

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU – UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

EIXO: HIBRIDAÇÃO

MARTA PEIXOTO

Arquiteta, FARQ UFRGS - Doutora PROPAR/UFRGS 2006

Professora Adjunta FARQ UFRGS

Professora Titular e Coordenadora FAU UniRitter

Rua Mostardero 12 – Porto Alegre – RS CEP. 90430-000

mapei.ez@terra.com.br

Resumo

LE CORBUSIER, lado B

A Arquitetura Moderna entende que o espaço deve ser um contínuo unitário, sem a separação entre exterior e interior, que os edifícios devem tornar-se transparentes, o máximo possível, e as paredes, desaparecer, junto com a compartimentação interna. Neste contexto, parece impossível que o arquiteto moderno não pense na ambientação de interiores. E a maioria faz isto, realmente; são conhecidos vários projetos de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier, entre outros tantos, em que a proposta não fica apenas na resolução do edifício. Apesar desta ser uma dimensão fundamental, existe pouquíssimo material organizado sobre o assunto, bem como uma discussão crítica e sistematizada a seu respeito. Além de tentar preencher parte desta lacuna, este trabalho pretende, de forma geral, a ampliação do espectro de análise do projeto moderno, através da inserção da variável da ambientação de interiores, o que possibilitaria uma visão mais abrangente e completa daquela produção. Especificamente, através da descrição e análise de obras de Le Corbusier produzidas entre as décadas de 20 e 30, onde é comum encontrar peças de desenho moderno em convivência harmônica e proposital com mobiliário rústico, antigo ou comum, verificar quais são as referências do projeto corbusiano, além do automóvel, do navio, do transatlântico e do silo, assim como analisar quais, e em que intensidade, algumas características ecléticas aparecem em seu trabalho.

Palavras-chave: Le Corbusier, Arquitetura Moderna, interiores (hibridação)

Abstract

LE CORBUSIER, B side

Modern Architecture believes that space should be a continuous unit, without separation between interior and exterior, the buildings should become transparent, as much as possible, and the walls should disappear, along with internal fragmentation. In this context, it seems impossible that the modern architect did not think about interior ambience. And most actually do this, as seen in several projects by Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe and Le Corbusier, among many others, where the proposal is not only the resolution of the building. Despite of this being a fundamental dimension, there is few organized material on the subject, as well as systematic and critical discussion about it. In general, in addition to trying to fill in this gap, this work aims to broaden the spectrum of analysis of the modern project by the insertion of the interior ambience variable, which would allow a more comprehensive and complete vision of that production. Specifically, through description and analysis of works of Le Corbusier, produced between the decades of 20 and 30, where it is common to find pieces of modern design in purposeful and harmonious coexistence with rustic, antique or ordinary furniture, verify which are the references in the corbusian project, besides the car, the transatlantic and the silo, and consider what, and how intense, some eclectic features appear in his work.

Keywords: Le Corbusier, Modern Architecture, interior (hibridação)

Resumen

LE CORBUSIER, lado B

La Arquitectura Moderna considera que el espacio debe ser una unidad continua, sin separación exterior x interior, que los edificios deben ser transparentes, tanto cuanto sea posible, y los muros deben desaparecer, junto con las divisiones internas. Así, no se puede creer que el arquitecto moderno no trate de la ambientación. Y la mayoría lo hace, realmente. Son conocidos muchos proyectos de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier y de otros tantos donde la propuesta no termina en la resolución del edificio. Mismo que esta sea una dimensión fundamental, hay poquísimos material organizado sobre el tema y tampoco una discusión crítica y sistematizada a su respecto. De forma general, además de tratar de llenar este vacío, el trabajo tiene el intento de ser una ampliación del espectro de análisis del proyecto moderno, a través de la inserción de la variable ambientación interior, lo que permitiría una visión mas extensa y completa daquela producción. Específicamente, a través de la descripción y análisis de las obras de Le Corbusier, producidas entre las décadas de 20 y 30, donde es común encontrar piezas de diseño moderno en convivencia harmónica con muebles rústicos, antiguos o comunes, verificar cuales son las referencias del projeto corbusiano, mas allá del coche, del avión y del trasatlántico, así como analizar cuales características eclécticas, y en que intensidad, aparecen en su trabajo.

Palabras-clave: Le Corbusier, Arquitectura Moderna, interior (hibridação)

LE CORBUSIER, lado B

É inquestionável que o movimento moderno transforma o repertório formal arquitetônico. E, assim como faz com a aparência externa dos edifícios, também modifica seus interiores. Não são apenas modificações estruturais ou de composição espacial, como a fluidez, a transparência, a permeabilidade, as novas proporções ou o tratamento da luz: as casas modernas parecem modernas em seu interior.

A verdade é que a ambientação de interiores, desde a distribuição do mobiliário até a escolha de tecidos, tapetes, cortinas, objetos de arte, materiais de revestimento, chegando até ao desenho dos móveis e à escolha de objetos, faz parte do projeto moderno doméstico, seja ela de autoria do arquiteto que projeta, ou orientada por ele, pelo menos. Além disto, muitos também atuam como designers de produto e projetam linhas de móveis, independentes de qualquer edifício.

Desde os anos 60, investiga-se bastante a relação entre o discurso e a prática da arquitetura moderna, através da análise crítica de suas obras. Como consequência, dentre outras, hoje se entende que o que era tratado como arquitetura moderna, uniformemente, é um universo bem mais plural do que parecia e com muito maior ligação ao passado clássico do que se declarava. No âmbito da ambientação interna, estas questões são pouco conhecidas.

No caso específico de Le Corbusier, hoje se admite que sua obra é de forte vinculação acadêmica, ao contrário do que parecia na década de vinte. A tradição está presente em seu trabalho, aliada à consciência da necessidade da evolução, do progresso contínuo, próprio dos novos tempos. No banco de imagens que serve de referência ao projeto corbusiano existem casas turcas, mosteiros, templos, ruínas romanas, cafés e estúdios da Paris do século XIX, além de máquinas. Em seus interiores, como nos de outros seus contemporâneos ou seguidores, como Charles Eames, Lina Bo Bardi e Lúcio Costa, é comum encontrar peças de desenho moderno em convivência harmônica e proposital com mobiliário rústico, antigo ou comum, simplesmente. São composições que, se não ecléticas, pelo menos são bastante heterogêneas.

Ainda na Suíça, é no âmbito da decoração de interiores¹ que Le Corbusier começa sua carreira, como muitos outros arquitetos de sua geração. No projeto da casa Schwob (sua última obra em La Chaux-des-Fonds e também a última que assina como Charles Edouard Jeanneret), o contrato entre ele e o cliente

¹ Decoração de interiores refere-se, aqui, a um conjunto formado pela distribuição e desenho do mobiliário, tanto dos elementos fixos, quanto dos móveis, o projeto de iluminação, a escolha de tecidos de cortinas e estofamentos, a determinação das cores, texturas e materiais de revestimento das superfícies, da estrutura e das vedações e a escolha de todos os objetos que habitam a casa.

dá informações interessantes sobre a natureza do trabalho, que inclui a “instalação de iluminação elétrica, a compra de mobiliário, papel de parede, cortinas e objetos, formando um todo unitário”.²

Após sua chegada em Paris, no final de 1916, já como Le Corbusier, começa a construir para clientes que fazem parte da elite intelectual parisiense, uma classe média intelectualizada e relacionada com o universo da arte, seja em sua produção ou simplesmente no consumo. Nesta linha coloca-se o projeto da maison La Roche-Jeanneret (que faz associado com Pierre Jeanneret), uma de suas obras mais importantes, iniciada em 1923 e concluída em 1925.

A casa Jeanneret organiza-se verticalmente, com a parte social no térreo e com uma planta mais compartimentada; os dormitórios ficam em cima e, no último pavimento, no final do percurso, há um terraço jardim. Os móveis são escolhidos ou desenhados por Le Corbusier. Ele usa peças tradicionais, mas as cadeiras de assento de palha que usava na Suíça são trocadas pelas da fábrica Thonet, considerados objetos comuns da indústria. Usa bons tapetes artesanais, de origem africana e repete as poltronas da Maple em frente à lareira, como já havia usado para o projeto de Levaillant, também na Suíça.

Não aparece mais o terno de estofados que usava nas casas de La Chaux-de-Fonds. Aliás, não é só o terno que desaparece. Não há um sofá, nem um ambiente maior, organizado para mais do que duas pessoas; nem na sala de estar. A maneira como compõe o ambiente interno é criando uma constelação de objetos, constituída por obras de arte e algumas peças de artesanato, ocupando o espaço central da sala, contra um fundo colorido, como se fossem modelos numa foto posada ou em um quadro de natureza morta.

