ALEXANDRE BENOIT

O labor secreto de Le Corbusier

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e do Urbanismo

Área de concentração:
História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador:
Prof. dr. Ricardo Marques de Azevedo

Exemplar revisado e alterado em relação
à versão original, sob responsabilidade
do autor e anuência do orientador.
O original se encontra disponível na sede do programa,
São Paulo 03 de julho de 2014

São Paulo
2014

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

E-MAIL DO AUTOR: abenoit@usp.br

Benoit, Alexandre

B473L O labor secreto de Le Corbusier / Alexandre Benoit. -- São Paulo, 2014.

113 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.

Orientador: Ricardo Marques de Azevedo

1.Urbanismo – América do Sul 2.Pintura 3.Le Corbusier, 1887-1965 I.Título

CDU 711.4

BENOIT, Alexandre

O labor secreto de Le Corbusier

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e do Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

a meu pai

Agradecimentos

Ao prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo pela oportunidade oferecida e atenciosa orientação, ao prof. Luis Antonio Jorge e à profa. Fernanda Fernandes pelos apontamentos feitos no exame de qualificação, a Sophia Telles por sua crítica sempre pertinente, a Juliana Junqueira (a quem devo a observação sobre o terreno original do MESP) e Rafael Urano pela interlocução constante, a Lelita e Hector pelas leituras e comentários, e finalmente a Tama pelo apoio e carinho.

É preciso que nossa inteligência se acostume a compreender sintético-ideograficamente no lugar de analítico-discursivamente.

Apollinaire

É preciso dizer sempre o que se vê. E, o que é mais difícil, é preciso sobretudo sempre ver o que se vê.

Le Corbusier

Resumo

BENOIT, Alexandre. O labor secreto de Le Corbusier. 2014. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Após iniciar sua trajetória como pintor junto às vanguardas parisienses do cubismo e do purismo, Le Corbusier cessa em 1923, aos olhos do público, tal atividade, mantendo-a regular e sistemática como um trabalho exclusivo seu. Afora algumas poucas exposições menores e discretas, Le Corbusier permanece cerca de 30 anos pintando sem expor até que, em 1948, inicia o redescobrimento do que veio a chamar de seu "labor secreto". Esse processo de retomada da pintura como a "virtude profunda" de sua arquitetura e de seu urbanismo converge, em 1953, para uma grande exposição em Paris, quebrando definitivamente o seu silêncio de três décadas. Nesse percurso, analisou-se não apenas as fases de sua pintura, como seu significado enquanto formalização discursiva do trabalho conceitual de Le Corbusier, valorizando-se a relação entre pintura e urbanismo, em especial, a partir de suas viagens para a América do Sul.

Palavras-chave: Le Corbusier. Pintura. Urbanismo. América do Sul.

Abstract

BENOIT, Alexandre. Le Corbusier's Secret Labor. 2014, 113 f. Master's Thesis - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo, 2014.

After beginning his trajectory as a painter in the Parisian cubist and purist avant-garde movements, Le Corbusier halts his painting activity to the eyes of the public, keeping it regularly and systematically just for himself. Aside from a few small and discreet exhibitions, Le Corbusier spends 30 years painting without exhibiting until 1948, when he begins the rediscovery of what was to be called his "secret labor". This process of recovery of his painting as a "profound virtue" of his architecture and urbanism culminates in a huge exhibition in Paris, in 1953, breaking once and for all his 30-year silence. In this piece, not only the phases of Le Corbusier's painting were analyzed, but also its meaning as a discursive formalization of his conceptual work.

Key words:

Le Corbusier. Painting. Urbanism. South America.

Sumário

I. Introdução.....	10
1. O lugar da imagem.....	14
1.1. A profunda virtude	
1.2. A retomada	
1.3 A busca persistente	
1.3.1As fases da pintura	
1.3.2 Os críticos	
1.4. Arquiteto ou pintor?	
1.5. Imagens (1 a 8).....	33
2. Os elementos plástico-poéticos de uma certa hipótese urbanística.....	39
2.1. Introdução	
2.2. Cidade e natureza	
2.3. A construção do olhar	
2.4. A representação da paisagem	
2.4.1. o ângulo reto	
2.4.2. os meandros	
2.5. as imagens do urbanismo	
2.6. Imagens (9 a 25).....	64
3. A poética da imagem.....	73
3.1. Caligramas	
3.2. Les mots plastiques	
3.2.1 O livro	
3.2.2 O simbólico como alquimia	
3.2.3. Um outro ângulo reto	
3.3. Quatro pontos sobre o poema	
3.4. Imagens (26-42).....	93
4. Conclusão.....	102
5. Referência bibliográfica.....	105

Introdução

Esta dissertação decorre de uma frase de Le Corbusier: “Creio que se algum valor é concedido à minha obra de arquiteto é a este labor secreto [da pintura] que se deve atribuir sua profunda virtude.” Nela, Le Corbusier atribui à pintura esta condição de labor secreto, pois, ainda que ininterrupto, sistemático e persistente, este labor foi por quase três décadas uma atividade marginal, ofuscada pela figura do polêmico arquiteto. Como é possível imaginar que a *civilisation machiniste* abra espaço para um pintor de cavalete, ou então para o rudimentar desenho a carvão e giz de colorir? Pois eis que são eles as bases dela, ao menos é o que parece demonstrar uma análise mais detalhada sobre o pensamento pictórico de Le Corbusier.

Este trabalho é dividido em três capítulos, que foram pensados como partes de uma mesma reflexão sobre uma ideia e não como um simples desenvolvimento cronológico da pintura de Le Corbusier. Assim, no primeiro capítulo, *O lugar da imagem*, procuramos apresentar inicialmente o problema central desta dissertação, ou seja, qual o sentido da imagem no interior do conjunto da obra do arquiteto franco-suíço. Construiu-se, então, uma ordenação do pensamento e da produção plástica de Le Corbusier, assumindo, em primeiro lugar, como ele mesmo organizou, viu e nomeou as fases ou períodos de sua pintura. Ao lado da pintura, existe o desenho, ainda que sejam tempos distintos, com suas técnicas e meios de expressão próprios, são intimamente relacionados; já o desenho não pode ser pensado sem outros dois elementos constitutivos de seu pensamento: as viagens e os livros. Em seguida, abrimos a palavra aos críticos e comentadores, privilegiando aqueles que, do nosso ponto-de-vista, apresentam as interpretações mais sólidas sobre as questões que tangenciam esta dissertação.

No segundo capítulo, *Os elementos plástico-poéticos de uma certa hipótese urbanística*, analisamos algumas transições entre os vários domínios da obra plástica de Le Corbusier – compreendendo-a tal qual ele a define, isto é, como unidade entre arquitetura, urbanismo, pintura e todas as variantes decorrentes, como escultura, gravura, tapeçaria, etc. Nessas transições, coloca-se em evidência que o pensamento pictórico de Le Corbusier se relaciona com sua arquitetura mesmo durante os chamados anos de silêncio (aqueles em que a pintura deixa de aparecer publicamente). Entretanto, mais do que uma transição formal que se estabelece por

analogias compositivas, este labor fornece os elementos plástico-poéticos de seu urbanismo, uma linguagem simbólica e visual. Ao longo do capítulo, dois desses elementos foram analisados e interpretados como exemplos de um padrão que atravessa toda sua produção.

No terceiro capítulo, *A poética da imagem*, desenvolve-se uma comparação entre a linguagem analítico-discursiva dos textos e esta simbólico-visual das imagens no campo do pensamento de Le Corbusier. Para tanto, analisamos o livro *O poema do ângulo reto*, espécie de balanço (lírico) de sua trajetória, composto em litogravuras que acabam por narrar a formação de conceitos fundantes de seu pensamento urbanístico, enunciados de sua arquitetura, lembranças de fatos históricos e de sua intimidade. A liberdade do *Poema do ângulo reto* permite que Le Corbusier leve ao limite esta sua linguagem visual, entrecruzando em definitivo os vários tempos de sua obra plástica.

* * *

Algumas considerações acerca do método de pesquisa se fazem necessárias. Se o objetivo deste trabalho é encontrar o lugar da imagem no conjunto da obra de Le Corbusier, é preciso, antes de mais nada, reconstruir o desenvolvimento lógico-conceitual de seu pensamento pictórico, ou a sua *léxis*¹. Como fazê-lo? Primeiro, lendo seus textos, dando-lhe a palavra. É preciso, no entanto, estabelecer algumas mínimas diferenciações entre os textos propagandísticos, os teóricos e aqueles de caráter pessoal, como suas cartas e seus escritos de viagem. Sem atentarmos para a singularidade de cada tipo de texto de Le Corbusier somos levados a nivelamentos redutores. Nos anos 20, as cartas são uma base de dados importante, já que revelam questões sobre as quais os livros praticamente não se ocupam; nos anos 30, por outro lado, quando a pintura e urbanismo começam a se relacionar, os livros passam a conter elementos relevantes, este é o caso de *Precisões*.

Além do caráter do texto, a datação é outra informação importante, pois, ainda que não haja um corte radical propriamente entre o jovem e o velho *Corbu*, existem mudanças significativas que não podem ser ignoradas. Tais mudanças não ocorrem abruptamente, são resultado de um processo que, em si, é sempre revelador, mas que geralmente não é observado, como é o caso da relação purismo-cubismo, que vai se alterando sensivelmente ao longo de sua trajetória. Nos anos 20, diz-se purista,

¹ Aplicamos aqui o termo *léxis* e seu sentido conceitual tal qual é desenvolvido por Hector Benoit na tese de livre-docência *Em busca da odisseia dialógica*, cf. BENOIT, H. *Em busca da odisseia dialógica: a questão metodológica das temporalidades – reencontrando a materialidade de léxis*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

enquanto que, nos anos 50, distancia-se a ponto de se dizer cubista. Diante da vasta produção escrita de Le Corbusier, fomos obrigados a fazer um recorte que circunscreveu aqueles textos mais próximos ao tema.

Além dos textos, foi preciso conhecer as pinturas, mais de 400, buscando identificar entre elas as mais marcantes de cada período e a relação que estabeleciam entre si e com seus estudos preparatórios, desenhos iniciais e os cadernos de viagem. Foi preciso também estudar, ao menos no que diz respeito aos quadros principais, as relações entre eles e as obras arquitetônicas, planos urbanísticos e publicações de Le Corbusier.

Não obstante a vasta produção de Le Corbusier, há uma igualmente extensa bibliografia sobre ele, que reúne outras centenas de portas a serem abertas. Já a bibliografia específica sobre a pintura é relativamente restrita, porém bastante desconhecida no Brasil, levando-nos a um trabalhoso levantamento de autores e obras.

Finalmente, a interpretação do pensamento lógico-conceitual de Le Corbusier sobre o problema da imagem passa pela reconstrução dialética destes vários tempos, ou temporalidades, que compõe a sua obra – pintura, escritos, projetos e obras construídas, críticos e época histórica. Sobre essa reconstrução, não se trata de uma simples justaposição, mas de um incessante montar e remontar das partes, dos fragmentos que vão sendo descobertos, até a construção mais próxima do real. É esclarecedora, nesse sentido, a ideia do “silêncio de 30 anos” a que se refere Le Corbusier em 1953. Ao analisarmos os fatos, esta ausência pública de sua pintura nunca ocorreu plenamente, pois Le Corbusier não cessou de expor senão por um período de sete, oito anos. Essa é uma informação relativamente conhecida e desprezada pela crítica. Porém, as palavras de Le Corbusier tem um valor essencial enquanto criação discursiva que precisa ser investigada. Se isto não for feito, descartam-se camadas relevantes de significados, simplificando o tão contraditório pensamento de Le Corbusier.

* * *

O presente trabalho não se pretende uma conclusão definitiva, mas muito mais uma primeira aproximação sobre o tema. Quanto mais se estuda a produção de Le Corbusier, em especial seus textos, mais se tem a impressão de que, para além das ofuscantes e sedutoras formulações e proposições, existem, no submundo das

páginas entre as linhas de um desenho a traço e os contornos de um plano de cor quaisquer, apontamentos essenciais que ainda estão por ser descobertos e postos em relação.

Fevereiro 2014.

1. O lugar da imagem

1.1. A profunda virtude

*Creio que se algum valor é
concedido à minha obra de
arquiteto é a este labor secreto [da
pintura] que se deve atribuir sua
profunda virtude.*

Le Corbusier

A virada dos anos 40 para os 50 representa para a obra arquitetônica de Le Corbusier um período de importantes realizações. Para citarmos algumas delas: em 1947, Le Corbusier lança a pedra fundamental da Unidade de Habitação de Marselha, seu protótipo mais acabado da célula da *ville radieuse*; no mesmo ano desenvolve o projeto para a sede da ONU em Nova Iorque e para a fábrica têxtil Duval em Saint-Dié; em 1949, começa os estudos para a casa Curutchet em La Plata e, em 1950, para a Capela de Ronchamp, ano que recebe o convite para projetar a cidade de Chandigarh na Índia – cuja execução se estende por mais de uma década; em 1951, desenvolve o projeto das casas Jaoul; e finalmente, em 1953, dá início ao Convento de Saint-Marie de la Tourette. Talvez, em quantidade, nenhum outro período de sua produção tenha sido tão intenso, certamente, em termos de importância não há outro em que ele execute variações tão distintas dos princípios de sua linguagem arquitetônica. Trata-se de um momento em que Le Corbusier reinventa sua arquitetura, como atestam as formas de Ronchamp, o concreto aparente de Marselha ou a técnica vernacular das casas Jaoul. Mesmo com canteiros em vários países, não cessa de produzir textos e publicações. Nesses anos edita, entre outros, o *Modulor I* e o número especial de *L'architecture d'aujourd'hui*. Aproveitando o tempo ocioso, proporcionado por muitas horas de viagem, escreve, entre 1947 e 53, o livro *O poema do ângulo reto*. Ainda entre 1947 e 51, participa de três encontros dos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Este ritmo é um contraste direto com os anos de guerra em que é obrigado a fechar o escritório e praticamente não construir. Também é bastante diferente dos anos 30, quando desenha grandes projetos urbanísticos que, no entanto, nunca chegam a se realizar.

Entre tantos compromissos profissionais, Le Corbusier encontra tempo para iniciar uma “redescoberta” de sua obra pictórica, mantida longe do grande público desde 1923. Se já antes da 2a. Guerra ele dá algumas demonstrações de um movimento de retomada, a partir de 1948, uma série de textos, que depois se desdobram em ações concretas, passam a valorizar a sua produção pictórica. Pois, como veremos neste capítulo, a pintura redescoberta é, antes de tudo, mais uma criação discursiva de Le Corbusier. Suas palavras eloquentes sublinham a existência dessa parte de sua obra até então renegada e despertam a certeza de que estamos diante de um fato histórico, como uma relíquia arqueológica perdida num arroubo da civilização maquinista que acaba de ser revelada a público. Ele inicia um movimento duplo: teoriza sobre a ideia de síntese das artes e de unidade, aproximando personalidades da geração de 1910, como Picasso e Matisse, e revela, em textos de caráter autobiográfico, a pintura como a “profunda virtude” de sua arquitetura, um “labor secreto” que dá o alicerce plástico para sua obra. Até então nada vimos senão as formas mais aparentes, é preciso desenterrar as fundações (perdidas) e romper o silêncio de décadas sobre a sua produção pictórica, encontrando um novo lugar para ela, ao lado de sua arquitetura, que agora corre o mundo nas capas das revistas, em coletâneas sobre sua obra e em exposições e mostras. Mais um jogo de retórica do velho *Corbu* ou uma revelação séria e profunda sobre os fantasmas que habitam o seu espírito criativo?

1.2. A retomada

*Mas onde começa a escultura,
onde começa a pintura, onde
começa a arquitetura?*
Le Corbusier

Em abril de 1948, a revista *L'architecture d'aujourd'hui*² publica um número especial dedicado a Le Corbusier. A montagem da edição tem ativa participação do arquiteto a ponto de fazê-la parecer mais um de seus livros. A data da revista também é muito importante, 1948, pois trata-se da virada dos anos 40 para os 50, marcando, como vimos, o início do período dos grandes projetos de Le Corbusier. A edição, preparada em 1947, não conta com a maioria dos novos projetos, nem a sede da ONU (1946), nem mesmo a Unidade de Habitação de Marselha (início dos estudos em 1947) são citados com destaque. A importância da revista não está, portanto, no registro das novas construções, mas no caráter de balanço da trajetória de Le Corbusier. Este balanço não é, por outro lado, uma cronologia, ou uma história de seus projetos, mas

² *L'Architecture d'aujourd'hui, número fora de série, especial Le Corbusier. Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1948.*

sim uma reflexão sobre alguns conceitos fundantes de seu pensamento. Não por acaso, Stanislaus von Moos chama atenção para esta revista como “sem dúvida uma das melhores publicações de Le Corbusier”³. A edição conta com um único texto chamado *Unité*⁴ assinado pelo próprio arquiteto. Trata-se de umas das primeiras formulações acerca da sua obra como uma síntese entre vários tempos: o do urbanismo, da arquitetura e da pintura – esta última com suas ramificações, como escultura e tapeçaria.

Em linhas gerais, o texto *Unité* guarda um sentido semelhante àquele do manifesto de fundação do purismo, *Depois do cubismo*⁵ – seu primeiro texto sobre pintura – pois ambos colocam a criação artística como a resposta que a *civilisation machiniste* aguarda ao fim de uma época de destruição e pessimismo. Lá, em 1918, o purismo se afirma como ordenação do mundo, racional e cristalina, aqui, a unidade das artes como integração entre os vários domínios da criação, como guia da produção da vida material dos homens. Em 1918, o manifesto é voltado para a pintura, em 1948, para o “fenômeno plástico” que abrange todos os campos das artes. Em *Depois do cubismo*, Le Corbusier espera ser reconhecido como pintor, em *Unité*, arquiteto consagrado, busca trazer para o primeiro plano a pintura, então esquecida. Tenta, portanto, reeditar o início de sua trajetória? *Unité* cumpre esse papel de novo manifesto de fundação? Vejamos a questão mais de perto.

Em *Unité*, o argumento a favor da unidade entre as artes é, como vimos, um contraponto aos anos de guerra, e também uma nova oportunidade de lançar o seu programa de redenção social – a homonímia entre o nome do artigo e o edifício de Marselha revela essa proximidade, talvez até como aquele sendo espécie de memorial deste. Os tempos de guerra são citados indiretamente no início do texto, tão logo Le Corbusier começa a descrever a lei imposta pelo governo de Vichy, em 1940, sobre a regulamentação da profissão do arquiteto. Ele critica esta iniciativa, diz que “construir bem exige construtores e não apenas arquitetos diplomados”, recorda que as edificações monumentais de Paris foram feitas, ao longo de séculos, por construtores sem diploma, “é aí que está o problema”, pois “o diploma de arquiteto é uma qualificação fragmentária”⁶, uma “barreira defensiva” que se esquia do verdadeiro problema, “a arte em todas as coisas”. Sua argumentação segue nesse sentido,

³ MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier – elementos de uma síntese*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977, 329. No mesmo período, Le Corbusier faz outras duas publicações que seguem esta mesma linha, o livro *New world of space* (1948) e outro número especial da *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1946.

⁴ LE CORBUSIER. *Unité* in *L'Architecture d'aujourd'hui*, número fora de série, especial Le Corbusier. Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1948.

⁵ OZENFANT, Amedée / JEANNERET, Charles Édourd. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁶ LE CORBUSIER, op. cit, pg. 6.

passando a exemplos práticos que demonstram o que suas palavras querem dizer. Apresenta basicamente seus planos iniciados nos anos 30, com pouquíssimas menções à edificações, centrando-se sobretudo na escala do urbanismo: as várias propostas para Argel, o redesenho do subúrbio de Paris, Saint-Dié, etc. As incursões em arquitetura apresentam conceitos de caráter geral, como o *brise-soleil* a partir de esquemas do Rio de Janeiro, ou o diagrama do arranha-céu argelino em oposição ao norte-americano. Comenta também a formação do grupo ASCORAL e a tentativa de aproximar arquitetura e engenharia.

