

# PROCURA-SE UMA ARQUITETURA O PERÍODO DE FORMAÇÃO DE LE CORBUSIER

Sonia Hilf Schulz - Fac.de de Arquitetura  
e Urbanismo -UFRJ  
Mestre pela ECO-UFRJ, Doutoranda na  
FAU-USP

## ABSTRACT:

In search of an original approach to architecture and urban planning, Le Corbusier followed an interdisciplinary trajectory and interacted with different fields of knowledge. During the formative period, the future master became acquainted with several artistic movements that arose as responses to an increase in mass-produced objects. These movements strove to adjust to the techno-scientific revolution by defining a synthesis between art and industry. In this context, Le Corbusier invented a new aesthetic paradigm derived from the purism inherent in geometric language. His work was thus marked by a combination of idealism and rationalism, which was translated in terms of functionalism, economy and standardization. Le Corbusier was absolutely convinced that architecture would determine social reform and render revolution unnecessary. However, despite the authoritarian and utopian tone of the theoretical discourses, Le Corbusier was a distinguished personality of the twentieth-century modernist avant-garde and his professional achievements have strongly influenced following generations.

Arquitetura ou revolução? Le Corbusier decidiu que faria, através da arquitetura, uma revolução. À procura de uma arquitetura revolucionária, Le Corbusier percorreu uma trajetória marcada pela interação com múltiplos campos do saber. Um *esprit nouveau* emergiu na arquitetura a partir da contaminação e convergência de conceitos inerentes a diferentes disciplinas. Estas experiências interdisciplinares foram mais intensas durante o período de formação do futuro mestre. Entretanto, Le Corbusier excluiu seus primeiros projetos de *Oeuvre Complète* na tentativa de apagar os traços de um complexo processo de capacitação profissional, apenas recentemente pesquisado.

A proposta deste ensaio é discutir justamente alguns aspectos relevantes desta luta para adquirir uma identidade arquitetônica. Partindo de uma análise do cenário cultural europeu no início da modernidade, pretende-se explorar as condições que

provocaram a reversão dos valores hegemônicos e permitiram a construção de uma arte moderna. Neste contexto, Le Corbusier se envolveu com as diversas tendências artísticas da virada do século XIX até se revelar um arquiteto influente. Le Corbusier se inseriu e, sobretudo, alterou radicalmente a trajetória da arquitetura e do urbanismo. O paradigma estético criado por este expoente do modernismo ainda constitui referência obrigatória pois, como afirmou William Curtis (1986:7),

"É impossível compreender a arquitetura do século XX sem antes analisar a obra de Le Corbusier... Além de arquiteto, Le Corbusier foi pintor, escultor, urbanista, autor, e até mesmo um pensador da condição humana na idade moderna. Como Freud, Joyce ou Picasso, ele contribuiu para delinear o pensamento e a sensibilidade de uma época, imprimindo um tom universal em suas reflexões e invenções. Gostemos ou não, estas invenções agora tornaram-se parte de nossa tradição."

## **O cenário cultural de um mundo industrializado**

Inaugurada no final do século XVIII, a modernidade é marcada por transformações sociais, políticas, econômicas e culturais desencadeadas pelos crescentes processos de racionalização. Os mitos da ciência, da revolução e do progresso que permearam a retórica iluminista pressupunham a razão como instrumento fundamental para a emancipação do ser humano na tentativa de afastar a superstição e o obscurantismo. Este período histórico é herdeiro da física newtoniana que submeteu a natureza a uma interpretação racional, rompendo com o conceito medieval de um universo regido pelo poder divino. Jurgen Habermas (1995:4) sugeriu que, inspirada na ciência moderna, a modernidade surgiu a partir de "uma crença, no infinito progresso do conhecimento e no infinito avanço para melhoria social e moral."

Se a Revolução Industrial introduziu alterações profundas nos modos de produção e intensificou as práticas capitalistas, a Revolução Francesa provocou uma descontinuidade política e a ascensão da burguesia, desestabilizando e mobilizando os códigos renascentistas que determinavam uma hierarquia social rígida. Para consolidar seu domínio, a burguesia impôs uma reconfiguração das estruturas ambientais urbanas e, sobretudo, dos espaços públicos. Enquanto nos sistemas de governo feudais e monárquicos, a arte e a cultura tinham como função tornar público o poder do soberano, a formação do espaço público burguês implicou a dissolução desses vínculos. Como as produções artísticas e culturais modernas já não representavam os regimes autoritários, a tarefa de atribuir significados e valores foi assumida por instituições burguesas que promoviam discussões e debates públicos, ou melhor, expunham arte e cultura a críticas sociais e políticas.

Imersas em um contexto fortemente influenciado pela filosofia crítica kantiana, as novas formas de assembléia espelhavam, também, a determinação capitalista de

imprimir no mundo um movimento ininterrupto e incentivar uma proliferação de signos. Os processos de circulação e troca de bens que sustentam o capitalismo foram transferidos para a produção cultural que, ao tornar-se mais acessível, foi reduzida à condição de mercadoria de consumo. Tudo deveria circular e ser consumido. Portanto, as instituições burguesas envolvidas com a crítica da arte e da cultura eram simultaneamente causa e efeito da rápida criação e difusão das inovações, que a revolução tecno-científica não apenas possibilitava como também estimulava.

Industrialização e capitalismo fizeram emergir um paradigma estético fundamentado em duas forças: produção em massa e permanente inovação. As vanguardas intensificaram o culto ao novo como exaltação do tempo presente e definiram o projeto modernista como um incessante movimento de progresso, revolução e transgressão da tradição. Assim, durante o século XIX, romperam-se algumas relações com as questões históricas. Habermas (1995:5) apontou que "a vanguarda se considerava invadindo territórios desconhecidos, expondo-se aos perigos dos encontros repentinos e conflitantes, conquistando um futuro ainda desocupado." A partir de um confronto entre a tradição e o presente, a singularidade, o traço diferencial das obras modernas era revelar um novo que, permanentemente superado, torna-se obsoleto para ser substituído por um outro novo. O processo de modernização tecnológica implicava, portanto, contínuas descontinuidades que obrigavam a produção cultural a assumir um caráter efêmero, contingente, fugaz.

Até mesmo a paisagem urbana adquiriu uma instabilidade, pois uma impressão sempre apagava a impressão anterior. Walter Benjamin (1986:161) denunciou que, devido à incontrolável velocidade das transformações, o desenvolvimento das forças de produção no século XIX tinha reduzido a ruínas os símbolos de desejo do século anterior antes mesmo dos monumentos que os representavam terem desaparecido. As novas tecnologias contribuíram para acelerar, também, o crescimento das cidades e a migração para os centros urbanos. A cidade foi invadida por novas tipologias arquitetônicas e novas funções urbanas que, sem planejamento adequado, se interpenetravam provocando congestão, desorganização e, conseqüentemente, problemas relativos à saúde pública.

