

JOSÉ FERNANDO DE CASTRO GONÇALVES

## Motivação e consequência da viagem na arquitetura de Le Corbusier: viagem ao Oriente e América Latina<sup>1</sup>

*Motivation and consequence of travelling in the architecture of Le Corbusier: Voyage d'Orient and Latin-american travel<sup>1</sup>*

1. Este artigo decorre da investigação realizada para a aula que leciono – Arquitetura e Viagem – cujo conteúdo consta do programa de 3º ciclo do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra (FCTUC) – Portugal.

1. This article is extracted from the investigation conducted by the Travel and Architecture class of the PhD program of the Department of architecture of the Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra (FCTUC) – Portugal, that I am currently teaching.

**José Fernando de Castro Gonçalves** Arquitecto, Doutor em Arquitetura pela Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Professor Auxiliar do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. josefgoncalves@sapo.pt

*José Fernando de Castro Gonçalves* Architect, PhD in Architecture from the Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Adjunct Professor from the Department of Architecture from the Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. josefgoncalves@sapo.pt

## RESUMO

Este artigo decorre da investigação realizada para a aula que leciono, Arquitetura e Viagem, cujo conteúdo consta do programa de 3º ciclo do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra (FCTUC) – Portugal.

A viagem de arquitetura marcou o pensamento e produção arquitetônicas da modernidade, quer porque a experiência da viagem revelou que o conhecimento em arquitetura incorpora necessariamente uma aproximação sensorial ao espaço construído, quer porque a história se redescobriu como uma ferramenta de projeto que vai muito além do mostruário de estilos.

O sentido e programa da viagem tiveram diferentes consequências na produção arquitetônica, mas, no trânsito das ideias e culturas que esta proporcionou, podemos traçar a evolução de um percurso que fundou uma metodologia de projeto única e verdadeiramente moderna.

Se olharmos a viagem dos arquitetos modernos, comparando-a com as dos arquitetos que fizeram o Grand Tour de XVIII e XIX, percebemos que, se para o conhecimento do território se repetem essencialmente os mesmos percursos, nos resultados produtivos desse contato com a história e arquiteturas do passado encontramos diferenças essenciais. E essas diferenças resultam do modo como o homem se coloca perante o passado: o arquiteto moderno questiona a história diferentemente porque, libertando-a da sua manifestação estilística, a vê com o pensamento e interpreta com a necessidade.

Nesse sentido, as duas primeiras décadas do século XX apresentam as mais relevantes mutações no contexto das viagens de arquitetura de longa duração, pois coincidem e participam no trânsito e contaminação das ideias que naquele período acompanham o emergir das vanguardas artísticas. O filão da história, como ferramenta operativa para a construção dos novos fundamentos artísticos que integram o projeto moderno, será responsável pela complexidade de sentidos e expressões que a arquitetura moderna virá a incorporar. Em última análise, constituiu uma possibilidade de construção de identidade moderna alternativa à exigida pela pressão da indústria e da metrópole. É o que nos demonstra a arquitetura de Le Corbusier no período posterior à sua viagem à América Latina.

**Palavras-chave:** Arquitetura. Viagem. Experiência. Conhecimento.

## Abstract

*The travels of architects have changed the thought and the architectural production of modernity, because the experience of travelling reveals that it is essential for the knowledge of architecture to incorporate a sensorial approximation of the constructed space, and because history has been rediscovered as a tool for designing, that goes beyond a simple catalogue of styles and aesthetics.*

*The purpose of travelling had different consequences in the architectonic production, but in the flow of ideas and cultures that it allowed, it's possible to see the evolution of a path that founded a unique and truly modern design method.*

*If we observe the travels of modern architects and compare it to the ones that the architects who underwent the Grand Tour in the 18th and 19th centuries made, we realize that while the knowledge of the territory is essentially the same, in the productive results of said contact with history and the architectures of the past we find different essences. Those differences are a result of the way that man places himself in relation to the past: the modern architect questions history in a different way because, by releasing himself from its stylish manifestation, he sees it as a thought*

*and interprets it out of a need to do it. In that sense the first two decades of the 20th century show the most revealing mutations in the context of the architect's travels of long duration, because they coincide and participate in the flow and contamination of the ideas that accompanied the emergence of the artistic movements of the period. The use of history as a source, as an operative tool for the construction of the new artistic foundations that are part of modern design, shall be responsible for the complexity of purposes and expressions that modern architecture will incorporate. In hindsight, it constituted an alternative way to construct the modern identity, indifferent to the pressure of the industry and of the metropolis. All of this is demonstrated in the architecture of Le Corbusier, in the period after his trip to Latin America.*

**Key-words:** Architecture. Travel. Experience. Knowledge.

## A viagem dos arquitetos

A viagem de arquitetura marcou o pensamento e produção arquitetônicos da modernidade, quer porque a experiência da viagem revelou que o conhecimento em arquitetura incorpora necessariamente uma aproximação sensorial ao espaço construído, quer porque a história se redescobriu como uma ferramenta de projeto que vai muito além do mostruário de estilos.

O sentido e programa da viagem tiveram diferentes consequências na produção arquitetônica, mas no trânsito das ideias e culturas que esta proporcionou, e que vai da Idade Média às primeiras décadas do século XX, podemos traçar a evolução de um percurso que fundou uma metodologia de projeto única e verdadeiramente moderna.

Se olharmos a viagem dos arquitetos modernos, comparando-a com as notas e experiências de viagem deixadas pelos arquitetos e escritores que fizeram o *Grand Tour* de XVIII e XIX, percebemos que, se para o conhecimento do território se repetem essencialmente os mesmos percursos, tendo por vezes os mesmos escritores e guias de viagem como referência, nos resultados produtivos desse contato com a história e arquiteturas do passado, encontramos diferenças essenciais. E essas diferenças resultam, sobretudo, do modo como o homem se coloca perante o passado: o arquiteto moderno questiona a história diferentemente, pois a vê com o pensamento e interpreta com a necessidade.

Nesse sentido, as duas primeiras décadas do século XX apresentam as mais relevantes mutações no contexto das viagens de arquitetura de longa duração, porque coincidem e participam no trânsito e contaminação das ideias que naquele período acompanham o emergir das vanguardas artísticas.