Os móveis soltos desenhados por ele restringem-se a mesas com tampo de madeira, apoiado em pés de ferro polido, com aparência de aço. Do mobiliário embutido fazem parte armários, prateleiras e estantes. Na sala de jantar coloca um armário-divisório que ele seguirá usando freqüentemente. A lareira é um elemento importante, nas duas casas; afastadas das paredes, funcionam como articulação entre ambientes diferentes.

Na casa La Roche, existe espaço para um percurso mais longo e mais teatral. Já no hall, de pé-direito triplo, acontecem vários episódios, como a entrada rebaixada por uma ponte, que corre no pavimento superior, junto à fachada de vidro, ou o pequeno balcão que se debruça no meio do espaço da entrada, como um púlpito. Os planos de parede são compostos livremente, como numa pintura, sem maiores compromissos como muro. De fato, o hall não é um lugar de permanência. O encaminhamento leva para a galeria, no segundo pavimento. Antes dela, logo após a escada, há um mezanino debruçado sobre o hall. A galeria é um espaço amplo, de pé-direito duplo e com uma parede curva de onde sai a

² FAVRE, Maurice. “Le corbusier in an unpublished dossier and little-known novel” In: Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922. New Haven: Yale Press University, 2002, p.296, nota 30.

rampa para o último pavimento, a parte mais íntima, onde estão a biblioteca e o dormitório, apelidado de “quarto cubista”.

Os planos das paredes de toda a casa são revestidos com reboco e pintados. E alguns destes planos são desenhados como elementos de mobiliário, como o peitoril do mezanino, que é aproveitado como uma estante, simultaneamente; na lateral das janelas do jantar, um plano de alvenaria esconde as cortinas recolhidas. Aliás, as cortinas, do Grands Magasins du Printemps³ são fundamentais, já que não há nada, como persianas ou venezianas, em nenhuma das janelas das duas casas.

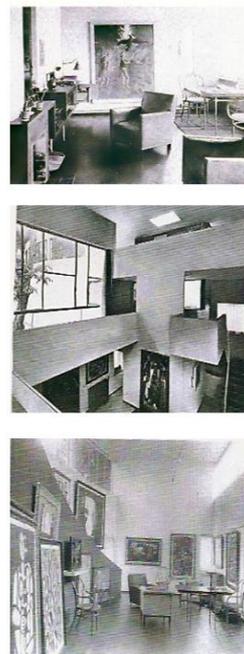


fig.1 - Casa La Roche-Jeanneret

Além do percurso, o uso de várias cores diferentes nas paredes, junto do branco predominante, funciona para deixar a casa ainda mais movimentada. O critério de escolha de cada tonalidade está relacionado com a quantidade de luz que a parede recebe, ou com motivações estéticas, exclusivamente. A cor também é utilizada para marcar arestas e diferenças de planos perpendiculares. O preto aparece muitas vezes como um contorno, ou na parte interior dos nichos. O branco é para desmaterializar as paredes, como no hall. Le Corbusier considera a cor um fator fundamental e já vinha trabalhando o tema, desde a villa Schwob, em seus últimos tempos como Edouard. Usa a cor tanto para camuflar quanto para destacar planos ou objetos, fazer fechamentos ou limitar os espaços, conforme a necessidade; o branco é usado para dar continuidade espacial. Como ele mesmo diz: “Entièrement blanche la maison serait un pot à crème”.⁴

³ O grande magazine parisiense, daquela época.

⁴ LE CORBUSIER. *l'Almanach de l'Architecture Moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, apologie et idéalisation du standard, organisation, industrialisation du bâtiment* Paris: Les éditions G. Crès et Cie., 1925. (Collection de L'Esprit Nouveau ; 11/12), p. 146.

A proposta original⁵ do mobiliário da galeria é semelhante à da casa Jeanneret. Na parede há um trilho para pendurar os quadros e permitir modificações com mais facilidade. Do meio da parede da rampa sai um pequeno console, que é para o destaque de um quadro, ou a colocação de uma escultura. As portas metálicas são da fábrica Ronéo, que produzia arquivos e móveis para escritórios.

Tanto a Ronéo como o Grands Magasins du Printemps, fornecedor das cortinas, são anunciantes da revista *l'Esprit Nouveau*. Mas não vai muito além disto o emprego de produtos industriais em sua obra. A prática fica bem distante do modelo teórico e ainda traz algumas complicações.

A decisão de usar portas de ferro, por exemplo, tem uma consequência grave.

The treatment originally proposed for the interior walls—brick with plaster panels—turned out to be insufficiently rigid to hang the brittle metal doors, so that several walls had to be refaced in concrete. Secondly, the doors, when they arrived, turned out to require repair and adjustment to fit the door jambs.⁶

Le Corbusier seleciona e determina posição dos quadros nas paredes da casa⁷ e deixa espaços vazios para que apareça um pouco da arquitetura, como um contraponto, e para controlar a densidade de quadros. Assim ele tenta evitar também a imagem do colecionador, tão relacionada ao acúmulo característico das casas burguesas do final do século XIX.

A iluminação é feita por luminárias com um desenho bem elementar; são apenas lâmpadas com uma haste, horizontal ou pendente. Na galeria, onde seria necessário iluminar melhor as obras, há um cabo com três lâmpadas, distribuídas ao longo de sua extensão. Mas La Roche não fica nem um pouco satisfeito com este sistema.

Em 1925, Le Corbusier abre uma brecha em suas encomendas para fazer um projeto um tanto diferente daquilo que vinha produzindo. É uma segunda casa para seus pais⁸, dessa vez em Corseaux, na Suíça, na beira do lago Lemano⁹. É uma obra quase mínima; uma pequena caixa, baixa e estreita, marcada pela grande janela em fita, que acentua, ainda mais, a horizontalidade do edifício. O mesmo acontece com o teto plano, que avança sobre a porta do jardim. E a casa interessa por isto, pela forma como lida com a falta de espaço e de recursos, fora da cidade, em um projeto para um cliente específico, que dá toda liberdade ao arquiteto.

A planta é um retângulo, de 4m x 15m. Em uma ponta está o dormitório de hóspedes, na outra estão o dormitório principal, o banheiro e a cozinha. No desenho e na escolha do mobiliário há uma

⁵ Alguns anos mais tarde, em 1928, a galeria será redecorada por Le Corbusier e Charlotte Perriand.

⁶ BENTON, Tim. *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*. New Haven: Yale University Press, 1987, p. 65.

⁷ Ozenfant discorda de Le Corbusier na disposição dos quadros e este é um dos primeiros atritos que leva ao rompimento entre eles.

⁸ A primeira havia sido a de Le Chaux-de-Fonds

⁹ REICHLIN, Bruno. "Un petit maison sul Lago Lemano-La controversia Perret-Le Corbusier" in *Lotus 60*, Roma, 1988.

investigação sobre o tema do objet-utile. Há muitas prateleiras, armários e nichos embutidos, aproveitando ao máximo a parede como um equipamento. Os móveis soltos são objetos bem funcionais e simples, projetados por ele, como a mesa da sala, que é uma prancha vertical móvel, ou objetos tradicionais e comuns, como as bèresges à paille, compradas por ele. As paredes são rebocadas e pintadas em cores diferentes, em tons de azul, verde, ocre, preto e branco. O forro é branco; o piso é cerâmico. A casa tem uma iluminação artificial bem pontual, intimista, que vem de pontos das paredes, ao contrário da luminosidade uniforme e generosa da luz do dia.

No jardim, aparece um elemento que Le Corbusier usará pelo menos outra vez, de maneira semelhante, na villa Savoye. É uma janela aberta em um muro externo, enquadrando a paisagem. Neste caso, o lago com os Alpes ao fundo. Fixado no muro, bem no meio da abertura, um tampo funciona como uma mesa; uma maneira de transformar o espaço externo em um interior descoberto.



fig.2 - Casa Lago Lemman

No mesmo ano há o projeto do pavilhão l'Esprit Nouveau, que é uma simulação da casa ideal moderna. A solução é uma caixa de dois pavimentos. As fachadas laterais são fechadas, caracterizando o edifício como parte de uma fita, como se houvesse uma série na qual ele estivesse inserido. O quadrado da planta é formado por um "L" fechado, mais um terraço, aberto e coberto. Na parte da frente do "L" fica a sala de estar, de pé-direito duplo, que é perpendicular à fachada e iluminada por uma janela ampla. Na transversal, no fundo, estão a cozinha e o dormitório de serviço. No segundo pavimento, o dormitório principal e o boudoir¹⁰, que se abrem para o vazio da sala. Acima da cozinha, o segundo quarto e o banheiro. Todo o "L" se abre para o terraço, de dupla altura.

