esforço teórico de Le Corbusier se dá no sentido da construção de um entendimento da arte desde a sua origem. A criação do purismo por Ozenfant e Corbusier quer garantir, para o campo da arte, a objetividade necessária à percepção das formas uma vez que o cubismo havia se afastado deste compromisso.

Para Corbusier, Picasso é quem formula a questão do campo plástico moderno e também aquele que se perde em questões expressivas menores. O Purismo criado por Ozenfant e Le Corbusier estabelece as bases da pintura racional a partir do Cubismo sem se perder em veredas decorativas como, segundo os autores, teria se encaminhado Picasso.

Picasso também está empenhado em rever a tradição da pintura da sua origem ao momento presente e se, para Corbusier, ele estaria se afastando da lógica racional construtiva da pintura, para o próprio artista se fazia necessário repensar a tradição da pintura para propor novas rupturas.

Le Corbusier se afasta do Purismo no final da década de 1920 com mudanças na maneira de construir sua pintura e temas trabalhados. Objetos novos começam a impressionar o pintor; ao invés de vasos, garrafas e copos, ele começa a se interessar por conchas, galhos, figuras humanas femininas e objetos incomuns, tais como luvas e extintores. Ao invés de objetos que já apresentam uma lógica racional, passam a ter preferência objetos portadores de informações de textura e estrutura mais complexas. Essa mudança na escolha de objetos para pintar também implica em alterações na maneira de organização do campo da pintura. A planificação própria do Purismo será

substituída pela construção de formas inusitadas que estabelecem relações de tensão umas com as outras e o espaço, ao invés de ser constituído com a presença dos objetos pintados, passa a ser apresentado como um dado prévio à percepção.

Quando Picasso se desgarra do Cubismo, retoma a tradição pictórica e emprega várias técnicas que foram sendo conquistadas ao longo do tempo ou da história da arte em uma mesma pintura, este deslocamento proposto por ele é a chave de interpretação tomada por este trabalho para se aproximar da inflexão de Le Corbusier em direção às questões vernaculares.

A operação de deslocamento é proposta por Picasso em suas pinturas de 1919-20, época em que abandona o cubismo e procura a expressão clássica pintando quadros à *maneira* de Leonardo, Ingres, Cézanne ou apresentando as várias expressões em uma única pintura. Não se trata de volta a uma pintura acadêmica, mas de deslocamento da técnica pictórica visando o caráter expressivo. Mas o que precisaria expressar Picasso que não estivesse ao seu alcance?

Encontrar uma nova motivação para sua pintura que havia se esvaziado de conteúdo e se transformado em imagem com o Cubismo? O próprio assunto da pintura haveria de apontar o novo caminho?

A arquitetura moderna é formulada a partir da nova técnica, a do concreto armado, e Le Corbusier vincula a nova estética moderna à utilização racional do concreto armado como elemento estrutural. Toda a liberdade plástica moderna, em um primeiro momento, é tributária das novas possibilidades conquistadas na utilização da nova técnica. A interpretação da técnica proposta por Le Corbusier estabelece um crescendo de racionalidade ao longo da

história da arquitetura até chegar em seu apogeu na modernidade; cada época tem na expressão técnica a conquista correspondente ao emprego racional dos princípios técnicos na formulação do espaço.

Seguindo a lógica proposta pela interpretação da técnica oferecida por Le Corbusier, não é possível entender a opção pela abóbada catalã empregada na *Maison Jaoul*, uma vez que ela estava vinculada ao seu tempo e era conquista técnica própria de uma época determinada, tendo nela atingido o apogeu e sendo posteriormente abandonada para dar lugar a novas técnicas.

Em *Por uma arquitetura*, o Parthenon é apresentado como equivalente a um carro e a conclusão apresentada por Le Corbusier é de que Fídias, o escultor que teria dado a forma final do templo grego, viveria bem na época atual, pois o esforço empreendido por ele, o de chegar a uma forma essencial resultado de um processo de seleção é equivalente ao dele, Corbusier, para os dias atuais. O padrão estava estabelecido no caso grego e este é o caminho que Le Corbusier quer traçar para responder às questões modernas.

A escolha da abóbada catalã na *Maison Jaoul* e o sistema construtivo proposto para seu emprego não pode ser entendido da lógica estabelecida até este momento por Le Corbusier, pois não segue a evolução racional identificada na técnica moderna do concreto armado.

A abóbada catalã havia sido empregada por Sert na configuração de espaços modernos e a questão de Sert, além da manutenção da técnica construtiva tradicional, era a da conquista do espaço contínuo moderno, da planta funcional e também o princípio de modulação.

Le Corbusier emprega a abóbada na *Maison Jaoul* de uma maneira inusitada, pois não se trata de retomar a tradição, mas de se apropriar dela e reapresentá-la com preocupações modernas na *Maison Jaoul*.