Em seguida, introduz o problema da pintura. “Eu abro, neste ponto”, escreve Le Corbusier, “uma discreta porta de meu apartamento, ela dá passagem ao meu ateliê de buscas pacientes (*atelier de recherches patients*)”⁷. Fotos de seu ateliê ocupam algumas páginas da revista. “Cada jornada de uma vida consagrada ao florescimento da sociedade maquinista, é em parte voltada ao trabalho puramente desinteressado” da pintura, que se define pela “invenção de formas, criação de relações, inserindo proporções lineares, volumétricas, coloridas...”⁸. Procurando delimitar o início de sua pintura, cita o quadro *Guitarre verticale - 1e. version*, de 1920 [fig1]⁹. Ainda que diga que esta escolha seja puramente arbitrária, ao observarmos a evolução de sua pintura inicial desde 1918, época em que lança *Depois do cubismo* e realiza sua primeira exposição, podemos constatar que *Guitarre verticale - 1e. version* tem uma importância específica na medida em que é o primeiro quadro que assume os traços mais significativos do purismo – e da imagem que se eternizou sobre ele – ou seja, das natureza-mortas compostas a partir de objetos do cotidiano, como garrafas, copos, lanterna e violão, dispostos frontalmente sobre uma mesa e organizados de modo que a geometria de seus contornos se mesclam formando grandes linhas verticais e horizontais.

Fixado o início de sua obra como pintor, passa então a descrever o seu ofício como uma produção séria e metódica, “arrancando onde podia encontrar os segredos da forma”, em uma operação que se assemelha ao “espírito de invenção” do acrobata que “diariamente, treina seus músculos e o controle sobre si mesmo”¹⁰. Sua confessada determinação encontra, no entanto, resistência do público que, segundo diz, não consegue aceitar que um arquiteto seja também um pintor, “quando eu começava a *L'Esprit Nouveau*”¹¹ escreve Le Corbusier, “o debate de arquitetura, em seguida de urbanismo e simultaneamente de pintura, eu percebia que todas essas

⁷ LE CORBUSIER, op. cit., pg. 32.

⁸ Idem, ibidem, pg. 32.

⁹ As imagens citadas no texto estão numeradas e são apresentadas ao final do capítulo na p. 33

¹⁰ LE CORBUSIER, op. cit., p 33.

¹¹ Revista editada por Le Corbusier, Amedée Ozenfant e Paul Dermée, entre 1920 e 1925.

coisas não apareciam com o mesmo peso para a opinião pública”. Diante disso, diz que teve de “aceitar que a porta de meu ateliê de pintura estivesse fechada aos outros e, desde 1923, eu nunca mais expus, nem divulguei meus quadros”, levando “mais de vinte anos de amor apaixonado pela arte permanecerem secretos”, sendo acusado de “negar a arte e de odiar a pintura”. Mas, tal acusação, defende-se Le Corbusier, é falsa, pois diz manter, ao longo de décadas, rigorosamente a atividade da pintura, conforme esta passagem:

“Meçam a que ponto esta jardinagem laboriosa, paciente e obstinado cultivo de formas e cores, de ritmos e dosagens alimentavam diariamente a arquitetura e o urbanismo nascidos na rua Sèvres, 35. Eu creio que se algum valor é concedido à minha obra de arquiteto é a este labor secreto que se deve atribuir sua profunda virtude.”¹²

Como se vê agora começa a ficar mais claro o contexto de suas palavras. O início de sua fala sobre a pintura, em que convida o leitor a entrar em seu ateliê não é apenas em sentido figurado: aos olhos do público tal espaço inexistia até então. Segundo Moos, “mesmo seus colaboradores mais próximos da rua Sèvres [onde ficava seu escritório de arquitetura] tinham uma ideia muito vaga do que fazia todas as manhãs”¹³. Quase vinte anos mais tarde, Le Corbusier retorna a essa ideia de incompreensão ao lembrar que neste período “mesmo os amigos mais próximos me viam como um pintor de fim de semana”. Em outra passagem de *Unité*, ao lado de uma imagem de um quadro e de uma foto de seu ateliê, reafirma, mais uma vez, a ideia de isolamento de seu labor pictórico, ao escrever que “de 1923 a 1938, nenhum quadro saiu deste ateliê, quinze anos de trabalho silencioso”.

A essa altura, próximos do fim do texto, algumas outras questões são abordadas, como o tema da escultura, mas o central dele é a ideia de “unidade rumo ao espaço construído” e a sua relação com a pintura. Ora, não há grande surpresa em seu chamado por unidade, é uma ideia que existe, ao menos em parte, desde os anos 20 e que permeia, por exemplo, o pavilhão de *L'Esprit Nouveau* em 1925, quando ambienta os espaços com quadros de Picasso, Gris, Ozenfant e esculturas de Lipchitz. O que ele parece acrescentar, sem dúvida, é a unidade imanente à sua obra a partir da sua pintura, por meio de um recomeço público de uma atividade ininterrupta, essencial para si.

¹² Idem, *ibidem*, p. 39.

¹³ MOOS, Stanislaus von, *op. cit.*, p. 332.

1.3. A busca persistente

[Ao pintar] eu trabalhei para mim,
tendo eu mesmo como juiz, um juiz
nem um pouco complacente.
Le Corbusier

Ordenar e registrar sua obra é uma preocupação que Le Corbusier mantém ao longo de toda a vida. Como observa Carlos Ferreira Martins, “entre todos os protagonistas da arquitetura deste século, Le Corbusier foi, com certeza, o mais preocupado em construir a visão que daria de si mesmo para a posteridade”¹⁴. Sua correspondência de juventude, por exemplo, é meticulosamente arquivada, assim como seus cadernos de viagem são guardados e numerados, já suas *Oeuvres complètes*, publicadas em fascículos em várias épocas da sua vida, registram seus projetos e planos, um após o outro. Existe, porém, um segundo movimento de não apenas registrar e compilar o que produz, mas também de ordenar a partir de uma síntese teórica. O texto analisado anteriormente, *Unité*, parece fazer parte dessa categoria. Sobre o ponto-de-vista da pintura, o texto não classifica, nem organiza uma cronologia de suas pinturas, mas posiciona conceitualmente a obra pictórica no interior do seu processo criativo. No mesmo período, se consultarmos seus cadernos de viagem, encontramos um primeiro rascunho de uma ordenação cronológica em que datas e quadros importantes são indicados¹⁵. Uma ordenação completa de sua obra pictórica – feita por ele mesmo – só aparece, em seus textos, no início da déc.60, portanto, dez, quinze anos mais tarde, dentro de um contexto de ordenação geral de seu legado. Entre os documentos, talvez aquele que contenha elementos mais substanciais para a reconstrução de uma ordenação temporal e conceitual de sua obra plástica é *Le Corbusier, lui même*¹⁶. O livro começa a ser organizado em 1964, portanto um ano antes do falecimento de Le Corbusier, sob a responsabilidade de Jean Petit, que diagrama seus livros após a 2ª Guerra, tornando-se um de seus mais próximos e fiéis colaboradores até que passa a ser co-editor de alguns de seus livros. Em *Le Corbusier, lui même*, Jean Petit constrói uma detalhada periodização da obra de Le Corbusier em todos os seus ramos de atuação, reunindo e selecionando trechos de documentos diversos sobre um mesmo período ou questão; há também nesse livro uma série de depoimentos de Le Corbusier, alguns com a clara intenção de reforçar um conceito ou uma tomada de partido em determinado momento de sua trajetória. O que torna este livro importante, além de sua riquíssima reunião de imagens e textos, é que Le Corbusier participa

¹⁴ MARTINS, Carlos Ferreira. *Razon, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1992, p. 3.

¹⁵ Carnet E20-451 e D16-144.

¹⁶ PETIT, JEAN. *Le Corbusier – lui même*. Genebra: edições Rousseau, coleção Forces Vives, 1970.

ativamente dessa seleção de conteúdo, além de corrigir a prova final do livro pouco antes de falecer. Assim, *Le Corbusier, lui même* tem um valor enquanto retrato da visão que Le Corbusier tem de sua obra ao fim da vida. Tomando este texto como base, reconstruiremos, brevemente, os grandes momentos de sua produção pictórica, para em seguida discutir como os críticos a vêem e, daí, o lugar da pintura no interior do conjunto de sua obra.

1.3.1. As fases da pintura

Por orientação de seu primeiro professor, Charles L'Eplattenier, o jovem Le Corbusier, ainda Charles-Edouard Jeanneret-Gris, realiza, entre 1907 e 1911, longas viagens de estudo pela Itália e Oriente. Não cabe aqui desenvolver a importância dessas viagens para sua formação, nem entrar em detalhes sobre sua formação inicial em La Chaux-de-Fonds, sua cidade natal¹⁷. Desse período, vale, porém, recordar uma breve anotação que Le Corbusier faz posteriormente. Por volta de 1904, aos dezesseis anos, Jeanneret tem que escolher um ofício para prosseguir os estudos como discípulo de L'Eplattenier; diz então “odiar arquitetura” e decide ser pintor, mas a escolha desagrada ao mestre:

“Não, nunca – me diz L'Eplattenier! - Você não tem nenhuma vocação para a pintura!” (ele mesmo era pintor). Eu tinha 16 anos, aceitei o veredicto e obedeci, engajei-me na arquitetura.”¹⁸

Este episódio relatado por Jean Petit não vem acompanhado de nenhum outro comentário, dando por encerrada a questão. No entanto, se consultarmos a correspondência relativa à sua primeira viagem a Itália, em 1907, constata-se um duplo interesse de Jeanneret. Nas cartas a L'Eplattenier descreve seu aprendizado sobre arquitetura, enquanto que, nas cartas aos pais, ocupa-se somente de temas relacionados à pintura. Para Maria Elisa Pita, ele segue dividido entre as expectativas do mestre e a formação como pintor¹⁹. De 1907 até a sua ida definitiva a Paris, em 1917, vive, porém, se preparando para a arquitetura, trabalhando em importantes escritórios de conhecidos nomes da vanguarda europeia como Peters Behrens, Josef Hoffmann e Auguste Perret.

¹⁷ No capítulo seguinte retomaremos a análise sobre a viagem de 1911, para uma visão geral sobre a juventude de Le Corbusier ver BROOKS, Allen. *Le Corbusier's formative years*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, há também a dissertação de mestrado PITA, Maria Elisa de Castro. *De Jeanneret a Le Corbusier – os anos de formação*. Campinas: PUC/FAU, 2003.

¹⁸ PETIT, JEAN. *Le Corbusier – lui même*. Genebra: éditions Rousseau, coleção Forces Vives, 1970, p. 28.

¹⁹ PITA, Maria Elisa de Castro. *De Jeanneret a Le Corbusier – os anos de formação*. Campinas: PUC/FAU, 2003, p. 22.

Após a I Guerra, Charles-Edouard Jeanneret-Gris se instala em Paris, passando a administrar um escritório de construção civil voltado para a pré-fabricação, pintando sem maiores pretensões nas horas vagas. Em 1918, Perret apresenta-lhe o pintor Amedée Ozenfant. Embora Ozenfant tenha apenas dois anos a mais que Le Corbusier, ele está vinculado ao debate das vanguardas pictóricas parisienses do pré-guerra, em especial, ao cubismo. No livro de Petit, a importância de Ozenfant para a formação de Le Corbusier é relativizada, mas diversos documentos de época, como o diário de Jeanneret e sua correspondência, dizem o contrário, revelando o quanto ele admira Ozenfant. Em carta de 1918, Jeanneret escreve sobre Ozenfant: “ele é o mestre que eu procuro há muito tempo”²⁰. Para se ter uma ideia da influência que o novo mestre tem sobre Jeanneret, este aceita seus conselhos contrários à arquitetura: “Jeanneret, é preciso pintar, só existe liberdade através da pintura, você nunca fará uma obra livre por meio da arquitetura”²¹. Em uma entrevista de 1965, Le Corbusier recorda as palavras de Ozenfant: “eu te farei uma profecia, você não vai construir nada em 40 anos, era 1918, (...) eu não queria trabalhar com outra coisa, queria me ocupar com arte, então aceitei a recomendação e trabalhei com Ozenfant por muito tempo”²². Por meio de Ozenfant, Jeanneret conhece o cubismo e toma contato com Picasso e Léger.

Das discussões entre Ozenfant e Jeanneret, surge o purismo, uma reação às tendências formalizantes do cubismo após a I Guerra. Os puristas não concordam com a “plástica pura” dos cubistas por conduzir ao ornamental, por outro lado, também não aceitam a abstração neoplasticista. Segundo Martins, “os puristas insistem em manter um nível mínimo de ‘figuração’ ou, diríamos, de analogia formal que o signo puramente convencional não possa garantir, pelo menos enquanto universalidade de sua interlocução”²³. Em dezembro de 1918, Jeanneret e Ozenfant lançam o manifesto *Depois do cubismo* por ocasião da primeira exposição purista na Galeria Thomas, em Paris. Nessa época, os temas de seus quadros são “exclusivamente objetos da vida cotidiana”, como garrafas, copos, instrumentos musicais, lanternas, etc. Segundo Petit, sua pintura é “impregnada de uma certa quietude, de uma serenidade monástica” que se traduz em cores tranquilas e suaves²⁴. Em 1920, Ozenfant, Jeanneret e o poeta Paul Dermée lançam a revista *L'Esprit Nouveau* com o objetivo de estabelecer um debate de vanguarda nos campos da pintura e da arquitetura através de “um espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara”. Nessa época Ozenfant

²⁰ FLC R3-19-288, carta a Willian Ritter.

²¹ Caderno de notas, 27 de junho de 1918, citado em JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. *Le Corbusier – Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Milão: Skira, 2005, tomo I, p. 92.

²² JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., p. 282.

²³ MARTINS, Carlos Ferreira. Op. cit., p. 62.

²⁴ PETIT, Jean. Op. cit., p. 154.

e Jeanneret se valem de pseudônimos para escrever alguns dos artigos da revista; aqueles sobre arquitetura são assinados por Jeanneret como Le Corbusier e por Ozenfant como Saugnier. Na entrevista de 1965, Le Corbusier recorda um fato curioso: Ozenfant insistia que a revista não devesse publicar textos sobre arquitetura, então, quando “as provas [da primeira edição] já estavam feitas, e os clichês diante de meus olhos, Ozenfant me diz 'é preciso alguma coisa sobre arquitetura'”²⁵. O jovem Jeanneret entrega-lhe, então, “Três lembretes aos senhores arquitetos”, futuro capítulo de *Por uma arquitetura*.

Em 1923, Jeanneret reúne doze artigos de Le Corbusier publicados na *L'Esprit Nouveau* em forma de livro, dando-lhe o nome de *Por uma arquitetura*, sem imaginar que se tornaria rapidamente o livro mais conhecido de toda a sua trajetória. Esse sucesso causa um profundo estranhamento em Jeanneret, como relata Jean Petit dando a palavra ao arquiteto: “aconteceu uma coisa curiosa, parecia que eu era um duplo, para organizar um raciocínio, um plano, às vezes, Jeanneret pedia o aval de Le Corbusier”. É o começo da cisão entre o arquiteto e o pintor, conforme suas próprias palavras, “convidado a vários países sob o nome de Le Corbusier, fui obrigado a mudar meu estado civil”²⁶. Ainda nesse ano, Jeanneret realiza suas duas últimas exposições, uma no Salão dos Independentes e a outra, com Ozenfant, na galeria de Léonce Rosenberg. Desde então retira seus quadros de circulação por mais de uma década. Petit sugere que “seu prestígio como arquiteto e mesmo como escritor se impõem sobre o de pintor”²⁷. Em um texto de 1958, também publicado no livro de Petit, Le Corbusier detalha as “razões imperativas” pelas quais cessou de expor: “estava em plena luta em busca de uma arquitetura de época (...), meu primeiro livro *Por uma arquitetura* era impresso”, também estava em campanha pelo urbanismo, enquanto isso tudo ocorria, “minha pintura era mal vista pela crítica parisiense”²⁸. O seu desaparecimento público, não faz com que pare de pintar, relatando a sua rotina segundo a qual pinta, até 1927, “à noite e no *week-end*, do sábado depois das 14 horas ao domingo às 20h”, depois desse ano, consegue praticar todas as manhãs das 8 às 13 horas”²⁹. O êxito com *Por uma arquitetura* é um primeiro abalo na relação com Ozenfant, que vai se deteriorando gradualmente até a ruptura definitiva em 1925. Antes, porém, reúnem alguns artigos da *L'Esprit Nouveau* sobre o tema da pintura, publicando o livro *Le peinture moderne*, registro teórico sobre as formulações do purismo que retomaremos no capítulo seguinte.

²⁵ JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., p. 283.

²⁶ PETIT, Jean. Op. cit., p. 57.

²⁷ Idem, ibidem, p. 58.

²⁸ Idem, ibidem, p. 170.

²⁹ Idem, ibidem, p. 171.

Na segunda metade da década de 20, o nome de Le Corbusier ofusca definitivamente o de Jeanneret. O arquiteto passa a ter uma vida de muitos compromissos, projetos e polêmicas e a falta de tempo para pintura o preocupa. Em 1927 escreve à sua mãe e lhe diz que quer retomar o trabalho sistemático da pintura, pois “não sei se produzo imundices ou melhor, não sei que lugar [de minha obra] a pintura pode ocupar”. Mostra suas pinturas ao amigo Léger que até lhe “propõe uma troca de quadros”³⁰. Após 1929, Le Corbusier introduz o preto em sua palheta de cores – indicando uma valorização do desenho, pois o preto é, para ele, antes de tudo, linha, traço –, enquanto “o alfabeto de objetos populares de seus primeiros quadros” dá lugar ao universo do “mar, da floresta, das montanhas” que fornece os *objetos de reação poética* (*objets à réaction poétique*) [fig2], tais como pedras, ossos, raízes, conchas e pedaços de madeira. É um breve momento, segundo Petit, de uma certa ferocidade passageira em suas telas, quando, além dos *objetos de reação poética*, introduz figuras como serpentes e cordas [fig3]. Na virada da década de 20, Le Corbusier inicia uma pesquisa sobre a figura humana, em especial sobre os corpos femininos por meio de desenhos de suas viagens ao Rio de Janeiro e Argel; na década seguinte, a mulher “encontrará grande papel” em suas pinturas³¹ [fig4]. Todos esses temas, observa Petit, “serão decompostos e depois reconstruídos com violência e força, mas sem brutalidade” no decurso de sua trajetória.

Ao longo dos anos 30 e, mais tarde, nos 50, Le Corbusier realiza extensas viagens, passando longos períodos em aviões, trens ou barcos, além de noites em quartos de hotéis, “horas de isolamento excitante, motrizes, provocadoras, benéficas para sentir e criar”, mas também cheias de adversidades de toda ordem, obrigando-o, conforme seu relato, a desenvolver novos métodos de criação e de registro. Assim, os cadernos de viagens passam a se constituir como importante fonte para seus quadros; no mesmo período, Le Corbusier vai exercitar a pintura de grandes proporções, os murais pintados diretamente sobre paredes ou muros sem preparação prévia³² [fig5].

Em 1938, a exposição de Zurique é apontada como aquela a quebrar o silêncio de quinze anos sobre sua pintura. Esse marco, no entanto, não corresponde totalmente à realidade já que outras exposições ocorrem entre 1923 e 1938. Alegando que elas são de pequeno porte e sem visibilidade, Le Corbusier decide suprimi-las, mesmo a de 1938 não é mencionada diretamente na cronologia geral, nem em seus textos

³⁰ FLC R1-6-151.

³¹ PETIT, Jean. Op. cit., p. 154.

³² Um célebre mural é aquele pintado na casa de Jean Badovici e Eileen Gray em Cap-Martin. Essa dinâmica de trabalho vai abrir caminho para a incorporação dos murais e das tapeçarias em projetos seus dos anos 50, como, por exemplo, o mural do Pavilhão Suíço, os vitrais e a grande porta de Ronchamp e as tapeçarias de Chandigarh, alguns destes pintados *in loco*, durante a execução da obra.

reunidos no livro, apenas constando da catalogação de exposições organizado por Petit. Esta medida sugere a pouca importância que Le Corbusier confere a ela tardiamente, estendendo o “silêncio” até 1948, quando é publicada a revista *L'architecture d'aujourd'hui*³³.

Em 1940, a França é ocupada pelas tropas nazistas e Le Corbusier decide deixar Paris por quase três anos, refugiando-se inicialmente em Ozon, nos Pirineus. Lá, vivendo a escassez da guerra, desenvolve pinturas em pequenas dimensões com folhas de máquina de escrever, pedaços de papelão e jornal. A partir das figuras femininas dos anos 30, surgem agora formas abstratas, que habitam estranhos espaços de sombra e luz, dando origem à série *Ubu*, baseada no personagem de Alfred Jarry, e à série *Panurge*. Ambas representam um aprofundamento da dimensão do inconsciente em suas pinturas e são nomeadas como *esculturas acústicas* (*sculptures acoustiques*), pois guardam certa semelhança com o aparelho auditivo humano e com as conchas e seixos do mar. Estas séries, que são a base para as esculturas desenvolvidas por Joseph Savina a partir de 1945, reforçam a interpretação de Moos quanto à proximidade da pintura de Le Corbusier com o movimento surrealista ao longo dos anos 30 e 40.