Rejeitando as linguagens do passado, os mentores da modernidade procuram novos fundamentos para a arte da pós-revolução industrial, num sentido que vai para além do seu mais evidente mimetismo. Embora o regresso às origens do mundo greco-romano não deixe de representar certo paralelismo com o mesmo movimento de renovação do período renascentista, a síntese operada através dessa experiência de viagem vai resolver a esterilidade de um processo criativo que se inicia com o mote da máquina e da produção em série. Será o tema e consequências das viagens de Lewerentz, Asplund, Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies Van der Rohe, Bruno Taut, Louis Kahn etc.

Esse filão da história como ferramenta operativa para o projeto moderno, depois de libertada da sua manifestação estilística, seria responsável pela complexidade dos sentidos e expressões que a arquitetura moderna viria a incorporar. Em última análise, constituiu uma possibilidade de construção de identidade moderna, alternativa à exigida pela pressão da indústria e da metrópole. É o que nos demonstra a evolução da arquitetura de Le Corbusier no período entre a Viagem ao Oriente e o início dos anos 1930, logo após a sua viagem à América Latina em 1929.

## Viagem ao Oriente 1910-1911

Le Corbusier (1887-1965) foi um dos arquitetos modernos cujas viagens mais claramente participaram da construção de uma teoria e prática de arquitetura fortemente personalizada. Compreender as suas viagens é, assim, também um meio de compreender a sua obra.

De La-Chaux-de-Fonds, na cordilheira suíça onde nasce e inicia os seus estudos, Le Corbusier partirá para as suas primeiras e mais célebres viagens de arquitetura antes da guerra: a viagem à Itália de 1907 e a viagem ao Oriente de 1910/11.

Na primeira viagem, com apenas 20 anos, Le Corbusier parte para Itália por um período de dois meses e meio (setembro a novembro) para conhecer Milão, Florença, Siena, Bolonha, Pádua e Veneza. Desse percurso sobram poucos documentos, desenhos e fotografias, porém em número suficiente para perceber o caráter de reconhecimento cultural do qual ele estava imbuído.

Três anos depois, em abril de 1910, Le Corbusier inicia outra viagem, na direção da Alemanha, onde deveria estudar os novos movimentos das artes aplicadas. Essa viagem, patrocinada com uma bolsa da Escola de Artes de La Chaux-de-Fonds, acabaria, porém, por ter um sentido imprevisto no seu propósito: motivado ou não pelos contatos que ali realiza (entre os quais Tessenow), Le Corbusier parte de Berlim para o Oriente pelo percurso do Danúbio, procurando um território não contaminado pelos “pecados” do ocidente industrializado. Numa carta que escreve a William Ritter antes de partir (mentor literário a quem escreve regularmente), Le Corbusier fala da banalidade da arquitetura moderna alemã que conheceu e sublinha, nos conselhos literários do primeiro, a emoção que lhe provocou a descoberta do chamamento da luz latina e clássica que passou a fazer parte, de forma obsessiva, do seu sonho de viagem. Tudo o leva, assim, nessa viagem que se avizinha, a essa terra feliz “onde branqueiam os mármore retilíneos, as colunas verticais e os entablamentos paralelos à linha do mar.” (Le Corbusier, 1911)<sup>1</sup>

Para a viagem, que duraria até maio de 1911, leva um programa de trabalho típico de um *Grand Tour*. Definido por L'Eplattenier, seu professor, esse programa pressupõe uma metodologia de investigação e descoberta disciplinar que incorporaria ainda duas influências do século XIX a ela associadas:

- por um lado nos seus *Carnets* e no livro *Viagem ao Oriente* (editado 54 anos mais tarde depois de uma primeira redação interrompida pela guerra de 1914) são evidentes as afinidades com a *Viagem à Itália*, de Goethe<sup>2</sup>, quer porque constrói o discurso a partir de uma visão naturalista imbuída de curiosidade científica e cultural, quer porque no seu decurso a narrativa abandona as referências às

1. Citado por Gresleri, Giuliano, *Dal Diario al Progetto: I Carnet 1-6 di Le Corbusier*. Lotus 68, Milão, 1991, p.13

2. Johann Wolfgang von Goethe esteve na Itália de 1786 a 1788. A obra *Viagem à Itália* foi publicada em 1816-1817.

paisagens e aos costumes para se concentrar nos aspectos arquitetônicos (este desvio disciplinar é bastante claro nos *Carnets*, pois coincide com o momento em que reduz a escrita e a fotografia para, sobretudo, desenhar);

- por outro lado, nos *Carnets* 3 e 4 são evidentes as influências do guia Baedeker de Istambul a Brindisi e, sobretudo, do *L'Italie des Alpes à Naples*, quer nos roteiros sugeridos (embora em sentido inverso, de Sul para Norte), quer nas obras de referência ali apontadas.

Também como no *Grand Tour*, dois interlocutores acompanham Le Corbusier: o amigo August Klipstein, historiador de arte e colecionador que o acompanha de Dresden a Atenas, e William Ritter, que o orienta literariamente, como já mencionamos. Ritter recomenda-lhe autores de realismo pitoresco muito descritivo, que o ajudam a ultrapassar barreiras culturais e lhe permitem fazer parte fisicamente do lugar; de espectador passa a protagonista: em Istambul Le Corbusier andarà mesmo vestido a turco! Ser e pensar como um turco foi também possível pela duração da estadia que se assemelhava à residência, numa integração que levaria à afirmação de que é “doloroso o encontro dos turistas! (...) São filisteus em êxodo, marcados mais que nunca porque estão fora do seu meio e fazem marcha.” (LE CORBUSIER, 1993:139) [1]

Figura 1

Klipstein e Le Corbusier em Pera, Turquia 1911

Fonte: Fundação Le Corbusier, fotografia L4(19)188 © FLC/SPA, 2013



O *Grand Tour* tem sempre associado uma forma de registro, uma forma de apropriação que por vezes se traduz mesmo na posse física dos objetos. Em Le Corbusier esse registro passa pelas ferramentas ou suportes que utiliza - caderno Moleskine, máquina fotográfica e binóculos - e pelos meios de registro em notas, cartas, desenhos ou fotografia. Em alguns casos, sobretudo na primeira parte da viagem, adquire cerâmica e artefatos que qualifica como produtos em estado “puro” ou primitivo, que exemplificam esse equilíbrio arte/técnica que procura. A experiência da viagem adquire assim uma forma de propriedade... a ideia de conquista da expressão alemã *an sich reissen*, de que deriva a palavra *reise* (viagem)<sup>3</sup>.