A técnica mista proposta por Le Corbusier causa estranhamento, pois propõe um sistema estrutural em que as partes funcionam de maneira independente. O emprego do concreto tem seu momento de síntese na *estrutura dominó* que pode ser empregada extensivamente na configuração do espaço moderno. Como transpor o concreto armado para uma solução datada historicamente?

A solução encontrada para a técnica mista utilizada na *Maison Jaoul* não parece ser passível de multiplicação, pois os elementos empregados individualmente não resultam em um sistema. As abóbadas transmitem suas forças para uma viga de borda que por sua vez repousa em paredes autoportantes de tijolos. É difícil identificar um sistema estrutural, pois as transições causam estranhamento. As abóbadas de diâmetros diferentes são travadas pelas vigas de concreto armado e este conjunto repousa nas paredes de tijolos que não seria o apoio correspondente a uma viga de concreto armado. Ao invés de síntese estrutural há uma adição de elementos e a transição entre eles é original.

Para Le Corbusier, a técnica está associada à expressão. Por que haveria, então, sentido em empregar abóbadas?

A visão do arquiteto sobre a técnica muda, no caso da abóbada que uma vez concebida pode ser construída independentemente de seu tempo, o que caracteriza as técnicas vernaculares, produto de seleção através dos tempos com permanência assegurada. Utilizar a abóbada fora do

registro da tradição se justifica pela lógica construtiva racional expressa por ela.

Ao invés da seleção natural através dos tempos para culminar na técnica do concreto armado e seu emprego moderno, Corbusier escolhe uma técnica vernacular que expressa a racionalidade construtiva e por isso pode atravessar os tempos e ser empregada contemporaneamente.

Ao empregar as abóbadas, Le Corbusier identifica nesta técnica o sentido de universalidade conquistada por uma espécie de seleção natural; diferentemente da questão grega, que encontrara sua forma mais bem acabada no Parthenon, as abóbadas não foram inscritas em uma lógica formal plena, mas sua técnica é produto de síntese.

Abóbadas e viga de concreto armado formam um par improvável; essa combinação não busca oferecer uma resposta do ponto de vista histórico, mas, em relação ao problema apresentado, é uma solução técnica precisa, pois a viga contém a dinâmica de esforços da abóbada. A técnica vernacular é associada a uma solução moderna que responde ao problema apresentado.

Abóbadas e vigas descarregam esforços em paredes autoportantes de tijolos que são unidades amalgamadas para formar um todo expressivo, plano que revela sua lógica construtiva. Desta maneira o improvável constitui o princípio estrutural da *Maison Jaoul*. O espaço interno mantém as questões conquistadas pela modernidade, ou, é a afirmação do espaço da continuidade com planos de superfícies lisas, pintadas ou aberturas reforçando a continuidade espacial.

O inusitado da proposta radicaliza a questão do pensamento racional, pois a universalidade de um princípio construtivo está na capacidade da permanência deste

princípio através dos tempos e a abóbada catalã é um exemplo disso. Em relação à concepção espacial, a continuidade é conquista da modernidade; e, como está associada à percepção, pode se manifestar de forma diferente, mas sempre pode ser identificada.

A experiência da arte pode encontrar ressonância na arquitetura e a experiência variada da percepção, como a que Le Corbusier teve ao viajar para a América Latina, produziu mudança na maneira de pensar as intervenções urbanísticas. O plano urbanístico passa a levar em conta os elementos constitutivos da paisagem em uma experiência de natureza natural.

A percepção da natureza encontra o caos segundo as propostas de Le Corbusier no momento de concepção do Purismo: a organização das formas é própria da razão. A partir da viagem para a América Latina, olhar e perceber a paisagem é se deparar com especificidades da natureza. A razão identifica aquilo que é particular, próprio de cada lugar; nesse sentido, as propostas urbanísticas alcançam sua racionalidade ao incluir os acontecimentos da natureza na concepção final do plano urbanístico. A racionalidade ou universalidade da proposta urbanística está em incluir particularidades da paisagem de modo a criar um todo-único que engloba a construção e a natureza.

As propostas para o Brasil e para Argel revelam uma nova lógica, a visão da natureza como *objects trouvées*, que passa a ser incorporada à proposta urbanística. A pintura já havia apresentado a natureza como acontecimento que manifesta suas especificidades que se abrem para a experimentação. A percepção ordena elementos variados, e as propostas do arquiteto relacionam edifícios e paisagem em uma

proposta de projeto em que o lugar é premissa para o plano urbano.

A pintura revela o interesse pela natureza como manifestação de fenômenos variados. Já o plano urbanístico propõe intervenções específicas para o lugar, trabalhando com as manifestações da natureza.