Após 1947, Le Corbusier dá início à última fase de sua pintura por meio das séries *Touros* (*Taureaux*) e *Ícones* (*Îcônes*) [fig6B/C], sobre elas observa Petit que “um novo bestiário se constitui, produto de deformações sucessivas, do inconsciente, do acaso, conduzindo pouco a pouco a uma realidade plástica (*réalité plastique*)”. Se a série das chamadas esculturas acústicas deixa à mostra a aceitação de Le Corbusier pelo inconsciente e por associações próximas ao surrealismo, a série *Touros* é um testemunho ainda mais contundente sobre isso. Sua origem é bastante comentada, o próprio Le Corbusier aponta versões diversas sobre o aparecimento da figura do touro em seus quadros, mas em todas elas de algum modo a vinculação é auto-biográfica, com traços de uma extroversão do inconsciente do pintor. Petit explica o nascimento dessa figura a partir de um desenho do caderno de viagem de Le Corbusier em que ele rascunha uma de suas antigas composições de naturezas-mortas – “um violão pintado trinta anos antes em uma tela da época purista” – e, em seguida, ao virar a folha de papel 90 graus descobre a figura do touro³⁴. Chama atenção para a oposição

³³ Idem, *ibidem*, p. 258. A exposição de Zurique também não é citada no volume das obras completas relativo ao período.

³⁴ Cf. Carnet F24-713 / 718, ver também MOOS, Stanislaus von, op. cit., p. 360-363; e MOOS, Stanislaus von. *La synthèse invisible*, publicado em FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier – l'oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette, 2005, nesse artigo Moos recorda a colaboração de Le Corbusier na revista *Minotaure*, quando ele mesmo parodia, em tom de brincadeira, uma foto de Man Ray que foi capa de uma das edições dela. No livro *O poema do ângulo reto* a explicação para os touros é mais ou menos outra ainda que não contradiga esta da natureza-morta, cf. capítulo 3 desta dissertação.

que existe entre o período *Touros* e aquele do purismo, como dois pólos extremos de uma mesma e longa trajetória: sua pintura vai de uma “austeridade pós-cubista dos primeiros quadros (...) até a série *Touros* na qual o asceticismo pictórico do purismo dá lugar à liberdade de relações e formas, à organização do espaço”³⁵. Entretanto, não é possível conceber que o touro surja de uma mera oposição formal a objetos do cotidiano de trinta anos antes, está claro que ele representa a própria refundação da visão de mundo corbusiana, como uma espécie de auto-crítica de quem já não concorda com aquela ordenação pura e cristalina da sociedade. Por outro lado, é inevitável pensar que Le Corbusier, de algum modo, cite com seus touros a figura picassiana do minotauro – e toda sua carga de significados.

Em 17 de novembro de 1953, é inaugurada a exposição “Obra plástica de Le Corbusier” no museu Nacional de Arte Moderna em Paris. Nesta exposição, o arquiteto franco-suíço apresenta a sua “obra plástica” que designa então todo o conjunto de sua produção, desde edifícios até esculturas, passando pelo urbanismo e a pintura; reunidas, todas estas manifestações artísticas formam, para ele, uma mesma unidade. Se na revista de 1948, ele inicia uma retomada de sua pintura, nesta exposição sua obra pictórica é igualada àquela da arquitetura. Em texto de divulgação para a imprensa, Le Corbusier apresenta sua produção como dois tempos que correm em paralelo durante décadas:

*“aqui está o produto de meu esforço pictural realizado cada manhã por trinta e cinco anos, primeiro na rua Jacob, depois no meu ateliê privado à rua Nungesser-et-Coli, a seis quilômetros do ateliê de arquitetura da rua Sèvres, 35, onde por meio de meu trabalho às tardes e durante trinta e dois anos se criou lenta e honestamente uma arquitetura que hoje é levada em consideração. Unidade inseparável do acontecimento poético manifesto pela incansável criação no plano dos produtos visuais (...)”*³⁶.

Trata-se de sua primeira exposição em Paris desde aquela última de pinturas puristas em 1923, e sua primeira no Museu Nacional ao lado de figuras como Picasso e Matisse; tudo isso permite a Le Corbusier reeditar as palavras de 1948 com ainda mais ênfase, construindo a mítica ideia de que esta mostra representa um desvelamento de uma parte de sua obra até então desconhecida: “após trinta anos de silêncio, eu decidi mostrar ao público esta que é a verdadeira chave de [minha] criação artística: minha obra pictural”, pois “a origem de minha pesquisa e de minha produção

³⁵ PETIT, Jean. Op. cit., p. 154.

³⁶ PETIT, Jean, Op. cit., p. 112.

intelectual tem seu segredo na prática ininterrupta da pintura”, é lá que “se deve achar a fonte de minha liberdade de espírito, de meu desinteresse, da independência, lealdade e integridade de minha invenção”³⁷.

Em busca de reconhecimento, Le Corbusier convida diversas autoridades para a abertura da exposição, entre as quais um seleto grupo que ele nomeia como os “quatro chefes das artes” na França, encabeçado pelo ministro da cultura. O episódio deve ter marcado Le Corbusier que o relata em seu caderno, publicando-o mais tarde no livro de Petit com destaque.

São quatro chefes das artes na França. A expo Corbu é uma manifestação importante. O jogo está correto. Sou eu quem convidou para o banquete. Eles não aparecem. Não sou eu quem perde. A partida está jogada corretamente. O jogo é exato. Se eles estão contentes, nós estamos ainda muito mais.

Segundo seu relato, após horas de espera, ele exige que se acione cada um deles, sem obter sucesso algum. Apesar do desprezo das autoridades, ao contrário daquela exposição de 1938, esta atinge um grande sucesso de público – provavelmente, é verdade, mais pelo prestígio de sua arquitetura depois de Marselha, do que por sua pintura. Em carta a sua mãe, Le Corbusier, relata um telefonema do diretor do Museu Nacional, segundo o qual conta que a exposição de Fernand Léger teve 1700 visitantes, a de Paul Klee, 1200, enquanto que a sua ultrapassa-os em apenas um fim de semana, chegando à cifra de 3000 visitantes³⁸. Este “triunfo”, como escreve Le Corbusier, anima-o a planejar a publicação do livro *L'Espace indicible*, “feito por mim, mostrando o artista: grande livro com tiragem de 20.000 exemplares para ser vendido bem barato”³⁹. A descrição do êxito da exposição dá um pouco a ideia de como ela foi um acontecimento importante para ele. Já o plano para editar um livro com ampla tiragem vai ao encontro de outras iniciativas de Le Corbusier na época para popularizar sua obra, indicando que ele a via como uma doutrina e, talvez mais do que isso, que ele a via como um evangelho que as pessoas comuns – e não os acadêmicos e arquitetos – poderão um dia decifrar.

Nesses anos de redescoberta, suas construções também vão abrigar sua pintura, mais especificamente os signos de seu vocabulário formal. Um dos primeiros feitos nessa direção é o mural que Le Corbusier pinta, em 1947, no escritório da rua Sèvres

³⁷ PETIT, Jean, Op. cit., p. 112.

³⁸ FLC R2-2-87, ver também JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. *Le Corbusier – Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Milão: Skira, 2005, tomo I, p. 195.

³⁹ FLC R2-2-87.

[fig5-D] a pedido de seus colaboradores marcando simbolicamente a unidade entre arquitetura e pintura; no ano seguinte, pinta outro mural, no interior do Pavilhão Suíço também em Paris [fig5-B]. Em Marselha e nos palácios de Chandigarh, Le Corbusier vai além, ao gravar nas empenas de concreto imagens como a figura do Modulor ou a jornada solar [fig7]. Ainda na capital indiana, ambienta os espaços internos dos palácios com enormes tapeçarias, reproduzindo imagens de seus quadros, lá projeta também o monumento da “Mão aberta”, o símbolo mais marcante de seu vocabulário visual [fig8]. Em Ronchamp, desenha os vitrais coloridos e uma pintura-mural sobre a grande porta de entrada. Em seu pequeno refúgio em Cap-Martin, ocupa uma parede inteira com um de seus touros. Em todas essas inserções, existe a intenção de uma coexistência de tempos – o da pintura e o da arquitetura – as escolhas das imagens são feitas, muitas vezes, sem elaboração nenhuma anterior, definidas e produzidas durante uma visita sua ao canteiro de obras. São imagens portadoras de algum significado profundo para Le Corbusier, que ele formula ao longo de sua trajetória; talvez, um desenho feito ao acaso, durante uma de suas viagens, ou em uma mesa de bar, fixando um conceito, uma ideia; imagem que é, então, trabalhada por anos em seus cadernos e, depois, pacientemente, em suas pinturas, depurando-a até que ela se torne um signo, por vezes, deformando-a, mesclando-a com outra, apagando os rastros de sua origem ou afirmando o essencial de sua mensagem. Quando, a partir, dos anos 50, Le Corbusier decide transpor esses símbolos para seus edifícios não há como não pensar que ele os via como ideogramas da *civilisation machiniste*, tais como aqueles hieróglifos de povos antigos que encontrou em suas viagens de juventude.

Em 1962, ocorre uma nova retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna de Paris, sob a coordenação de Maurice Besset. Dessa vez, como relata Petit, as autoridades estão presentes – André Malraux então Ministro da Cultura, admirador de Le Corbusier, abre a mostra. Isso não impede que Le Corbusier escreva ironicamente, “uma retrospectiva Corbu em Paris? Sim, muito obrigado, mas quando uma pequena unidade de habitação em Paris?”⁴⁰. Nessa exposição, estão reunidas as fotos de sua produção dos anos 50, Marselha, Chandigarh, Ronchamp, sem que a ideia de “obra plástica” desapareça, pois continuam presentes inúmeros desenhos e gravuras, pinturas, esculturas, tapeçarias – em grandes peças para os palácios de Chandigarh – e os cadernos de viagens – então exibidos pela primeira vez. Repete-se, em linhas gerais, a estrutura de 1953, mas nem Petit, nem Le Corbusier demonstram a mesma atenção em seu registro.

Conjuntamente a *Le Corbusier, lui même*, Jean Petit e Le Corbusier organizam um

⁴⁰ PETIT, Jean, op. cit., p. 130.

outro livro em 1965 chamado *Dessins*⁴¹. Nele, Le Corbusier faz um breve relato sobre a importância da pintura e do desenho para o conjunto de sua obra. Em certa passagem diz que sempre lhe perguntam, mesmo aos 77 anos, como pode ele, “sem ensinamento e preparação específicas, criar uma emoção moderna de natureza arquitetural?” Sua resposta é o desenho, a pintura, então, mais uma vez, recorda-se da frase de 48, fazendo nela apenas uma pequena retificação:

*Em 1948 eu escrevia: creio que se algum valor é concedido à minha obra de arquiteto (hoje eu retifico assim: creio que se à minha obra de arquiteto e urbanista pode ser concedida alguma atenção) é a este labor secreto que se deve atribuir sua profunda virtude*⁴².

1.3.2. Os críticos

Apesar do empenho demonstrado por Le Corbusier em promover sua obra pictórica, ele não chega a ver sua pintura alcançar a importância atribuída à sua obra arquitetônica e urbanística. O crítico de arte Christian Zervos, um dos grandes conhecedores da obra de Picasso, não cita uma única vez a pintura de Le Corbusier em seus *Cahiers d'Art* até 1953, no ano seguinte, talvez por conta da exposição do Museu Nacional em Paris, Zervos emite um comentário absolutamente negativo sobre ele: “nunca um pintor ignorou tanto a verdade plástica”⁴³. Kahnweiler, *marchant* e crítico do cubismo, segue Zervos, descrevendo Jeanneret como um “dos cubistas de segundo plano”⁴⁴. Na crítica da história da arte, não é fácil encontrar outras citações a Le Corbusier como pintor. Em uma rara exceção, ele é citado em uma coletânea sobre o cubismo, nela é descrito como um pintor “muito atento à pesquisa cubista”, que pretende disciplinar e ordenar o cubismo, pintando sobretudo entre 1920 e 1923, “mais tarde, por volta de 1929, quando quer introduzir uma maior liberdade em sua pintura, cairá em um expressionismo decorativo completamente vulgar”⁴⁵. Em seu livro *Arte Moderna*, Argan escreve muito brevemente apenas sobre o período purista de sua pintura, como um “apelo de volta à ordem”, o que, segundo ele, implica em “renegar o espírito revolucionário do cubismo”, conservando e acentuando seu “espírito legalista”, pois apoia-se mais no “sintetismo formal de Gris” e na “heráldica mecanicista de

⁴¹ PETIT, Jean. *Le Corbusier – dessins*. Paris: Editions Forces Vives, 1968.

⁴² Idem, ibidem, s/p, grifo nosso.

⁴³ MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier – elementos de uma síntese*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977, p. 331. Em 1950, Le Corbusier toma nota de que não aparece uma única vez nos *Cahiers*, cf. Carnet D-16, 144.

⁴⁴ KAHNWEILLER, Daniel Henry. Juan Gris. *Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Paris: Gallimard, 1946. Le Corbusier era amigo do crítico, publicando e comentando essa análise sobre sua pintura em *O Modulor*, cf. LE CORBUSIER. *O modulor*. Lisboa: Orfeu negro, 2010, a partir de edição fac-similar de 1950, pp. 243-249.

⁴⁵ PIERRE, Jose. *El cubismo*. Madri: Aguilar, 1968, p. 174.

Léger” do que no “momento analítico de Picasso e Braque”⁴⁶. Mais do que uma pintura aquém da expressão revolucionária do cubismo, continua Argan, o purismo tem limitações bem definidas, pois, “como Ozenfant, Jeanneret era um pintor medíocre”. Para Argan, no entanto, a obra sem brilho de Jeanneret não pode ser confundida com a de Le Corbusier, “um grande arquiteto, que, mais do que qualquer outro, procurou dar uma saída estética para a solução racional dos problemas da vida”, levando-o a transformar “o objeto-quadro no objeto-casa e a nova estrutura espacial no espaço habitado e animado da cidade moderna”⁴⁷.

Estes poucos exemplos aqui citados dão a ideia de como a crítica de arte vê a pintura de Le Corbusier, quando ela simplesmente não a ignora, limita-a ao período purista e opõe o arquiteto ao pintor. São exatamente os argumentos contra os quais Jean Petit vai se posicionar quando toma a palavra em *Le Corbusier, lui même* e em *Dessins*. “Curiosamente, a crítica sempre evitou o pintor”, escreve Petit, sem se dar um conta de que “Le Corbusier é um autêntico pintor”, mas “um dia [a crítica] perceberá que é impossível continuar ignorando a sua obra pictórica”⁴⁸. Em outra passagem, escreve Petit que sua “pesquisa pictórica é verdadeira necessidade interior” que “os críticos, historiadores e conservadores [de museus]” parecem não ter compreendido ao restringirem a sua produção ao “período dito purista”. Estas bases argumentativas de Petit não ultrapassam aquelas do próprio Le Corbusier e não são mais que vagas considerações se comparadas com a interpretação de Argan. O crítico italiano percebe e valoriza a influência do cubismo na arquitetura de Le Corbusier quando diz que o objeto-quadro se transforma em objeto-casa, reiterando a argumentação de Colin Rowe⁴⁹. Esta aproximação cubismo-arquitetura-purismo, no entanto, não resolve a pergunta sobre qual o significado da pintura de Le Corbusier para a sua arquitetura.

Após Jean Petit, alguns outros historiadores e críticos da obra de Le Corbusier se empenharam em encontrar uma resposta para essa pergunta; ao menos três linhas de pesquisa podem ser identificadas. A primeira delas é aquela que apresenta o desenvolvimento das fases da pintura de Le Corbusier, como o faz Françoise de Francclieu⁵⁰, conservadora-chefe de Patrimônio da *Fondation*. Outra linha ocupa-se em traçar analogias formais entre a pintura de Le Corbusier e sua arquitetura, como faz W. Curtis, em especial, na descrição dos Palácios de Chandigarh⁵¹. Há uma terceira

⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 310.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 310.

⁴⁸ PETIT, Jean. Op. cit., p. 154.

⁴⁹ cf. ROWE, Colin. *Las matemáticas de la vivienda ideal*, in *Manierismo y arquitectura moderna y outros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

⁵⁰ FRANCLIEU, Françoise de. *Panorama de l'oeuvre peint*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, l'oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette, 2005.

⁵¹ CURTIS, William. *Ideas and forms*. Londres: Phaidon, 2010.

linha, em que se tenta reconstruir a obra de Le Corbusier como uma única e mesma unidade – tal qual ele mesmo a via no final da vida – esta linha muitas vezes unifica as outras duas, como exemplo, podemos citar o livro seminal de Stanislaus von Moos, o texto *Machine et memoire* de Manfredo Tafuri⁵² e o recente *Le Corbusier, le Grand* de Cohen e Benton⁵³.

Stanislaus von Moos, em especial, aproxima a produção pictórica de Le Corbusier do debate artístico da época, apontando possíveis relações ou influências, como a de Max Ernst no processo de criação dos *objets de réaction poétique* ou aquela de Picasso ao longo dos anos 30; após Moos, mais recentemente parece não haver trabalhos nessa direção. Françoise de Francieu conclui seu artigo sobre as fases da pintura de Le Corbusier fazendo a mesma observação, para ela “ainda falta um enorme trabalho por se fazer sobre as relações de Le Corbusier com os pintores de seu tempo”, acreditando ser importante também “realizar comparações precisas de datas com obras de Picasso, Matisse e outros” que podem reforçar a “originalidade profunda do trabalho íntimo de Le Corbusier”⁵⁴. É possível, entretanto, que este esforço de cotejar datas crie uma falsa expectativa sobre uma grande descoberta que está por se feita, ao menos temos essa impressão após consultar o estudo detalhado de Naïma e Pierre Jornod que despenderam cerca de 20 anos de trabalho para organizar e publicar o *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint* de Le Corbusier. Nele, os autores vinculam cada quadro a uma série de referências bibliográficas e de imagens, como outros quadros, obras arquitetônicas e desenhos; este vasto panorama é muito esclarecedor, porém, eles também não avançam nessa questão levantada por Francieu, mantendo a obra pictórica de Le Corbusier com ligações muito tênues em relação ao debate artístico contemporâneo a ela.

1.4. Arquiteto ou pintor?

“Sou arquiteto, sou pintor?” O ambiente –
no fundo de minha consciência –
pareceu-me como um redemoinho
flamejante. Os eruditos dizem que este
brilho e toda essa luz são as
características dos instantes de
passagem da vida para a morte...
Le Corbusier

⁵² TAFURI, Manfredo. *Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

⁵³ COHEN, Jean-Louis / BENTON, Tim. *Le Corbusier, le grand*. Nova Iorque: Phaidon, 2008.

⁵⁴ FRANCLIEU, Françoise de. Op. cit., p. 119.

Em suas viagens a Argel, Le Corbusier tem o hábito de caminhar pela Casbah, o bairro antigo da cidade que ele tanto admira, sendo que em uma dessas ocasiões, em 1933, é agredido por dois assaltantes, chegando a perder a consciência e ser hospitalizado. Segundo seu relato, a única coisa que lhe veio à mente naquele momento foi perguntar para si mesmo: “sou arquiteto, sou pintor?”⁵⁵ Verdadeiro ou não, pouco importa, o que está posto neste relato é a dúvida que parece persegui-lo por toda a sua vida. Como vimos ao longo deste capítulo, muito cedo, em La Chaux-des-Fonds, Jeanneret se decide pela pintura, escolha negada por seu primeiro mestre L'Eplattenier que encaminha-o para a arquitetura; quinze anos mais tarde, homem de negócios da construção civil, conhece Ozenfant, que lhe sentencia “é preciso pintar”, Jeanneret obedece, mas as circunstâncias – e o acaso? – conduzem-no novamente para a arquitetura, reeditando a mesma encruzilhada de 1904! Nos anos 30, tendo a si mesmo como seu único juiz, pinta todas as manhãs, e, em suas longas viagens, desenha em seus *carnets*. Durante a II Guerra, isolado e sem trabalho, desenvolve um contato intenso com a pintura, preparando a ideia de sua redescoberta entre 1948-53, espécie de terceira encruzilhada. Faz, então, um chamado – a si mesmo! – por unidade, o que antes era aparentemente dividido em duas almas, agora coexiste sob um esforço comum. Desse período até o fim de sua vida, não cessa de valorizar a pintura como sua virtude profunda, inserindo-a explicitamente em sua arquitetura. Seus escritos se tornam cada vez mais gráficos, como atesta *O poema do ângulo reto* (a ser analisado no terceiro capítulo desta dissertação), transforma raciocínios teóricos em imagens, e elas acabam por suprimir o próprio discurso verbal. No final da vida, a presença da imagem pictórica é tal que sua colega nos canteiros de Chandigarh, Jane Drew, chega a lhe dizer: “você deve colocar no coração do Capitólio os signos através dos quais você chegou, por um lado, em seu urbanismo e, por outro, em seu pensamento filosófico; esses signos merecem ser conhecidos, são a chave da criação de Chandigarh”⁵⁶.