Mas é no conteúdo desta caixa que estão as maiores novidades, em relação ao próprio Le Corbusier. O mobiliário escolhido é constituído de objetos comuns, como ele descreve no livro Almanach d'Architecture Moderne: "No pavilhão tentava-se o arranjo de uma residência com elementos de mobiliário standard, não feitos para uso de uma exposição de arte e para um público em busca de algo

¹⁰O boudoir segue parte da planta.

mais, mas os fabricados pela indústria, encontráveis no comércio, sem nenhum caráter de arte.”¹¹ São poltronas de madeira vergada da Thonet¹², poltronas de couro da Maple, mais uma vez, e tapetes berbères.

As cadeiras Maple são o que Le Corbusier chama de objet-type, que ganham legitimidade e reconhecimento sem esforço, pela propriedade de seu desenho e pelo tempo de uso. Aliás, considera a poltrona inglesa de couro, perfeita, é como se fosse uma extensão do corpo; não existiria nada melhor do que ela, para sua finalidade específica.

Além disso, projeta os casiers standard, que são armários modulados retangulares, parecidos com caixas, e que podem ser agrupados e compostos de diversas maneiras, chegando a formar paredes inteiras, divisórias. Feitos de madeira e com os pés metálicos¹³, substituem escrivaninhas, penteadeiras, balcões, guarda-roupas e todo o tipo de móvel de guardar objetos e transformam-se na inovação mais importante da obra. Le Corbusier chama-os de equipamentos e, com isso, declara o fim do mobiliário; o que existe são estas ferramentas.



fig.3 – Pavilhão l'Esprit Nouveau

¹¹ LE CORBUSIER. l'Almanach de l'Architecture Moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment Paris: Les éditions G. Crès et Cie., 1925. (Collection de L'Esprit Nouveau ; 11/12), p.145.

¹² “Colocamos no Pavilhão do Esprit Nouveau tanto quanto nos hotéis, como em pequenas casas populares, a poltrona Thonart, de madeira vergada; certamente a mais banal como a melhor marca de cadeira. E acreditamos que esta poltrona, em milhares de exemplares faz parte da mobília de casas do continente europeu e americano em seu aspecto sempre agradável e sua característica de formas suscetíveis de se harmonizar com o corpo.” LE CORBUSIER, op. cit., p. 145.

¹³ Que passam a impressão de ser demasiado esbeltos para suportar o peso visual da parte fechada.

Quando estão fechados, os casiers não revelam nada sobre sua utilidade; são todos iguais. Quando estão abertos, sua função é revelada de maneira evidente: saltam gavetas, abrem-se caixas, baixam-se tampos. Mas, mesmo que sua finalidade seja o armazenamento, os casiers funcionam, também, como divisórias; pode-se dizer que não são móveis, exatamente, mas uma versão moderna do poché.

Como acontece em suas últimas casas, Le Corbusier dispõe o mobiliário de uma maneira que não cria ambientes para grupos. Sempre são lugares para uma ou duas pessoas, no máximo. Além de eliminar o terno, o arranjo do mobiliário parece ser posado, mais uma vez. Não existe nenhum sofá; as poltronas não estão uma em frente à outra; são colocadas em relação a um observador externo, àquele que vê a “cena”, mas não faz parte dela. A reunião burguesa, representada pelo ambiente composto de vários assentos voltados um para o outro, e concretizada na sala de “visita”, desaparece das salas corbusianas.

No terraço há cadeiras metálicas que aparecem nos ambientes externos criados por Le Corbusier, frequentemente. É uma peça das mais comuns, de autor desconhecido, de desenho semelhante ao das cadeiras de madeira vergada da Thonet. Os móveis já consagrados, que seleciona, junto dos casiers, desenhados por ele, formam um conjunto, como um quadro de natureza morta, que muda de lugar constantemente, de acordo com o uso e com o movimento das pessoas.

Além do contraste entre os objetos comuns ou tradicionais, e os equipamentos projetados, é possível identificar outros, como oposições de proporção, volume ou materialidade. É o caso das pesadas poltronas estofadas de couro, ao lado de outras, delicadas, em madeira vergada; ou dos tapetes artesanais sobre pisos industriais e polidos. Mais do que na composição de um grupo de elementos, no desenho de um único objeto aparece o mesmo recurso, como é o caso dos casiers. A magreza dos pés metálicos que suportam os paralelepípedos fechados, e aparentemente pesados, é provocativa e revela o deleite que sente Le Corbusier em expor antagonismos.

Na escolha dos elementos de arquitetura, manifesta a mesma intenção de utilizar peças produzidas pela indústria. A escada é de tubo metálico, mesmo material das portas, produzidas pela indústria Ronéo. E também há os objetos que são distribuídos pelo edifício, fazendo o papel de peças decorativas. São diferentes tipos, de diferentes procedências, agrupados nas categorias de cultura, folclore e indústria, como ele mesmo organizará, mais tarde. São potes de laboratório, peças de artistas modernos¹⁴, antigüidades. “But in this way he succeeded in resolving the fundamental antithesis between tradition and innovation-unlike the exponents of a modernist movement that found its sole justification in the idea of progress.”¹⁵

Le Corbusier vai além da montagem puramente ideológica. De um lado ele desenvolve uma linha de “equipamentos”; de outro, seleciona objetos peculiares, que criam uma composição, como a das suas pinturas. Para isso, é essencial o auxílio da policromia. Le Corbusier e Jeanneret vão desenvolvendo uma

¹⁴ Obras de Juan Gris, Jaques Lipchitz, Fernand Léger e Ozenfant.

¹⁵ RÜEGG, Arthur; VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922. New Haven: Yale Press University. p. 128

paleta de cores que ajuda a reunir os vários objetos do interior, e os coloca em destaque, em relação às superfícies que encerram o espaço. “Perseguimos a busca da policromia destinada a manifestar a idéia de luminosidade que é a base de nosso estilo arquitetônico...psique da cor, fisiologia das sensações; vermelho, azul, amarelo...sensações determinadas. Sombra, penumbra, luminosidade, idem. Pode-se compor arquitetonicamente sobre estas bases.”¹⁶

Poucos anos mais tarde inaugura um novo período em suas obras residenciais, com um volume mais abstrato.¹⁷ A primeira delas a ser realizada (1927) é a casa Cook, de um jornalista americano casado com uma francesa.

O terreno fica em um meio de quadra. Depois dos pilotis do térreo, onde estão as garagens e serviços, vem o andar dos dormitórios, invertendo a hierarquia habitual. Só no terceiro pavimento chega-se na parte social, com pé-direito duplo, e de onde se vai para o terraço, com a biblioteca. Esta disposição parece ter lógica.

O percurso vertical acontece por uma escada de dois lances, com patamar curvo, que leva até a sala. Daí para o terraço é preciso trocar, para outra menor, de um lance só, que leva ao terraço, de onde se vê o Bois de Bologne, na ponta dos pés, como uma recompensa. Para passar, de uma escada à outra, é preciso cruzar metade da sala, do centro da casa até a fachada do jardim. Na subida, enxerga-se todo o espaço do estar.

O mobiliário é composto parte por móveis projetados por Le Corbusier e Jeanneret, executados pelo marceneiro deles, o senhor Louis, que já havia trabalhado na maison La Roche-Jeanneret. São peças fixas, colocadas junto às paredes, ou sendo, elas mesmo, divisórias entre um ambiente e outro; a outra parte é a dos móveis soltos, pertencentes à família. Basicamente cadeiras, que eles dispõem, como sempre, sem nenhuma intenção de configurar ambientes de estar. Os tapetes marroquinos, tampouco, mantém alguma relação com o mobiliário. A iluminação é muito simples, de lâmpadas fixadas na laje, diretamente. As cortinas são de algodão ou linho branco e as paredes também são brancas. As fotos dos interiores da casa revelam, em alguns detalhes, como na presença do manequim de madeira, o fato de serem posadas. Neste caso, é mais uma direção de arte, produzida para a fotografia, do que uma ambientação, de fato.

¹⁶ LE CORBUSIER. *l'Almanach de l'Architecture Moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment* Paris: Les éditions G. Crès et Cie., 1925. (Collection de L'Esprit Nouveau, p. 146.

¹⁷ Uma versão do projeto é apresentada alguns anos mais tarde para uma cliente de Buenos Aires, Vitoria Ocampo, mas a casa não será construída por Le Corbusier.

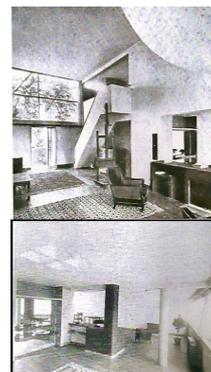


fig.4 – Casa Cook

A villa Stein (1927) já parte de uma montagem programática original. A casa foi projetada para ser compartilhada entre duas famílias, a de Madame de Monzie, dona do terreno, e o casal Stein. As suítes eram privadas e o hall, a sala de estar e a sala de jantar, eram divididos. Além disso, há a parte de serviço, a garagem, um quarto de hóspedes e um apartamento de zelador. A entrada da casa é pelo pavimento de serviço, de onde se sobe para o social, por duas escadas. Uma delas é mais íntima e vai até os quartos. A outra, faz parte do percurso do visitante, e chega na sala de estar. Nesse pavimento há um grande terraço, parcialmente coberto, que ocupa quase todo um quadrante do retângulo da planta, parecido com o esquema do pavilhão l'Esprit Nouveau. Algumas das paredes internas são curvas, guiando o deslocamento, desviando o olhar.