É um outro Corbusier que apresenta de forma discreta a crítica ao primeiro momento de formulação do ideário moderno e passa a construir uma outra visão sobre o edifício e a cidade. A universalidade própria do plano urbanístico estaria em articular as intervenções urbanísticas com o lugar que tem na paisagem o seu acontecimento principal. Os edifícios dialogam com a paisagem e ambos passam a constituir aquilo que é próprio e específico do lugar.

A arquitetura se volta para a questão da técnica como expressão da racionalidade e o urbanismo incorpora os elementos da natureza como dados do projeto. Essas são duas posições novas tomadas pelo arquiteto, contrárias àquelas defendidas até este momento. Há um trabalho cuidadoso de aproximação do que é conquista humana, no caso da técnica, e do que é expressão da natureza, cabendo ao arquiteto revelar através do projeto aquilo que o transcende: o movimento da história e a manifestação da natureza.

Na pequena casa de praia, o *Cabanon*, Cap-Martin, 1952, projetado e construído por Le Corbusier, a questão da técnica se mostra mais intrigante, pois há uma volta às origens e ela se apresenta como uma cabana primitiva. Por fora, troncos cortados e empilhados; por dentro, a ordem, a medida do corpo retirada de suas ações diárias, objetos cuidadosamente posicionados dando suporte para a vida. Por fora, a expressão da construção nas suas origens; por dentro, a resposta às demandas

das necessidades da vida. Foi construído como um protótipo para ser industrializado. Era a afirmação de um princípio.

"A arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo."

Princípio apresentado em *Por uma Arquitetura* a partir da descrição de como o homem primitivo constrói sua cabana ou sua casa, pois segundo Le Corbusier não há homem primitivo, mas sim meios primitivos.

Por que o *Cabanon* se apresenta como uma cabana primitiva?

Ao empilhar troncos para dar forma ao *Cabanon* a origem construtiva se apresenta assim como a origem e princípios da arquitetura, pois a *Cabana Primitiva* é um conceito que se confunde com a própria origem da arquitetura.

Le Corbusier retoma a origem da arquitetura e assim completa seu percurso.

Em sua viagem de formação através da Europa e Oriente são traçados dois caminhos: o do reconhecimento da tradição arquitetônica ao longo da história e a expressão vernacular própria de um povo. Ambos precisam compor o entendimento do que seria a arquitetura; uma das lógicas está apoiada no movimento da história e a outra na conquista técnica dos homens, que independe do tempo.

O esforço na modernidade compreende toda a teorização sobre o comportamento da percepção para que ela esteja apta a fruir as formas racionais modernas. O conceito de espaço moderno apresentado por Le Corbusier revela uma conquista histórica que consiste numa resposta às demandas do momento.

A crítica ao ideário moderno é apresentada pelo arquiteto a partir da década de 1930, quando propõe, ao invés da lógica oculta do cristal, o interesse pela concha que, além da estrutura, tem na superfície um chamado à forma.

E, para complementar a constante reinvenção de nosso protagonista, uma última afirmação: a construção do *Cabanon* apresenta a tese segundo a qual todo o caminho percorrido pela obra do arquiteto está vinculado à origem da arquitetura. Ele refaz a *Cabana Primitiva*.

A madeira é empregada em sua lógica material, a de ser retirada da floresta no primeiro gesto de cortá-la em troncos; a conquista técnica está aqui apresentada. No interior, a proporção do corpo, o Modulor está em todas as medidas e os equipamentos da habitação são reduzidos a poucos objetos que dão suporte à vida. A arquitetura através dos tempos revela a resposta dada às necessidades humanas.

Os gregos fizeram assim seus templos, ordenados pelas medidas do corpo, e traduziram em pedra a concepção original em madeira, firmando-os na paisagem para mostrar que esta é sempre - por meio da Arquitetura - construída.



BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki. **La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2ª ed., 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Clássico e Anti-Clássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Projeto e Destino.** São Paulo: Editora Ática, 1ª ed., 2000.

_____. **El concepto del espacio desde el Barroco a nuestros días.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979.

_____. **A Arte Moderna na Europa.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole e Abstração.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Nefelomancias. Ensaio sobre as Artes dos Romantismos.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Antigos Modernos: Estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII.** São Paulo: FAUUSP, 2009.

BACON, Mardges. **Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid.** Cambridge: MIT Press, 2001.

BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier the creative search. The formative years of Charles-Edouard Jeanneret.** London: Chapman & Hall, 1996.

BANHAN, Reyner. **A Critic Writes.** California: University of California Press, 1996.

_____. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina.** São Paulo: Perspectiva, 2ªed., 1979.

BARDI, P.M. **Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil.** São Paulo: Nobel, 1984.

BAYER, Raymond. **Historia De La Estética.** México: Fondo de Cultura Economica, 1993.

BAZIN, Germain. **História da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes Ed., 1989.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Perspectiva, 2ªed., 1989.