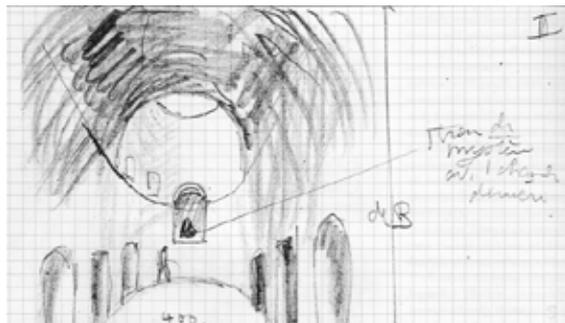
3. Paul Kruntorad. *L'orizzonte ampliato*. Lotus 68, p.123

Os seus registros de viagem mais célebres seriam, contudo, para além dos artigos enviados para *La Feuille d'Avis* de La Chaux-de-Fond que lhe financiam parcialmente a viagem, os quais inscreve nos *Carnets de Voyage* – cadernos que estão por trás do texto da *Viagem ao Oriente*. Os VI *Carnets*<sup>4</sup> relativos à viagem ao Oriente não estão organizados de forma cronológica (o segundo faz uma incursão mais detalhada a temas já abordados no primeiro), mas acompanham as reflexões sobre os temas que a Le Corbusier se vão colocando à medida que a viagem avança. Neles são registrados sob a forma de texto os percursos, os ambientes, os costumes, as características arquitetônicas e antropológicas, mas também anotações e desenhos, muitos desenhos, que recolhem nas medidas dos monumentos do passado um “profundo” e pressentido raciocínio de projeto – sobretudo do sul da Itália até Roma, os desenhos revelam intenções interpretativas e reconstrutivas que virá a utilizar mais tarde em alguns projetos e obras [2]. As notas e desenhos dos *Carnets* servem ainda, de forma avulsa, de fonte documental para os manifestos que edita em *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1925), e *L'art decoratif d'aujourd'hui* (1925).

Figura 2

Esquisso Canopo, Le Corbusier

Fonte: Carnet du Voyage d'Orient n.º5, p.69 1911 © FLC/SPA, 2013



Para além dos *Carnets*, a fotografia será uma das novidades que Le Corbusier incorpora ao seu registro de viagem, exatamente como S. Lewerentz o tinha feito no ano anterior. O seu fascínio pelo programa científico do século XIX, que se clarificará no programa de vanguarda artística do *Esprit Nouveau*, traduz-se inicialmente na apologia de um método de captação de imagens que revolucionou a mudança do gosto, de que sublinha a importância nas notas finais da edição da *Viagem ao Oriente*:

*Esperei sessenta anos antes de poder designar o ponto de inflexão donde se estendeu o conhecimento e o gosto pela arte de hoje. Foi o inventor do clichê «simili» ... quem provocou o emprego direto e integral da fotografia, quer dizer a utilização automática, sem a ajuda da mão, verdadeira revolução! (LE CORBUSIER, 1993:140)*

Atento à especificidade desta novidade técnica, usa a fotografia para captar o instante antes de fazer qualquer anotação ou desenho, mais do que documentar a sua presença nos lugares (que também realiza) [3]. Mas a máquina fotográfica será guardada progressivamente com a suspeição de um registro

4. Ver Gresleri, op. cit.

Figura 3

Le Corbusier em Atenas,  
Setembro 1911

Fonte: Fundação Le  
Corbusier, fotografia FLC  
L4(19)63 © FLC/SPA, 2013



que fixa (ou guarda) sem ver. No percurso italiano, sobretudo em Pompeia e Vila Adriana, essa reserva levaria à opção pelos desenhos, cada vez mais rápidos, que registravam apenas o essencial.

Significativamente a sua narrativa da viagem termina em Nápoles em 10 de outubro de 1911, no momento em que os registros nos Carnets se concentram nos desenhos e nos temas mais estritamente arquitetônicos. Para além da explicação óbvia, que decorre do cansaço da viagem que se prolongava há meses, essa deslocação do registro aparece como se as anotações desenhadas e a intensidade do que se revela nesse olhar, anulassem qualquer palavra.

## Sobre a pedagogia da Viagem

Como dissemos, Le Corbusier faz o Grand Tour em busca de uma cultura ainda não contaminada pelos desvios produtivos do mundo industrializado, sobretudo daqueles que se referem à produção em série de bens “mascarados” de artesanaria ou construções ecléticas de expressões culturais e arquitetônicas outrora genuínas.

Para além desta busca disciplinar, no percurso até Istambul (incluindo-a) da **Viagem ao Oriente**, Le Corbusier fala-nos das paisagens e dos homens que as habitam, revelando um processo de descoberta que valoriza a emoção perante o desconhecido. A viagem, a descoberta, a leitura e a interpretação são “provocadores de emoção” que lhe permitem superar o determinismo do discurso moderno e o estéril debate sobre a arte aplicada. Mas o que o distingue essencialmente dos arquitetos do *Grand Tour* do passado é a noção de “recomeço”, feito a partir de um estado “puro” que associa à definição de um homem novo, mais tarde integrado no manifesto *Esprit Nouveau* e *Vers une Architecture* (1923).