O senhor Stein¹⁸ era um importante colecionador da obra de Matisse e a senhora Monzie, ex-esposa do ministro da cultura, Anatole Monzie, possuía uma boa coleção de quadros, esculturas, antiguidades e mobiliário renascentista de valor. Talvez por isto, apesar de todo seu esforço, Le Corbusier não consegue aprovação para projetar os móveis da casa¹⁹ e parece não ficar muito satisfeito. Tanto é que, nas fotos que são publicadas em suas Obras Completas, as salas da casa estão vazias. Apenas no terraço há um grupo das mesmas cadeiras metálicas usadas no pavilhão do l'Esprit Nouveau, em volta de uma mesa.

Nas fotos onde aparecem os móveis dos moradores, a disposição das peças está, visivelmente, posada, mais uma vez. Há várias cadeiras, junto a mesas de apoio ou de trabalho, em posições insólitas, para dizer o mínimo. Cadeiras em volta da mesa, viradas em direção à janela, tapetes orientais colocados de forma aleatória, em relação ao mobiliário. Quando a foto é tirada de outro ângulo, os móveis aparecem em lugares diferentes. A cada foto, uma outra direção de cena.

¹⁸ Irmão da escritora Gertrude Stein.

¹⁹ A villa Stein muda de dono no final de 1935. Nesta oportunidade, Le Corbusier irá propor algumas alterações, como uma lareira, e um projeto de mobiliário para a casa. Há desenhos desta data, com os móveis desenhados por Charlotte Perriand, que então já trabalhava com Le Corbusier. Estes desenhos aparecem em várias publicações e criam uma certa confusão, pois não são da época do projeto e tampouco foram executados.

A policromia não existe mais, tampouco. As paredes da casa são rebocadas e pintadas de branco. O forro também é branco; fica quase imperceptível o limite entre um e outro. O piso é de cerâmica e o rodapé é mínimo.

Poucos elementos de arquitetura funcionam como mobiliário fixo; resumem-se a alguns dos peitoris, que são aproveitados como prateleiras. A iluminação é feita por pontos fixos, pequenos plafonniers de vidro. Há um processo notável de redução de elementos internos, como rodapés, rodafornos, guarnições e todo o tipo de molduras.

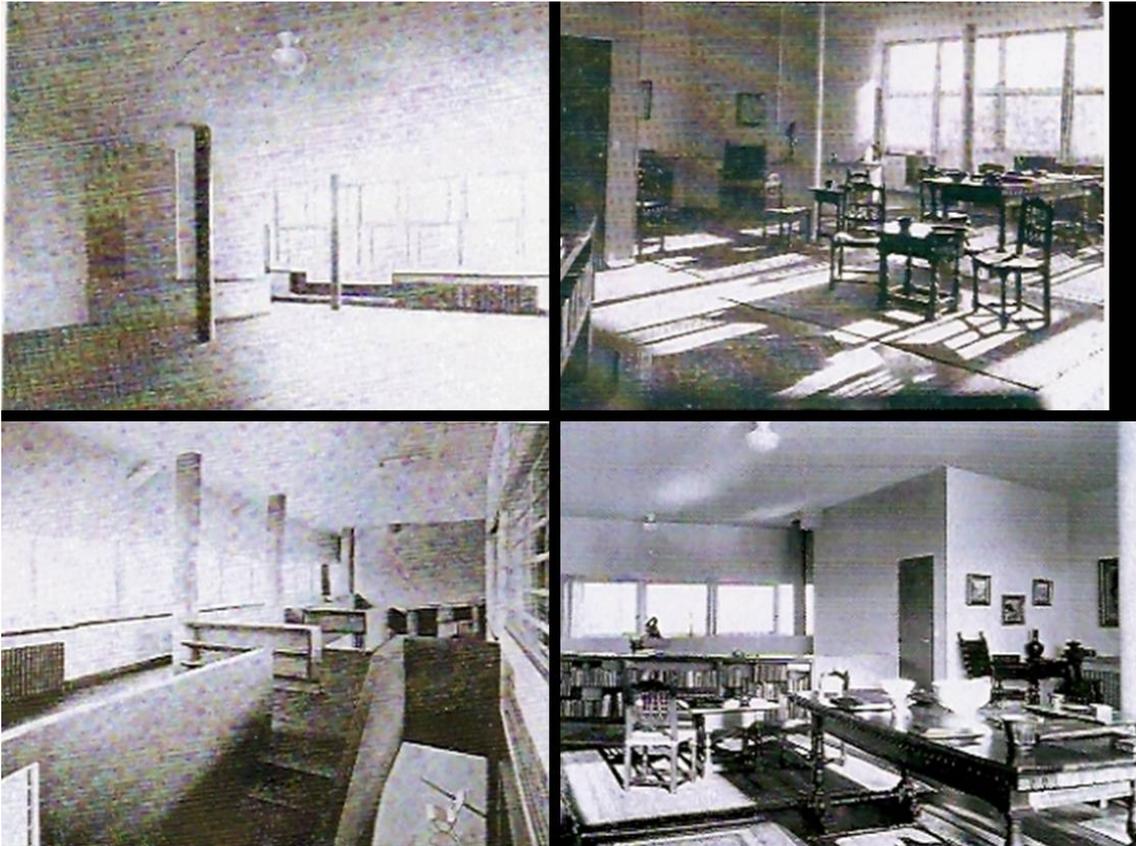


fig.5 – Casa Stein

Em 1927, Le Corbusier, sempre interessado na produção de moradias em série, pelo menos no plano teórico, participa da Exposição de Weissenhof²⁰ como convidado de honra de Mies van der Rohe. Os alemães, que já produziam móveis metálicos, desde a cadeira de Marcel Breuer, de 1925, fazem sucesso na mostra exibindo linhas inteiras. Isso é o suficiente para forçar Le Corbusier a pensar no assunto, pelo menos.

Ele decide mobiliar as suas duas casas, em Weissenhof, com móveis metálicos, desenhados por ele. Mas, outros projetos tomavam todo o seu tempo e ele consegue desenhar uma cama, apenas. As outras peças utilizadas foram copiadas do pavilhão l'Esprit Nouveau. Em razão disto, não é de se estranhar que

²⁰ Dois anos antes, na cidade operária de Pessac, ele já havia exercitado suas idéias a respeito do tema, numa das raras oportunidades em que testa a combinação variável de casas standards, na prática.

procure alguém específico da área de design para trabalhar com ele. É aí que Charlotte Perriand entra em sua vida.

Le Corbusier havia lhe recusado um emprego²¹, pouco tempo antes, mas volta atrás, depois de ver seu trabalho no Salon d'Automne, em Paris, o bar sous le toit. Ela começa desenhando móveis para a complementação e mudança na ambientação da galeria da maison La Roche, em 1928, e para a casa Church, projeto iniciado em 1927, e fica responsável pelo desenho de mobiliário e pela escolha dos revestimentos de todos os trabalhos do escritório. Incrementa o uso do metal, aproveitando seu potencial industrial, e sua entrada na equipe, onde permanece durante dez anos, faz uma diferença notável. Eles trabalham juntos para criar edifícios onde não haja dissociação entre o interior e a forma externa, e desenham as famosas poltronas, que depois foram produzidas pela Cassina, de tubos de aço, com uma variedade de alternativas de estofamentos, incluindo couro de vaca e de cavalo.

Para a casa La Roche, Charlotte Perriand desenha a mesa fixa da galeria, com tampo de mármore polido e com pé metálico, em forma de "V". Abaixo da mesa é colocado um piso cerâmico preto, e o restante do piso de madeira é trocado por borracha cor de rosa. A luminária pendente, uma calha de metal de forma triangular, também é feita nessa reforma, em substituição ao precário sistema inicial²², e um casier substitui um armário embutido, abaixo da rampa. Os móveis de tubo metálico, desenhados por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, não são feitos para a casa, embora os protótipos tenham sido fotografados em seu interior. O Sr. La Roche não gosta da chaise longue e compra a fauteuil basculant e a grand confort, apenas em 1930, depois do Salon d'atomne, de 1929. Mas, um divã é desenhado para o nicho, perto da lareira. Tem os pés de tubos cilíndricos, que suportam um assento feito de um quadro de madeira e palha, como das cadeiras Thonet.