_____. **O Último Capítulo da Arquitetura Moderna.** Lisboa: Edições 70, 1997.

BENTON, Tim. **Les Villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1920-1930.** Paris: Philippe Sers, 1984.

BENTON, Caroline Maniaque. **Le Corbusier and the Maisons Jaoul.** New York: Princeton Architectural Press, 2009.

BESSET, Maurice. **Le Corbusier. To live with the light.** Genève: Skira S.A., 1987.

BLAKE, Peter. **The Master Builders. Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright.** New York: W.W. Norton & Company, 1976.

BLAU, Eve and TROY, Nancy J. (edit.) **Architecture and Cubism.** Cambridge: MIT Press, 1997.

BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-65.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.

_____. **Le Corbusier Ouvres Complètes.** Basel: Birkhauser, 11 ed., 1990.

BOIS, Yves-Alain. **Matisse and Picasso.** Paris: Flammarion, 2002.

_____. **A Pintura como Modelo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOKS, H. Allen. **Le Corbusier.** New Jersey: Princeton University Press, 3ªed., 1989.

_____. **Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds.** Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

CABANNE, Pierre. **El siglo de Picasso**. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

CARLO, Giancarlo De. **Le Corbusier**. Milano: Rosa e Ballo Editori, 1945.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005. (Todas as Artes)

COLLINS, Peter. **Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su Evolución (1750-1950)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 5ª ed., 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

_____. **La Arqitettura Moderna una historia despasionada**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

_____. **Modern Architecture**. New York: Oxford University Press, 2002.

CHOAY, Françoise. **Le Corbusier**. New York: George Baziller, 1960.

CURTIS, William J. R. **Le Corbusier, Ideas and Forms**. New York: Rizzoli, 1986.

_____. **Modern Architecture since 1900**. London: Phaidon, 3ª ed., 1996.

DAL CO, Francesco. **Dilucidaciones. Modernismo y Arquitectura**. Barcelona: Ediciones Paidós Iberia, S.A., 1982.

DAIX, Pierre. **Picasso criador. Sua vida sua obra**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

DE FUSCO, Renato. **La Idea en Arquitectura: Historia de la Crítica desde Viollet-le-Duc a Persico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

_____. **Historia de la Arquitectura Contemporánea**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981.

_____. **Historia y Estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1970.

DORFLES, Gillo. **L'Architettura Moderna**. Milano: A. Garzanti, 1954.

FORD, Edward R. **The Details of Modern Architecture. Volume 2: 1928 to 1988**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture**. Massachusetts: MIT Press, 1995.

_____. **Le Corbusier**. New York: Thames & Hudson, 2001.

_____. **Le Corbusier: Architect of the 20th Century**. New York: Harry N. Abrams, 2002.

_____. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes Ed., 1997.

GABETTI, Roberto e OLMO, Carlo. **Le Corbusier e "L'Esprit Nouveau"**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1988.

GAUTHIER, Maximilien. **Le Corbusier, ou l'architecture au service de l'homme**. Paris: Denoel, 1944.

GIEDION, Siegfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura. O Desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes Ed., 2004.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura. Ensaios Críticos**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GRESLERI, Giuliano (org.) **Viaggio in Oriente**. Veneza: Marsilio-Fondation Le Corbusier, 1984.

_____. **Il Linguaggio delle pietre**. Veneza: Marsilio, 1988.

_____. **Il Viaggio in Toscana (1907)**. Veneza: Marsilio, 1987.

HARRIS, Elizabeth. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.

HAYS, K. Michael. **Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984**. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

HEYNEN, Hilde. **Architecture and Modernity**. Cambridge: MIT Press, 1999.

HERVE, Lucien. **Le Corbusier: L'Artiste et L'Escrivain.** Neuchatel: Griffon, 1970.

JENCKS, Charles. **Le Corbusier and the Tragic View of Architecture.** London: Allen Lane, 1973.

_____. **Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture.** New York: Monacelli Press, Inc., 2000.

_____. **Movimientos modernos en arquitectura.** Madrid: Hermann Blume, 1983.

JUNCOSA, Patricia 9ed.). **Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro par alas artes.** Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso.** São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRAUSS, Rosalind et alli. **Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism.** New York: Thames and Hudson, 2004.

KRUFT, Hanno-Walter. **A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present.** New York: Princeton Architectural Press, 1994.

LE CORBUSIER. **Vers une Architecture.** Paris: Editions Vincent, Fréal & Cie, 1958.

_____. **A Viagem do Oriente.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Urbanismo.** São Paulo: Martins Fontes Ed., 1992.

_____. **A Arte Decorativa.** São Paulo: Martins Fontes Ed., 1996.

_____. **The Le Corbusier Archive. Vol.I - Early Buildings and Projects, 1912-1923.** New York: Garland Publishing, Inc., Fondation Le Corbusier, 1984.