O principal resultado dessa recolha documental será a definição de um método de trabalho paradigmático que se centrará num contínuo reuso e regeneração das formas. A história, e nesse sentido o conhecimento adquirido no contato com as obras do passado, transformam-se numa ferramenta que permite, ao indagar como e porque se projetou, saber projetar:

*Ressentia fortemente esta única e nobre tarefa do arquiteto, que é a de abrir à alma campos de poesia pondo em jogo com proibidade materiais com vista a fazê-los úteis. [...] Por Deus! Quão doloroso era nesses templos do Oriente o entusiasmo que se apoderava de nós! E como, retirando-me, me sentia cheio de vergonha. Porém as horas passadas nos silenciosos santuários inspiraram-me um juvenil valor e leais desejos de ser um honesto construtor. (LE CORBUSIER, 1993:157,158)*

Os desenhos, notas e medidas não são assim um fim em si mesmos, antes passam a projeto. A esse respeito Le Corbusier diz já no final do livro em nota de rodapé:

*(...) Ao princípio desta primeira viagem ao Oriente, não tinha ainda o hábito de tomar as dimensões exatas dos objetos que chamavam a minha atenção. De todas as formas, a tomada de consciência das dimensões afetou-me de seguida. Daí o que chamo o homem do braço alçado, chave de toda a arquitetura. (LE CORBUSIER, 1993:182).*

Esse afã de medir, que encontramos da Renascença à Modernidade, será uma obsessão que o levará aos projetos de sistematização da construção, da cidade e da própria natureza e chegará ao seu corolário Modulor (1942), que mede o homem para chegar ao universal!

Se o impacto das mesquitas e da cidade de Istambul é enorme e ocupa uma parte central da narrativa da viagem, será, contudo, nas ruínas de Atenas, Pompeia e Roma que descobrirá a verdadeira natureza do problema da arquitetura. Lugares de formas e espaços em que a unidade e uniformidade do material, bem como a confirmação de uma geometria simples que regula o fato arquitetônico, o leva a dizer: “j’aimerais les rapports geometriques, le carré, le cercle et les proportions d’un rapport simple et caractérisé.” (GRESLERI, 1991:16)<sup>5</sup>

Deste modo, poderíamos entender sob um novo prisma os seus escritos sobre o Purismo como tratados que nos ensinam a olhar! E também os cinco pontos da arquitetura moderna, como um manifesto de concepção visual que liberta a arquitetura das amarras compositivas do passado.

Essa aproximação visual, que liberta a crítica arquitetônica da interpretação histórica canônica (que leva todos a verem as mesmas coisas da mesma maneira), não deixa de ser informada pela carga simbólica que lhe está inevitavelmente associada; a esse propósito será interessante lembrar o pedido que faz a A. Klipstein, seu companheiro de viagem, para que lhe permita fazer uma primeira visita solitária ao Partenon, como se de um cumprimento ritual se tratasse. Significativamente, já no final do texto de Viagem ao Oriente, Le Corbusier diz:

5. In Gresleri opus cit, p. 16. São sabidos os contatos de Le Corbusier com a cadeia de Cristal: *Hacia el cristal* – texto de Osenfant e Jeanneret de 1923. No *Carnet 4* (p. 167) aparece o desenho de um Pináculo em S. Pedro, da 1.ª basílica: o *omphalos*, a pedra sagrada lendária caída do céu e que marcava o umbigo do mundo, o centro da terra, que estava no templo de Apolo em Delfos. Este desenho apresenta notáveis semelhanças com a proposta do Pavilhão de Cristal de Bruno Taut, 1914.

*Aqueles que praticando a arte da arquitetura se encontram num momento da sua carreira com o cérebro vazio, o coração rasgado de dúvidas, diante da tarefa de dar forma viva a uma matéria morta, poderão entender a melancolia dos solilóquios no meio dos escombros – das minhas conversas frias com as pedras mudas. Com os ombros carregados com um pesado pressentimento, muitas vezes deixei a Acrópole, sem atrever-me a confrontar-me que teria de trabalhar um dia. (Le Corbusier, 1993:182)*

Mas trabalhou. E de modo profícuo. Embora nas suas primeiras obras o reflexo da sua aprendizagem em viagem seja evidente e já bastante investigado (vejam-se as influências turcas e romanas direta ou indiretamente aplicadas nas vivendas que construiu antes da primeira guerra), o reflexo de uma mais apurada proposta plástica que congrega uma síntese operativa e abstrata para os tempos modernos vai surgir apenas no decorrer dos anos 20; primeiro no âmbito do Purismo e depois na arquitetura. Nem por isso, em distintos momentos e obras que atravessam a sua vida profissional, se deixa de encontrar referências mais ou menos sutis aos ambientes, símbolos ou tectônicas que terá descoberto naquelas primeiras viagens, numa reação em cadeia que explica o nexos entre os desafios que se coloca e as propostas de solução que encontra.

## Reação em cadeia – da viagem ao Oriente à viagem à América Latina.

A produção teórica e arquitetônica de Le Corbusier posterior a esta viagem foi fortemente marcada pela circunstância política e econômica do primeiro pós-guerra, no sentido em que esta última exigiu uma clarificação artística e arquitetônica. Nela, enquadrámos as ações das vanguardas e as proposições que darão lugar ao Movimento Moderno. De fato, a oportunidade gerada pelo crescimento urbano que acompanhou a recuperação econômica desse período levou à construção de manifestos arquitetônicos cujas metodologias de recuperação urbana e arquitetônica assumiram forte radicalidade conceitual, e que explicam, entre outros, o caráter panfletário da proposta artística do Purismo e arquitetônica do *Esprit Nouveau* em que Le Corbusier esteve envolvido. Nesse período, entre o fim da primeira guerra e a crise econômica de 1929 que assola

Figura 4

Weissenhofsiedlung,  
Casas de Le Corbusier,  
Stuttgart, 1927

Fonte : Fundação Le  
Corbusier, Fotografia  
FLC L1(2)37 © FLC/SPA,  
2013



o mundo industrializado, a sua obra adquire não só um programa (a residência e a cidade), como também um sentido construtivo preciso.

Como corolário desse projeto moderno, assente no princípio produtivo progressista e maquinista destinado ao homem novo, destacamos como momento de transição da sua produção as casas da Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 [4]; transição não só porque constituem um paradigma arquitetônico dos temas que o ocupam naquele período, como também explicam a razão de ser de uma viagem à América Latina, que viria a ter consequências imprevistas não só na sua própria produção, como na dos arquitetos modernos envolvidos nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) que imediatamente depois da viagem dirigirá.