As muitas transformações constituíam um desafio e exigiam soluções capazes de resgatar alguma estabilidade social e econômica. Em resposta às pressões da mecanização e do capitalismo, no final do século XIX, surgiram na Europa vários movimentos culturais que, quase sempre baseados em discursos historicistas, conduziram a uma reconfiguração da produção artística a partir da recuperação de alguns estilos do passado. Estes movimentos apontavam para uma ênfase em ideologias humanistas e buscavam implementar reformas baseadas na reinterpretação dos valores convencionais da arte e da indústria, envolvendo inclusive uma reconciliação entre as demandas sociais e os interesses econômicos.

## As tentativas para (des)industrializar

Apesar de ter iniciado a revolução industrial, tecnológica e científica, a Inglaterra assumiu também a liderança tanto na resistência aos processos de racionalização quanto no questionamento aos paradigmas estéticos prevalecentes. A busca de novas imagens para arquitetura, artes aplicadas e ambientes construídos levou a um revivalismo das formas medievais. Este apelo nostálgico a um período pré-industrial traduzia a necessidade de combater uma crescente influência da mecanização na produção cultural. Além disso, o estilo gótico era recomendado pois seu desenvolvimento coincidiu com a emergência das cidades-estado, da classe comercial burguesa e, também, dos artesãos.

Mesmo revelando especificidades regionais ou condições locais, a arquitetura gótica não tinha qualquer expressão nacional. Ao contrário, no final da Idade Média, tornou-se um fenômeno transnacional que permitiu uma unidade eclesiástica entre as comunidades européias. Entretanto, o revivalismo deste estilo na virada do século tinha como objetivo explorar as diferenças nacionais através da produção artística.

Na Inglaterra, uma arte resultante da combinação entre formas góticas e expressões vernaculares parecia atender ao desejo de instaurar uma estética nacional. Partindo dessas premissas e da rejeição ao repertório aristocrático, o movimento *Arts and Crafts* sinalizou a possibilidade de uma nova perspectiva: a criação de uma arte destinada à classe média. John Ruskin e William Morris propuseram mudanças nos valores estéticos que, ao serem rebatidos sobre o contexto social, resgatariam a suposta ordem democrática e a qualidade de vida da sociedade medieval. As composições clássicas eram recusadas e condenadas por apresentarem um aspecto metodológico análogo aos procedimentos das linhas de montagem das indústrias. Segundo Ruskin e Morris, tanto o classicismo quanto a indústria preconizavam uma perfeição mecânica derivada de regras imutáveis que restringiam a variedade e limitavam a criatividade individual. Além disso, o método de produção industrial implicava uma divisão do trabalho que representava, também, a divisão e a negação da essência humana.

86 Ruskin sugeriu resgatar o envolvimento do artista em todas as etapas da obra e enfatizar a legibilidade do sistema construtivo dos objetos artísticos. Morris, entretanto, compreendeu que a mecanização era irreversível e que, em vez de limitar, a máquina poderia funcionar como uma força de trabalho, como uma extensão do corpo humano, como uma ferramenta controlada pelo artista. Morris defendia uma estética baseada na natureza. Não se tratava da imitação, mas da criação de diferentes perspectivas do mundo natural. Sempre regido pelo princípio da simplicidade,

seu sistema de ornamentação se fundava na estilização de temas da natureza. Esta figuração alternativa resultava, portanto, de uma abstração e da insistência na planaridade.

Na França, os ideais clássicos de beleza ainda prevaleciam no final do século XIX, porém estes critérios foram substituídos por uma estética inspirada em concepções vernaculares. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc considerava que o renascimento tinha sido um período de declínio e as formas medievais representavam a maior conquista artística de todos os tempos. Entretanto, Viollet-le-Duc não propôs o revivalismo direto das expressões góticas nem a reprodução dos modelos do passado, mas uma análise dos princípios racionais e universais inerentes a essas composições, que definiriam os conceitos fundamentais de uma nova arquitetura. Diferente da postura inglesa, esta abordagem pretendia estabelecer uma conexão entre historicismo e racionalismo.

Enquanto a reinterpretação do gótico teve reflexos na arquitetura, as artes aplicadas buscavam suas referências no *Art Nouveau*, transformado em estilo nacional no início do século XX. Siegfried Bing, fundador da galeria *Art Nouveau* que deu nome ao movimento e mais tarde ao estilo, acreditava que a qualidade do design não resultava apenas de critérios estéticos mas, principalmente, de um sistema produção bem organizado. O interesse de Bing na tradição francesa de artes decorativas traduzia o desejo de resgatar premissas históricas de produção artesanal que tinham sido operativas até a Revolução Francesa. O uso da máquina com a conseqüente divisão do trabalho e o aumento da especialização foram os fatores que, segundo Bing e seus contemporâneos, contribuíram para o declínio da qualidade nas artes decorativas. Este problema foi intensificado com a supressão das guildas, consideradas instituições conservadoras e, portanto, contrárias às intenções tanto políticas quanto culturais da Revolução Francesa.

Com o desenvolvimento da indústria e a introdução da máquina, diversos estilos do passado puderam ser recuperados. Entretanto, esta reapropriação de valores implicava apagar as marcas que permitiam relacionar a obra de arte com as circunstâncias históricas que promoveram sua criação. No passado, a tradição na produção de objetos manufaturados tinha garantido para a França o domínio no mercado internacional de mobiliário e artes decorativas. Na virada do século, porém, esta posição estava cada vez mais ameaçada pelo avanço da indústria e da produção em massa. A busca saudosista do glorioso passado francês era supostamente a única solução possível para as artes encontrarem um lugar de destaque no futuro.

Este historicismo era diferente das tendências modernistas existentes sobretudo na Alemanha, onde as condições econômicas e políticas facilitaram o surgimento de um ambiente de cooperação entre artistas, artesãos e industriais. A ansiedade dos alemães em adotar a industrialização e as práticas modernas constituía um desafio

para os artistas franceses que, além de valorizarem ainda mais o passado e reforçarem suas inclinações conservadoras, passaram a imprimir em suas obras um caráter nacionalista para se diferenciarem dos concorrentes internacionais.

No contexto da luta francesa para desindustrializar uma industrialização inevitável e manter o privilégio nos mercados internacionais, Le Corbusier foi o personagem que alterou definitivamente os rumos da arquitetura, das artes aplicadas e do urbanismo não somente na França, mas no mundo inteiro.

## **A formação de um arquiteto**

Charles-Edouard Jeanneret nasceu em 1887 na cidade de La Chaux-de-Fonds, Suíça, mas sua produção artística enquadra-se melhor no cenário cultural francês. Aos 33 anos, já instalado em Paris e tendo elaborado alguns conceitos de uma arquitetura singular, Jeanneret adotou o pseudônimo Le Corbusier.

Em La Chaux-de-Fonds eram fabricados relógios que tinham obtido fama internacional e, portanto, o trabalho artesanal era bastante valorizado. Para competir com os mercados externos, a burguesia se interessava por promover a formação de designers. Assim, ainda muito jovem, Jeanneret foi exposto a várias tendências das artes aplicadas, desde o movimento *Arts and Crafts* até o *Art Nouveau*. Na *École d'Art*, Jeanneret iniciou seus estudos artísticos a partir do aprendizado de gravação em relógios. Charles L'Eplattenier, professor de composição decorativa, exerceu grande influência na formação de Jeanneret. Entusiasmado pelas formas da natureza, incentivava seus alunos a pesquisarem sistemas de abstração, a traduzirem as essências geométricas da natureza em estruturas padronizadas. L'Eplattenier admirava as idéias de Ruskin e Morris exatamente por ambos explorarem um abstracionismo derivado de formas naturais.