_____. **Manière de Penser L'Urbanisme.** Paris: Editions de L'Architecture D'Aujourd'Hui, 1946.

_____. **Entretien avec les etudiants des Écoles d'Architecture.** Paris, Ed. Minuit, 1993.

_____. **Mensagem aos Estudantes de Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes Ed., 2005.

_____. **Essential Le Corbusier L'Esprit Nouveau Articles.** Great Britain: Architectural Press, 1998.

_____. **Almanach d'architecture moderne.** (Ed. Fac-similar) Turim: Bottega D'Erasmus, 1975.

_____. **Quand les cathédrales étaient blanches.** Paris: Denoel/Gonthier, 1983.

_____. **Por Las Cuatro Rutas.** Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

_____. **Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **L'Oeuvre plastique.** Paris: Fondation Le Corbusier, 2005.

_____. **A Carta de Atenas.** São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. [Willy Boesiger (ed.)] **Le Corbusier Ouvres Complètes 1910-65.** 8 tomes. Basel: Birkhauser, 11 ed., 1990.

_____. **Scketchbooks.** London: Thames and Hudson/Fondation Le Corbusier, 1981.

_____. **La costruzione dell'Immeuble Clarté.** Svizzera: Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, 1999.

_____. **The Modulor.** London: Faber and Faber, 1977.

LE CORBUSIER e OZENFANT, A. **Sulla Pittura Moderna.** Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2004.

LÉGER. Fernand. **Funções da Pintura.** São Paulo: Nobel, 1989.

LUCAN, Jacques (org.). **Le Corbusier, une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

MALDINEY, Henri. **Regarde Parole Espace.** Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973.

MALDINEY, Henri. **Art et Existence.** Paris: Klincksieck, 1986.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura e Crítica.** 4ª ed., Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. **Razon, ciudad y naturaleza: La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier.** Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1992.

MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier, l'architecte et et son mythe.** France: Horizons de France, 1971.

_____. **Album La Roche. Ch.-E. Jeanneret-Le Corbusier.** Milano: Electa, 1996.

_____. **Elements of a Synthesis.** Cambridge: MIT Press, 1979.

MONTALTO, Francesco Tentori. **Le Corbusier.** Bari: Laterza, 1987.

MUMFORD, Eric Paul. **The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-1960.** Cambridge: MIT Press, 2000.

OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology.** New York: Rizzoli, 1993.

OZENFANT, A. y JEANNERET, Ch. E. **Acerca Del Purismo escritos 1918/1926.** Madrid: El Croquis Editorial, 2ªed., 2004.

_____. **Depois do cubismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **La Peinture Moderne.** Paris: Crès, 1925.

OZENFANT, A. **Foundations of Modern Art.** New York: Dover, 1952.

PAPADAKI, Stamo. **Le Corbusier: Architect, Painter, Writer.** New York: Macmillan Co., 1948.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PETER, John. **The Oral History of Modern Architecture.** New York: H.N. Abrams, 1994.

PETIT, Jean. **Le Corbusier parle.** Genève: Editions Forces-Vives, 1967.

PETIT, Jean. **Le Corbusier: Lui-même.** Geneve: Rousseau, 1970.

- PETIT, Jean. **Le Corbusier, 1887-1965**. Paris: Ed. Minuit, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- RAGON, Michel. **Le Temps de Le Corbusier**. Paris: Tribune Éditions Hermé, 1987.
- RAYNAL, Maurice. **Picasso**. Genève: Albert Skira, 1953.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROWE, Collin. **Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- ROWE, Collin and SLUTZKY, Robert. **Transparency**. Switzerland: Birkhäuser, 1997.
- RYKWERT, Joseph. **A Casa de Adão no Paraíso**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- RYKWERT, Joseph. **The Seduction of Place. The City in the Twenty-first Century**. New York: Pantheon Books, 2000.
- SANTOS, Cecília R. et alli. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Projeto/Tessela, 1987.
- SBRIGLIO, Jacques. **Le Corbusier: Les Villas La Roche-Jeanneret**. Basel: Birkhäuser, 1997.
- _____. **Le Corbusier. La Villa Savoye**. Madrid: Abada Editores, 2005.
- _____. **Le Corbusier. L'Unité D'Habitation de Marseille**. France: Éditions Parenthèses, 1992.
- SCULLY Jr, Vincent. **Modern Architecture and Other Essays**. New York: Princeton University Press, 2003.
- SHAPIRO, Meyer. **Modern Art, 19th and 20th Centuries**. New York: George Baziller, 3^a ed., 1994.
- _____. **A unidade da Arte de Picasso**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, LDA., 1979.
- TAFURI, Manfredo. **Architettura Contemporanea**. Milano: Electa, 1972.
- TENTORI, Francesco e DE SIMONE, Rosario. **Le Corbusier**. Roma: Laterza, 1987.
- TURNER, Paul. **La Formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne**. Paris: Éditions Macula, 1987.
- TZONIS, Alexander. **The Poetics of Machine and Metaphor**. New York: Universe Publishing, 2001.
- VOGT, Adolf Max. **Le Corbusier the Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism**. Massachusetts: MIT Press, 1998.
- WARNCKE, Carsten-Peter. **Pablo Picasso 1881-1973**. Köln: Taschen, 2007.
- WORRINGER, Wilhelm. **Abstracción y Natureza**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- WORRINGER, Wilhelm. **La Esencia del Estilo Gótico**. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- ZAKNIC, Ivan (Ed.). **The Final Testament of Père Corbu**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- ZEVI, Bruno. **Historia de la Arquitectura Moderna**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1954.
- _____. **Language Moderne de l'Architecture**. Paris: Dunod, 1991.