André Wogenscky, que trabalha por vinte anos no escritório da rua Sèvres e depois preside a *Fondation Le Corbusier*, em seu livro de memórias sobre o arquiteto, confirma a existência desse homem dividido, que tem na pintura uma atividade tão (ou mais) séria quanto a arquitetura: “ele se via primeiro como pintor”⁵⁷. “Queria”, escreve Wogenscky, “que o considerassem melhor pintor do que arquiteto”. Para ele, Le Corbusier “carregou essa dualidade” durante toda a sua vida, não, claro, “sem certa amargura e decepção”. Ignorar, portanto, a existência de sua pintura, trata-la como

⁵⁵ FLC R2-1-198, ver também JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., p. 144.

⁵⁶ LE CORBUSIER / BOESIGER. *Oeuvre complète, 1946-52*. Basileia: Birkhäuser, 2006, v.5, p. 153; cf. DREW, Jane B. *Le Corbusier as I knew him*, in WALDEN, Russel (org). *The open hand – essays on Le Corbusier*. Cambridge: The MIT Press, 1977, pp. 364-373.

⁵⁷ WOGENSCKY, André. *Mãos de Le Corbusier*. São Paulo: Martins, 2007, p. 21.

hobby ou ainda como atividade secundária do arquiteto é não compreender o seu processo criativo, sua busca paciente pelo espaço indizível. Por isso é tão necessário pensar e refletir sobre o lugar da pintura no interior de sua obra. Parece-nos, no entanto, que apontamentos significativos estão menos vinculados a um estudo comparativo entre a obra pictórica de Le Corbusier e a de outros pintores de época, do que a uma discussão acerca da imagem, do lugar que a imagem ocupa enquanto parte essencial do processo de criação de Le Corbusier, pois, afinal, uma leitura atenta das palavras (e dos sinais) deixados por Le Corbusier parece nos dizer que sua virtude profunda ultrapassa a produção de quadros, desenhos, colagens, esquemas gráficos, circunscrevendo o que ele convencionou chamar de elementos plástico-poéticos de seu discurso urbanístico. No contexto de nosso estudo, feito este breve panorama do desenvolvimento de sua pintura, passamos então, no capítulo seguinte, à análise de como se relacionam, estes três tempos de sua produção – a pintura, a arquitetura e o urbanismo – de modo a elucidar alguns conceitos importantes de seu pensamento visual.

1.5. Imagens

[fig1]
Guitare verticale - 1a. version
 1920
 óleo sobre tela
 89 x 130 cm

[fig2]
*Nature morte à la racine
 et au cordage jaune*
 1930
 óleo sobre tela
 89 x 130 cm

[fig3]
*Femme, cordage, bateau et
 porte ouverte*
 1935
 óleo sobre tela
 130 x 162 cm

[fig4]
Trois femmes debout
 1935
 óleo sobre tela
 100 x 81 cm

[fig5-A]
S/título
1937-39
pintura-mural
casa de J. Badovici
e Eileen Gray (Cap-Martin)

[fig5-B]
S/título
1948
pintura-mural
Pavilhão Suíço (Paris)
11 x 4,5 m

[fig5-C]
S/título
1955
pintura sobre metal porta principal
da igreja de Ronchamp
3 x 3 m

[fig5-D]
S/título
1947/48
pintura-mural
Ateliê de arquitetura à rua Sèvres, Paris

[fig6-A]
Ubu I
 1942
 óleo sobre tela
 46 x 32 cm

[fig6-B]
Femme à la bougie IV
(Icône)
 1947
 óleo sobre tela
 100 x 81 cm

[fig6-C]
Taureau III Atlas. Chandigarh
 1953
 óleo sobre tela
 100 x 81 cm

(Abaixo, desenhos de viagem que mostram a mutação das formas das naturezas-mortas para a figura do touro)

[fig7]
Anos 50, ao lado a figura do
Modulor gravada na empena
de concreto de uma Unidade
de Habitação, abaixo
espaços dos palácios
de Chandigarh

[fig8]
O símbolo da mão aberta
Chandigarh

2. Os elementos plástico-poéticos de uma certa hipótese urbanística

2.1. Introdução

Le Corbusier atribui às imagens que seleciona das revistas, guarda dos cartões-postais, fotografa e, sobretudo, desenha e pinta, um sentido particular de expressar uma linguagem própria. Não por acaso, como vimos, a partir dos anos 50, grava em seus edifícios, durante a concretagem de uma grande empena, por exemplo, o que convencionou chamar de “signos do urbanismo”. Reunidos, estes signos formam um conjunto de grafismos, cada qual com um sentido específico. Esta linguagem não é aquela da escrita ocidental, nem se pode dizer com certeza que palavras e frases se formam a partir dela, mas encerram em si algum tipo de significado conceitual. Estes hieróglifos modernos habitam os palácios de Chandigarh, a porta principal da igreja de Ronchamp, a entrada da Unidade de habitação de Marselha e outros tantos edifícios corbusianos. A origem deles remonta aos cadernos de viagens do arquiteto, em que foram trabalhados e retrabalhados por anos, alguns por décadas. As páginas destes cadernos se desdobram, por sua vez, em tapeçarias, gravuras, ilustrações de livros e centenas de quadros. Talvez não passe de uma escrita dos sonhos, indizível – como em 1946 o arquiteto nomeou o espaço arquitetural que tanto perseguia⁵⁸.

Neste capítulo, buscaremos desenvolver uma leitura sobre alguns desses elementos plástico-poéticos e a relação que estabelecem com as hipóteses sul-americanas sobre o desenvolvimento de um urbanismo moderno. Em sua primeira viagem pela América do Sul, no ano de 1929, Le Corbusier tem programada a visita a Buenos Aires, Montevideo e São Paulo, onde apresentaria seu ciclo de conferências. Já em São Paulo, após passar pelas capitais do Uruguai e da Argentina, Le Corbusier recebe o convite para falar também no Rio de Janeiro. Como ele recorda, a cidade carioca é excluída de seu itinerário pela presença de outro urbanista francês lá, Agache, com quem não queria estabelecer qualquer tipo de concorrência. Receoso, acaba por aceitar o convite e parte para o Rio de Janeiro. Esta viagem, quase acidental, marcou profundamente não apenas todo o futuro da arquitetura brasileira, como as ideias urbanísticas do mestre franco-suíço. Inevitável também não relacioná-la a seu retorno, sete anos mais tarde, em 1936, para o desenvolvimento do projeto do edifício do

⁵⁸ LE CORBUSIER. *L'Espace indicible*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, número fora de série, especial, "Art". Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1946, pp. 9-10.

Ministério da Educação e Saúde Pública. É deste ponto, ou seja de sua última parada na América do Sul, que começamos a análise de seus desenhos e imagens.

2.2. Cidade e natureza

*Não lhes parece que meu carvão e
meu giz colorido encerram uma
poesia fabulosa: o lirismo dos
tempos modernos?
Le Corbusier⁵⁹*

No IV volume de suas *Obras Completas* (1938-46), Le Corbusier publica as plantas e as fotos do então recém-construído Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) no Rio de Janeiro, edifício emblemático do início da arquitetura moderna brasileira. Na publicação, as duas primeiras páginas dedicadas ao projeto trazem um texto introdutório explicando a colaboração que se estabeleceu entre a equipe de arquitetos brasileiros e Le Corbusier. Dividem espaço com essa introdução, ocupando ainda a página seguinte, quatro desenhos em preto-e-branco bastante simples [fig9-A]. Lembram, pela técnica e características do traço veloz e profundo, sem retoques, os desenhos das conferências que ministrou em sua viagem a América do Sul em 1929⁶⁰.

Nestas conferências reunidas e publicadas no livro *Precisões*, Le Corbusier atribui grande importância aos desenhos. Logo na introdução, no chamado “prólogo americano”, escreve a respeito: “são eles [os desenhos] que reconstituirão o sentido e a ordem de minhas conferências”⁶¹. Como se sabe, as falas do arquiteto eram acompanhadas de uma apresentação de imagens e desenhos, os quais eram feitos um após o outro e dispostos em sequência – tratavam-se de grandes folhas riscadas em carvão e giz coloridos. *Precisões* ganhou notoriedade pela escrita livre e poética com que Le Corbusier relatou sua viagem e expôs sua teoria sobre arquitetura e urbanismo modernos. Nem por isso a força de suas palavras prescinde dos desenhos, pelo contrário, a todo momento sua argumentação se constrói a partir dos esquemas gráficos que vão sendo rabiscados, recebendo novas cores, mais informações e, na maioria das vezes, cabe às imagens a função de encerrar as conferências. Desse modo, os desenhos não são meras ilustrações complementares, cumprem exatamente a atribuição que lhes é dada no prefácio, ou seja, sentido e ordem do conteúdo

⁵⁹ LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, publicado originalmente em 1930, p. 76.

⁶⁰ Imagens ao final do capítulo, na p. 65.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 15.

exposto.

Ainda que semelhantes às ilustrações de 1929, os quatro desenhos que abrem a publicação do edifício do Ministério nas *Obras Completas* não aparecem em nenhuma das conferências de 1929, nem figuram entre as páginas de seus cadernos de anotações relativos à viagem daquele ano, tampouco registram alguma outra data. Possivelmente são publicados pela primeira vez no livro *La maison des hommes*, de 1942⁶² [fig9-B]. Um croqui feito durante a segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, guarda certa semelhança com eles, sendo talvez a primeira formalização dessa imagem. Este croqui está registrado no livro de P. M. Bardi sobre Le Corbusier⁶³, nele, Bardi reproduz documentos de época, entre os quais as conferências de 1936, que eram em linhas gerais adaptações daquelas de 1929, juntos a elas são reproduzidas algumas folhas desenhadas por Le Corbusier durante suas falas, o croqui está em uma delas [fig10]. Parece haver também uma ligação entre este croqui e a escolha do terreno para o projeto do Ministério. Como observa E. Harris⁶⁴, Le Corbusier dava muito importância para a escolha do terreno do projeto, exigindo-o com vista para o morro do Pão-de-açúcar, o que no entanto acabou não ocorrendo – o terreno em Santa Luzia é substituído pelo definitivo no bairro do Castelo, perdendo a vista inicial. Além dessa proximidade com o projeto para o Ministério antes de sua mudança de terreno, os quatro desenhos apresentam também várias outras camadas de significados no interior da obra de Le Corbusier. Nenhum dos desenhos pode ser identificado como simples croqui do edifício, nem o conjunto deles traz a evolução do projeto, como certa vez desenhou Niemeyer, revelando as diferenças entre a implantação inicial, segundo as orientações de Le Corbusier, até aquela final, desenhada por Lucio Costa e equipe. O que trazem então estes quatro desenhos?

No primeiro, não mais do que três grandes traços conformam uma cena: uma linha horizontal faz a divisa entre o céu e o mar, uma circunferência achatada e inconclusa abaixo da linha do mar desenha uma baía, um morro, feito com uma linha só, avança sobre o céu. Formando uma narrativa própria de um *story-board* ou de uma tira de história em quadrinhos, um texto abaixo da primeira imagem completa o significado do desenho: “esta rocha no Rio é célebre”. Compreende-se, então, que se trata de uma paisagem carioca composta pelo grande rochedo do Pão-de-açúcar, a Baía da Guanabara à frente e o mar ao fundo, com um barquinho à sua esquerda.

⁶² PIERREFEU, François de / LE CORBUSIER. *La maison des hommes*. Paris: Librarie Plon, 1942, p. 69.

⁶³ BARDI, P. M. Bardi. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália e Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984, pp. 147-148.

⁶⁴ HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987, p.111.

Na imagem seguinte, uma encosta de pequenos morros é desenhada como uma cota intermediária entre a baía e o Pão-de-açúcar, indicando a existência de uma planície ao nível da baía; uma palmeira se debruça sobre paisagem. A transição de um quadro para outro cadencia o movimento e confere uma hierarquia entre as partes do desenho. Os elementos da natureza são apresentados, assim, em planos separados – céu, mar, planície, mar de morros, grande morro e vegetação tropical. Classificada e desmembrada, a natureza em seus elementos é hierarquizada, indicando sua apreciação segundo um *certo* ponto-de-vista ordenador. Esta tomada de posição se confirma pelo quadro seguinte, o terceiro, em que é desenhado um observador contemplando o “esplendor tropical que anima todo o sítio”, diante do qual “ele coloca a sua poltrona” para melhor assistir ao espetáculo. Então, no quarto e último quadro, vem o desfecho da narrativa, a vegetação e a topografia se repetem, agora, circunscritas a um campo fechado que se delimita segundo planos horizontais e verticais: conforma-se um abrigo, uma construção, que transfere ao observador acolhimento e segurança, sem que ele perca, por outro lado, o contato com a natureza. Para Le Corbusier, de acordo com o texto que acompanha a imagem, um “pacto com a natureza é estabelecido”. O abrigo que permite este pacto é construído por meio do que ele chama de “dispositivos do urbanismo”. À primeira vista, esta formulação parece revelar uma contradição entre imagem e texto, pois trata-se da construção de um espaço cúbico simples, um cômodo genérico, talvez um quarto ou uma sala de uma casa, sem nenhuma referência ao urbanismo. Por que então se referir ao urbanismo e não à arquitetura se o que edifica uma casa, o que dá forma a esta espécie de cabana moderna em meio à mata tropical são os dispositivos materiais da construção, isto é, pedra, cal, areia, ferro, vidro, etc? É possível falar em urbanismo se a cidade sequer é mencionada? Não é mais exato falar em dispositivos arquiteturais?

De fato, esta ideia de dispositivos arquiteturais parece resolver a contradição, pois, neste caso, a linguagem corbusiana é inequívoca desde 1915, quando o conceito da Casa *Dom-ino* é formulado, cuja expressão teórica apareceu em *Por uma arquitetura* (1922), através do enunciado dos chamados 5 pontos da arquitetura moderna. Analisando, então, o abrigo, a casa do observador à luz destes 5 pontos, notamos, conforme a legenda do desenho, que “a paisagem entra completamente no quarto”, ou seja, que a parede é livrada de sua função estrutural, eliminando todo um plano de matéria – alvenaria, cimento e reboco – permitindo que o exterior penetre no espaço interior sem barreiras; toda essa operação coloca em evidência ao menos três dos cinco pontos de *Por uma arquitetura*: o pano contínuo de vidro, a fachada e planta livres. Se lembrarmos ainda que este conjunto de desenhos abre a publicação do

Ministério, os outros 2 pontos – teto-jardim e pilotis – estão implicitamente citados por analogia com o edifício. Não por acaso, no texto de abertura da publicação, que precede o esquema dos quatro desenhos, o Ministério é apresentado como a primeira aplicação prática, no mundo todo, da teoria arquitetônica formulada por Le Corbusier, com especial atenção aos célebres cinco pontos⁶⁵. Desse modo, agora compreendemos que tais pontos podem ser interpretados como dispositivos arquiteturais que dão materialidade a um espaço construído frente à natureza. Também podemos dizer que aquele conjunto de quatro desenhos é uma exposição sintética (imagem) do discurso analítico (texto) do arquiteto com a intenção de explicar os fundamentos teóricos que embasam o edifício do Ministério.

No mesmo texto introdutório, o leitor é convidado a contemplar as fotos do edifício do Ministério já finalizado e a “abstrair as construções vizinhas” que o circundam, já que são resultado de um “urbanismo de envergadura medíocre”⁶⁶. Surge, assim, um indício da vinculação entre arquitetura e urbanismo, mas aqui em um sentido bastante preciso: o edifício recém-construído é uma célula da nova cidade.

Nesta investigação não se desata, porém, a pergunta sobre por qual razão Le Corbusier atribui a categoria de urbanismo e não de arquitetura aos dispositivos constitutivos do espaço construído. É verdade que genericamente pode-se argumentar que as duas esferas se cruzam, mas isto é uma resposta imprecisa ao problema. Como a publicação do Ministério não nos fornece novos subsídios à investigação, voltemos às quatro imagens. A relação entre espaço construído e natureza surge como oposição, sem que a cidade existente apareça, impressão confirmada pelo texto que pede que o leitor abstraia nas fotos as edificações, ao redor do Ministério, por sua qualidade medíocre. No entanto, folheando, uma vez mais as páginas do livro *Precisões*, a descrição de Le Corbusier sobre o Rio de Janeiro é outra, lá ainda que a natureza seja de uma força exuberante que produz “uma espécie de chama verde desordenada, que paira sobre a cidade, sempre, em todos os lugares, e que muda de aspecto a cada momento”⁶⁷, também aparece a descrição de uma vida urbana pulsante que encanta o viajante estrangeiro.

Relata, por exemplo, o “espetáculo da agitação dessas ruas destinadas aos marinhaeiros”, locais assombrosos com suas “paixões inumeráveis e diversas”. Ao contrário de tantas outras cidades, não existe uma hora “quando tudo pára”; “faço

⁶⁵ O texto faz referência ainda ao *brise-soleil* e aos recursos “regionais” do projeto, como os azulejos, herança da tradição portuguesa.

⁶⁶ LE CORBUSIER / BOESIGER (org.). *Oeuvre complète, 1938-46*. Basileia: Birkhäuser, 2006, v.4, p. 80.

⁶⁷ LE CORBUSIER. Op. cit., p. 228.

amigos a cada minuto”, sendo recebido “de braços abertos, sinto-me feliz”. A atmosfera é a de uma verdadeira “explosão em festa”, um jogo em que a natureza com sua “beleza universalmente proclamada” se mistura, paira sobre “uma cidade portuguesa, charmosa, retilínea” sobre a qual o “turista não se cansa de tecer elogios” já que “seu entusiasmo renasce a cada encruzilhada”⁶⁸. Nos morros, nas favelas, encontra “cenar da vida popular” de uma dignidade “tão magistral que uma requintada escola de pintura encontraria motivos elevados de inspiração”. A todo momento de seu relato, os elementos naturais – a grande rocha, os mares de morro, a baía, sua planície, a vegetação exuberante e o oceano – retornam e se cruzam com as cenas de uma urbanidade calorosa, envolvendo o viajante que se deixa levar por essa cidade que parece ser “construída exclusivamente para seu divertimento”.

Seus desenhos falam igualmente sobre a felicidade de percorrer a cidade. A paisagem é reproduzida em vários desenhos com suas cores radiantes, indicações dos bairros e dos morros, registrando personagens, os navios na baía, um jantar que lhe é oferecido e que recordaria vinte anos mais tarde, as casas “dos negros” - as favelas retratadas com atenção para os hábitos de seus moradores que carregam latas e trouxas de roupas sobre suas cabeças. Em um cartão postal rabisca a si e a Josephine Baker, a quem conheceu durante a vinda para a cidade, andando pelo Rio com o Pão-de-açúcar ao fundo, ela passeia pela orla desdenhando *Corbu* que a observa logo atrás. Além de Baker, Le Corbusier demonstra grande interesse em desenhar as mulheres negras do Rio, dando início ao que seria um dos traços mais marcantes de sua obra plástica, o desenho de nus femininos, que, como veremos mais adiante, terá um valor simbólico significativo para a discussão sobre o seu urbanismo.

Além dos desenhos que realiza ao percorrer as ruas do Rio, Le Corbusier também tem a oportunidade de fazer um sobrevôo da cidade. Repetindo o que ocorre em outras ocasiões da viagem pela América do Sul, a perspectiva aérea assume um caráter revelador para o arquiteto: “arrancamos todos os segredos que [o Rio] escondia tão facilmente do pobre terráqueo”. “Vimos tudo, compreendemos tudo” pois o relevo, “este corpo tão movimentado e complexo”, foi finalmente entendido; como uma espécie de *voyeur*, escreve, deslumbrado, “entrei na intimidade da cidade”. Ela cresce “nos estuários de planície”, entre morros que são prolongamentos de altos planaltos, os quais “seriam como o dorso de uma mão espalmada, à beira-mar”⁶⁹. A natureza, vista de cima, avança sobre as construções humanas, com sua presença afirmativa, “parece desafiar riosamente toda colaboração humana”, é uma força decisiva no “destino” da cidade. Ao contrário de Buenos Aires, onde tudo é plano, terra e rio

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 228.