88 Durante as longas viagens e os treinamentos com Auguste Perret em Paris, 1908-09, e com Peter Behrens em Berlim, 1910-11, Jeanneret entrou em contato com os diversos modos do pensar e do fazer arquitetônico. Seguidor da doutrina racionalista de Viollet-le-Duc, Perret experimentava naquela época as possíveis aplicações de um material ainda pouco utilizado: o concreto armado. Perret tinha tendências classicizantes, porém os ensinamentos de Viollet-le-Duc, embora valorizassem as composições góticas medievais, permitiam analisar e aprofundar questões referentes aos sistemas racionais de construção, pois a estrutura constituía premissa fundamental para a criação da forma arquitetônica. Perret também acreditava que a arte se revelava através da estrutura e seu objetivo era fazer convergirem o potencial estrutural do concreto armado, a lógica dos novos programas arquitetônicos e as leis do classicismo. Este racionalismo que resgatava os conceitos ordenadores subjacentes

às formas do passado forneceu a Jeanneret os conhecimentos técnicos ausentes no currículo, mais voltado para o formalismo, da *École d'Art* de La Chaux-de-Fonds e, sobretudo, apontava uma outra perspectiva profissional.

A estadia em Berlim trouxe para Jeanneret a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento do projeto para a fábrica de turbinas AEG. Behrens pretendia, através da arquitetura e do design de objetos industrializados, definir uma nova identidade cultural para a Alemanha. Assim, a fábrica de turbinas resultou da articulação entre um racionalismo derivado da engenharia e um abstracionismo permeado da imponência clássica. Os alemães não consideravam a máquina uma força necessariamente destrutiva. Nancy Troy (1991: 111) argumentou que os alemães tinham grande interesse em utilizar a techno-ciência para solucionar os problemas referentes à industrialização e à expansão das cidades. Assim, em seu primeiro livro, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publicado em 1912, Jeanneret declarou que se Paris era o centro da arte, a Alemanha era o grande centro da produção.

Os conceitos do movimento *Arts and Crafts* penetraram na Alemanha influenciando inicialmente a *Deutscher Werkbund* e, mais tarde, a Bauhaus. Segundo Hanno-Walter Kruft (1994:370), "diferente do movimento *Arts and Crafts* inglês, a *Werkbund* buscava uma reforma estética via indústria: sua atitude em relação à máquina era basicamente positiva, enquanto a do movimento inglês era ambivalente neste sentido." Entretanto, a indústria alemã dependia de uma arte que, além de expressar as singularidades da era da máquina, valorizasse os produtos industrializados. Arte e indústria definiam, então, uma nova síntese.

A *Werkbund* era uma organização nacional que, para se inserir no novo espaço cultural, investia na dissolução de fronteiras entre as diferentes áreas do design, tendo em vista a criação de tipos adequados às necessidades e aos processos de modernos de produção. Hermann Muthesius teve importante participação na transmissão das idéias utópicas inglesas para a Alemanha, onde foram reinterpretadas em termos mais pragmáticos. A ideologia da *Werkbund* resultava, portanto, da combinação de design, produção e distribuição com os interesses artísticos, nacionais e econômicos. Assim, a *Werkbund* foi precursora na adesão aos princípios que permitiram a Jeanneret propor uma arquitetura purista na década seguinte.

Em viagem ao oriente, realizada em 1911, Jeanneret visitou a Acrópole de Atenas. O Parthenon parecia "cristalizar o ideal em mármore" (fig. 1). Para Jeanneret, esta obra prima da arquitetura clássica materializava as supremas proporções matemáticas e evidenciava uma ordem universal comparável à disciplina da máquina. Tão profundas foram as impressões deixadas pelo Parthenon que Jeanneret buscava reafirmar, em sua arquitetura, os elementos invariantes das grandes obras do passado segundo uma interpretação moderna. Assim, começavam a se esboçar os critérios de uma estética arquitetônica que incorporava os estatutos da sociedade científica

e tecnológica a partir da fusão entre o presente e o passado, entre o mecânico e o clássico.



Fig. 1 - Croquis de Jeanneret para a Acrópole de Atenas  
*Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1995), p. 34.

## ● difícil modernismo francês

Na primeira década do século XX, um grupo de *designers* franceses treinados para produzir peças de estilo *Art Nouveau* passou a utilizar materiais industrializados para desenvolver um mobiliário de formas simplificadas e funcionais. Por enfatizarem as técnicas e os métodos construtivos, estes *designers* eram denominados *constructeurs*. Excluídas as diferenças quanto à política revolucionária, a experiência construtivista russa tinha muitos paralelos com a prática dos *constructeurs*, mesmo antes de Antoine Pevsner ter imigrado para a França. O construtivismo investia na hipótese de uma estética baseada em uma legibilidade formal capaz de revelar a estrutura geradora da obra. A intenção era construir objetos esculturais dotados da transparência e da clareza dos modelos matemáticos, ou melhor, tornar a forma inteligível assim como os enunciados matemáticos definem os objetos da geometria.

Além dos *constructeurs*, havia um outro grupo pouco interessado em expor ou tornar legível os aspectos construtivos dos objetos artísticos. Por preferirem explorar cores fortes e brilhantes, estes *designers* passaram a ser conhecidos como *coloristes*. Os *coloristes* se dedicavam à criação de objetos singulares de inspiração classicizante e elitista. Os *coloristes* julgavam que uma produção e peças do mobiliário projetado por Jourdain eram pura arquitetura, podiam ser traduzidas como móveis-imóveis. Ao sentir-se atraído pela beleza das formas simples, racionais e adaptadas à função, o jovem arquiteto afastou de seus discursos teóricos e práticos o ideário colorista sustentado por um formalismo destituído de qualquer funcionalismo. No manifesto de Adolf



Loos *Ornamento e Crime*, Jeanneret encontrou uma alternativa para a concepção colorista de design ao descobrir um modo de recuperar a tradição clássica sem recorrer às tipologias do passado.

Loos tinha definido uma distinção entre estilo e ornamento e defendia uma arte moderna que rejeitava a linguagem das artes decorativas, considerada pelos *coloristes* como determinante de um estilo sofisticado. Loos argumentava que o modernismo era inevitável e, assim, as transformações culturais do presente exigiam a superação do passado. Ao rejeitar o passado, a estética modernista, simultaneamente, afirmava o passado, permitia ao passado assumir um lugar na história. Além disso, a arte deveria eliminar todo ornamento, que somente servia para dissimular falhas projetuais ou para apelar ao gosto corrompido das massas. Embora Loos não tenha incluído a máquina em seu manifesto, a noção radical de uma arte sem ornamento contribuiu para Jeanneret criar uma arquitetura abstrata. Portanto, ao fazer da máquina premissa fundamental para a arquitetura não foi a Loos que Jeanneret recorreu, mas aos ensinamentos de Perret e, sobretudo, às concepções estéticas alemãs.