Epígrafe

Foto de Le Corbusier segurando uma pedra na janela do Cabanon em Cap Martin, feita por Lucien Hervé, em 1951. Fonte: Fondation Le Corbusier, acesso: setembro 2012.

CAPÍTULO 1

1. La Cheminée, 1918. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.321.

2. Natureza e criação, Corot. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.07.

3. Paisagem de Cézanne. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.33.

4. Paisagem de Seurat. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.53.

5. Natureza morta espanhola, Picasso. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.114.

6. Braque. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.115.

7. Pintura de Jeanneret. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.159.

8. Natureza morta com copo de vinho tinto, 1921, Ozzenfant. Fonte: OZENFANT, Amédée & JENERET, Charles Édouard. *La Peinture Moderne*. Paris: Crès, (Col. De l'Esprit Nouveau), 1925, p.160.

9. Natureza morta, Le Corbusier, 1924. Fonte: BESSET, Maurice. *Le Corbusier to live with the light*. Geneva: Skira-Rizzoli, 1987, p. 60.

10. Natureza morta, Le Corbusier, 1924. Fonte: BESSET, Maurice. *Le Corbusier to live with the light*. Geneva: Skira-Rizzoli, 1987, p.61.

11. Extintor e luvas, Le Corbusier, 1927. Fonte: Fondation Le Corbusier, quadro n° 212, acesso em setembro 2012.
12. Natureza morta com extintor, Le Corbusier, 1928. Fonte: *Le Corbusier L'Oeuvre Plastique*. XII Recontre de la Fondation Le Corbusier. Paris: Fondation Le Corbusier e Éditions de La Villette, 2005, p. 106.
13. Mulher na banqueta e ferradura, Le Corbusier, 1928. Fonte: *Le Corbusier L'Oeuvre Plastique*. XII Recontre de la Fondation Le Corbusier. Paris: Fondation Le Corbusier e Éditions de La Villette, France, 2005, p. 147.
14. Composição com lua, Le Corbusier, 1929. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.297.
15. Máquina de abstração, Le Corbusier, 1929. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.277.
16. Harmonia perigosa, Le Corbusier, 1931. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.276.
17. *Objets trouvés*. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.276.
18. Monte *Sainte-Victoire*, Cézanne, 1904. Fonte: ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997, p. 26.
19. Tocador de clarineta, Picasso, 1911. Fonte: ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997, p. 27.
20. O português, Braque. Fonte: ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997, p. 32.
21. Três rostos, Fernand Léger. Fonte: ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997, p. 34.
22. Ateliês da Bauhaus, Walter Gropius, 1919. Fonte: ROWE, C., SLUTZKY, R. *Transparency*. Switzerland: Birkhäuser, 1997, p.44.

23. Vila Stein em Garches, Le Corbusier, 1927. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5ªed., 1995, p.56.

23-23a. Vila Stein em Garches, Le Corbusier, 1927. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4ªed., 1980, p. 38.

25-25a. Casa La Roche/Jeanneret, Le Corbusier, Paris, 1923. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4ªed., 1980, p.46.

26-26a. Casa Cook, Le Corbusier, Bologne-sur-Seine, 1926. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4ªed., 1980, p.38.

27-27a-27b. Vila Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. Madrid: Abada Ed., 2005, p.16 e 29 e 128.

28. Natureza morta diante de uma janela em Saint-Raphaël, Picasso, 1919. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Taschen, vol.1, 2007, p.261.

29. *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso, 1907. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Taschen, vol.1, 2007, p.159.

30. Natureza morta com violão na mesa em frente a janela aberta, Picasso, 1919. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Taschen, vol.1, 2007, p.261.

31. Estudos, Picasso, 1920. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia: Taschen, vol.1, 2007, p.269.

32. *La joie de vivre*, Matisse, 1905. Fonte: BOIS, Yves-Alain. *Matisse and Picasso*. Paris: Flammarion, 2002, p.191.

CAPÍTULO 2

1. Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris, Le Corbusier, Paris, 1930. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5ªed., 1995, p. 110.