⁶⁹ LE CORBUSIER. Op. cit, p. 228.

apenas, ou de São Paulo, onde o revelo de planalto já lhe indica a resposta do problema, a paisagem carioca é de uma complexidade sem igual, diante da qual os sistemas e as regras parecem ser em vão. Reconhecendo-se contrariado, diz pensar na hipótese de que nenhuma construção humana se iguala ao que presenciou, pois talvez no Rio “urbanizar seja o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides”, nesta cidade “tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime”.

Os termos do problema estão colocados. Esta “cidade de vilegiatura”, que cresce entre os morros, nas planícies dos estuários, com a vegetação pairando sobre si, sobre suas construções, conforma um espaço que é tão sedutor, violento e sublime que confunde e engana os homens, fazendo-os esquecer dos destinos de uma cidade, como o canto das sereias envolveu, um dia, Odisseu e seus marinheiros. Qual proposta urbanística pode resistir a tamanho encanto? Que intervenção pode retirar os homens desse estado de torpor, de total cegueira e recolocar os esforços coletivos na rota imperativa de “erguer a cidade do século XX”? “Eu jurei que não abriria a boca no Rio”, escreve Le Corbusier, mas “eis que sinto uma necessidade incrível de falar”⁷⁰. É preciso, sentencia o arquiteto, “uma partida a dois”, uma partida “afirmação-homem contra ou com presença-natureza”⁷¹. Desde o sobrevôo da cidade, a dúvida lançada, o problema colocado: como jogar contra e com a natureza? Como fazê-lo sem que as propostas pareçam esforço inútil como aquele das danaides?

Diante de seu confinamento aporético, Le Corbusier relata a volta para o desenho, que aparece então como sua ferramenta de criação mais íntima. Com seu bloco de papel em mãos, então “tudo começava a falar”. Primeiro, traça os morros, depois uma linha que atravessa-os, a auto-estrada suspensa, dando forma ao grande circuito arquitetônico, um único edifício-linear, espécie de aqueduto moderno acima da cidade antiga [fig11]. “Os navios que passam”, imagina Le Corbusier, avistam “acima da cidade uma resposta, um eco, uma réplica; tudo começava a falar, sobre as águas, a terra, o ar”. Um discurso começa a ser formulado, uma partida a dois é jogada, um “poema de geometria humana e de imensa fantasia natural” é finalmente composto. Esta impecável linha horizontal anuncia “o produto do trabalho do homem”, a cidade do século XX, arquitetura e urbanismo em uma mesma estrutura, afirmação-homem jogando contra e com a presença-natureza.

A experiência da viagem de 1929 para o Rio permite voltarmos ao último dos quatro desenhos do esquema ilustrativo que abre a publicação do projeto do Ministério. Agora, podemos compreender porque a cidade existente não é mencionada nele e

⁷⁰ Idem, ibidem, p. 229.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 229, grifo nosso.

também porque os elementos constitutivos do abrigo em que o observador contempla a natureza são chamados de dispositivos do urbanismo: não existe separação entre arquitetura e urbanismo no projeto corbusiano para o Rio já que um único edifício-linear dá forma ao plano urbanístico. Se visto a partir de 1929, o abrigo do observador, esta sala é apenas uma parte, um recorte do edifício-linear que atravessa, suspenso, acima dos antigos arruamentos, dos exíguos lotes, toda a cidade, refundando a relação homem-natureza. O esquema dos quatro desenhos publicados em 1946 nos conta essa história em todos os seus desdobramentos – tendo o edifício de 1936 como o mais importante deles; ou condensa, talvez, a memória desse plano em um *diagrama*. Mais do que uma simples proposta urbanística, como formulou Manfredo Tafuri, este projeto faz parte da hipótese teórica mais elevada do urbanismo moderno⁷².

2.3. A construção do olhar

No início, apontamos como o diagrama dos quatro desenhos traz sucessivas camadas de significações. A mais evidente, pela qual iniciamos, é a relação entre urbanismo e natureza. Outra camada, que pode ser recuperada, é a da construção do olhar. Quando o retângulo constrói o espaço de abrigo para o homem, o sítio natural passa a ser delimitado, atitude consciente do arquiteto, conforme suas palavras: “uma moldura de lado a lado! As quatro oblíquas de uma perspectiva!”. Os termos da operação sugerem uma ação sobretudo pictórica. A moldura compõe um campo de visão, uma janela. A supressão da parede abre caminho tanto para um grande pano de vidro, quanto para uma paisagem pintada sobre uma tela. São duas dimensões existentes, cujos sentidos se cruzam. No caso do desenho de Le Corbusier, a abertura tem um enquadramento preciso: a rocha do Pão-de-açúcar e a Baía da Guanabara. Tudo isso quem nos diz é um desenho, uma representação gráfica de uma ideia. Em outras circunstâncias, outras construções gráficas de Le Corbusier nos fornecem representações similares acerca da **construção do olhar sobre a paisagem**, como na publicação da pequena casa do lago Léman ou no croqui do ático de Beistegui, por exemplo.

Em 1923, Le Corbusier projeta e constrói para seus pais uma casa à margem do lago Léman na Suíça. Ainda que bem pequena, esta construção representa com clareza a fase purista de Le Corbusier, correspondente ao período que vai do lançamento do manifesto *Depois do Cubismo*, em 1918, até pouco depois da metade da década

⁷² “Entre 1929 e 1931, com os planos para Montevideu, para Buenos Aires, para São Paulo, para o Rio de Janeiro, e com a experiência final do plano Obus para Argel, Le Corbusier formula a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal”, escreve o crítico italiano, cf. TAFURI, Manfredo. *Projeto e Utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 87.

seguinte, encerrando-se, por assim dizer, quando o arquiteto justamente realiza suas viagens pela América do Sul. Esta casinha devia agradar a Le Corbusier que a cita em *Precisões*⁷³ como modelo de uma habitação compacta e nas *Obras Completas* como “verdadeira pequena máquina de morar”⁷⁴; tardiamente escreve e diagrama um livro somente sobre ela, *Uma casinha*, em que narra através de desenhos e fotos um passeio por seus espaços internos e externos. O livro apresenta a casa: um único volume térreo, solto no terreno bem de frente ao lago. Em seu quintal, o arquiteto conforma um jardim. Uma parede separa o jardim do lago, obstruindo parte da vista que se tem dele. Toda operação é descrita por Le Corbusier: “uma paisagem onipresente em todas as faces [do terreno], onipotente, acaba cansando”⁷⁵. Além da face para o lago, outras duas do jardim são delimitadas por paredes (traçando o perímetro do lote), tal situação cria uma espécie de sala ao ar livre, sensação acentuada por uma mesa de concreto engastada na parede frontal às águas do Léman. Um único rasgo na parede cria uma comunicação entre a sala ao ar livre e a natureza do entorno [fig12]. “Para valorizar a paisagem”, explica Le Corbusier, “é preciso delimitá-la, dimensiona-la” mesmo que isso signifique “uma decisão radical”, ou seja, “encobrir os horizontes e abri-los unicamente em alguns pontos estratégicos”. No projeto da casa, o jogo entre aberturas e fechamentos se repete, segundo os mesmos princípios, delimitar e dimensionar a paisagem. Uma janela com 11 metros de comprimento por pouco mais de 1m, é a única abertura do espaço interior para a vista do lago.

No livro, uma das fotos que mostra a abertura na parede do jardim para o lago parece ter sido cuidadosamente estudada para que nela se veja a paisagem como uma pintura: o lago, o céu e um veleiro. Este “quadro” está delimitado por uma parede verde, bem abaixo dele, vê-se a mesa encostada nesta mesma parede sobre a qual um jarra foi depositada, em primeiro plano, interrompendo o tapete verde, uma árvore. Não apenas uma paisagem foi construída, como todo o ambiente de uma sala para a pintura existir fixada na parede. À borda do Lago Léman, Le Corbusier antecipa o mesmo procedimento de enquadrar a paisagem que faz anos depois no diagrama sobre o Rio de Janeiro. A mesma dupla visão sobre a paisagem: trata-se de uma janela ou de um quadro? Aqui, porém, a paisagem suíça “cansa”, pois é monótona, é preciso fazê-la atrativa, bem diferente da tempestuosa natureza tropical, com a qual propõe estabelecer um pacto de coexistência.

⁷³ LE CORBUSIER, Op. cit., p. 132-134.

⁷⁴ LE CORBUSIER / BOESIGER (org.). *Oeuvre complète, 1910-29*. Basileia: Birkhäuser, 2006, v.1, p. 74.

⁷⁵ LE CORBUSIER. *Una pequeña casa*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2008, edição fac-similar da original de 1954, p. 26.

Um terceiro caso é o croqui de Le Corbusier para o apartamento do excêntrico Charles Beistegui em Paris. O desenho não foi publicado com o projeto no II volume de suas *Obras Completas*, ganhando importância somente décadas mais tarde ao figurar no texto *Machine et Mémoire* de Manfredo Tafuri⁷⁶. Nesse texto, o crítico italiano argumenta, a partir do croqui, que o projeto do apartamento de Beistegui pode ser lido como “um excelente revelador das motivações secretas que guiaram Le Corbusier em sua aproximação do fenômeno urbano”⁷⁷. O desenho retrata o último e reduzido pavimento da cobertura, um “quarto a céu aberto”, segundo as palavras de Le Corbusier [fig13]. A cena, cujo ponto-de-vista é de quem acabou de subir a escada e entrar no espaço, não é de compreensão imediata, onde está a cidade? – é a primeira pergunta que se faz. Somente depois, desvela-se que, em toda a extensão do terraço, o parapeito é elevado a uma altura incomum, erguendo uma barreira até um patamar em que a cidade deixa de ser vista; sem janelas a sala tem uma pequena abertura para uma lareira – rabisco quadrado abaixo do plano retangular frontal ao observador; seu piso é substituído por grama. Para quem assiste à cena neste gramado elevado da cidade, além do céu e da imensa nuvem, somente dois “lugares sagrados”⁷⁸ de Paris passam a existir: o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel.

Por suas características espaciais bastante perturbadoras, a cobertura cria uma atmosfera de sonho, uma câmara de suspensão da realidade urbana de Paris, um descampado que flutua acima das coberturas e telhados da cidade. Para Tafuri, Le Corbusier passa a ser “assombrado por inquietudes metafóricas que se reúnem em um 'quarto a céu aberto'” cuja linguagem é aquela do mito⁷⁹. É um estado de ausência que povoa esse espaço vazio. Sua intervenção, continua Tafuri, recusa a cidade existente no compasso de espera da *ville radieuse* que tarda a chegar, mas ao contrário dos planos urbanos racionalistas elaborados ao longo da década de 20, o “ático” de Beistegui – como Tafuri prefere chamar – transfere a espera para o campo das metáforas, do sonho. “Como conciliar essa *poiésis* com as necessidades impostas pelo mito terrestre da racionalização?” é a pergunta que ronda o arquiteto e que, na opinião de Tafuri, só pode ser respondida a partir de sua trajetória que se inicia na virada dos anos 20 para os 30 e se estende ao longo dessa década: os planos para

⁷⁶ Este texto fundamental sobre o conceito de cidade em Le Corbusier é o correspondente ao verbete “Ville” na *Encyclopédie*, cf. TAFURI, Manfredo. *Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. Em *Paris: Beistegui Apartment, or Horizons Deferred*, Anthony Vidler observa que além do estudo pioneiro de Tafuri, ao menos três outros devem ser citados como importantes contribuições, os de Bruno Reichlin, Beatriz Colomina e Jacques Lucan. O artigo de Vidler se encontra em COHEN, Jean-Louis (org.). *Le Corbusier – An Atlas of Modern Landscapes*. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 275.

⁷⁷ TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 460.

⁷⁸ LE CORBUSIER / BOESIGER (org.). *Oeuvre complète, 1929-34*. Basileia: Birkhäuser, 2006, v.2, p. 56.

⁷⁹ TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 460.

América do Sul e, posteriormente, para Argel. Nestas viagens é que Le Corbusier formula aquela nova “hipótese urbanística” a que nos referíamos no início⁸⁰.

Quando analisamos o diagrama dos quatro desenhos sobre o Rio de Janeiro, encontramos nele a relação entre urbanismo e natureza. Porém, é um urbanismo distinto daquele da *ville radieuse* dos anos 20, é uma hipótese em desenvolvimento no jogo afirmação-homem *contra e com* presença-natureza, entre o viajante europeu e o novo continente – “como ainda somos velhos em um mundo novo! Como somos ordinários!”⁸¹. Este urbanismo avança sobre a cidade atual com a força mítica das legiões romanas anunciando o pacto selado; encontramos, também, como uma segunda camada de significados, a construção do olhar pictórico sobre a paisagem – a natureza, antes inapreensível, agora pode ser contemplada em toda a sua beleza sublime. Seis anos antes, em condições distintas, às margens do lago Léman, Le Corbusier constrói uma *máquina de morar* – sinônimo na escala do edifício de seus planos para a *ville radieuse* na escala da metrópole. Vê-se obrigado a dimensionar e enquadrar a paisagem, não porque ela coloque algum desafio ao arquiteto, mas para evitar que a monotonia se imponha. Estabelece um verdadeiro retrato purista, onde o lirismo prevalece. Em Paris, na cobertura de Beistegui, configura um momento de suspensão, a paisagem desenhada é uma criação mental, de um anti-urbanismo, ou urbanismo dos sonhos, enquanto um retrato metafísico, em que toda uma cidade desaparece, acaba por remeter a um tempo que insiste em não passar, como aquele das pinturas de De Chirico [fig14]. Nas três situações que se entrelaçam e marcam três distintos momentos do percurso de formação das ideias corbusianas, urbanismo e natureza estão intimamente ligados; a partida, ora lírica, ora metafísica, ora sublime, é jogada pela construção do olhar diante da paisagem. O arquiteto desenha, então, uma segunda paisagem que é a representação gráfica de uma ideia, de um enunciado teórico, ou seja, a construção dos elementos plástico-poéticos de um certo urbanismo moderno.

⁸⁰ Sobre essa questão, cf. HENDRICKS, Genevieve. *Evocative Objects and Sinuous Forms: Le Corbusier in the Thirties*, in COHEN / AHRENBURG. *Le Corbusier's secret laboratory – from painting to architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013, pp. 185-199. Sobre Beistegui e sua proximidade com o surrealismo, em especial destacando a revista *Minotaure*, ver MOOS, Stanislaus von. *La synthèse invisible*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, L'oeuvre plastique*. Paris: éditions de la Villette, 2005, pp. 10-25.

⁸¹ LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 28. Mais adiante, escreve: “entre vocês os problemas são tão numerosos, tão imensos, o interior a ser colonizado é tão grande que suas energias são tão diluídas imediatamente pelas dimensões, pelas quantidades e pelas distâncias, enquanto que nós, de Paris, não temos nada a fazer. Lá o vasto interior não existe. O país está saturado”.

2.4. A representação da paisagem

2.4.1. o ângulo reto

No segundo capítulo do livro *A pintura Moderna*⁸², intitulado “Natureza e criação”, a oposição entre criação artística e natureza é tratada como algo próprio do campo da pintura. Le Corbusier, ainda escrevendo como Jeanneret, não permite à pintura copiar a natureza, por meio de métodos e técnicas (perspectiva, cor, pincelada, etc). Imitar a natureza é forjar uma ordem que ela não tem e encobrir com falsificações a ordem geométrica a que aspiram as criações humanas⁸³. Pode o quadro prescindir do tema e ser apenas “uma sinfonia de cores e formas?” Sua resposta é negativa, pois este caminho leva à arte puramente ornamental e “sendo assim não provocaria uma emoção intelectual e afetiva”. A pintura deve partir “de elementos escolhidos entre os objetos existentes, dos quais extrai formas específicas” que vão sendo trabalhadas, decompostas, sintetizadas até se transformarem em “signos inteligíveis” e não mais mera imitação dos objetos. Este seu pensamento se apóia na pintura que ele pratica na época com Ozenfant, ou seja, em suas naturezas-mortas a partir de objetos industriais, os objetos-tipo ou *standard*, os quais já são de alguma forma codificados em uma linguagem geometrizada, como copos, garrafas, livros, talheres, luminárias, etc [fig15].

Ainda que seu discurso conduza a arte para questões urbanas e industriais, ele não tem como se desvencilhar da natureza⁸⁴. Reproduz, por exemplo, a fotografia de uma mulher sul-africana da etnia zulu, ela está envolta em uma manta estampada com quadrados e retângulos [fig16]. Na legenda: “a geometria é produto natural do homem. O zulu não imita as folhas das árvores, ele cria. Ele pratica os padrões recorrentes da sensibilidade óptica”⁸⁵. Sua leitura busca demonstrar que é próprio do homem a criação de padrões gráficos ordenados, conforme a arte de culturas e povos mais antigos cuja ligação com a natureza é mais estreita. Sem dúvida, ele pensa a geometria pura da manta zulu em oposição à civilização burguesa ocidental, que

⁸² Entre seus numerosos escritos, são raros os textos que tratam exclusivamente sobre o tema da pintura, *A Pintura Moderna* é um deles, trata-se também da última manifestação pública de Le Corbusier enquanto pintor purista ao lado do Ozenfant. Este caráter crepuscular do purismo pode causar a impressão equivocada de que este livro seja uma obra sem valor, pelo contrário, nele a discussão sobre o purismo aparece amadurecida se comparada com o manifesto de 1919, *Depois do cubismo*.

⁸³ JEANNERET / OZENFANT. *La Peinture Moderne*. Paris: Les éditions G. Crès & C., 1927, p. 40.

⁸⁴ É importante observar que embora os textos sobre a pintura purista sejam assinados em conjunto por Ozenfant e Jeanneret, sabemos que o primeiro privilegia o “retorno à figuratividade”, enquanto o segundo o “retorno à natureza”, conforme observa Carlos F. Martins no prefácio à edição brasileira do manifesto de lançamento do grupo, cf. MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Depois do cubismo: manifesto e programa de ação*, in JEANNERET / OZENFANT. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 16.

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 48.

encobre com ornamentos os objetos e os edifícios, imitando ao invés de criar. Nesse sentido, Le Corbusier se aproxima do pensamento de Matisse, encontrando nesses povos e culturas não-ocidentais uma estado em que o artista é “franco consigo mesmo, carnal, natural; sua emoção é sincera”⁸⁶.

Le Corbusier recorre também a Corot⁸⁷, o quadro em questão provavelmente é *Vista de Florença a partir do jardim de Boboli* (1835-40) [fig17]. O exemplo de Corot é algo que parece destoar em *A pintura Moderna*, não apenas porque se trata de um pintor que influencia os impressionistas, os quais Le Corbusier vê criticamente pelo apego que têm em captar aspectos fugidios da realidade – cor e luz –, mas também porque os temas de Corot, suas paisagens, não são exatamente aqueles caros à dupla Jeanneret-Ozenfant. “Se Corot se detém diante de uma paisagem romana”, escreve Le Corbusier, “é porque o horizonte está felizmente desimpedido, que aqui um cipreste marca a vertical, que cúpulas formam geometria ali, etc”⁸⁸. Na verdade, o quadro de Corot é citado menos por seus aspectos de cor, luz e mais por sua geometria, o fato das montanhas marcarem uma acentuada linha horizontal, o cipreste, a vertical, e o cruzamento dos eixos, o ângulo reto; assim como a cúpula, uma semi-circunferência, e as construções, retângulos de tamanhos variados, enquanto os palacetes com suas torres espaçadas, prismas verticais e triângulos. Tudo, para ele, nesta pintura é geometria. A natureza retratada pelo homem exprime uma codificação de suas formas em formas geométricas puras: cubos, triângulos, retângulos e quadrados, o ângulo reto domina a composição da cena.