A arquitetura singular de Jeanneret resultou da tensão e síntese entre a educação idealista calvinista na Suíça e a atração por uma estética de viés racionalista e funcionalista. A interação entre idealismo e racionalismo é evidenciada na Maison Dom-ino, termo que evoca duplamente domus e o jogo de encaixe de peças. Este projeto foi elaborado no início da 1ª Guerra Mundial que, para Jeanneret, terminaria em pouco tempo e, então, iniciariam as obras para recuperação das áreas bombardeadas. A Maison Dom-ino participaria deste esforço para reconstruir as cidades. O modelo consistia em uma estrutura reticulada de elementos padronizados e pré-fabricados de concreto armado (fig. 2). Como as paredes não eram mais autoportantes, este modelo antecipava as idéias de planta e fachada livres. A pré-fabricação e o sistema construtivo se justificavam por viabilizarem os custos da obra e por expressarem as noções de ordem, harmonia e perfeição. Jeanneret perseguia, assim, uma estetização possível para objetos funcionais.

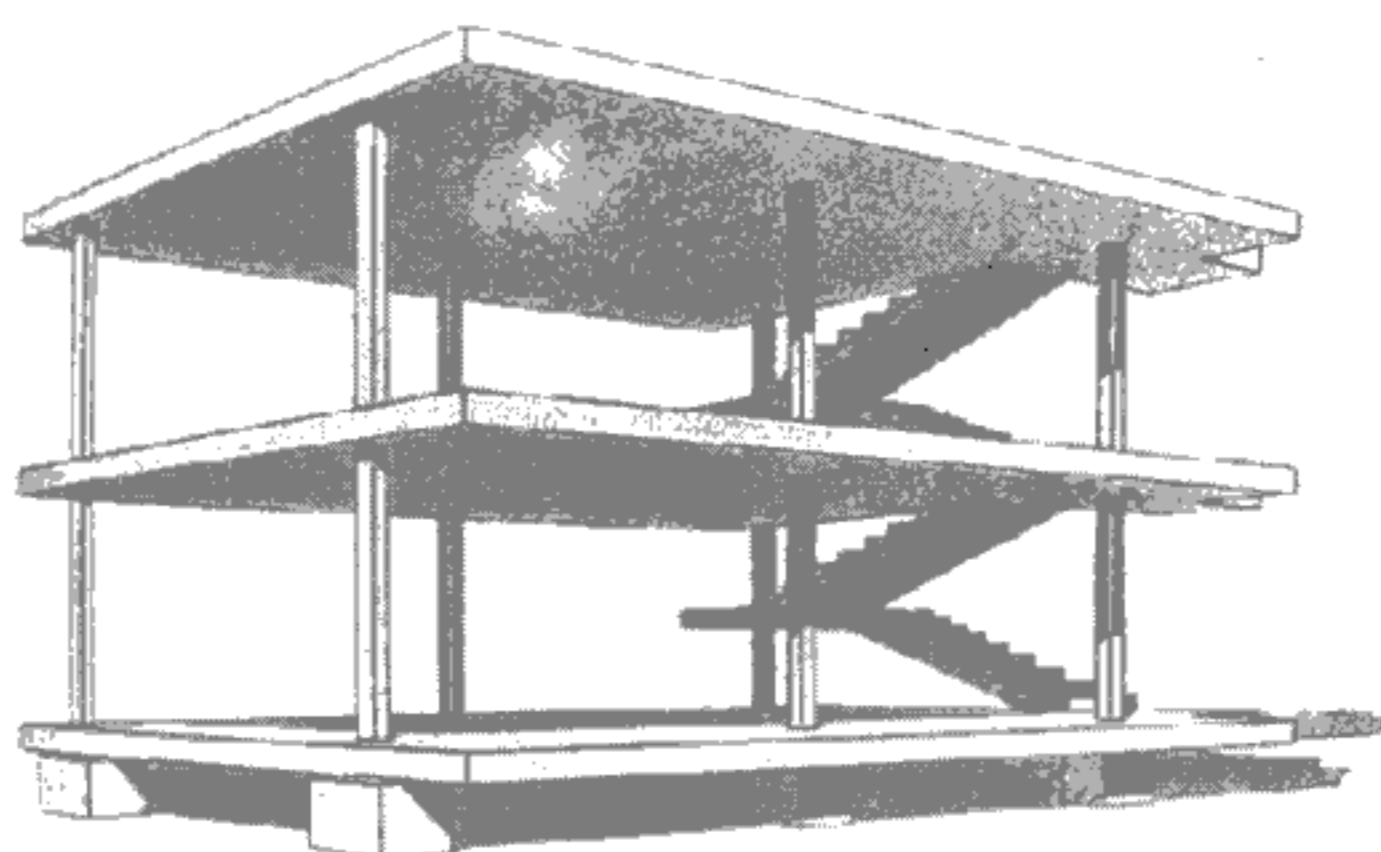


Fig. 2 - Estrutura da Maison Dom-ino  
*Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1995), p. 43.

## **A convergência das múltiplas influências**

Enquanto a guerra não chegava ao fim, Jeanneret registrava insistentemente suas idéias grandiosas e intensificava a prática profissional na Suíça. A família Schwob, uma dinastia na indústria relojoeira de La Chaux-de-Fonds, tinha enorme interesse nas artes e pretendia construir uma residência que exibisse publicamente seu prestígio. Jeanneret foi contratado para elaborar o projeto arquitetônico. Segundo Curtis (1995:44), "a Maison Schwob é um dicionário das recentes obsessões de Jeanneret, desde o concreto até o classicismo, desde Perret até Palladio. É tanto uma villa suburbana quanto uma máquina para habitar." Entretanto, apesar dessa complexa convergência de influências, a composição consegue expressar uma unidade formal e representa um momento importante no percurso de Jeanneret para adquirir uma assinatura, para inventar uma concepção arquitetônica personalizada.

A Maison Schwob poderia ter consolidado a reputação profissional de Jeanneret, mas produziu o efeito oposto. Como os custos de execução da obra muito superaram as previsões do orçamento inicial, Jeanneret sofreu uma ação judicial que precipitou sua partida para a capital francesa. Entretanto, tempos depois, Le Corbusier teria orgulho deste trabalho. A Maison Schwob foi a única experiência arquitetônica de Jeanneret que Le Corbusier incluiu em sua produção, tanto em *Vers une Architecture* quanto em *Oeuvre Complète*.

## **Os flertes com a pintura e com a literatura**

No ano de 1917, Jeanneret mudou-se definitivamente para Paris. O antigo sonho de dedicar-se à pintura foi estimulado pela amizade com Amédée Ozenfant. *Après le Cubisme* foi a primeira publicação desta parceria. O objetivo era atacar o cubismo e lançar os princípios do purismo. Ordem, clareza, lógica e simplicidade eram alguns dos conceitos que davam suporte teórico ao novo paradigma estético. Para estes artistas, a obra de arte deveria revelar um mundo mecanizado, estático e previsível. Aspirando a um status quase científico, suas pinturas buscavam a beleza através de uma linguagem universal: a geometria (fig. 3).