## Le Corbusier na Weissenhofsiedlung

Como dissemos, as vanguardas arquitetônicas do período entre guerras foram dominadas pelo desenho da casa, e é nela que se exploram as ideias arquitetônicas mais revolucionárias do séc. XX. Mas se essa centralidade decorre dos problemas sociais emergentes nas metrópoles e da oportunidade gerada pelos novos materiais de construção que resultam da industrialização, serão os meios de divulgação modernos, como as publicações, exposições universais e concursos, que propiciarão a sua radicalização enquanto proposta de vanguarda; em última análise “o lugar da exposição converteu-se no laboratório” (COLOMINA, 2009:6) para uma experimentação conceitual e construtiva que o intercâmbio de ideias entre os arquitetos que nelas participaram fará acelerar. De fato e citando de novo Beatriz Colomina, “as propostas mais radicais e influentes da história da arquitetura moderna foram construídas no contexto de exposições temporárias” (COLOMINA, 2009:7), pois essas constituíram-se tanto como espaço para a divulgação e sensibilização pública dos progressos referentes aos problemas urbanos e arquitetônicos da metrópole, como local para a transformação do conceito do habitar moderno.

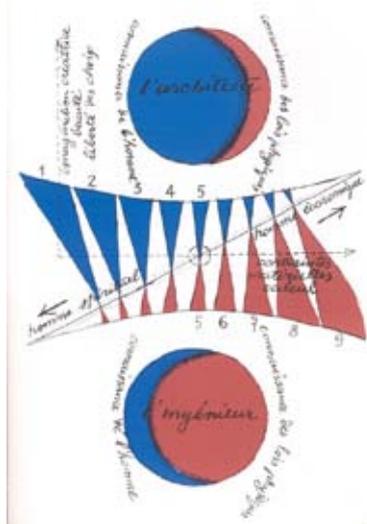
É nesse contexto que devemos olhar a arquitetura da Weissenhofsiedlung de Stuttgart, integrada numa exposição de âmbito mais largo sobre a casa, *Die Wohnung*, e organizada pela Deutsche Werkbund para ajudar a refletir sobre os efeitos da industrialização nas formas de vida contemporânea.

O interesse de Le Corbusier pelos efeitos da industrialização nas manifestações artísticas e nomeadamente na arquitetura é evidente pelo menos desde 1914, data em que formula a proposta das casas Dom-ino – projeto mais conceitual que arquitetônico, para casas de construção simples e muito sistematizada, destinado ao período que se antevia de reconstrução provocada pela Primeira Guerra. Esse interesse aprofunda-se no Purismo, movimento de vanguarda que funda com Ozenfant e que dará origem, recompilando textos de *L'Esprit Nouveau*

Figura 5

Diagrama – Arquitetos Vs Engenheiros, Le Corbusier

Fonte : Extrato de « La Maison des Hommes » de François de Pierrefeu et Le Corbusier, Editions Plon, Paris, 1942 ©FLC/SPA, 2013



escritos com ele, entre 1920-19216, ao primeiro manifesto arquitetônico da modernidade que foi o *Vers une architecture* (1923).

Nesse texto é manifesta a apologia da “estética e arquitetura dos engenheiros” com que resolverá a tradicional dicotomia produtiva dos engenheiros e dos arquitetos (cuja complementaridade exporá num célebre diagrama) [5]; mas é também definido, como vimos, um método de lidar com a história da arquitetura, explicitado na analogia entre a evolução dos modelos de carros de 1907 a 1921 e a evolução de Paestum para o Partenon.

Embora faça a apologia maquinista, não deixa de tornar claro que a mera resposta técnica a um problema de construção é insuficiente: “com os materiais construímos casas. Isso é construção... mas de repente algo nos toca o coração, nos faz sentir bem, felizes.... Isso é arquitetura. “ se “ a minha casa é prática, está tão bem como um caminho de ferro ou um telefone, mas não toca o meu coração...”(LE CORBUSIER, 1978)7.

No mecanicismo, Le Corbusier descobre, assim, uma lei que regula o projeto, a função e a construção, mas os resultados são sempre orientados pelo sentido de concepção visual das formas que tocam o coração; e talvez porque não veja de um olho, essas formas são primárias e fortemente contrastadas: cubos, pirâmides, cilindros, esferas etc. Fecha-se, assim, um círculo, pois serão precisamente essas formas que aproximam, na sua síntese compositiva, o universo mecânico moderno da cultura arquitetônica clássica.

Esses princípios da mecanização aplicados à arquitetura tinham já gerado vários projetos, entre os quais se destaca emblematicamente a casa Citrohan (1922), cujo protótipo construído surgirá precisamente na Weissenhoff de Stut-

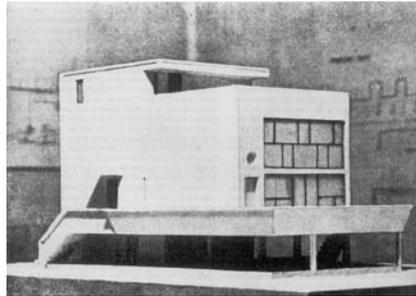
6. *L'Esprit Nouveau* tem uma equivalência fundacional para a França idêntica à da Bauhaus para a Alemanha, ou De Stijl para a Holanda.

7. Tradução livre de *Hacia una arquitectura*, 1978.

Figura 6

Casa Citrohan, Le  
 Corbusier, 1922

Fonte:  
 Fundação Le  
 Corbusier, Fotografia  
 FLC L3(20)9 ©FLC/  
 SPA, 2013



tgart [6]. Daí à “máquina de habitar” será um passo, mas mais pelo princípio conceitual que pela efetiva assunção dos problemas de natureza programática que faz uma casa funcionar como uma máquina.

A estética da máquina é, pois, um roteiro para a nova arquitetura e, sobretudo, pensada para um homem ideal e não tanto para o desfavorecido da revolução industrial; isso pode ver-se no Pavilhão do *Esprit Nouveau* de 1925, que funciona como uma demonstração das potencialidades da nova arquitetura. Com essa proposta a casa transforma-se num contentor; numa caixa em branco onde se processam livremente as funções do corpo e do espírito. Livre mas de forma ordenada, claro!