Alguns anos antes, o jovem Jeanneret chega a retratar paisagens em pinturas e gravuras. O quadro *Vista sobre os telhados de Paris* deve ter sido feito em 1917, trata-se de uma visão cezanniana da capital francesa. Sua composição não segue a ordem que ele identifica como o fator de beleza na paisagem de Corot, nem a técnica da pincelada empregada lembra seus quadros posteriores. *Vista sobre os telhados de Paris* não foi relacionada em nenhuma das exposições que Le Corbusier organizou ao longo de sua vida. A primeira aparição pública desse quadro data de 2002, em Baden

⁸⁶ Anotações de Matisse, em MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 54. “A arte moderna é uma arte de invenção”, prossegue Matisse, “portanto, por sua própria essência está mais próxima das artes arcaicas e das artes primitivas do que da arte renascentista”. Por outro lado, é inegável que Le Corbusier também visualiza uma ordem geométrica nas culturas primitivas que não nunca existiu, mas que justifica o seu discurso contra o ornamento e os padrões arquitetônicos da Beaux-Arts, como demonstra Ricardo Marques: “é recorrente [em Corbusier] que quando, desejando-se a atualização de um futuro – um destino –, reflexivamente, desenhe-se uma origem que potencialmente o conteria”, cf. AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: editora Perspectiva, 2005, p. 102.

⁸⁷ Jean-Batiste Camille Corot, 1796-1875, pintor francês de orientação próxima ao neoclassicismo e do realismo, precursor da pintura ao ar livre, com temas de paisagens, as quais serviam como pretexto para um estudo detalhado sobre cor e luz.

⁸⁸ JEANNERET / OZENFANT. Op. cit, p. 41.

na Suíça, por ocasião da mostra *Le Corbusier antes de Le Corbusier 1907-1922*⁸⁹.

O universo pictórico característico do purismo é outro, baseia-se em naturezas-mortas com objetos-tipo de uso cotidiano reunidos e depurados em formas simples, fundindo-se uns aos outros, segundo a ordem do ângulo reto⁹⁰. É o que ocorre em sua pintura *Nature morte au siphon – 2a. Version* (1921) [fig15], nela os objetos do cotidiano industrial, simplificados em suas formas essenciais e elementares, são ordenados segundo um eixo vertical – marcado pelo violão, no alto, e o copo, em baixo – e outro horizontal – provavelmente uma mesa –; fixada essa linha de força, criada a tensão do ângulo reto, jarra, garrafa, sifão, cachimbo e canecas são, então, distribuídos, mesclando-se entre si em camadas semi-transparentes que se somam e indicam uma unidade geométrica do conjunto. Esta ordem purista se repete nos quadros mais significativos de Jeanneret e Ozenfant desse período.

Este universo das naturezas-mortas do purismo é uma variante da pesquisa que o cubismo vinha fazendo desde 1912. “Tudo que é feito hoje é feito contra ou a favor do cubismo”⁹¹, reconhece Le Corbusier. E se comparadas, as pinturas puristas são muito parecidas com aquelas do cubismo a partir de 1912, momento “heróico, quando os últimos entraves foram rompidos”⁹². Ao analisar esse período do cubismo, o crítico norte-americano Clement Greenberg observa que “a realidade tátil da pintura é descoberta”, quando os retratos do cubismo analítico, que tão bem expressam a sobreposição infinita de fragmentos da figura representada, dão lugar às naturezas-mortas com os papéis colados, texturas em *trompe-l'oeil* e letras desenhadas, caracterizando o chamado período sintético⁹³ [fig18-A/B]. Em 1918, porém, Jeanneret e Ozenfant crêem ser possível falar que “tudo se organiza, tudo se clarifica e depura”, pois “já [se] passaram aqueles tempos pesados e excessivamente ligeiros”⁹⁴, daí porque busquem reordenar o universo cubista como se fosse possível literalmente pegar os objetos retratados naquelas natureza-mortas e organizá-los segundo eixos verticais e horizontais no plano tela. Ao mesmo tempo, descartam a colagem e todo tipo de ação que sugira o caos dos planos visuais na tela ou o fim da pintura. Como vimos no capítulo anterior, fora alguma repercussão na época, o purismo nunca foi reconhecido como um grande movimento pictórico. Esta pouca relevância do purismo não ofusca, porém, a importância dele na formação do olhar para Le Corbusier. Na

⁸⁹ Cf. JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., tomo 1, p. 324.

⁹⁰ Sobre a pintura purista de Le Corbusier cf. PAULY, Danièle. *Dessin et peinture: recherche et évolution d'un langage, 1918-1925*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 320-323.

⁹¹ JEANNERET / OZENFANT. Op. cit., p. III.

⁹² Idem, ibidem., p. 95.

⁹³ GREENBERG, Clement. *A revolução da colagem*, in FERREIRA / COTRIN DE MELLO. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar Editora, 1997, p. 97.

⁹⁴ OZENFANT / JEANNERET. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 25.

verdade, a construção das naturezas-mortas revela um pensamento compositivo em que os objetos-tipo do cotidiano são organizados de modo semelhante às paisagens de Corot, ou como eram interpretadas por Jeanneret.

Entretanto, não há lugar para paisagens nos quadros puristas de Jeanneret. Existe apenas uma natureza-morta desse período que se destaca por suas características singulares, *La Cheminée (A Lareira)*, e que pode ser interpretada como o retrato velado de uma paisagem [fig19]. A obra, de 1918, integra a primeira exposição purista no final do mesmo ano na Galeria Thomas, voltando a ser exibida somente na célebre exposição de 1953; em *Le Corbusier, lui même*, Jean Petit chama-a de *primeiro quadro* de Le Corbusier⁹⁵. *La Cheminée* é uma natureza-morta que retrata dois livros empilhados ao lado de um cubo branco sobre uma superfície plana que divide horizontalmente o quadro em dois campos, abaixo dela uma grande área amarelo-ocre, acima dela outra, cinza e rosa. A superfície plana em que estão apoiados os objetos, na verdade, é a parte superior da lareira do apartamento de Le Corbusier à rua Jacob. Conforme observaram Naïma e Jean-Pierre Jornod, no canto inferior esquerdo da pintura, uma forma enigmática, que aparece como supérflua, revela ser um pequeno fragmento do batente em mármore esculpido que adorna a lareira. O cubo branco é a figura central da composição. Para Jacques Lucan, “o cubo não é uma caixa qualquer, é um prisma enigmático e luminoso”⁹⁶, uma forma pura que pode ser aproximada da célebre definição corbusiana sobre a arquitetura como o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz. Françoise Ducros, por sua vez, aponta uma continuidade formal da imagem do cubo luminoso em outras pinturas puristas de Le Corbusier, por meio da figura de uma lanterna de mesa em formato cúbico⁹⁷, reforçando a alegoria do volume luminoso [fig1]. Desse modo, se aceitarmos o cubo como um espaço arquitetônico, a natureza-morta com seus livros empilhados e o entablamento da lareira dão lugar a uma paisagem, um descampado distante, sem as perturbações da civilização maquinista: o mar em primeiro plano como a grande faixa amarelo-ocre, os livros como íngremes desfiladeiros de uma rocha que avança sobre a água, a faixa rosa como um profundo descampado que se perde no encontro com o céu da noite que começa a cair.

La Cheminée é, portanto, uma pintura que carrega uma dupla existência, uma como natureza-morta, outra como paisagem. Enquanto paisagem natural, revela uma proximidade com o quadro de Corot; como natureza-morta, lá estão os objetos do

⁹⁵ PETIT, Jean. Op. cit, p. 154.

⁹⁶ LUCAN, Jacques. *Acropole: tout a commencé là*, in, Idem. *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 20.

⁹⁷ DUCROS, Françoise. *Origine et fortune du purisme de Le Corbusier*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier – l'oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette, 2005, pp. 123-143.

cotidiano em sua quietude monástica e pura, as cores terrosas do poente de um sítio vibrante ao entardecer adquirem uma temperatura equilibrada e morna. Entretanto, esta duplicidade não existe sem contradições. A linha do horizonte e a insinuação de uma perspectiva em *La Cheminée* criam tensões estruturais com aspectos essenciais do cubismo reivindicados pelo purismo, possível razão pela qual esta pintura não seja citada em *A pintura Moderna*, nem exibida por décadas. No início dos anos 50, uma anotação marginal explica o sentido oculto de *La Cheminée*. Rascunhando uma ordenação possível para a sua obra pictórica, durante uma viagem, Le Corbusier tece um breve, porém revelador, comentário sobre o “primeiro quadro” de 1918:

*espaço, luz/ intensidade da composição. Para dizer a verdade, por trás dele está o sítio da Acrópole: o quadro, o desenho, a acrópole/ desenho/ caderno de viagem*⁹⁸.

Tal “confissão” ocorre no momento em que Le Corbusier está prestes a realizar sua exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, encerrando assim o que chamou de silêncio de 30 anos acerca de sua obra pictórica. Essa anotação não deixa muitas dúvidas sobre o sentido daquele seu “primeiro quadro” e nos remete não apenas à Acrópole, mas também à sua viagem de 1911 pelo Leste Europeu e Oriente, quando conhece as ruínas da Atenas clássica. Nessa ocasião, registra o Partenon e a Acrópole em desenhos, além de redigir um cuidadoso relato escrito, intitulado *Viagem do Oriente*, que ficou conhecido como seu “primeiro e último escrito”, já que em 1965, Le Corbusier revisa o manuscrito, preparando-o para a publicação que somente ocorre um ano mais tarde, após a sua morte. Que os desenhos da viagem sejam rascunhos da pintura de 1918 não restam muitas dúvidas [fig20], comparando-os encontramos semelhanças formais suficientes, mas é o texto de *Viagem do Oriente* que nos traz definições conceituais precisas sobre o valor imagético do cubo luminoso⁹⁹.

Logo no início do relato, quando lemos sobre sua chegada em Atenas pelo mar, o monumento sobre a Acrópole é descrito como o mesmo cubo luminoso solto na paisagem que se vê em *La Cheminée*. “No eixo do porto, muito ao longe, no regaço de montes que formam um arco”, escreve Le Corbusier, “um rochedo destaca-se estranhamente, achatado no topo e tendo à direita um cubo amarelo. O Partenon e a Acrópole!”¹⁰⁰. O paralelo se torna ainda mais próximo quando a paisagem é vista

⁹⁸ Carnet E20-451, Bogotá, maio 1951, grifo nosso.

⁹⁹ Assim como não podemos menosprezar que foram necessários 30 anos para que Le Corbusier revele o sentido oculto do quadro, o mesmo pode ser dito sobre o livro, que permaneceu esquecido por quase meio século. O cruzamento de suas palavras com a pintura *La Cheminée* coloca o problema do templo grego enquanto modelo teórico do arquiteto.

¹⁰⁰ LE CORBUSIER. *Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, publicado originalmente em 1966, p. 190.

literalmente como um pintura: “a Acrópole – essa rocha – surge solitária no centro de um quadro”.

Seu contato direto com o templo só virá dias mais tarde, a quarentena dos navios e, depois, uma grande hesitação sua, impedem-no de prosseguir por algum tempo, trata-se de um acontecimento único para o jovem viajante. Descrevendo a região, suas palavras constroem a imagem de uma topografia sem cidades nem homens, de uma natureza árida, de terras “isentas de verde” e de um mar “pálido ao meio-dia, flamejante ao entardecer”. As planícies e os morros avermelhados se mesclam como discretos coadjuvantes do violento monólito da Acrópole, sobre o qual repousam as ruínas do templo, ou conforme suas palavras: “o Partenon (...) de tão longe, ele impõe, solitário, seu cubo diante do mar”. Mais adiante, descreve a relação de tensão que vai surgindo entre o templo e a natureza ao ver “o Partenon, em seu bloco dominador, lançar ao longe sua arquitrave horizontal, e opor a essa paisagem concertada sua frente como um escudo”, ou então, neste outro trecho, em que “um céu vacilante extingue-se no mar, os montes do Peloponeso esperam a sombra para desaparecer, e, numa noite pregada a tudo o que é firme, a paisagem inteira suspende-se na barra horizontal do mar”, cabendo ao templo ordenar os entes naturais, pois ele é “o nó escuro que ata o céu à noite das terras” espécie de “negro piloto de mármore”¹⁰¹. Quando finalmente decide subir até o templo, Le Corbusier passa horas estudando as medidas, as proporções e a escala de suas partes, detendo-se nas pequenas maravilhas dos encontros milimétricos entre elas – uma lição que lhe será especialmente útil na elaboração, décadas mais tarde, do sistema do Modulor, mas que, neste momento de seu relato, é empalidecida pela imagem do volume puro do templo, que muda de cor conforme a luz do dia ou da noite, que se relaciona brutalmente com a paisagem, que tem na Acrópole uma extensão de seu corpo de pedra, e na horizontal do mar seu contraponto, estabelecendo um jogo preciso entre os eixos vertical e horizontal, uma ordem matemática incontestável.

O jovem viajante toma o conjunto da Acrópole como um padrão universal, “está aqui como que o padrão sagrado, a base de toda a medida da arte”¹⁰². Essa afirmação não impede que ele se pergunte sobre por que “essa arquitetura e não outra”? Como resposta, recorre às relações matemáticas, “que a lógica explique que tudo se resolveu aqui segundo a fórmula”, mas existe algo imponderável nessa eleição, pois quantas obras de outros povos, “de outras raças, de outras culturas, de outras latitudes” já não o fizeram sentir um entusiasmo absoluto? Mesmo hesitante, subjuga-se, segundo suas palavras, como um servo, diante da supremacia do “Mestre

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 203.

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 193.

incontestável”, cuja força de atração obriga-lhe sempre ao regresso: “para mim é um problema inexplicável”. Evocando o “gemido de Édipo”¹⁰³, atribui o destino trágico como a saída para o enigma do templo-monumento, em que a exatidão da fórmula, portanto de sua geometria, e o valor do irracional, convivem no mesmo lugar.

Atento a esse “problema inexplicável”, o crítico italiano Bruno Zevi vai formular a ideia de que a visita à Acrópole revela ao jovem viajante os “valores arquitetônicos que os revivalistas tinham anulado”, ou seja, enquanto os revivalistas – sem dúvida, a tradição do *Beaux Arts* – se distanciam dos verdadeiros valores da cultura grega clássica, Le Corbusier redescobre-os por meio das medidas e proporções já esquecidas, dos volumes isolados isentos de paralelismos, da geometria elementar e, sobretudo, pela relação trágica do templo com a paisagem, vivenciando o que Zevi chama de uma “paixão herética” pelos “vetores anticlássicos da linguagem helênica”¹⁰⁴. Além de Zevi, outros críticos argumentam a favor de uma interpretação nessa mesma direção, como Charles Jencks que identificou a proximidade entre o jovem Le Corbusier e as ideias de Nietzsche, ou Jacques Lucan em *Tout a commencé là....*, texto sobre a influência da Acrópole ao longo da vida de Le Corbusier¹⁰⁵.

Sete anos mais tarde, a imagem do templo reaparece sob a forma da natureza-morta *La Cheminée*. No interior do universo purista, o conflito trágico original é apaziguado e a imagem é escamoteada pelo cotidiano do artista; a lareira de sua casa, um cubo branco e alguns livros bastam. No entanto, agora que já percorremos os antecedentes de *La Cheminée*, é possível compreender o seu significado como “primeiro quadro”. *La Cheminée* expressa um conjunto de elementos plástico-poéticos que Le Corbusier nunca havia formulado antes, chegando a um padrão visual regido pelo ângulo reto que articula os eixos vertical e horizontal da composição. Este padrão tem sua gênese histórica nos desenhos de 1911 e no livro *A viagem do Oriente*. É uma paisagem que se forma do encontro do mar com os rochedos; é uma paisagem definidora da linha, do eixo horizontal. É uma construção humana, de formas geométricas primárias sobre a colina, que fornece a vertical; do encontro entre construção humana e natureza obtém-se o ângulo reto, que o arquiteto identifica como o lugar de todas as medidas,

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 204.

¹⁰⁴ ZEVI, Bruno. *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 104.

¹⁰⁵ Cf. Cf. JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000, em especial o capítulo 4 e apêndice I, “Nietzsche e Le Corbusier”, pp. 354-356. Jacques Lucan aborda a questão de outro modo, para ele Le Corbusier vai se confrontar em diversos momentos de sua vida com este “problema inexplicável”, que é na verdade o fato da Acrópole estar fundada em uma ordem que não lhe parece compreensível, sugerindo que talvez não haja, de fato, uma. Para lidar com isso, Le Corbusier formula, por exemplo, a ideia de uma “desordem aparente” que revela uma “ordem fatal”. Ainda que a análise de Lucan esteja baseada nas palavras do próprio arquiteto, parece-me que ela reduz a questão do inexplicável à discussão sobre a planta da Acrópole, enquanto Zevi e Jencks apontam para uma problemática mais filosófica, ou seja, que a ideia de inexplicável se vincula a um sentido trágico contido nas pedras do templo, em sua relação com a natureza, etc. A questão será debatida no capítulo seguinte.

fonte de lirismo e emoção.

Na oitava conferência de Buenos Aires, “Arquitetura em tudo / urbanismo em tudo”, Le Corbusier evoca o Partenon ao explicar, enquanto desenha, o sentido do ângulo reto para si:

Estou na Bretanha; esta linha pura é o limite do oceano sob o céu. Um vasto plano horizontal se estende na minha direção. Aprecio este repouso magistral, como uma volúpia. (...) Detenho-me subitamente. Entre o horizonte e meus olhos dá-se um acontecimento sensacional: uma rocha vertical, uma pedra de granito está de pé, como um menir. Sua vertical forma um ângulo reto com o horizonte do mar. Cristalização, fixação do lugar. Aqui é o lugar onde o homem se detém, pois nele existe sinfonia total, magnificência de relações, nobreza. O vertical fixa o sentido do horizontal. Um vive por causa do outro. Aqui estão as potências da síntese.

Reflito. Por que estou comovido a este ponto? Por que esta emoção não foi provocada em minha vida, em outras circunstâncias e sob outras formas?

Evoco o Partenon, seu entablamento sublime que é de um poder esmagador. Penso por contraste, por comparação, naquelas obras repletas de sensibilidade, mas como que abortadas, não plenamente realizadas: a Torre da Manteiga, em Rouen, as abóbadas flamejantes nas quais tanto gênio foi gasto sem que se chegasse ao brilho, à magnificência das trompas de bronze do Partenon, na Acrópole.

Então desenho com apenas dois traços este 'lugar de todas as medidas' e tendo comparado em meu espírito inúmeras obras humanas, digo: 'Aí está, basta'.

Sua explicação parte de uma apreensão casual do ângulo reto em uma paisagem litorânea qualquer, mas tão logo o jogo de relações entre vertical e horizontal é identificado, uma imagem, em específico, é evocada: o Partenon, a Acrópole. *La Cheminée* é, por outro lado, a forma codificada dessa lembrança antiga, um padrão purista que ele vai reinventar em diversas ocasiões. O quadro “esquecido” até os anos 50 passa então a figurar nas publicações e catálogos de exposições, sua aparição,

sempre um pouco deslocada e misteriosa, dá a impressão de uma citação cronológica, encobrindo, ao menos em parte, o seu significado enquanto signo de uma ideia. Agora, se voltamos aos desenhos do início deste capítulo, compreendemos, sem muita dificuldade, que todos eles seguem este mesmo padrão, mas não apenas formalmente, carregam as mesmas relações, o mesmo discurso (poético) sobre o urbanismo e sua relação com a paisagem. O lirismo da janela às margens de Léman é, para o arquiteto, o encontro da horizontal do lago com o barquinho; em Beistegui, os monumentos são isolados para que a vertical pura seja revelada, sem os ruídos da velha cidade condenada a desaparecer, enquanto o limite entre o céu e a parede branca delimita a horizontal; no Rio de Janeiro, a paisagem sublime impõe ela mesma o marco de um ângulo reto, o morro do Pão-de-açúcar que interrompe a superfície plana da Baía da Guanabara. Em sua proposta para o Rio, o edifício-linear reafirma a horizontal, cabendo à natureza o marco vertical, uma inversão em relação ao Partenon que, nem por isso, significa uma ruptura; é, na verdade, a confirmação de que o padrão enquanto elemento plástico-poético é articulável de acordo com cada situação concreta diante da qual o urbanista deve intervir.