92 O purismo nada mais era do que um prolongamento da primeira fase da arte abstrata marcada pelas tentativas de expressar, através da pintura, um absoluto racional. Dora Vallier (1986:25) considera que com a pintura abstrata "a forma consolida-se, ergue-se contra o efêmero...É o invariável que o pintor fixa como variável. A pintura caminha do acidental para o absoluto, do concreto para o abstrato, do objeto para a geometria do objeto." Os puristas pretendiam extrair as essências, as caracte-

rísticas típicas dos objetos pertencentes ao contexto da vida cotidiana para inseri-los no espaço artístico. A obsessão pelo típico remetia às teorias da Werkbund sobre elementos produzidos em massa. Segundo Jeanneret e Ozenfant, os objetos tenderiam a um tipo determinado derivado de uma evolução formal que transita entre o ideal da máxima utilidade e as exigências econômicas relativas aos custos de produção. Estes tipos conduziram, portanto, à criação de alguns objetos padronizados.

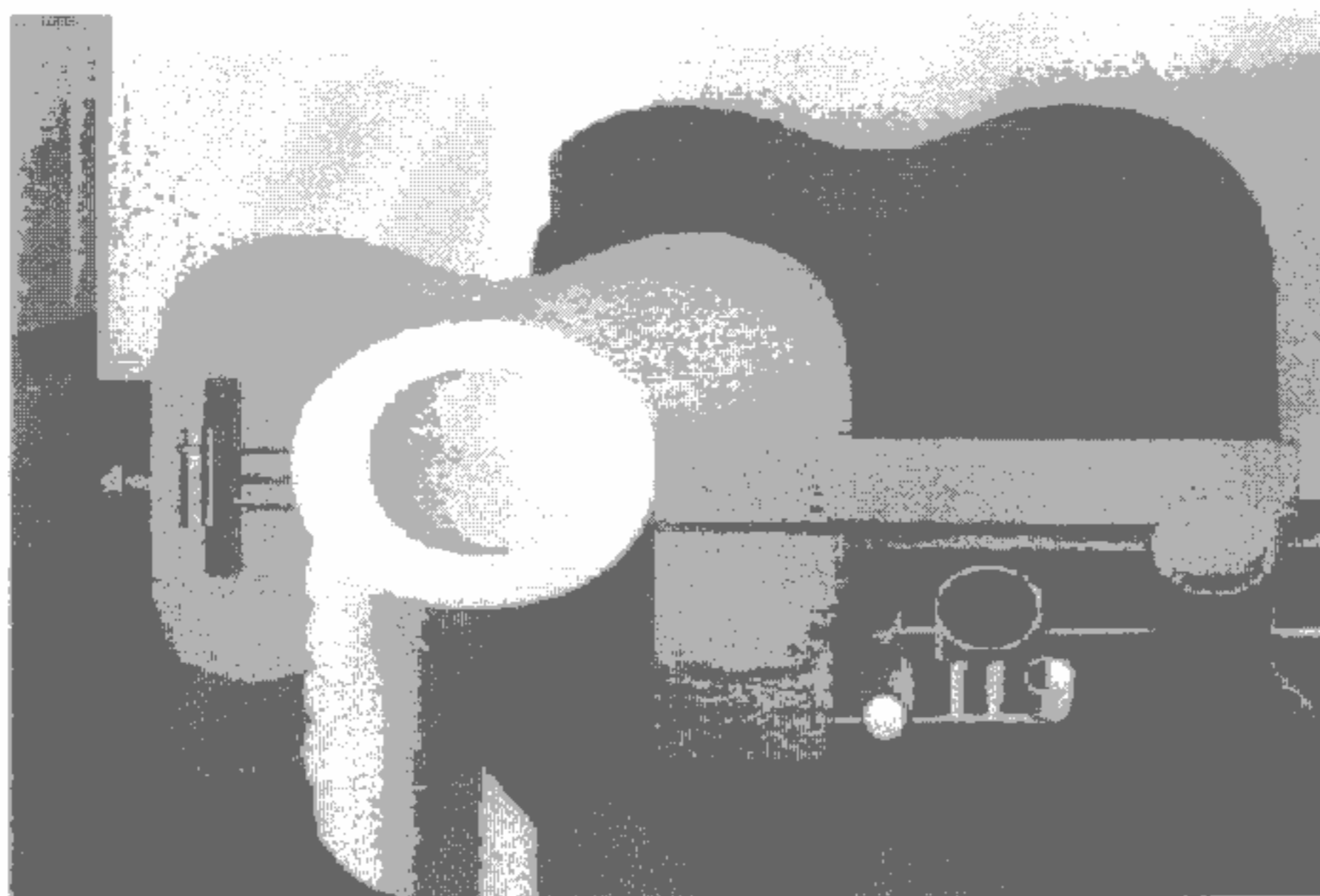


Fig. 3 - *Natureza Morta com Pratos Empilhados*, 1920.  
*Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1995), p. 49.

A pintura purista foi, certamente, a alavanca de uma nova arquitetura, que também articulava formas e fórmulas geométricas ao desejo utópico de salvação via mecanização. Curtis (1995:50) afirmou que “retângulos, curvas, proporções, espaços e cores das pinturas podiam traduzir plantas, cortes, fachadas ou interiores de uma construção. A intenção não era copiar da tela para a prancheta, mas tratar a pintura como um laboratório em que as formas na superfície do quadro poderiam configurar a arquitetura a partir de um processo de criação autônomo, porém vinculado à pintura.” Essa arquitetura moderna surgiria no período do pós-guerra para atender às expectativas de transformar os antigos valores.

A revista *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 por Jeanneret e Ozenfant, sinalizava estas mudanças apelando para uma volta à ordem. A revista veiculava principalmente as concepções estéticas destes dois artistas que publicavam sob pseudônimos. Ozenfant escolheu se disfarçar de Saugnier, sobrenome de sua mãe. Como o equivalente para Jeanneret era Perret, seria preferível adotar um outro nome que evitasse confusões. Ao pesquisar os ancestrais da família, Jeanneret encontrou um nome interessante: Lecorbesier. Entretanto, Ozenfant sugeriu alterar para Le Corbusier porque julgava Jeanneret parecido com um pássaro – corbeau – e também porque

"Le" era mais imponente e remetia à herança de grandes artistas franceses como Le Brun e Le Nôtre, entre outros.

Os textos publicados em *L'Esprit Nouveau* tinham como meta primeira divulgar novas idéias para instituir uma nova ordem que integrasse o espírito da era da máquina com as essências universais, com os conceitos invariantes extraídos de grandes obras do passado. O resultado deste investimento seria, segundo Le Corbusier e Ozenfant, uma arte internacional ligada à experiência tecno-científica, uma arte derivada de leis universais capazes de reconciliar natureza e máquina. Alguns desses artigos foram reunidos e reeditados em *Vers une Architecture*, um livro de grande influência nas teorias e práticas arquitetônicas do século XX.