Talvez na sequência da exposição de Paris de 1925, Mies Van der Rohe convida Le Corbusier, em 1926, para construir duas casas no plano que está a elaborar para a Weissenhoff de Stuttgart; dá-lhe ainda a escolher o local. Le Corbusier escolhe o terreno mais visível, num ponto por onde todos passam para o acesso à exposição; mas propõe a construção de casas que se enquadram mais no âmbito dos temas que tinha vindo a desenvolver sobre os efeitos da industrialização nas formas de vida contemporânea, que das preocupações com o hábitat mínimo, produção em série e construção econômica, que ocupavam os alemães.

Essa mudança no posicionamento ideológico, ou, mais prosaicamente, o privilégio conferido a um suíço/francês (para muitos, injustificado), estará na base dos motivos que levam os arquitetos alemães a não acolher as casas com qualquer entusiasmo; não só porque não se ocupavam do espaço mínimo e econômico, pois foram as maiores e mais caras casas do conjunto, como não apresentavam novidades quanto ao desenho de mobiliário e equipamento, uma vez que foram decoradas com “quinqüilharia” tipicamente burguesa carregada de memórias do passado. Para entender o âmbito desse atrito será esclarecedor olhar os temas da arquitetura e do design de equipamento que ocupavam os arquitetos alemães presentes na mesma exposição!

Qualquer que seja o motivo, o fato é que as casas tiveram uma fraca receptividade por parte da crítica, que acusava Le Corbusier de construir para um homem urbano que não correspondia ao perfil do operário: “certamente o intelectual é um tipo de homem dos dias de hoje, mas é realmente o tipo de pessoa

cujas exigências e necessidades devem determinar as formas da arquitetura residencial?”(WEDEPHOL)<sup>8</sup>

Mas as casas não só resistiram à crítica como tiveram, sobretudo por causa dela, consequências extraordinárias.

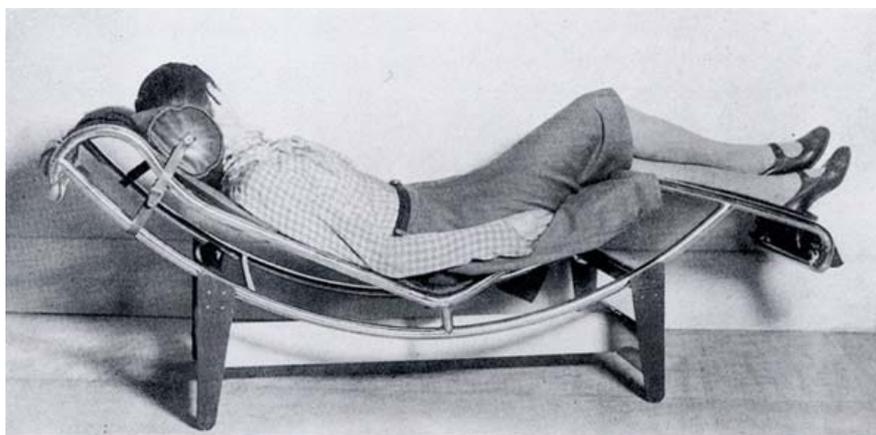
Por um lado formalizam-se ali os “cinco pontos para uma nova arquitetura”, designação que surge a propósito de uma monografia de Alfred Roth sobre as casas (em que tinha participado como colaborador de Le Corbusier)<sup>9</sup> e que cria uma oportunidade excepcional de divulgação e internacionalização das ideias de arquitetura de Le Corbusier para o grande público. Embora o enunciado conceitual e construtivo das casas, assente na técnica do concreto armado, não proponha uma nova metodologia de projeto, nem muito menos um resultado formal específico, o processo de conceitualização e otimização construtiva do sistema levará a uma modificação substancial na arquitetura moderna. Senão vejamos: o sistema Dom-ino (1914) constituiu um primeiro ensaio de racionalização e sistematização de um processo construtivo, mas só na casa Citrohan se processa a sua primeira formulação arquitetônica onde os “cinco pontos” constituirão o seu máximo desenvolvimento conceitual e técnico. Ora é em Stuttgart, embora seja a Villa Savoye (1929) que se transforma no ícone de consagração da metodologia, que a casa se constrói como um protótipo e aparece como cânone perfeitamente identificado onde se identificam: pilotis; planos livres; janela em comprimento; cobertura em terraço; fachada livre.

Por outro lado o fato de as casas serem equipadas com mobiliário idêntico ao da proposta para o Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, e não com produtos de design de fabricação industrial, teve consequências imediatas no trabalho de Le Corbusier. Se fez grande sucesso em Paris, não teve a mesma sorte na Alemanha, onde o mesmo princípio de equipamento e decoração será fortemente criticado por estar conotado com a elite burguesa. Em consequência Le Corbusier virá a

Figura 7

Chaise Longue, Le Corbusier e Charlotte Perriand

Fonte: Fundação Le Corbusier, Fotografia FLC L1(20)17 © FLC/SPA, 2013



8. Edgar Wedephol citado por Stanislaus Von Moos, in *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 147.

9. Alfred Roth. *Two Houses by Le Corbusier and Pierre Jeanneret*, 1927.

associar-se, por um período de dez anos, a Charlotte Perriand (1903-1999) para o desenho e produção de mobiliário moderno<sup>10</sup>. A sua noção de equipamento de interior muda profundamente por causa deste insucesso. Le Corbusier não perdoa uma derrota [7].

Finalmente, ainda na sequência do entusiasmo gerado pela exposição de Stuttgart e com o propósito de criar uma plataforma de reflexão sobre a nova arquitetura, que nitidamente emergia no âmbito das vanguardas arquitetônicas europeias, é organizado o primeiro CIAM em 1928. Promovido no castelo de La Sarraz pela sua proprietária, a Condessa de Mandrot que aprecia a arte moderna e a obra de Le Corbusier em particular, esse encontro irá amplificar a divergência ou mesmo dissidência já latente entre o programa moderno alemão e o francês, no caso em análise protagonizado em exclusivo pelo mestre franco-suíço. Percebendo a orientação ideológica que ali se gera e, sobretudo, que o II encontro CIAM seria inevitavelmente na Alemanha (Frankfurt, 1929) para discutir a unidade mínima de habitação/Existenzminimum, tema que não poderia dominar, Le Corbusier desinteressa-se do encontro e trata de encontrar uma boa razão para estar ausente<sup>11</sup>. Para isso faz-se convidar por Blaise Cendrars, seu amigo de La Chaux-de-Fonds, a viver no Brasil, para uma viagem às Américas onde, claro, aproveita para “ensinar” os locais e fazer negócio. Entre outros resultados que daqui decorrem, mencionam-se as conferências que estão na origem de *Precisões* (1930), e os projetos para o Rio de Janeiro.