2.4.2. os meandros

“Eu não existo na vida sem a condição de ver” escreve Le Corbusier em *Precisões*. Ao observar, ele procura decifrar as leis que o levam a se emocionar. É a vista frontal que revela o horizonte, é a partir dela que o viajante se surpreende tão logo percebe um marco vertical fixando o lugar. Enquanto relata a descoberta da “medida de todas as coisas” na Bretanha, Le Corbusier desenha-se deitado com o corpo mergulhado na água avistando a linha do horizonte e o marco vertical. Ele se coloca no desenho como se fosse necessário reafirmar que o ângulo reto não existe sem um observador que o descubra. Essa imagem banal será repetidamente desenhada pelo arquiteto, como uma imagem-síntese portadora desse “segredo” sobre o ângulo reto. Na mesma folha em que se desenha vendo o mar, risca energicamente o sinal da cruz e assinala “lugar de todas as medidas”. Esse ponto-de-vista é essencial para a sua apreensão da paisagem das cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, em ambas, ele tem uma primeira compreensão do território pelo desenho da elevação, do perfil, que estas cidades formam vistas do navio. As propostas de intervenção formuladas seguem esta mesma apreensão, pois ele imagina que os viajantes devam chegar, como ele, pelo mar, com a visão pura e desimpedida. Em Buenos Aires, a grande imagem de seu projeto urbanístico traz a elevação da cidade vista do rio da Prata, com os cinco novos arranha-céus propostos, demarcando com clareza o jogo entre vertical e horizontal [fig.21]. No Rio de Janeiro, o edifício-linear também deve reter o olhar do viajante que

chega: “os navios que passavam, edifícios magníficos e ágeis dos tempos modernos, encontravam lá, suspensos no espaço, acima da cidade, uma resposta [fig11].”¹⁰⁶

Quando, no entanto, a posição do observador muda, toda a estrutura mental que foi construída para reconhecer e interpretar o que se vê perde o sentido, é o que ocorre ao sobrevoar a América do Sul. Diante do campo de visão que se abre, novas possibilidades são vislumbradas e Le Corbusier percebe que os elementos visuais que formalizam o ângulo reto já não resolvem a paisagem vista de cima; o sobrevôo revela novas relações que o arquiteto ainda não consegue exprimir. “O olho agora vê materialmente” escreve Le Corbusier, “o que antes o espírito só subjetivamente podia conceber”. Para ele a vista de pássaro, do avião, é “um novo critério de medida, é uma nova base para a sensação”¹⁰⁷.

Na América do Sul, Le Corbusier descobre, por assim dizer, tal perspectiva, alterando a forma como ele vê a paisagem. Não que ele desconheça a vista aérea, ela está presente em seus projetos desde o *Plan Voisin*, em 1925, mas é a aqui que tal ponto-de-vista existe materialmente e se faz imprescindível pois a “América é dimensionada pelo avião”¹⁰⁸. Assim, como o ângulo reto é uma construção mental, a partir da visão frontal que o observador tem da linha do horizonte, o sobrevôo da América do Sul desperta-lhe novas sensações, novas distâncias e relações são descobertas, por suas próprias características históricas e culturais o continente impõe um outro olhar. Nos relatos de seus vôos pela Argentina, Uruguai e Paraguai, Le Corbusier percebe o vasto continente, com terras ainda não ocupadas e cidades novas: tudo é gigantesco¹⁰⁹. “A história da América me parece ser”, escreve Le Corbusier depois de suas viagens de avião, “uma poderosa mola propulsora, apesar de seus horrores, seus massacres inexoráveis, suas destruições decretadas em nome de Deus”. Este potencial leva-o a comparar a história da América com aquela da Grécia Clássica e o colono sulamericano com Odisseu, creditando para o novo continente um destino épico, de uma possível nova odisseia.

Nesse sentido é que ele concebe a ideia da *lei do meandro*, descrita em *Precisões*. Em seu trajeto aéreo, Le Corbusier deixa Buenos Aires seguindo a bacia do Prata rumo ao norte. Observa os largos e sinuosos leitos dos rios deitados sobre eloquentes tapetes verdes, no delta do Prata descreve um “formigueiro de canais”¹¹⁰, compara o que vê com os jardins das gravuras italianas ou francesas da Renascença, mas como

¹⁰⁶ LE CORBUSIER. Op. cit., p. 238.

¹⁰⁷ LE CORBUSIER. *Aircraft*. Paris: Adam Biro, 1987, p. 96, ed. fac-similar (primeira edição em 1935).

¹⁰⁸ Idem. *Precisões*, p. 17.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 17.

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 18.

se fossem estas ampliadas em “escala gigantesca”. Começa então a refletir sobre o percurso dos rios, sobre o movimento do leito que se desenrola sobre as vastas planícies; procura dimensionar e enquadrar o que vê, em busca de algum padrão, uma constância. Encontra “a implacável consequência da física” que explica como “a lei da linha do maior declive e, em seguida, se tudo tornou-se plano, é o teorema comovente do meandro”. Resultado da erosão natural, o meandro é um fenômeno “de desenvolvimento cíclico absolutamente semelhante ao do pensamento criador, da invenção humana”. Segundo Le Corbusier, ao primeiro obstáculo o rio, como o pensamento, desvia a sua rota, criando pequenas curvas, que logo se acentuam, como os problemas se tornam complexos; os volteios se intensificam ainda mais até que se assemelham a um oito, o percurso por esses caminhos é sinuoso, lento e demorado, o pensamento parece querer desistir, não há solução para o problema; subitamente, “no momento mais desesperador, eis que eles se tocam no ponto em que as curvas estão mais cheias”¹¹¹, desfazendo-as e abrindo entre elas uma nova linha reta, como a ideia que surge e resolve o impasse antes colocado [fig.22]. Eis a lei do meandro, uma alegoria sobre o pensamento. Ele cita-a na introdução do livro *Precisões* e, depois, na sexta conferência em Buenos Aires, mas sua aparição não se resume à viagem e ao registro de 1929, Le Corbusier recorre a ele em outras ocasiões como em suas anotações sobre Chandigarh¹¹² e no livro *O poema do ângulo reto*.

Le Corbusier cria elementos plástico-poéticos que são expressões gráficas de conceitos. Assim demonstrou-se a gênese do conceito do ângulo reto: sua viagem em 1911, desenhos e escritos, que são cristalizados em uma pintura, de onde ele extrai um padrão. No caso dos meandros, desencadeia-se um processo similar. Os desenhos feitos no avião e aqueles das conferências são uma primeira abordagem gráfica que Le Corbusier vai trabalhar e retrabalhar ao longo de pouco mais de duas décadas. Assim como a perspectiva aérea é “descoberta” na América, a figura feminina vai ser outro tema muito retratado por Le Corbusier em seus cadernos de viagem durante sua estadia no Rio. Conforme observamos no capítulo anterior, é no Rio, e depois em Argel, que Le Corbusier vai desenhar a volúpia das mulheres negras. Primeiro há a série de desenhos sobre Josephine Baker, depois, em seus passeios pela cidade, retrata nus femininos. É a partir de então que o tema da figura humana retorna a seus quadros; por outro lado, sinalizando a dimensão onírica de sua pintura a partir dos anos 30, vemos o entrecruzamento desses dois temas em suas telas: o corpo feminino e os meandros dos rios.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 144.

¹¹² Em Chandigarh, há um relato bastante significativo de um de seus colaboradores segundo o qual Le Corbusier, durante a execução das obras, recorreu à lei do meandro, desenhando-a a seus interlocutores indianos. O episódio é recordado por Cohen em COHEN, Jean-Louis / BENTON, Tim. *Le Corbusier, le grand*. Nova Iorque: Phaidon, 2008, p. 521.

Naïma e Jean-Pierre Jornod, no *Catalogue Raisonné*, não tem dúvidas sobre a relação que se estabelece entre os meandros dos rios e os corpos das mulheres retratadas por Le Corbusier. Um exemplo que citam é o quadro de 1934 *Deux femmes couchées* [fig23-A], que é uma composição em que uma mulher está sentada frontalmente para o observador enquanto outra deita-se apoiando a sua cabeça nela. Diferente de seus desenhos femininos, feitos muitas vezes a partir de um grafismo demorado e elaborado, a sensualidade em *Deux femmes...* não está na verossimilhança das figuras, mas sim na volúpia das linhas e nas formas sinuosas dos contornos que são sobrepostos a faixas de cores igualmente curvilíneas e livres. Le Corbusier desconstrói o corpo feminino, fugindo do realismo, em busca desse movimento que se assemelha, de fato, ao dos meandros e da topografia a partir de uma vista de pássaro. A disposição dos corpos apenas insinua o ângulo reto e seus eixos formadores, não há também uma linha do horizonte, deixando livre o movimento dos contornos e traços, como se o observador fosse convidado a sobrevoar os meandros e estuários formados pelos corpos das duas mulheres.

Outra pintura que revela o entrelaçamento entre as mulheres e a vista aérea do território é *Alma Rio* [fig24-A]. É uma pintura de 1949, precedida ao menos de outra de 1943, *Deux figures Rio*, sendo que ambas seguem com bastante proximidade um desenho de duas mulheres abraçadas feito pelo arquiteto em 1929, mas também devem sofrer influências vindas do retorno de Le Corbusier ao Rio, em 1936, e de suas viagens a Argel ao longo dos anos 30 [fig24-B-D]. Para entender *Alma Rio* é importante recordar a descrição que Le Corbusier faz de seu sobrevôo da cidade. Seu texto tem passagens que atribuem à paisagem carioca um caráter feminino que seduz o arquiteto, como naquela em que diz “entrei na intimidade da cidade” ou quando vê a natureza como “este corpo tão movimentado”. Os corpos femininos em *Alma Rio* estão desconstruídos, esvai-se a sensualidade dos desenhos originais, porém ao contrário de *Deux femmes...* não há o movimento dos planos de cores nem o intenso entrelaçamento das contornos. O que abriga a beleza dessa composição é o gesto de uma única extensa linha que atravessa todo o campo da tela, unindo as duas mulheres. Neste movimento que remete mais a um desenho do que a uma pincelada, revela-se a proximidade com o plano urbanístico para o Rio: não temos diante dos olhos o edifício-linear que atravessa toda a cidade? *Alma Rio* é analisada por Stanislaus von Moos, que recorda o quanto Le Corbusier apreciava esta pintura, mantendo-a por anos na sala de seu apartamento. Para o crítico, trata-se de um dos mais claros exemplos das possíveis transposições entre o mundo da pintura e da arquitetura em Le Corbusier¹¹³. Na verdade, além do Rio de Janeiro, esta pintura

¹¹³ MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier – elementos de uma síntese*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977, p. 344.

rememora a ligação de Le Corbusier com Argel, não apenas pelas relações de franco parentesco entre o plano Obus e a vasta curva de *Alma Rio*, como também por toda relação subjacente entre os elementos periféricos da pintura e os desenhos de mulheres argelinas retratadas inúmeras vezes.

2.5. as imagens do urbanismo

Neste capítulo procurou-se demonstrar como para Le Corbusier as imagens se cruzam com os conceitos de seu urbanismo. Partindo da análise de um diagrama sobre o edifício do Ministério da Educação, chegou-se à viagem de 1929 e ao plano urbanístico para o Rio, revelando então como a sua força motriz era a relação entre cidade e natureza. Esta oposição se deu por meio de uma imagem, a sala que enquadra a paisagem, alegoria para o pacto entre homem e natureza, recuperando outra dimensão de significados, que é aquela da construção do olhar. O urbanista estabelece, portanto, um ponto-de-vista que delimita um campo visual. Formula-se então a questão da representação da paisagem, ou seja, a dimensão plástica da construção do olhar. Somos conduzidos à esfera da pintura, onde Le Corbusier constrói seus padrões visuais: o ângulo reto e os meandros. Estas duas categorias plásticas são também categorias de seu urbanismo. A partir de 1929, estes dois tempos, o do urbanismo e o da pintura / desenho, que estavam separados, iniciam uma aproximação.

A força de significado do desenho do ático de Beistegui é a atmosfera de suspensão desse urbanismo dos anos 20, como aponta Tafuri, naquela cena aflora uma dimensão indizível do urbanismo: imagens e associações simbólicas. Beistegui é ante-sala dos experimentos urbanísticos da América do Sul e de Argel, onde as *duas almas* de Le Corbusier passam a coexistir. O diagrama sobre o Rio de Janeiro expressa esse processo. Como vimos, em 1936, durante a elaboração do projeto para o Ministério da Educação, um croqui é feito para ilustrar a vista de dentro de uma das salas do edifício – o que se vê é o Pão-de-açúcar. Trata-se também de uma primeira versão do diagrama. O terreno definitivo, indicado pelo governo, no Castelo não tem essa vista. Le Corbusier rejeita-o, pois considera a questão do terreno essencial, e passa a procurar ele mesmo outro que “realize” a imagem desenhada. A mudança não se concretiza, mas isso não impede que ele continue a desenhar o edifício com a vista para o Pão-de-açúcar, publicando-o com essa perspectiva fantasiosa em 1938, no terceiro volume de suas *Obras Completas*¹¹⁴! Em 1942, no livro *La maison des hommes*, publica o diagrama dos quatro desenhos, indicando finalmente aceitar que

¹¹⁴ No quarto volume, essas perspectivas são substituídas pelo diagrama aqui analisado e por fotos do projeto construído.

aquela perspectiva não existe como tal. No entanto, o diagrama já passa a ter um sentido próprio e mais amplo do que ser uma lembrança do projeto não realizado para o Ministério ou a imagem de uma de suas conferências. Podemos dizer que a insistência de Le Corbusier pela mudança de terreno é uma questão de urbanismo, que remete à 1929, à forma como ele compreendeu a cidade do Rio, definindo sua proposta na imagem do pacto com a natureza, por isso era necessário o terreno de frente para o Pão-de-açúcar – a própria expressão plástica do enunciado, a vertical do morro em relação à horizontal do mar, o ângulo reto. Se o edifício de 1936 perde a relação visual com o morro, todo o significado que ele tem enquanto aplicação do ideário de 1929 se esvai; daí o que se mantém como portador desse conteúdo é a sua imagem, o desenho, o diagrama.

Mas a proposta urbanística de 1929 é também resultado do sobrevôo do Rio, por meio do qual Le Corbusier compreende outras relações do espaço urbano, formulando a hipótese do edifício-linear. Exatos vinte anos mais tarde, em um momento de retomada pública de sua pintura, quando reivindica a unidade entre as artes, a linha contínua do edifício-diagrama encontra expressão simbólica na pintura *Alma Rio*. Na tela, cores, linhas e formas geométricas abstratas são os sinais que conduzem o discurso para o entendimento daquela pintura – ou seria daquele urbanismo? Na mesma época em que pinta *Alma Rio*, Le Corbusier realiza um pequeno quadro chamado *Femme endormie* ou “as ilhas são corpos de mulheres imersos que retêm os barcos entre os braços” [fig25]. Assim como *La Cheminée* é um quadro singular. Suas pequenas dimensões, 24 x 33 cm, permitem que ele o pinte como um se fosse um desenho, criando uma figura feminina mais próxima de seus cadernos de viagens, sem os recursos de abstração e geometrização que marcam seus quadros. Aqui, o corpo feminino existe como tal. O título “as ilhas...” é retirado de um verso da *Odisséia*, que ele lia recorrentemente nessa época da vida, a forma da mulher tanto remete aos planos para o Rio e Argel, à vista de pássaro, quanto à imagem da rocha do Pão-de-açúcar. O barco, outro elemento simbólico para o arquiteto, é envolvido pela natureza, que é delicada como o acolhimento de um abraço feminino. O que quer dizer essa pintura senão uma leitura poética dos elementos de seu urbanismo? Como escreve Tafuri, interpretar a arquitetura de Le Corbusier “exclusivamente pela evolução de seu urbanismo não é somente redutor (...) como também um engano”, se este outro tempo – o da pintura – nos fornece imagens imprecisas ou carregadas de significados obscuros e simbólicos talvez seja isto mesmo que o desenvolvimento de seu pensamento sobre as cidades nos queria transmitir.

2.6. Imagens

Ce roc à Rio de Janeiro est célèbre

Autour de lui se dressent des montagnes échevelées;
la mer les baigne

Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil

Un cadre tout autour! Les quatre obliques d'une perspective! La chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans la chambre

[fig9-A]

[fig9-B]
página do livro
La maison des hommes
1942

[fig9-C]
o mesmo diagrama aparece no catálogo da exposição de Le Corbusier de 1962, em Paris

[fig10]

[fig11]

[fig12]

[fig13]

[fig14]
Piazza d'Italia
 Giorgio De Chirico

[fig15]
Nature morte au siphon no.2
 73 x 60 cm
 óleo sobre tela

[fig16]
 [fig17]

[fig18-A]

Violão
Pablo Picasso
1913
66.3 x 49.5 cm

[fig18-B]
Garrafa de Suze
Pablo Picasso
1912
64 x 50

[fig19]
La Cheminée
1918
60 x 73 cm
óleo sobre tela

[fig20]

[fig21]

[fig22]

[fig23]
Deux femmes couchées
 1934
 97 x 130 cm
 óleo sobre tela

[fig24-A]
Alma Rio
1949
97 x 162cm
óleo sobre tela

[fig24-B,C,D]
carnet C12-728, Rio 1936 (três mulheres abraçadas)
carnet B4-239, Rio 1929 (J. Baker e Le Corbusier)
carnet B4-274, Rio 1929 (nu feminino)

[fig25]
Femme couchée sur la mer
1945
23,5 x 33 cm
óleo sobre papelão

3. A poética da imagem

3.1. Caligramas

*O nosso homem era um autodidata. Tinha fugido do ensino oficial, desconhecendo, assim, as regras canônicas, os princípios codificados e ditados pelas Academias. Tendo-se libertado do espírito acadêmico, tinha a mente aberta e o 'nariz no ar'. Cubista, inclina-se para os fenômenos plásticos, e o seu raciocínio é 'visual'.
Le Corbusier*

No primeiro capítulo procuramos investigar o lugar da pintura na obra de Le Corbusier, vimos que localizá-la no interior da totalidade de sua produção plástica não se limita a ordenar uma cronologia de seus quadros e das fases que os abrigam. Existe um desacordo entre intenção do autor e julgamento da crítica que deixa sua pintura em uma condição de suspensão bastante específica: grande arquiteto, mas pintor medíocre? Ou incompreendido pela crítica? Essa história, que corre subterrânea desde 1923, quando a figura de Jeanneret apaga-se, aflora quase trinta anos mais tarde, entre os anos de 1948 e 1953, e já não há como desvincular as pinceladas dos riscos construtivos. A pintura é a virtude profunda de sua arquitetura, afirma o *velho Corbu*, reivindicando a *síntese das artes* como unidade de sua criação; arquiteto consagrado, como então negar que a sua *virtude profunda* tenha o mesmo êxito de seus projetos? A exposição de 1953 quebra definitivamente o “silêncio de 30 anos”, como um retorno a 1918, Le Corbusier delimita o campo de sua redescoberta, de um novo começo, reescrevendo a ordenação dos tempos de sua obra – arquitetura e pintura não como antagonistas, mas como partes de uma mesma unidade – , constituindo, pela primeira vez, uma história de sua obra pictórica. Muito antes da exposição de 1953, como vimos no segundo capítulo, a pintura se relaciona com a arquitetura e o urbanismo, sem alarde, ultrapassando a simples complementaridade das esferas, laboratório indizível e paciente de sua criação, que somente vem a público nas zonas periféricas das *Obras Completas*, pois seu lastro é traçado sobretudo fora das pranchetas da rua Sèvres. No labor criativo das formas arquitetônicas e dos projetos urbanísticos há um alargamento do que o termo “pintura”

convenciona designar, pois existem os cadernos, os desenhos a carvão, os gizos coloridos, os esquemas que revelam, antes de imagens acabadas, retratos fugazes e imperfeitos de uma cena a ser retida, colhida quando o viajante avista ao longe a linha cortante de luzes que delimitam a cidade na planície de uma baía, ou ao sobrevoar o território de uma paisagem violenta e bela; há também o registro das mulheres, dos costumes mais simples, das casas “de homens”, as grandes folhas das conferências. Este alargamento não é, porém, uma dispersão, a pintura existe como fundamento, como ele mesmo escreveu, “os quadros são feitos para serem meditados”¹¹⁵, é a pintura que ancora a imagem mais sólida de uma lembrança de um país distante, de um pequeno desenho feito às pressas, é ela que fecha um ciclo, às vezes, de mais de uma década, como atestam as assinaturas duplas nas telas de seus quadros.

Certa vez, Le Corbusier comparou o desenho de uma planta de um edifício ao retrato de um rosto de uma madona¹¹⁶. Confessa que a planta “não é tão bela de se desenhar”, pois é uma “austera abstração”, mas se os traçados reguladores, as relações matemáticas e a geometria dimensionam e harmonizam tanto as figuras da tela de pintura quanto os espaços desenhados na planta, por que não permitir que as formas de um campo visual transitem para o outro e vice-versa? Le Corbusier permite esta passagem, esta transposição ocorre por meio de analogias formais mais ou menos explícitas, como entre algumas de suas naturezas-mortas e suas *villas* dos anos 20, entre as *sculptures acoustiques* da série Ubu [cf. fig6 cap.1] e seus projetos tardios, ou então, como apontamos, no segundo capítulo, entre desenhos de suas recordações do Rio e Argel – que depois se convertem em esboços para o quadro *Alma Rio* – e os grandes planos urbanísticos para estas cidades.