Não era proposta do livro, diz Curtis (1995:51), "defender teses de modo direto e lógico. As questões eram colocadas através de aforismas contundentes e atraentes analogias visuais entre coisas díspares tais como templos e carros, palácios e fábricas, anúncios de carros, diagramas acadêmicos e croquis" (fig. 4). *Vers une Architecture* reunia todos os ecos de um longo processo de formação, era a síntese definitiva entre idealismo e racionalismo. Neste momento, Le Corbusier (1998:13) julgava que a arquitetura era "o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz."

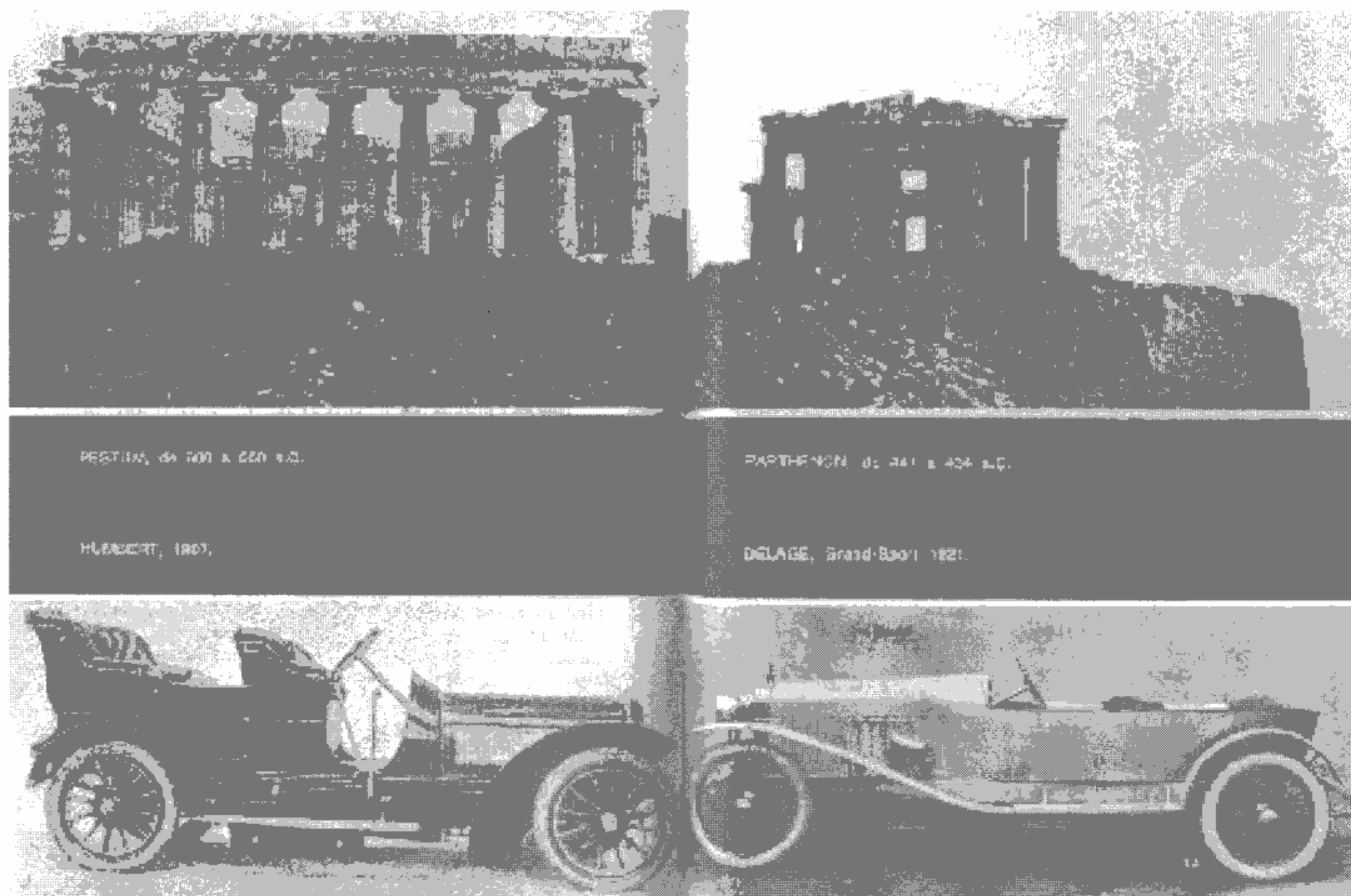


Fig. 4 – A Evolução dos Padrões  
*Por uma Arquitetura* ( São Paulo: Perspectiva, 1998), pp. 90-91.

O segredo da arquitetura residiria na geometria, cujas formas teriam potência para provocar uma emoção oriunda na razão. A arquitetura era comparada à estética da engenharia, que atinge a harmonia a partir de leis da natureza. Portanto, Le Corbusier propôs que a aplicação de proporções matemáticas e da linguagem geométrica fazem emergir na obra humana uma ordem harmônica que reflete a ordem cósmica. Neste contexto, a tarefa da arquitetura seria expressar a beleza derivada de um procedimento racional.

“O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas reações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza.” (Le Corbusier, 1998:3)

Roger Scruton (1979:65) mostrou que os defensores de uma articulação entre matemática e arquitetura pressupunham que de ambas as disciplinas “obtemos como que um sentido de adequação: ao contemplar as relações dos números e as relações das partes arquiteturais, derivamos uma satisfação similar e um similar sentido da ordem intrínseca das coisas.” A garantia da obtenção de uma ordem estaria na utilização de um traçado regulador. E, ao colocar os traçados reguladores como condição de ordem, Le Corbusier já antecipava as noções que fundamentariam o modular.

O conceito de padronização levou Le Corbusier a sua famosa definição de casa como “máquina para habitar.” A arquitetura deveria tornar-se uma construção de tipos assim como o Parthenon tinha sido o “produto da seleção aplicada a um padrão.” *Vers une architecture* enfatizava as vantagens de uma casa padrão, necessariamente econômica e salubre. A construção industrializada constituía uma revolução que Le Corbusier comparou a uma revolução política ao afirmar que a nova arquitetura poderia fornecer às diversas classes sociais uma habitação adequada.

*Vers une architecture* era, sobretudo, um manifesto, um discurso panfletário, destinado a combater os problemas sociais resultantes do caos urbano e, até mesmo, impedir a revolução. Portanto, uma cidade planejada determinaria transformações nos valores individuais e coletivos, ou melhor, uma reforma urbana poderia impulsionar reformas culturais, sociais e, sobretudo, políticas. Segundo Kruff (1994:399), Le Corbusier considerava que “no seu papel de criador supremo, o arquiteto, elitista por destino transforma em realidade as leis do universo e estabelece uma harmonia com o cosmos, aliviando o mundo da tensão e tornando a revolução supérflua.” O arquiteto seria, indiscutivelmente, o representante do poder.

Ao declarar que a arquitetura e o urbanismo poderiam desencadear processos de transformação, Le Corbusier (1998:203-5) negava um envolvimento com a ação política e muito se afastava das ideologias defendidas pelos construtivistas russos. No fim do livro, o autor escreveu: “A arquitetura se acha diante de um código

modificado...Um grande desacordo reina entre um estado de espírito moderno que é uma injunção e um estoque asfixiante de detritos seculares....Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução.”