Mas a fuga que o leva à América leva-o também a mudanças profundas no seu modo de olhar a cidade e a paisagem. Já na América viaja de avião (pilotoado por Saint-Exupery) e compreende o território numa nova dimensão; essa nova escala tem reflexos no registro de desenho que se altera decisivamente. De fato, ao contrário dos esboços da Viagem ao Oriente, onde só sutilmente percebemos uma representação que altera o enquadramento da construção com a paisagem para assim a representar “idealmente”, nos desenhos que produz no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, o registro não só inclui a paisagem, como a sua transformação operada pelo projeto. Le Corbusier vê com olhos de arquiteto e registra o que quer transformar, libertando o desenho das formas geométricas simples, para tanto dominar como se deixar absorver pelo lugar [8]. Processo cuja matriz conceitual não estará longe de explicar o modo como Lúcio Costa desenha Brasília a partir de uma descoberta que o seu mestre tinha realizado no seu próprio país.

10. Charlotte Perriand tinha acabado de obter no Salão de Outono de 1927 grande aclamação da crítica. Embora tenha sido ela a procurar o Atelier de Le Corbusier, só depois da visita deste ao Salão de 1928, onde estava de novo em exposição o seu trabalho, a sua colaboração foi aceita. C.PERRIAND in Io Charlotte, Tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret. Roma/Bari: Editori CLF Laterza, 2006.

11. O seu desencanto ou mesmo fúria pela derrota no concurso para o edifício da Sociedade das Nações de Genebra contribuiu bastante para este afastamento forçado.

Figura 8

Esquisso, Le Corbusier, Rio de Janeiro

Fonte: Fundação Le Corbusier, Plan FLC 32091©FLA/SPA, 2013



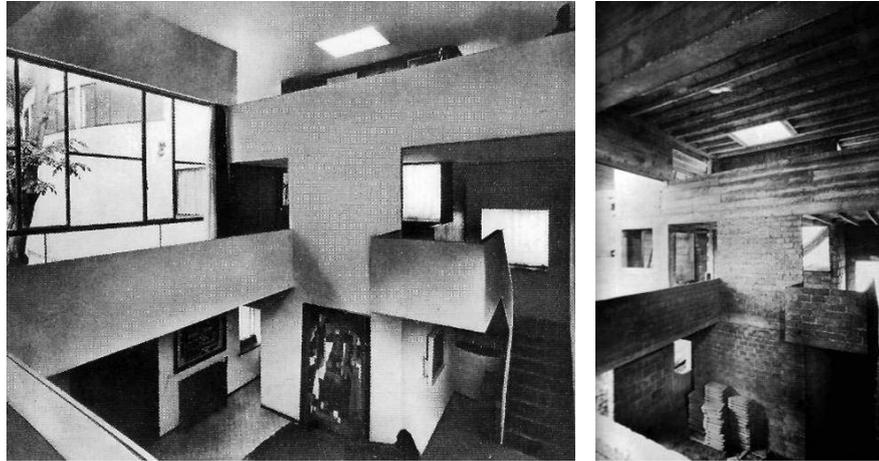
Outro efeito direto dessa viagem, que o confronta com novos equilíbrios entre o poder da natureza e do trabalho manual face ao da criação maquinista, seria o da emergência de uma nova sensibilidade construtiva, sobretudo no que diz respeito ao partido plástico retirado do processo do trabalho do artesão. As suas obras passarão a ser, por esta ou outra razão, mais expressivas nas escolhas dos materiais de construção e acabamentos, introduzindo, em alternativa ao polimento do produto industrial, a textura e sujidade da mão do operário. O reboco branco das suas obras Puristas dos anos 20 será simplesmente subtraído, explorando com maior expressão e rigor construtivo os materiais com que concebe doravante as suas obras [9]. Nesta imagem, numa ordenação inversa das fases de construção, podemos visualizar essa transformação conceitual.

Essa viagem ao Brasil e Argentina terá por sua vez consequências decisivas noutra nível: a vida num espaço fechado, autossuficiente, durante a navegação por mar em duas ou três semanas, levá-lo-ia, ao novo filão de trabalho fundado na metáfora do transatlântico, que justifica o conceito da *Unité* de habitação; da vida num contentor; do edifício cidade. Não por acaso, no CIAM IV de 1933, que voltará a dominar e estará na origem da Carta de Atenas, o encontro processa-se a bordo de um barco.

Figura 9

Maison La Roche – dois momentos da obra, Le Corbusier, Paris 1923-25

Fonte: Fundação Le Corbusier, Fotografias FLC L2(12)74 e FLC L2(12)22 © FLC/SPA, 2013