Antes de Charlotte Perriand, Le Corbusier mobiliava suas mostras e edifícios com móveis selecionados, cuidadosamente, como as cadeiras Thonet, e as versões compactas das club chairs, da Maple. Também desenhava equipamentos, como ele chama as peças do pavilhão l'Esprit Nouveau, e móveis, desde os tempos de La Chaux-de-Fonds. Este mobiliário, mesmo que fosse em estilo Império, já era organizado em tipos, muito semelhantes àqueles que ele desenvolve e descreve, mais tarde, no livro *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*²³. Já as peças moduláveis e os standards, conceitos com os quais Le Corbusier trabalha nos anos 1915 e 1920, estabelecem numa forte relação entre arquitetura e equipamento. No interior, a utilização deste equipamento como divisória, no lugar das extintas paredes, lhe confere um papel fundamental. E este é um trabalho que Le Corbusier experimenta na fase anterior à Charlotte Perriand. Ele direciona suas investigações à funcionalidade, atrelada à estética. Sua definição de uma casa, nesta época, é de um espaço único, compartimentado por armários ou prateleiras, ao invés de paredes, uma

²¹ Aos 24 anos, em 1927, Charlotte Perriand vai ao estúdio de Le Corbusier e pede emprego como designer de móveis. "Ici on ne brode pas de coussins", ele respondeu. RÜEGG, Arthur (ed.).Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933. Basel: Birkhäuser, 2004, p.15.

²² La Roche nunca gostou da iluminação da casa, que achava insuficiente.

²³ São besoins-types, ou necessidades-tipo, meubles-types, ou móveis-tipo, e objets-membres humains, ou objetos-membros humanos.

idéia que foi inspirada pelos móveis da fábrica Ronéo, e pelos baús e malas, da fábrica Innovation. A maior mudança em sua obra, pós-Charlotte Perriand, é a criação de uma linha de móveis, independente do edifício, com um estilo moderno.

O projeto da villa Church (1927-29) é feito para um casal americano, Barbara e Henry Church. É uma remodelação de três pré-existências, em uma grande propriedade, na ville-d'Avray. A villa A, para hóspedes, foi construída sobre as fundações dos antigos estábulos. Na villa B, um pavilhão clássico, foi aproveitado como sala de música e biblioteca. No pavilhão C, o mais nobre deles, um pequeno château do século XIX, perto dos estábulos, uma série de inovações foram colocadas. O pavilhão da biblioteca, especialmente, é um bom exemplo de integração entre novo e antigo. As paredes internas do térreo, todo rusticado externamente, são demolidas para abrigar a sala de música, e a biblioteca foi instalada no piso "moderno", logo acima. O seu interior é a primeira obra feita inteiramente pelos três: Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret e Le Corbusier.

A chegada é pela escada, olhando para um grande painel envidraçado, na fachada. Gira-se à esquerda e chega-se na sala, que tem a planta retangular. De costas para a chegada, uma lareira auxilia o mobiliário na conformação de alguns ambientes.

As paredes aparecem coloridas nos desenhos e o uso da cor é confirmado no discurso de Charlotte Perriand. A correspondência da época, ao contrário, afirma que as paredes novas são totalmente brancas²⁴. O piso é de cerâmica brilhante. Um armário de livros ocupa toda a maior parede da sala. São portas de correr de aço pintado e alumínio natural, colocadas entre lâminas de concreto. Na parede perpendicular, da fachada externa, um espelho, colocado acima da altura do peitoril, provoca a ilusão de que o armário continua. No meio do painel de espelho há uma janela, emoldurada por um quadro maciço de parede, como um passe-partout. O conjunto todo é bem cenográfico. Mas, o mais importante, é o mobiliário.

Há uma chaise longue basculante, uma fauteuil grand confort e duas fauteuil à dossier basculant, além de uma mesa com um tampo de vidro, apoiado em tubos metálicos; é este tubo metálico que cria a unidade entre os móveis, formando um set de desenho moderno. É a primeira vez que mostra aquele mobiliário, desenhado em conjunto com Perriand e Jeanneret. Neste projeto não aparece mais o móvel comum, não há mais tapetes orientais. Há o mobiliário fixo, colocado junto às paredes, mais os móveis projetados por eles. A arquitetura e o desenho do mobiliário seguem uma mesma linguagem, e o conjunto do edifício torna-se mais unitário.²⁵

A biblioteca da casa é como se fosse uma vitrine do design moderno, onde todas as peças, a fauteuil grand confort, a fauteuil à dossier basculant e a chaise longue, produzidas pela Thonet, estão expostas. Mas, continua não havendo ambientes conformados pelos móveis; é como se eles estivessem ali,

²⁴ RÜEGG, Arthur (ed.). Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933. Basel: Birkhäuser, 2004, p. 29.

²⁵ A semelhança entre a estrutura da grand confort e o balcão da casa Besnus, por exemplo, é maior do que da poltrona com qualquer outra peça da linha de móveis.

apenas para a foto. Aliás, em fotos diferentes, estas cadeiras estão colocadas em lugares diferentes. O chapéu de Le Corbusier é o único objeto ordinário que tenta conferir um clima doméstico à cena, que mais parece um show-room, do que um lugar real.

A sala de jantar, no pavilhão dos hóspedes, é uma sala retangular, com um balcão embutido, com portas de correr de alumínio, colocado na altura do peitoril, da grande janela horizontal. Acima da janela, uma sanca contínua produz iluminação indireta. O piso é de lajota cerâmica escura; as paredes e o forro, pintados de branco. A mesa e as cadeiras, as fauteils pivotants, de Charlotte Perriand, são de 1928. Abaixo da mesa há um tapete claro e discreto, assim como a luminária, acima da mesa.

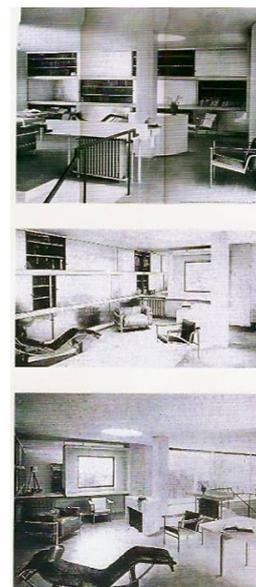


fig.6 – Casa Church

A casa é publicada no começo de 1930, mas a divulgação dos móveis começa um ano antes, no Salon des artistes décorateurs, o Salon d'Automne, de 1929. Esta linha de móveis metálicos é aquela até hoje ainda reconhecida e vendida a preços de objetos de arte, diga-se de passagem. Nela também é possível identificar, mesmo que haja um aspecto unitário predominante, os contrastes que caracterizam, continuamente, sua obra; seja a mistura de épocas distintas, de proporções incomuns, de texturas ou procedências diferentes.

A fauteuil à dossier basculant é uma versão metálica, com acabamento niquelado, de uma cadeira colonial de couro e madeira²⁶. O estofamento do protótipo da casa Church era em cetim, mas versões em bezerro ou lã, aparecem no Salão. A chaise longue basculante tinha uma estrutura de material idêntico, mas com estofamento de pelo de cavalo, desde o início. A pelo e o metal, que causam sensações e alusões muito diferentes, formam um par, no mínimo, inusitado.

²⁶ O cliente de Marcel Levaillant tinha uma destas em sua coleção quando contratou Le Corbusier, nos tempos de Le-Chaux-de-Fonds.

A fauteuil grand confort, em couro de bezerro marrom, é uma versão da poltrona da Maple, tão usada por Le Corbusier. Neste caso, o contraste é protagonizado pela esbeltez da estrutura, que contém, bravamente, o pesado paralelepípedo estofado.

Na mostra, o Salon d'Automne, o projeto desenvolvido pela equipe é de um apartamento moderno de luxo, de 90m². Uma faixa é ocupada pela cozinha, banheiro e quarto; o retângulo restante, é o espaço único da sala. Como a regra dos interiores de Le Corbusier, não há um ambiente maior dominante. O mobiliário é disposto de forma dispersa. Há duas poltronas, próximas de uma mesa alta, como uma mesa de escritório, uma poltrona de costas para o armário que faz divisa com a cozinha, uma chaise longue à sua frente, ao lado de uma mesa de jantar, com três cadeiras. O forro é alto na sala e rebaixado, na faixa da cozinha, banheiro, dormitório, com placas de um material translúcido. O piso é de placas quadradas, claras e foscas, e as paredes são brancas.

A linha de móveis aparece completa, e também há os casiers métalliques, desenhados por Perriand, que funcionam tanto como divisórias, quanto como prateleiras. São a versão atualizada em metal, dos casiers do pavilhão l'Esprit Nouveau, de 1925. As portas são de metal brilhante, espelho, vidro ou madeira. A dimensão dos casiers standard, de 75cm x 75cm e de 150cm x 75cm, é mantida mas a profundidade mudou de 37,5cm para 55cm. Também deixaram de ser fechados para transformarem-se em um esqueleto tridimensional.