1a. Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris, Le Corbusier, 1930. Fonte: GIEDION, S. *Espaço, Tempo e Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 567.

2. *Unité d'Habitation em Marseille*, Le Corbusier, 1946. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5a.ed., 1995, p. 145.
- 2a. *Unité d'Habitation em Marseille*, Le Corbusier, 1946, planta. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5a.ed., 1995, p. 141.
3. *Casa Errazuriz*, Le Corbusier, Chile, 1930. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 70.
- 4-4a. *Maison aux Mathes*, Le Corbusier, La Rochele, 1935. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 71.
5. *Maison Jaoul*, L Corbusier, Neuilly-ser-Seine, 1954-56. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5a.ed., 1995, p.81.
- 6-6a. *Vila Savoye*, Le Corbusier, Poissy, 1929. SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier La Villa Savoye*. Madrid: Abada Editores, 2005, p. 16.
7. *Capela de Ronchamp*, Le Corbusier, 1950. Fonte: JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. New York: Monacelli Press, p.177 e 270.
8. *Palácio da Sociedade das Nações*, Le Corbusier, Genebra, 1927. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p.52.
9. *Palácio do Centrosoyus*, Le Corbusier, Moscou, 1929. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 56.
10. *Palácio dos Soviets*, Le Corbusier, Moscou, 1931. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 59.
11. *Pavilhão Suiço na Cidade Universitária de Paris*, Le Corbusier, 1930. Fonte: TAFURI, Manfredo e DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea/I*. Milano: Electa Editrice, 1979, p. 121.
- 12-12a. *Apartamento Beistegui*, Le Corbusier, Paris, 1929-31. Fonte: TAFURI, Manfredo. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allan Lane, 1973, p. 107.

13. Projeto urbanístico para Argel, Le Corbusier, Chandigarh, 1958. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). Paris: Centre Georges Pompidou, p. 465.
14. Secretariado, Le Corbusier, Chandigarh, 1958. Fonte: TAFURI, Manfredo. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allan Lane, 1973, p. 153.
15. Palácio da Assembleia, Le Corbusier, Chandigarh, 1961. Fonte: TAFURI, Manfredo. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allan Lane, 1973, p.154.
16. Palácio da Justiça, Le Corbusier, Chandigarh, 1956. Fonte: TAFURI, Manfredo. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Allan Lane, 1973, p.155.
- 17-17a. Casa Mandrot, le Pradet, Le Corbusier, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier, acesso em setembro de 2012.
- 18-18a. *Maison Week-end*, Le Corbusier, La Celle-Saint-Cloud, 1930, 1930. Fonte: Le Corbusier & Pierre Jeanneret. *Ouvre Complete 1934-1938*. Switzerland: Le Editions d'Architecture SA, 1947, 3a.ed., p.124.
19. *Maisons Murondins*, Le Corbusier, 1940. Fonte: Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p.82.
20. Habitação rural em Cherchel, Le Corbusier, África, 1942. Fonte: Le Corbusier & Pierre Jeanneret. *Ouvre Complete 1938-1940*. Switzerland: Le Editions d'Architecture SA, 1955, 3a.ed., p.116.
21. Aldeia Cooperativa radiante, Le Corbusier, França, 1934-38. Fonte: COLQUHOUN, Alan. *La Arquitectura Moderna una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.156.

CAPÍTULO 3

- 1-1a. *Maison Loucher*, Le Corbusier, 1929. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p.236.
- 2-2a. Casa Errazuriz, Le Corbusier, Chile, 1930. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 70.

3. Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris, Le Corbusier, Paris, 1930. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5a.ed., 1995, p. 110.
4. Idem.
- 5-5a. *Maison Mandrot*, Le Corbusier, Toulon, 1929-31. Fonte: JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. New York: Monacelli Press, 2000, p.208.
- 6-6a. *Maison Week-end*, Le Corbusier, La Celle-Saint-Cloud, 1935. Fonte: BOESIGER, W./GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 5a.ed., 1995, p.68 e 69.
- 7-7a. *Maison aux Mathes*, Le Corbusier, La Rochele, 1935. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 71.
8. *Maisons Murondins*, Le Corbusier, 1940. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p.82.
- 9-9a. *Maison Jaoul*, Le Corbusier, Neully-sur-Seine, 1952. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.16 e 17
10. *Maison Jaoul*, Le Corbusier, Neully-sur-Seine, 1952, plantas. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.19.
11. *Maison Jaoul*, Le Corbusier, Neully-sur-Seine, 1952, perspectiva. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.18.
12. *Maison Jaoul*, Le Corbusier, Neully-sur-Seine, 1952, abóbadas. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.22.
- 12a. *Maison Jaoul*, Le Corbusier, Neully-sur-Seine, 1952, abóbadas. Fonte: : BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p.107.