### Um espírito novo

“1925: a Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris demonstrou finalmente a inutilidade dos olhares para o passado. Estava para ocorrer uma completa transformação; uma nova página foi virada” (Le Corbusier, 1995:89). Le Corbusier considerava que uma imensa e brutal evolução tinha destruído os vínculos com o passado e que o planejamento urbano moderno surgia com a nova arquitetura. O planejamento urbano, assim como a arquitetura, deveria resultar da combinação entre geometria e funcionalismo. A primeira experiência de Le Corbusier neste campo do saber foi o plano para a cidade contemporânea de três milhões de habitantes em 1922, que participaria do material exibido no *Pavillon de L'Esprit Nouveau*.

Modelo da estética purista, o *Pavillon de L'Esprit Nouveau* era um volume prismático de dois pavimentos sem ornamentos nas superfícies externas projetado por Le Corbusier para ser construído na Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925 (fig. 5). Na área do pavilhão reservada ao urbanismo, além do projeto para a cidade de três milhões de habitantes, estava exposto o *Plan Voisin*, uma proposta de intervenção urbana baseada na destruição do centro de Paris onde, posteriormente, seriam implantadas torres comerciais e residenciais (fig. 6). As cidades ideais de Le Corbusier constituíam tentativas de reproduzir a estrutura de funcionamento da máquina em que cada parte da engrenagem desempenha uma tarefa específica. Não só a máquina mas, sobretudo, as contribuições da biologia exerceram forte influência sobre sua arquitetura e seu urbanismo.

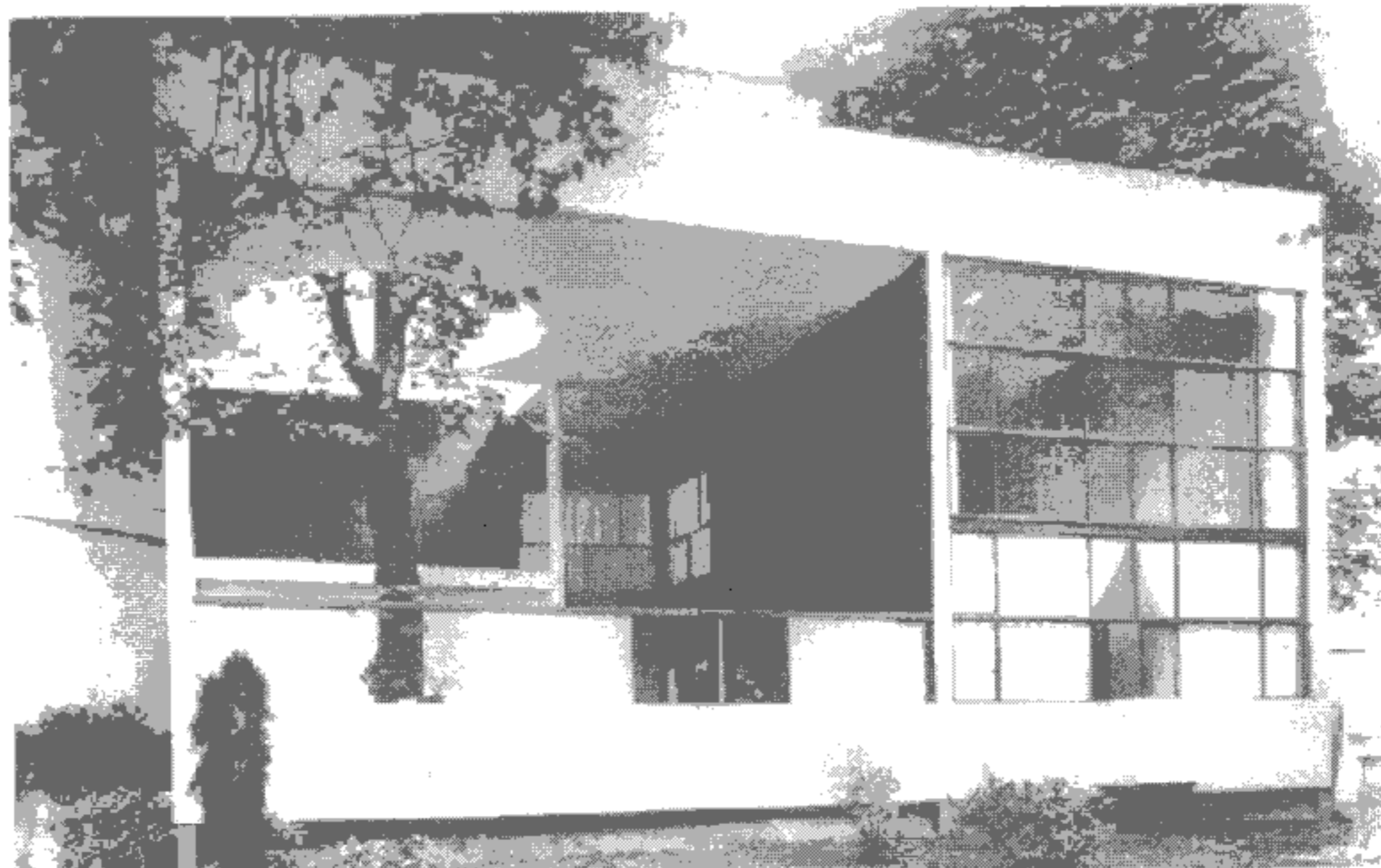


Fig. 5 – Pavillon de L'Esprit Nouveau  
*Le Corbusier: Ideas and Forms* ( London: Phaidon, 1995), p. 64.



Fig. 6 – Plan Voisin  
*Le Corbusier: Ideas and Forms* (London: Phaidon, 1995), p. 65.

Anthony Vidler (1992:90) mostrou que para Le Corbusier, desde a casa até a cidade, “o corpo atuava como referente central: sua forma definiu a composição da *Ville Radieuse*; sua analogia inseriu a biologia na mecânica da cidade e da construção; suas proporções foram incorporadas a toda medida através da operação dos traçados reguladores ou do modulos.” Apesar da retórica da planta livre e da fachada livre, parecia existir uma tendência oposta atuando na obra de Le Corbusier que enfatizava a continuidade com a posição humanista. Assim, o funcionalismo das composições arquitetônicas e urbanísticas refletia a imagem do corpo humano onde cada órgão desempenha uma função específica que correspondendo a uma forma diferenciada.

O esquitejamento da cidade em zonas funcionais remetia também à abordagem teórica de Tony Garnier, arquiteto, urbanista e autor do livro *La Cité Industrielle*, que relatava problemas e apresentava possíveis soluções para a cidade industrial. A cidade era pensada como um grande parque articulado por eixos e regularizado geometricamente. Através de um sistema racionalizado de zoneamento, as áreas industriais eram separadas das áreas habitacionais. No centro, localizavam-se as construções cívicas margeadas por residências unifamiliares e torres de apartamentos com terraços nos pavimentos de cobertura. Curiosamente, esta descrição da cidade industrial de Garnier pode ser confundida com a descrição das cidades ideais de Le Corbusier.