As cadeiras são feitas com armação de tubo metálico, com estofamento em couro, assim como os pés da mesa, que tem tampo de vidro. A chaise longue basculant, a fauteuil à dossier basculant e a linha pivotante, de cadeira e banqueta, começaram a ser produzidas pela Thonet. A fauteuil grand confort, que foi exposta em tamanho grande e pequeno, não entrou em linha de produção, em função do alto custo. As camas são complementações da linha de móveis, criada especialmente para o salão.

Se não fosse a presença de algumas peças de época colocadas na ambientação, como a máquina de escrever, seria fácil confundir esse apartamento com um projeto contemporâneo. Assim como na villa Church, não há obras de arte modernas e todos os móveis, de alguma forma, são ajustáveis à situações específicas, enfatizando seu caráter funcional; a cama tem rodízio e uma nova versão da poltrona grand confort foi criada, para ajustar-se ao usuário, quando estivesse em uso. O banheiro é aberto, entre as duas zonas de dormir. O toalheiro fica sobre a cabeceira da cama e o vaso e o lavatório, contra o fundo brilhante dos casiers.

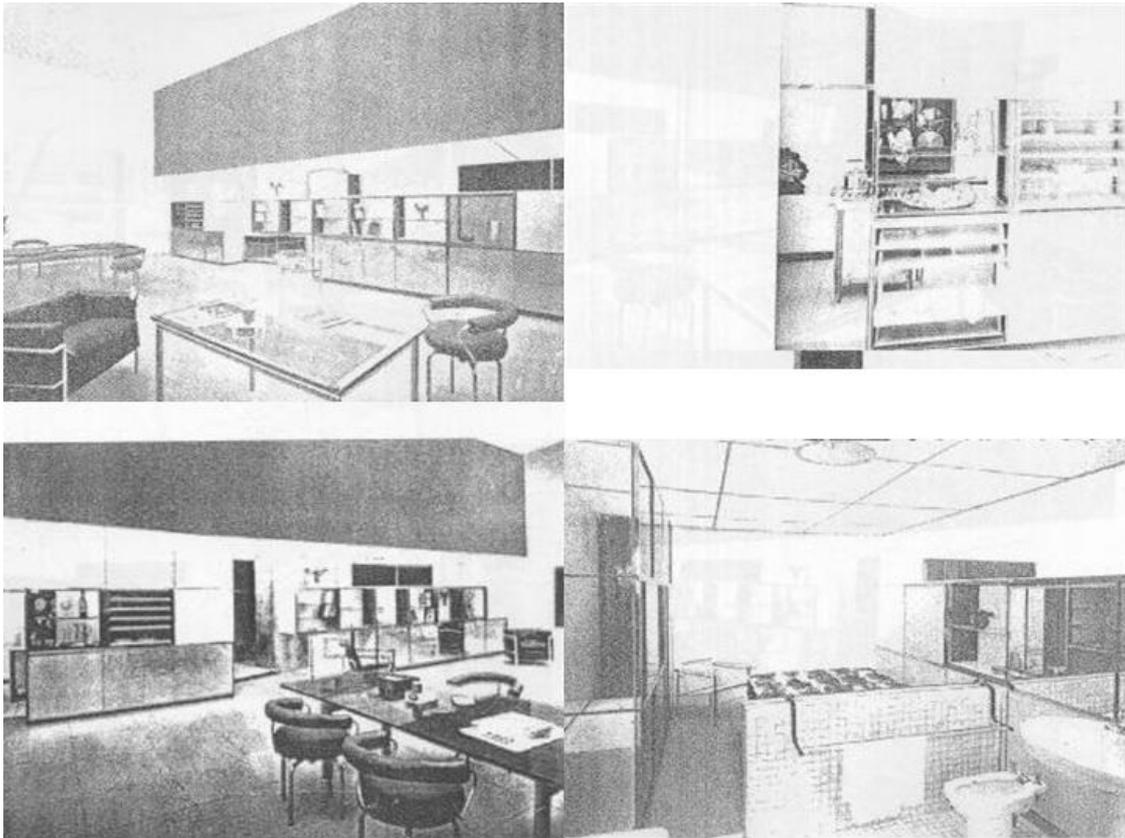


fig.7 – Salon d'Automne

A cozinha é mínima e parte da organização do ato de cozinhar, em diferentes passos, aplicando as teorias de Frederick Taylor²⁷, originalmente desenvolvidas para a indústria. Esta é a fundamentação teórica de seus projetos de habitação mínima, nesta época. É importante salientar que no apartamento do Salon d'automne, com 90 m² para duas ou três pessoas, a “taylorização” não é uma necessidade e, sim, uma opção, um estilo; sinônimo de modernidade.

A villa Savoye, iniciada em 1929 e finalizada em 1931, é o grande projeto desta fase de Le Corbusier. O térreo da casa, uma caixa quadrada, solta em um terreno gramado, equilibra espaços abertos, a área dos pilotis, e fechados, onde estão as garagens, os serviços e o hall de ingresso. Do hall, uma rampa leva ao primeiro pavimento. Nele estão todos os aposentos da casa, salas, cozinha, quartos, banheiros e um terraço, que ocupa quase um terço da planta. Acima, a laje da cobertura é aproveitada como um solário.

A rampa de dois lances é o elemento central da casa, geométrica e conceitualmente, e dá uma atmosfera cerimonial ao percurso. Ela sobe ao lado do terraço, que é contíguo à sala de estar. Este é um lugar ambíguo, um terraço descoberto, tratado como espaço interno, delimitado pelas paredes da fachada. Estas paredes são esburacadas como as da sala, apenas sem os vidros. A mesma mesa usada

²⁷ Frederick W. Taylor era um engenheiro mecânico, cujos textos sobre eficiência e organização, publicados em 1911, foram muito difundidos e discutidos.

na casa de seus pais, no Lago Lemán, junto de uma abertura do muro, num espaço aberto, é usada aqui. O exterior é tratado como espaço interno; ele é mobiliado, até.

A casa usa policromia, embora menos que a La Roche-Jeanneret. Ele usava regras, com a de nunca colocar a mesma cor em duas paredes adjacentes, de uma mesma sala. O branco é predominante nas paredes e em todo o forro. O preto é usado nas portas de metal e nas molduras, guarnições e rodapés, do térreo e da rampa. Uma das paredes da sala é rosa, e na parte íntima, principalmente nos quartos, há ainda mais cores. O piso é cerâmico, de cor ocre. A sala é organizada em duas partes principais, uma de estar, junto à lareira, e outra de jantar, junto à copa. No estar, aparece um ambiente de leitura, em frente à fachada de vidro que dá para o terraço, e uma área de jogos, protagonizada por uma mesa de bridge, que fica próxima da fachada sudoeste. A mobília é escolhida pelo estúdio de Le Corbusier, já que a família recusa-se a aceitar os móveis desenhados por ele, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret. O ambiente, como já havia se tornado regra, é bem pouco mobiliado e não há a configuração de espaços generosos de conversa ou permanência. Na foto de época da sala, além da mesa de bridge, há três poltronas, uma mesa de apoio e um pequeno tapete, em toda a sala. Uma luminária comprida, metálica, semelhante àquela colocada quando foram feitas alterações na casa La Roche, corre ao longo de toda a sala, pendurada na laje. A iluminação resultante é geral, e não focada em algum lugar ou objeto específico. A sala é envidraçada para o terraço, que mesmo sendo um lugar descoberto, é tratado como um interior, como uma outra peça. O muro não tem a altura de um peitoril; é mais alto, como uma fachada, com direito a mesma janela corrida da sala de estar, inclusive. Em um trecho desta janela aparece um tampo, assim como na casa do lago de seus pais, anos atrás. Quando Le Corbusier eleva a casa e coloca a parte social acima do terreno, o contato entre o interior e o exterior não pode ser direto, fisicamente. Isto acontece mesmo antes dos pilotis; na maison La Roche-Jeanneret, que chega até o chão, já é assim. No pavilhão l'Esprit Nouveau, na villa Stein e na villa Savoye o terraço faz o papel de espaço aberto para onde volta-se o ambiente de estar; para onde é possível sair e estar sob o sol. Mas, ainda assim, é edifício, e não natureza.



fig.8 – Casa Savoye

Em 1929 ele começou o projeto da casa Errazuris, dentro de um espírito bem diferente das villas que marcaram a década. É uma casa de veraneio, projetada para o embaixador do Chile na Argentina,

Matías Errazuriz Ortúzar²⁸, no balneário de Zapallar, no Chile. Um lugar onde, teoricamente, seria mais difícil dispor dos materiais ditos modernos. O próprio Le Corbusier vai ao local da obra uma única vez.