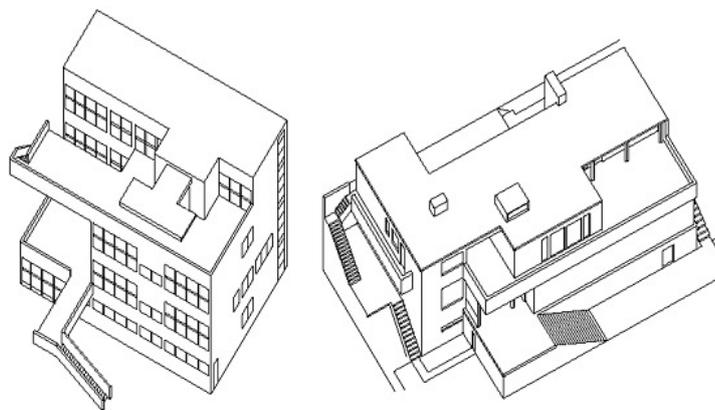
## Nota final

No âmbito dos efeitos colaterais que a obra de Le Corbusier gerou no espaço temporal existente entre duas viagens tão decisivas no seu percurso produtivo, as duas casas de Stuttgart seriam ainda seminais para vários arquitetos modernos, não só pela sua evidente fotogenia e sucesso editorial nos anos seguintes, como pela possibilidade de contatos e trocas de informações previsivelmente ocorridas. Senão vejamos: será coincidência que os primeiros desenhos da Villa Stein que começa em 1926 sejam próximos dos temas da casa Citrohan (plataforma elevada, escada de ligação ao solo, volume recuado na cobertura, terraço) e que estes mesmos temas sejam repetidos por Mies Van der Rohe na Casa Tugendhat de Brno (1928-29) [10]? Terá sido nos encontros realizados entre os dois em 1926 e documentados em conhecida fotografia, que Le Corbusier explica a Mies os seus temas e novas descobertas no desenho da casa?

Figura 10

Axonometrias das casas Stein, Le Corbusier e Tugendhat, Mies van der Rohe

Fonte: Desenho do autor

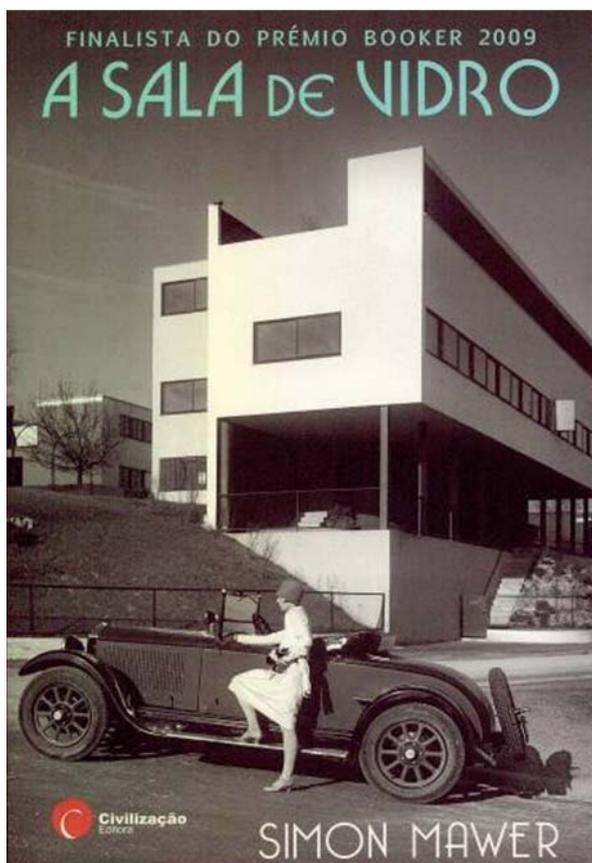


Note-se que a casa de Mies é sempre valorizada pelo seu espaço interior, onde se demonstram as possibilidades residenciais do modelo espacial de Barcelona, mas na verdade a volumetria da casa não tem nada a ver com o neoplasticismo do pavilhão. Pelo contrário, as aproximações formais e de composição exterior, que podem ser apenas fruto da coincidência com uma fase de desenho daquela obra de Le Corbusier (que na realidade poderá nunca ter visto), não podem ser ignoradas numa obra necessariamente conhecida como a segunda casa de Stuttgart: veja-se a construção sobre a plataforma, a estrutura metálica do primeiro piso, o volume horizontal sobre ela e o terraço a rematar com palas ou lajes de cobertura para sombreamento. [11]

Figura 11

Sala de Vidro, Lilly Reich

Fonte: Sala de Vidro, Simon Mawer, Civilização 2008



Talvez o curioso equívoco de uma editora portuguesa, que publica um romance passado naquela casa de Mies, com uma foto da casa de Stuttgart de Le Corbusier, seja um sinal... quem sabe do próprio Le Corbusier que de onde quer que esteja, insiste em minimizar os nossos erros!

## Referências

- BENTON, Tim. **The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930**. Basel: Boston, Berlin, Birkhäuser, 2007.
- COLOMINA, Beatriz. La Casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo. **Mies Van der Rohe: Casas, 2G**, n.48/49, Barcelona: Gustavo Gili, 08.09., p. 4-21.
- GIEDION, Siegfried. **Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history**, London: Oxford University Press, 1948; W.W. Norton & Company, New York, London, 1975.
- GOETHE, H. W. **Viaje a Italia**, El peregrino apasionado. Caracas: Editorial Berenguer, 1945.
- GRESLERI, Guiliano. **Le Corbusier - Voyages d'Orient Carnets**. Milão: Electa Architecture, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Dal Diario al Progetto: I Carnet 1-6 di Le Corbusier**, Lotus 68 Milão, 1991.
- KRUNTORAD, Paul. L'orizzonte ampliato. Viaggio in Italia come paradigma. **Lotus**. Milão, n.º 68, 1991, pags. 122-128.
- LE CORBUSIER (JEANNERET, Charles-Edouard). **El Viaje de Oriente**. Murcia: Librería Yerba, 1993.
- LE CORBUSIER. **Hacia una arquitectura** (Vers une Architecture, 1923). Barcelona: Editorial Poseidón, 1978.
- LE CORBUSIER, **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie**. Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987.
- MANSILLA, Luis Moreno. **Apuntes de viaje al interior del tempo**. Barcelona : Colección Arquithesis, num.10, Fundación Caja de Arquitectos, 2001.
- MARCUS, George H. **Le Corbusier: inside the machine for living**. New York: The Monacelli Press Inc., 2000.
- MOOS, Stanislaus Von. **Le Corbusier: Elements of a Synthesis**. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.
- PERRIAND, Charlotte. **Io Charlotte, tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret**. Roma/Bari: Editori CLF Laterza, 2006.

CADERNOS  
**PROARQ 18**

ANGELA MARTINS NAPOLEÃO BRAZ E SILVA

# Planejamento e fundação da primeira cidade no Brasil Império

*Planning and foundation the first city in Brazil Empire*