Seguindo o enfoque de Garnier, Le Corbusier isolou as funções de habitação, trabalho, lazer e comunicação. A construção de edifícios altos justificava o objetivo de aumentar a densidade no centro da cidade e, conseqüentemente, as áreas verdes. Scruton (1979:38) colocou ironicamente que a idéia da torre no parque se baseava na premissa de Le Corbusier que “o ser humano tem um necessidade de ar, luz,

espaços abertos, movimento, enfim, de tudo que não é arquitetura.” Entretanto, apesar de todas as críticas, as propostas urbanísticas causaram igual, ou talvez, maior impacto que a arquitetura do pavilhão e os objetos artísticos em exibição.

O projeto para o *Pavillon de L'Esprit Nouveau* marcou uma intensificação do fazer arquitetônico e o abandono das artes decorativas, que Le Corbusier passou a julgar uma atividade superada, pois o decorador explorava apenas os aspectos meramente superficiais. “A arte decorativa está morta” (Le Corbusier, 1995:92). Assim, enquanto os interiores da maioria dos pavilhões eram compostos por objetos artísticos de um estilo que seria conhecido mais tarde como *Art Déco*, Le Corbusier tirou partido da justaposição aparentemente desconexa de diversos elementos industrializados e padronizados, sem qualquer referência aos estilos tradicionais franceses. O argumento era que estes objetos estariam mais adequados à concepção de um mundo moderno, pois atendiam a requisitos funcionais e desprezavam critérios estéticos já ultrapassados.

Esta postura inovadora estava ainda, paradoxalmente, contaminada pelo mesmo ecletismo que tinha caracterizado as obras dos *coloristes*, porém evidenciava uma sintonia com os interesses das indústrias e das grandes lojas de departamentos francesas que participavam da exposição: a interação entre arte e indústria. Com o *Pavillon de L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier pretendia mostrar os benefícios de introduzir na construção a pré-fabricação e outras tecnologias derivadas da indústria. Ao contrário do que ocorreu com o *Art Nouveau* no início do século, os franceses não mais condenavam os possíveis efeitos negativos da produção em massa sobre o design. A produção em massa associada à comercialização parecia ser a única solução realista para a crise das artes decorativas.

A intenção de Le Corbusier era intensificar a produção em massa de elementos padronizados, ou melhor, valorizar a forma artística pura, criada pela indústria através da aplicação do princípio seletivo. Em uma era dominada pela máquina e pela indústria, a estética estaria vinculada, necessariamente, não apenas à produção mecânica, mas também à seleção mecânica. A noção de seleção mecânica tinha sido introduzida por Le Corbusier e Ozenfant no artigo *Le Purism*, publicado em 1921. Para os autores, os processos de simplificação e de organização que participam da criação de um objeto purista tendem a determinados aspectos permanentes derivados de funções constantes que, paralelamente, permitem a máxima economia. Portanto, se a natureza é regida pela lei da seleção natural, os objetos fabricados pelo ser humano são inseparáveis de uma seleção mecânica.

O processo de seleção mecânica, segundo Le Corbusier e Ozenfant, independe da máquina pois, desde os primórdios da humanidade, os objetos manufaturados revelavam leis estáveis, leis que imitavam uma suposta ordem cósmica. A diferença entre os objetos do passado e do presente estaria apenas na evolução dos



modos de produção verificada ao longo da história. Assim, tanto a produção manual quanto a produção mecânica foram sempre compatíveis com a seleção mecânica. O termo fundamental aqui é seleção porque foi esta noção de seleção mecânica que levou Le Corbusier e Ozenfant a estabelecerem, uma continuidade e, simultaneamente, uma descontinuidade com a tradição francesa. Entretanto, ao assumir o lugar de árbitro da seleção mecânica, Le Corbusier utilizava a mesma estratégia dos decoradores e era, evidentemente, sua autoridade estética que lhe garantia o poder de determinar que objetos da produção industrial alcançavam o status de obra de arte. Neste sentido, Troy (1991:228) apontou que “o *Pavillon de L’Esprit Nouveau* foi mais um instrumento de repressão da retórica modernista, profundamente imersa em contradições.”

### **Da revolução à realidade**

Tradição e inovação, nacionalismo e internacionalismo, artesanato e produção industrial são questões, quase sempre, consideradas antagônicas. Porém, na modernidade, estas questões freqüentemente se interpenetraram ou se inverteram. Até mesmo artistas modernos valorizavam suas tradições e defendiam um universalismo destinado a difundir especificidades nacionais. Os discursos teóricos e práticos das vanguardas artísticas do início do século XX sustentaram, em equilíbrio instável, duas tendências principais. Uma tendência lutava por uma revolução cultural que romperia com o estatuto das artes e as formas acadêmicas tradicionais para, sobre as ruínas, construir um paradigma estético capaz de expressar o *zeitgeist* moderno. A outra tendência, mais vinculada às tentativas utópicas de reconfigurar o mundo social, propunha transformações políticas e econômicas que inserissem a sociedade na era industrial. Ambas as tendências estavam permeadas pela necessidade de aderir à idéia de um progresso inevitável da tecno-ciência e, como constatou Vidler (1992:189), “se a modernidade adotada era corbusiana e idealista ou marxista e materialista, o objetivo comum era reformular, ao mesmo tempo, linguagem e sociedade.”

Para responder à crise dos valores estéticos provocada pela reprodução mecânica, artistas de diferentes posições ideológicas utilizaram retóricas semelhantes, muitas vezes veiculadas através de manifestos. Com o manifesto *Vers une Architecture*, publicado em 1923, Le Corbusier conseguiu se inserir no contexto do debate arquitetônico. Este livro resultou da procura por uma arquitetura singular que exigiu do mestre um nomadismo pelas diversas experiências artísticas. Desta formação interdisciplinar, Le Corbusier retirou os conceitos que definiram uma nova tendência arquitetônica. Entretanto, a afirmação profissional aconteceria dois anos depois na Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris. Integrando design, arquitetura e urbanismo, o *Pavillon de L’Esprit Nouveau* era uma declaração tanto de

princípios urbanísticos inerentes aos projetos expostos quanto de princípios arquitetônicos materializados no exterior e nos interiores da construção.

Embora provavelmente revolucionária, a obra de Le Corbusier já foi reinterpretada ou, talvez, superada. Enquanto expressão do sujeito humano, a arquitetura é dinâmica, não tem constituição definitiva mas, sugeriu Michel Foucault (1996:10), "se constitui no interior mesmo da história e é, a cada instante, fundada e refundada pela história." Assim, faltam ainda e faltarão sempre respostas para os desafios impostos pelo desenvolvimento tecnológico, que exigem a permanente invenção de novas arquiteturas e novos urbanismos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1986) *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books.
- CURTIS, W. J. R. (1995) *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon.
- FOUCAULT, M. (1996) *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU.
- HABERMAS, J. (1995) Modernity – An Incomplete Project. In: H. Foster (Org.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press.
- KRUFT, H. W. (1994) *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press.
- LE CORBUSIER (1995) Guiding Principles of Town Planning. In: U. Conrads (Org.) *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- LE CORBUSIER (1998) *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- SCRUTON, R. (1979) *Estética da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- TROY, N. (1991) *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven: Yale University Press.
- VALLIER, D. (1986) *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70.
- VIDLER, A. (1992) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.