A proposta, que não foi construída, tem um volume principal, coberto por um telhado de duas águas invertidas, o chamado telhado borboleta. A sala ocupa todo este volume, no térreo. Uma rampa de dois lances, colocada ao longo da fachada da entrada, leva a um quarto, no mezanino. Coberto por um telhado mais baixo, na continuação da sala, há um “L”, com cozinha, serviços, mais dois dormitórios e banheiros.

As perspectivas internas mostram uma parede de alvenaria de pedras, deixadas à vista, e a estrutura, que é de madeira aparente, de troncos roliços. O piso, representado na planta baixa e na perspectiva, é de pedra de desenho irregular. Por outro lado, aparece, na mesma perspectiva, uma grande abertura envidraçada para a vista do mar, assim como um delicado corrimão, acompanhando a rampa para o mezanino. Tendo sido possível projetar o grande plano de vidro e o corrimão metálico, não seria difícil a utilização de uma laje plana ou de outros tipos de alvenaria ou reboco. A localização da obra foi usada, mais como uma justificativa para o uso de materiais rústicos, do que tenha sido um condicionante real. Este fato fica ainda mais claro levando em conta que trata-se de um projeto. O lugar serve como desculpa, que inocenta Le Corbusier, de antemão, de uma possível acusação de deslealdade, aos princípios declarados em *Vers une architecture*.

Mas ao menos a casa Errazuris tem a justificativa do lugar; no caso da residência para finais de semana de madame Hélène de Mandrot²⁹ (1929-31), construída em Le Pradet, no litoral francês, o ambiente também é usado como argumento de projeto. A primeira proposta, do final de 1929, é de uma casa com estrutura metálica pré-fabricada, aos moldes das *maisons Loucheur*.

Estas casas (1929) são apresentadas como mais uma resposta para questões já investigadas anteriormente, como a industrialização, a taylorização e a organização da obra. O ingrediente que interessa, neste caso, é a parede de divisa entre as casas geminadas, que foi proposta em alvenaria de pedra bruta, de tijolos ou de aglomerado, que, sendo materiais “do país”, poderiam ser construídos pela mão-de-obra comum, o que criaria uma aliança importante com o empresariado local³⁰. Le Corbusier considera esta uma boa estratégia, mas não deixa de ser mais uma das misturas antagônicas do autor.

A proprietária não coloca nenhuma oposição ao projeto. A solução final é de alvenaria de pedra, estrutura em concreto e armação metálica nos panos envidraçados, e surge no mesmo ano do projeto da casa Errazuris, respaldada pela decisão à respeito do executor da obra³¹. O lugar, tanto como fonte de recursos materiais quanto humanos, é um determinante; para a arquitetura moderna da década

²⁸ Le Corbusier foi contratado pelo cliente, provavelmente, durante sua primeira viagem à América do Sul, em 1929.

²⁹ Uma mulher muito rica e envolvida com o mundo artístico, que foi a patronesse e uma das fundadoras, junto com Le Corbusier e Sigfried Gideon, do primeiro CIAM (1928), realizado em seu castelo, em La Sarraz.

³⁰ No desenho publicado nas obras completas, a parede é de alvenaria de pedra, como a da villa de Mandrot.

³¹ “Aimonetti construit lourd et à ittalienne, mais il a de bons meteriaux pierre du pays”, escreve a proprietária aos arquitetos, em dezembro de 1930. Retirado do livro “Helene de Mandrot et la Maison des artistes de la Sarraz”, de Antoine Baudin. Editora Payot Lausanne, Montreux, 1998.

anterior, essa era uma questão irrelevante. Neste caso, além da evidente questão da imagem, há uma adaptação tecnológica.

A base da planta e o programa também são semelhantes aos da casa Errazuriz, embora o interior seja bem mais compartimentado. A planta é um “L” e a sala está em uma posição central, separando os serviços da parte íntima, que está no lado menor. O teto é plano, o que também altera bastante a espacialidade interna da casa.

A casa está assentada no terreno e as paredes da fachada são de alvenaria de pedra, predominantemente, o que cria uma imagem que contextualiza com a vizinhança. Dentro de casa, a alvenaria é rebocada e pintada de branco. As demais, são divisórias leves, algumas delas aproveitadas como prateleiras ou armários, como na maioria das *villas* dos anos 20. O piso é de cerâmica e o forro é plano. A lareira é de alvenaria de tijolos deixados à vista, mas a estrutura, que na casa Errazuriz é de uma madeira tosca, aqui é de colunas de concreto, rebocadas e pintadas.

A maioria do mobiliário, escolhido pela Sra. Mandrot, que também atuava como decoradora, é moderno e de qualidade, como as cadeiras de estrutura de tubo metálico, e uma mesa de refeições, com o tampo de vidro. Mas, as cadeiras do jantar são das mais tradicionais em casas de final de semana, de estrutura de madeira, com encosto e assento de palha. Perto delas há obras de artistas famosos, como Jacques Lipchitz, Paul Rabinowitch e Raymond Duchamp Villon.

O projeto coloca objetos, proporções e materialidades em oposição. A alvenaria de pedra, junto dos grandes panos envidraçados; a lareira de alvenaria de tijolos e a textura da parede de pedra, com o mobiliário de aço tubular; as cadeiras de palha, com as obras de arte. Reaparece em sua arquitetura, a evidente preferência pelos conjuntos inesperados. Aliás, talvez seja melhor dizer o contrário: é difícil encontrar projetos em que Le Corbusier não faz estas misturas, no tema doméstico.

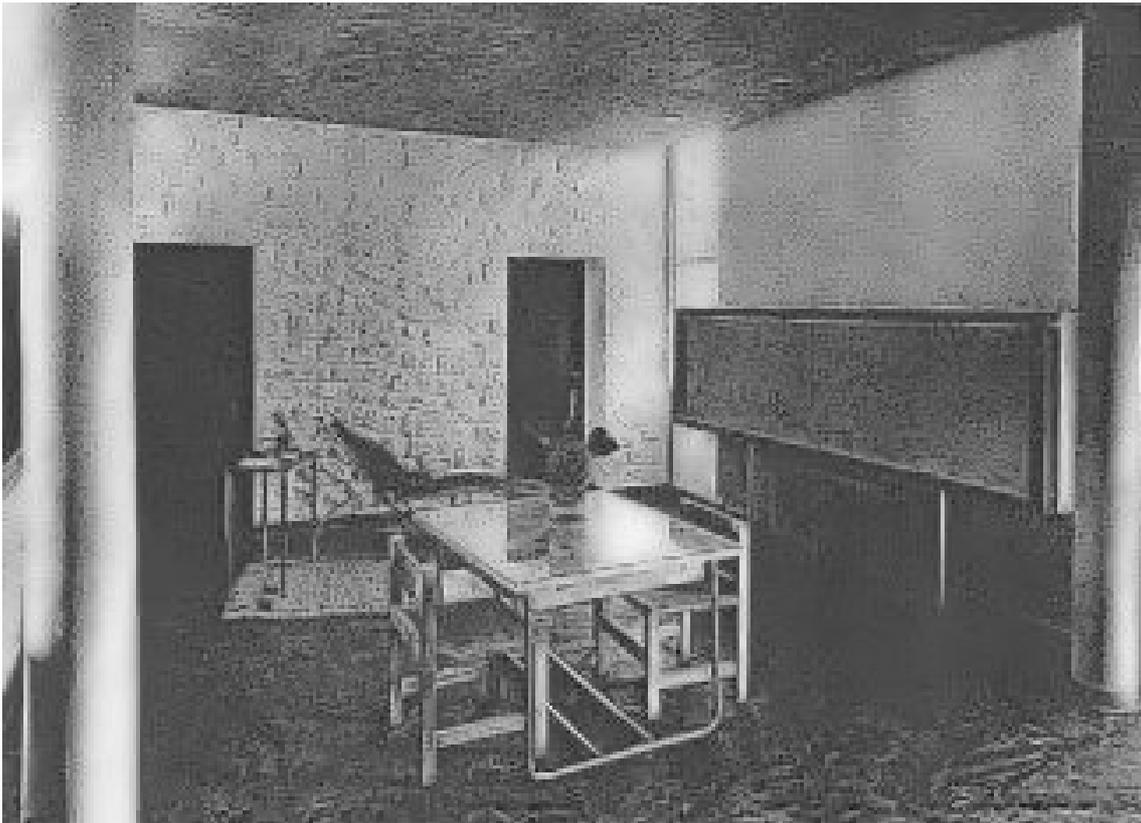


fig.9 – Casa de Mandrot

Mas não é apenas com uma materialidade mais rústica, o flerte de Le Corbusier na virada entre as décadas de 20 e 30. O apartamento de Charles de Beistegui, um milionário cosmopolita e *bon vivant*, em plena Champs Elysées, no coração de Paris, é um caso diferente. Depois de cinco versões, o projeto definitivo tem três andares. A planta do andar principal é um “U”, em torno do *hall* de chegada. A partir daí, no sentido horário, estão a biblioteca, a sala, a sala de jantar, o quarto e os serviços.