13. *Bord de mer*, Jean Dubuffet, guache, c.1946. Fonte: Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.36.
14. *Couple à l'apéritif*, Le Corbusier, oleo, pastel e nanquim, 1938. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.37.
15. Parede do ateliê de Le Corbusier a *rue Nungesser-et-Coli*, Bologne-sur-Seine, 1931-34. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.42.
16. Paredes externas *Maison Jaoul*. Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.134.
17. Paredes internas *Maison Jaoul*. BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.26.
18. Vigas de borda *Maison Jaoul*. Fonte: Fonte: BENTON, Caroline Maniaque. *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*. New York: Princeton Architectural Press, 2009, p.105.
- 19-19a. L'Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. *L'Unité D'Habitation de Marseille*. France: Éditions Parenthèses, 1992, p.10 e 40.
20. Modulor na parede da Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. *L'Unité D'Habitation de Marseille*. France: Éditions Parenthèses, 1992, p.50.
21. Pilotis da Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. *L'Unité D'Habitation de Marseille*. France: Éditions Parenthèses, 1992, p.58.
- 21a. Desenho dos pilotis da Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. *L'Unité D'Habitation de Marseille*. France: Éditions Parenthèses, 1992, p.57.
- 21b. Viga de transição da Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p.193.

22. Teto jardim da Unité D'Habitation de Marseille. Fonte: SBRIGLIO, Jacques. *L'Unité D'Habitation de Marseille*. France: Éditions Parenthèses, 1992, p.110.

23. Concha desenhada por Le Corbusier, 1930. Fonte: BESSET, Maurice. *Le Corbusier. To live with the light*. Genève: Skira S.A., 1987, p.22.

CAPÍTULO 4

1-1a-1b. Plano da cidade de 3 milhões de habitantes, Le Corbusier, 1922. Fonte: CURTIS, William J. R. *Le Corbusier, Ideas and Forms*. New York: Rizzoli, 1986, p.62.

2-2a. Plano Voisin, Le Corbusier, 1925. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.320-321.

3. Plano para Buenos Aires, Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, P.202.

4. Plano para Montevideu, Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, P.234.

5. Plano para São Paulo, Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, P.234.

6. Plano para o Rio de Janeiro, Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, P.237.

7. Museu Mundial, Le Corbusier, Genebra, 1929. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.226.

8. Mundaneum, Le Corbusier, Genebra, 1929. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.610.

9. Idem, p.612.

10. Mapa de Argel relacionado à Europa. Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, p. 464.
11. Plano Obus, *Le Corbusier, Argel, 1930*. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.327.
- 11a. Plano Obus, edificio serpenteante. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.497.
12. Idem.
13. Megaestrutura para células de habitação em Argel, *Le Corbusier, 1930*. Fonte: Fonte: LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, p. 465.
14. Obus B, *Le Corbusier, Argel, 1933*. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, 506.
15. Obus C, *Le Corbusier, Argel, 1930*. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.506.
16. Obus D, *Le Corbusier, Argel, 1930*. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.509.
17. Obus E, *Le Corbusier, Argel, 1930*. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.510.
18. Cidade de Refúgio, *Le Corbusier, Paris, 1929*. Fonte: BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 4a.ed, 1980, p. 51.
- 19-19a *Ferme radieuse, Le Corbusier, 1934*. Fonte: LE CORBUSIER. *Por Las Cuatro Rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.81.
20. *Village Coopératif, Le Corbusier, 1938*. Fonte: LE CORBUSIER. *Por Las Cuatro Rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.76.

21. MES/MEC, Lucio Costa e Equipe Brasileira, RJ, 1936-45. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.126.
22. Plano para Cidade dos Motores, J.L.Sert e P.L. Wiener, Brasil, 1947. Fonte: JOHN, Peter. *The Oral History of Modern Architecture*. New York: Harry n. Abrams, 1994, p.255.
23. Nemours, Le Corbusier, 1939. Fonte: LE CORBUSIER. *Por Las Cuatro Rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.95.
- 24-24a. Saint-Dié, Le Corbusier, 1946. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.338.
25. Três mulheres na fonte, Picasso, 1921. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln: Taschen, 2007, p.281.
26. Natureza morta com paleta, Picasso, 1924. Fonte: WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln: Taschen, 2007, p.314.
27. Cidade de 3 milhões de habitantes, Le Corbusier, 1922. Fonte: CURTIS, William J. R. *Le Corbusier, Ideas and Forms*. New York: Rizzoli, 1986, p.62.
28. *Plan Voisin* com edifícios significativos de Paris, 1925. Fonte: BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971, p.321.
29. Desenho de Le Corbusier para Argel. Fonte: HAYS, K. Michael. *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.493.

CONCLUSÃO

Figura não numerada - *Cabanon*, Cap Martin, Lucien Herve, site do fotografo, outubro 2012.