Tanto o quarto, quanto o jantar e a sala, dão para uma varanda, no mesmo pavimento. Por uma escada helicoidal interna, que sai do salão, e por outra externa, encostada no lado de fora da biblioteca, chega-se na parte mais alta do primeiro terraço de cobertura, que tem dois níveis. Este desnível corresponde às diferenças de altura entre a sala, com pé-direito maior, e o quarto e o jantar, que são mais baixos. Deste ponto é possível descer, algo em torno de um metro e meio, e chegar à parte mais baixa do terraço, ou subir outro tanto, por uma escada plissada e solta, e chegar a um segundo terraço, ainda mais alto, que está sobre a casa de máquinas do edifício e da clarabóia, que ilumina o hall, a cozinha e os banheiros do apartamento.

A biblioteca é toda acarpetada, e as paredes são ocupadas por prateleiras estreitas, abertas ou fechadas, alternadamente, pintadas na mesma cor clara. Entre as paredes e o forro, que são da mesma cor, há uma moldura discreta. A janela, de dupla altura e de caixilharia mínima, é protegida por uma cortina clara, igualmente. É uma peça unitária, de caráter moderno. No salão, que segue com o mesmo

forro, carpete e tratamento das paredes da biblioteca, apenas sem os nichos das prateleiras, uma escada helicoidal, que se desenvolve em volta de uma coluna de vidro, leva ao terraço. Neste ambiente bastante comedido, o mobiliário escolhido pelo cliente é Rococó, o que cria um resultado surpreendente.

O terraço assemelha-se ao típico terraço-jardim corbusiano, num primeiro momento. Originalmente, havia sido projetado para ser uma quadra de críquete. No projeto final, o piso é de grama, como se tentasse reproduzir a natureza perdida. De fato, é um terraço-jardim, mas o peitoril tem mais de 1,5m de altura, deixando boa parte dos visitantes sem o privilégio da vista para o Arco do Triunfo, ou para a Torre Eiffel. Resta o céu. Contra o muro, há uma lareira que não é, sem sombra de dúvidas, um elemento natural. Tampouco funciona como lareira, na ausência da chaminé. Além disso, o desenho é de uma lareira Barroca.

Em algumas fotos aparece uma moldura de espelho, acima da lareira. Sem o espelho, diga-se de passagem, o que dá ainda mais o que falar. É um cenário onde uma série de elementos familiares, como a lareira ou a grama, está colocada em situação inusitada, ou estranha, como a escada externa de acesso ao terraço, que é travestido de interior, e o guarda-corpo alto demais, que tapa uma vista espetacular. Isto é, a arquitetura é surrealista, e não apenas a ambientação do proprietário.

Como se não bastasse, o apartamento tem aparatos tecnológicos avançados incomuns, como divisórias e cercas vegetais acionadas eletricamente; uma tela de projeção de filmes que desce, enquanto um lustre de cristal sobe, para que não lhe tape a visão, e uma câmara escura em forma de telescópio, que é um volume curvo, solto no terraço. Ao mesmo tempo, e ironicamente, a iluminação é feita por velas.



fig.10 – apartamento Beistegui

É importante ressaltar o caráter do cliente, um colecionador de arte surrealista, com paixão por mobiliário excessivo, mas é evidente que Le Corbusier entra no jogo. “Once again one sees Le Corbusier

appropriate another position through attack and transformation, criticism and juxtaposition. Is this hypocrisy, or the poetic license granted to the creative?”³²

São conhecidas as explicações plausíveis para o fato de Le Corbusier manifestar mudanças em seus projetos, no final da década de 20. Carlos Eduardo Comas fala da depressão econômica, após o estouro da bolsa novaiorquina, em 1929, que teria abalado a “crença num darwinismo formal e tecnológico”³³. Segundo Alan Colqhoun³⁴, sua perda de fé nas técnicas industriais seria consequência do insucesso na tentativa de envolver, tanto o governo, quanto as indústrias, no processo de produção massiva de habitação. Os sérios problemas que existirão com o pano de vidro do Exército da Salvação, em Paris, no começo dos anos 30, serão um outro alerta às limitações do modelo ideal do edifício moderno.

De qualquer maneira, as origens de Le Corbusier, ligadas ao regionalismo, quando era ainda Charles Edouard, são bastante conhecidas. Mas o projeto do apartamento de Beistegui, vai numa outra direção, longe de valores locais, da rusticidade, do artesanato ou da tradição. É quase pura subversão, adicionada à ironia e repleto de paradoxos. Uma atitude mais preocupada com o lugar pode ser facilmente defendida; alguns dos delírios do apartamento Beistegui justificam-se apenas pela vontade do criador. Mesmo sendo um exemplo único, esta é uma outra faceta que apresenta Le Corbusier.

Desde o começo de sua carreira, em La Chaux-de-Fonds, quando ainda era Charles Edouard Jeanneret e numa época em que tem um forte envolvimento com desenho de mobiliário e projetos de interiores, já é notável o seu talento intuitivo para reconhecer diversas tendências, até mesmo as antagônicas, processá-las a sua própria maneira e operar com a composição de desigualdades, mesmo que, em alguns casos, com extrema sutileza.

Estes exemplos mostram uma produção repleta de composições híbridas e heterogêneas, em certo grau semelhantes tanto àquelas do ecletismo do século XIX, quanto às praticadas pelo mainstream, depois de meados da década de 60.

Bibliografia

- BAUDIN, Antoine. *Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de la Sarraz*. Lausanne: Payot, 1998.
BENTON, Tim. *The villas of Le Corbusier 1920-1930*. New haven: Yale University Press, 1987.
BOESINGER, Willy (Ed). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1910-1929*. Zurich: Editions D'Architecture, 1964.
BOESINGER, Willy (Ed). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1929-1934*. Zurich: Editions D'Architecture, 1946.

³² JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000, p. 204

³³ COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras-sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & cia. 1936-1945*. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, 2002. p. 87.

³⁴ COLQHOUN, Alan. "The Significance of Le Corbusier". In: *AeV Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n 9, p. 94-95, 1987.

BROOKS, H. Allen (Ed). The Le Corbusier Archives. Nova Iorque: Garland Publishing; Londres: Fondation Le Corbusier, 1983. 4.v.

COLQUHOUN, Alan. "The Significance of Le Corbusier". A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda, n 9, p.94-95, 1987.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese (doutorado)–Universidade de Paris VII, Paris, 2002. 3v.

JENCKS, Charles. Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000.

LE CORBUSIER. A arte decorativa. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. l'Almanach de l'Architecture Moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment Paris: Les éditions G. Crès et Cie., 1925. (Collection de L'Esprit Nouveau ; 11/12)

LE CORBUSIER sketchbooks. Massachusetts: MIT Press, 1982. v. 3. (The Architectural History Foundation. MIT press series ; 4)

MASSILIA 2003. Anuario de estúdios le corbusieranos. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2003.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles Edouard. Après le cubisme. Paris: Édition des Commentaires, 1918.

REICHLIN, Bruno. Un petit maison sul Lago Lemano-La controversia Perret-Le Corbusier. in Lotus 60, Roma,1988.

RÜEGG, Arthur (Ed.).Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933. Basel-Boston-Berlim: Birkhäuser, 2004.

RUEGG, Arthur (Ed). Le Corbusier: polychromie architecturale. Basel: Birkhäuser, 1997.

RÜEGG, Arthur; VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922. New Haven: Yale Press University.

SBRIGLIO, Jacques. Le Corbusier: La Villa Savoye. Paris: Fondation Le Corbusier; Basel: Birkhauser, 1999. (Guides Le Corbusier).

Lista das ilustrações

Figura 1 – BOESINGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-1965. Barcelona: G.G. 1971.

Figura 2 – BOESINGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-1965. Barcelona: G.G. 1971.

Figura 3 – BOESINGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-1965. Barcelona: G.G. 1971.

Figura 4 - BOESINGER, Willy (Ed). Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1910-1929. Zurich: Editions D'Architecture, 1964.

Figura 5 - BOESINGER, Willy (Ed). Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1910-1929. Zurich: Editions D'Architecture, 1964 / JENCKS, Charles. Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000.

Figura 6 - RÜEGG, Arthur (Ed.) Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933. Basel: Birkhäuser, 2004.

Figura 7 - RÜEGG, Arthur (Ed.).Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933. Basel: Birkhäuser, 2004.

Figura 8 - SBRIGLIO, Jacques. Le Corbusier: La Villa Savoye. Paris: Fondation Le Corbusier; Basel: Birkhauser, 1999. (Guides Le Corbusier).

Figura 9 - RAGOT, Gilles; DION, Mathilde. Le Corbusier en France. Paris: Electa, 1987.

Figura 10 - BOESINGER, Willy (Ed). Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1929-1934. Zurich: Editions D'Architecture, 1946.