Porém, as similitudes entre figuras de uma pintura e a planta de um projeto arquitetônico encobrem relações distantes da superfície das analogias formais que ainda se estabelecem no interior da produção corbusiana. Vejamos o caso da pintura *La Cheminée*. Sua estrutura compositiva é muito simples, revela uma certa ingenuidade do pintor que não compreendeu plenamente a revolução cubista, seu campo visual ainda se apoia na convencional perspectiva com ponto-de-fuga, reproduzindo o esquema remanescente daquele renascentista mais banal, é uma obra que contradiz até mesmo uma leitura rigorosa de *A pintura moderna* e os preceitos do purismo lá apresentados, possível razão pela qual não é citada ou reproduzida no livro. No entanto, após seu esquecimento por quase 30 anos, *La Cheminée* é recuperada com lugar de destaque, como “o primeiro quadro”, pois, como vimos, atualiza a imagem do templo grego em sua paisagem dórica, criando a expressão

¹¹⁵ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 79.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 27.

gráfica de uma questão conceitual, o templo grego como um cubo luminoso que revela a construção do olhar sobre a paisagem, a relação entre os homens e a natureza, o conceito do ângulo reto. Ainda que analogias formais possam ser feitas entre este cubo e alguns projetos de Le Corbusier, isto apenas oculta a relação primordial que é esta de uma imagem que expressa um conceito. Assim, se a superfície da tela e aquela da prancheta criam inequívocos deslizos mútuos entre dois mundos, existe também esse fluxo ligando-os às formulações teóricas. No grande vão que precisa ser vencido para que a comunicação entre eles ocorra, um plano intermediário se impõe estruturante, aquele em que a imagem substitui a linguagem escrita, ou seja, aquele dos símbolos, signos e diagramas – elementos plástico-poéticos do urbanismo. Há o diagrama do Rio de Janeiro e, mais inequívoco é o desenho que formaliza a *Lei dos meandros* são, ambos, elementos plástico-poéticos de um discurso visual que se cristaliza aos poucos, seguindo o ritual e as regras da elaboração pictórica de Le Corbusier. A imagem nada representa senão uma ideia, ela substitui o discurso analítico da palavra.

Essa expressão diretamente gráfica de uma ideia, de um conceito assume diversas formas ao longo da obra de Le Corbusier. Em 1918, trata-se de uma pintura, *La Cheminée*; na viagem ao Rio de Janeiro, um diagrama; em Chandigarh, signos que, então, são marcados nas empenas de concreto, nas portas e tapeçarias da cidade. O problema dessa formalização existe desde cedo para Le Corbusier, embora ele nunca tenha se ocupado em precisar os termos em que ele ocorra – signos, símbolos, diagramas, ideogramas, etc. Em *Por uma arquitetura*, por exemplo, Le Corbusier designa a planta de um edifício como um “índice analítico de assuntos” que se manifesta “sob uma forma tão concentrada” que ela se assemelha “a um cristal”¹¹⁷. A planta aparece, portanto, como uma representação gráfica de um conteúdo analítico, um signo; esta representação, entretanto, não é única, é múltipla, como são múltiplos os assuntos que ela significa. A imagem de um cristal remete, por sua vez, à ideia da representação visual cubista em que os planos dos conteúdos são translúcidos sobrepondo-se como camadas – processo reiterado pelas natureza-mortas puristas em que os objetos do cotidiano assumem formas semi-transparentes, fundindo-se uns aos outros.

Em *Por uma arquitetura* há um outro aspecto que revela com bastante clareza o interesse de Le Corbusier pelo discurso visual em relação ao analítico da escrita: a montagem do livro. Textos curtos, títulos provocativos, chamadas de abertura de capítulo que o resumem e a escolha cuidadosa das imagens constroem um livro cujo

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 125.

entendimento textual se apoia em uma linguagem visual bastante forte. Como não se deter em uma página em que, lado a lado, estão um carro de corrida e o Partenon? Ou então, a pista de alta velocidade sobre o extenso edifício da Fiat e um cachimbo [fig26]? “Olhos que não vêem”, “Três lembretes aos senhores arquitetos” e o mais célebre de seus títulos, “Arquitetura ou revolução?”, é possível não ter a curiosidade despertada? Beatriz Colomina já comentou o caráter espetacular do olhar de Le Corbusier e como seus livros dos anos 20-30 se vinculam com a publicidade moderna¹¹⁸. Entretanto, essa construção do campo da página, seu entendimento enquanto um espaço em branco a ser ocupado, também encontra lastro nos experimentos poéticos de Mallarmé e Apollinaire. “É preciso que nossa inteligência se acostume a compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente¹¹⁹”, escreve Apollinaire. O poeta que compreende as *Demoiselles* em 1907, teoriza a favor dos cubistas, batiza (ainda que sem saber) a revista *L'Esprit Nouveau*, sinaliza nesta passagem um esgotamento da linguagem “analítico-discursiva” diante da sociedade de massas, como escreve em carta sobre *Calligrammes*, em que diz que este livro é escrito “em uma época onde a tipografia termina brilhantemente sua carreira, à aurora dos novos meios de reprodução que são o cinema e o fonógrafo”¹²⁰. Em um dos poemas de *Calligrammes*, “Lettre-Océan” [fig 27], Apollinaire organiza a página como uma radical composição gráfica, criando uma espécie de poema-quadro, poema-cartaz. Sua mensagem com “Lettre-Océan” é dúbia, posto que a escrita dá sinais de se esgotar, ou os novos meios de expressão vão ultrapassar a poesia, ou ela deve se reinventar e ser incorporada nestes novos meios. Nos filmes-experimentos de Fernand Léger, *Ballet mécanique* (1924), e de Man Ray, *Les Mystères du Château de Dé* (1929), a palavra escrita não se limita à legenda do cinema mudo, é incorporada enquanto um fato gráfico dinamizado, como nos letreiros luminosos que recriam “Un coup de dés” no filme de Man Ray, ou então, mais radicalmente, no de Léger em que a frase banal “on a volé un collier de perles de 5 millions” cria um poema-concreto a partir do duplo sentido do símbolo “o”, como vogal e como as pérolas do colar.

Ainda que Le Corbusier dê uma série de demonstrações quanto a seu apreço pelos poetas modernos, não encontramos registro mais direto que indique com precisão o quanto de seu pensamento gráfico e, em especial, de seus livros, derive desses poetas. Consideramos, entretanto, improvável que ele não tenha se deixado influenciar pelos “caligramas” ou pela composição de página de “um jogo de dados”.

¹¹⁸ COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and photography, in Assemblage*. Cambridge: MIT Press, 1987, n. 4, pp. 6-23; cf. também COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity*. Cambridge: MIT Press, 1996.

¹¹⁹ MASSIN. *La Lettre et l'image*. Paris, Gallimard, 1970, p. 202. No Brasil, esta passagem célebre é citada no início do manifesto *Plano piloto para poesia concreta* de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, publicado na revista Noigandres, n. 4, em 1958.

¹²⁰ Citado no prefácio do livro por Michel Butor, APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Galimard, 1966, p.7.

Em sua obra escrita, além de *Por uma arquitetura*, não são poucos os livros que contém soluções de composição de página apollinairianas, entre os quais, talvez, seus cadernos de viagens sejam o maior exemplo disso. Neles, Le Corbusier compõe o escrito na página, substituindo signos verbais por símbolos visuais, arranjando a posição das palavras de modo a deslocá-las no espaço como se se tratasse de versos de um poema, quando na verdade não passam de anotações pessoais. Entre os exemplos que podem ser citados está a grafia do título do livro o *Poema do ângulo reto* escrito invariavelmente como “*poème de l' <+>*” com um quadrado arredondado em suas arestas circunscrevendo as palavras e os símbolos matemáticos [fig 28]. Nesta situação, Le Corbusier parece praticar, mesmo que na intimidade, aquela sentença de Apollinaire quanto ao discurso sintético-ideográfico, o que faz todo o sentido, pois tal discurso é, para o poeta, apenas a expressão visual de “nossa inteligência”, ou seja, do pensamento e não mero formalismo hedonista.

3.2. Les mots plastiques

3.2.1. O livro

A pintura *Alma Rio* condensa, tardiamente, camadas de conteúdo sobre o urbanismo corbusiano, sua linguagem constrói símbolos cuja interpretação corrente não atinge certamente toda a profundidade pretendida pelo autor; existe, como observamos, pontos indecifráveis, contornos e sobreposições, cores e linhas, carregados de significados obscuros ou que atualizam outros, referentes a alguma lembrança que nos escapa ou que nunca venhamos a conhecer. Não existe, portanto, uma relação de compreensão direta quando a linguagem é esta dos signos. Bem diferente dos anos puristas, como em 1925 no livro *A arte decorativa*, nele não há espaço para pontos obscuros e campos intangíveis de entendimento, o símbolo deve ser “explícito”. “A necessidade de arte” escreve Le Corbusier, “fiz a alma percorrer o caminho que vai da cândida observação natural à síntese lírica do símbolo - de um símbolo todavia explícito”, demonstrando preocupação com a mais cuidadosa expressão gráfica do símbolo, pois, “um passo a mais adiante e está-se no hermetismo e a arte nos escapa; um passo a menos e ainda não se está na arte”¹²¹. Muitos anos depois, à época da redação de *O poema do ângulo reto*, Le Corbusier toma nota em seu caderno durante uma viagem a Chandigarh:

*Quando a mente pode concluir por meio de um signo que,
daqui para frente, para ele (e para os outros) será semelhante
a um valor algébrico, então o pensamento fez um progresso*

¹²¹ LE CORBUSIER. *Arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, edição original de 1925, p. 124.

repentino e veloz, ele liberou um espaço, extenso de agora em diante qualificado (significado) por um termo ou um grafismo compreensível por qualquer um.

*Isto para o urbanismo
para a arquitetura
para a pintura
para o diálogo
para a exegese
para o ensaio*

Entretanto, a evolução da “síntese lírica” dos símbolos, desde 1925, até as representações de *Alma Rio*, delimita um campo de significados que irradia uma tensão inexprimível em palavras, aberta às manifestações do inconsciente do autor, remete à já referida noção de espaço indizível, uma característica imanente e própria desta forma de expressão. “Eu ignoro o milagre da fé”, escreve Le Corbusier, “mas muitas vezes eu vi o milagre do espaço indizível, coroamento da emoção plástica”¹²². Esta noção do indizível, que aparece entre 1946 e 1948 nos escritos de Le Corbusier, pode ser interpretada como um desenvolvimento de outra, aquela das *mots plastiques*, formulada no início dos anos 20, em seus escritos da *L'Esprit Nouveau* sobre a obra de Pablo Picasso. Naquele momento, as pinturas de Picasso despertam uma profunda reflexão em Le Corbusier pois parecem ser produto de um paradoxo: quebram as regras do lirismo purista – estabelecidas como ideais por Jeanneret e Ozenfant – enquanto atingem o mais alto grau de emoção; é algo, do ponto de vista de Le Corbusier, inexplicável. Em busca de decifrar essa questão, formula a ideia de que se trata de algo “inexplicável em palavras”, pois Picasso desenvolve uma linguagem exclusiva das imagens, comunicando-se por tais *mots plastiques*¹²³.

Em seu percurso de quase cinquenta anos de produção, Le Corbusier cria imagens que substituem conceitos e vice-versa, apoiando-se em diagramas, símbolos e signos, um processo que naturalmente se modifica com o passar dos anos. É nítido, porém, que do início ao fim de sua trajetória, o movimento geral é de substituição do discurso analítico pelo sintético, da palavra escrita pela imagem, em busca, talvez, dessas tais *mots plastiques* que guiaram a revolução cubista. Nesse sentido, o livro *O poema do ângulo reto* é um “produto” bastante representativo dos esforços empreendidos por Le

¹²² LE CORBUSIER. *L'Espace indicible*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, número fora de série, especial, “Art”. Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1946, pp. 9-10.

¹²³ Na revista, Le Corbusier assina o texto sobre Picasso com o pseudônimo de Vauvrecy, cf. JEANNERET / OZENFANT. *L'Esprit Nouveau*. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, 1920 – 1925, pp. 1489-1494. Aqueles críticos e comentadores da obra de Le Corbusier que não se contentam em construir um personagem plano, sem contradições, chamam atenção para esse texto da revista *L'Esprit Nouveau*, assim como para esta noção de *mots plastiques*. Sobre isso cf. MOOS, Stanislaus von, op. cit., p. 339 e MARTINS, Carlos Ferreira, op. cit.

Corbusier. O livro é escrito entre 1947 e 53, portanto exatamente no período que marca a retomada pública de sua pintura, o chamado “fim do silêncio” de 30 anos, recordando que, em 1946, é publicado o texto “L'espace indicible”, em 1948, o número especial da revista *L'architecture d'aujourd'hui* com o texto “Unité”, mesmo ano em que são pintados os murais da rua Sèvres e do Pavilhão Suíço [fig 5-B/C cap1], e que, em novembro de 1953, é aberta a retrospectiva no Museu Nacional de Arte Moderna em Paris sobre o conjunto da obra plástica de Le Corbusier. Essa sobreposição de datas não é mero acaso, embora *O poema...* seja um livro, ele é, simultaneamente, uma obra plástica, em que Le Corbusier pode trabalhar com liberdade a linguagem pictórica e os elementos plástico-poéticos de seu discurso visual.

Contemporâneo à revista *Verve*, publicado pelo célebre editor greco-francês Tériade, na mesma coleção que abriga os livros *Jazz* (1947) de Matisse, *Cirque* (1950) de Léger, e *Les chants des morts* (1948) com poemas de Pierre Reverdy e ilustrações de Picasso, *O poema do ângulo reto* reúne em 155 páginas, um poema escrito à mão, 19 gravuras coloridas – feitas a partir de colagens – e dezenas de desenhos preto-e-branco. Impresso por meio de litogravuras, no formato de 32 x 42 cm, tem uma tiragem restrita de 250 exemplares que Le Corbusier oferece a amigos e personalidades das artes e arquitetura¹²⁴. O livro se inscreve, como observa Éric Mouchet, em um contexto de renascimento da gravura como meio de impressão artística, um verdadeiro “período de ouro da gravura” entre os anos 50 e 60¹²⁵.

Para se ter uma ideia da importância deste livro para Le Corbusier, ele dizia “se vocês querem saber quem sou eu, devem ir ao *Poema do ângulo reto*”. Isto, porém, não impede que o livro até hoje tenha sido pouco estudado. Catherine Smet, por exemplo, que traça um perfil da obra escrita de Le Corbusier, exclui *O poema...* de seu estudo por considera-lo como um livro não-convencional, inclassificável se comparado aos demais; já a extensa compilação da *Encyclopédie Le Corbusier* não tem um verbete exclusivo para ele. Em geral os demais críticos se limitam a lembrar a existência deste livro, ou citam alguma de suas partes, geralmente os versos finais sobre “a mão aberta” ou o ângulo reto, deixando de lado uma interpretação mais aprofundada sobre o sentido global dele. Cohen e Benton recuperam, ainda que superficialmente, esta ideia do livro como uma obra a ser interpretada em sua totalidade, para eles “o livro foi uma espécie de catálogo de suas diversas fontes de inspiração, incluindo as forças da natureza, o Modulor, a mão aberta, e uma força feminina inspiradora que Le Corbusier

¹²⁴ A lista com os nomes está reproduzida em COHEN, Jean-Louis e BENTON, Tim. *Le Corbusier, le grand*. Nova Iorque: Phaidon, 2008, p. 620.

¹²⁵ MOUCHET, Éric. *Estampes à punaiser sur les murs...*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, L'oeuvre plastique*. Paris: éditions de la Villette, 2005, p. 58.

perseguiu incansavelmente nas mulheres que conheceu em todo o mundo"¹²⁶. Sem qualquer pretensão de análise do livro, os autores do *Catalogue raisonné*, Naïma e Jean-Pierre Jornod realizam um persistente trabalho decifrando as referências dos mais de 400 quadros de Le Corbusier, obtendo inevitáveis cruzamentos entre os temas, as formas e figuras do universo pictórico corbusiano e as gravuras do livro. Finalmente, dois autores se destacam como exceção ao buscarem uma interpretação mais aprofundada e totalizante do livro. São eles, Richard A. Moore, com artigo na edição 19/20 da revista *Oppositions* organizada por Frampton acerca da obra de Le Corbusier entre 1933-1960, e o prof. Juan Calatrava em seus estudos mais recentes.

3.2.2. O simbólico como alquimia

O artigo de Moore, *Alchemical and mythical themes in the Poem of the right angle*, publicado na renomada *Oppositions*, busca ler *O poema...* como uma peça-chave para a compreensão do aspecto simbólico da obra de Le Corbusier. A premissa de Moore é a de que os críticos não compreendem a dimensão simbólica de sua obra, ou simplesmente a ignoram, porque não estudam com atenção as pinturas e os desenhos dele, reduzindo sua criação a aspectos racionalistas e funcionalistas; assim, Moore dá pistas de que vai vincular sua interpretação sobre o livro à questão da pintura em busca dessa dimensão do simbólico. No entanto, Moore tem um entendimento bastante específico do simbólico na pintura de Le Corbusier, trata-se, para ele, de uma visão mística do mundo com forte influência da “alquimia aliada a linguagens como astrologia e mitologia grega”¹²⁷, sem se vincular, por outro lado, a toda a questão da imagem enquanto discurso teórico de seu urbanismo e de sua arquitetura.

Moore constrói o perfil de um Le Corbusier místico que escreve *O poema do ângulo reto* como uma espécie de relato esotérico de sua visão de mundo. Ele se detém logo no início do texto, em uma página que funciona como um índice gráfico do livro [fig29], trata-se de um diagrama de cores formando uma árvore ou um triângulo com a base invertida; o sentido dessa página de apresentação somente completa-se quando, na última página do livro, a mesma estrutura do diagrama é reproduzida em preto-e-branco, mas, ao invés das cores, há os desenhos das 19 gravuras principais do livro; este quadro é identificado por Le Corbusier como uma iconóstase – palavra que denomina um biombo das antigas igrejas cristãs que separa a nave, onde ficam os fiéis, da parte sagrada, reservada ao clero, essa divisória serve de suporte para

¹²⁶ COHEN, Jean-Louis e BENTON, Tim. Op. cit., p. 620.

¹²⁷ MOORE, Richard A. *Alchemical and mythical themes in the Poem of the right angle*, in EISENMAN, Peter e outros. *Oppositions : journal for ideas and criticism in architecture*. Massachusetts: Institute for Architecture and Urban Studies / MIT, 1980, v. 17-20, p. 111.

imagens pictóricas dos santos, ou seja, para seus ícones. Assim, compreende-se que o esquema inicial está representando as 19 gravuras coloridas, as quais são referentes aos capítulos. É evidente que a associação do índice com uma divisória que separa os iniciados dos homens comuns, sugere que *O poema...* contenha uma “leitura oculta” que apenas alguns podem compreender em sua totalidade. A partir dessa ideia, Moore busca as relações alquímicas contidas nesse quadro. A primeira delas, é a numérica, se contados, os “ícones” na vertical, chegam ao número “sete”, que guarda um alto valor místico, já as “zonas horizontais” são marcadas por distintas cores que representam diferentes ordens espirituais, identificadas com as letras A-B-C-D-E-F-G, as quais juntas remetem, como recorda Moore, à conceituação de Carl Jung sobre o “oculto septenário mágico”¹²⁸. Já a capa [fig30], é interpretada como afirmação de que o mundo é regido por uma ordem dualista, “com o sol na noite azulada, e a lua crescente no céu avermelhado do dia”. Esta oposição entre os extremos é um traço característico da doutrina alquimista cuja simbologia apresenta o deus Mercúrio como uma figura de duas cabeças, “síntese primordial entre os fenômenos celestes do sol e da lua, e os elementos terrestres do enxofre e sal”¹²⁹. Moore é atento ao fato de que há uma forte presença dos elementos naturais no conteúdo do livro, permitindo-o especular que se trata de uma referência aos quatro elementos alquímicos: fogo, terra, água e ar. Ele observa ainda que a composição tipográfica da capa forma uma variante da iconóstase do índice, não mais com sete casas, mas cinco, remetendo à ideia da quintessência alquimista, em que os quatro elementos originais são transformados em uma quinta substância, alegoria do esforço de Le Corbusier para transformar a matéria em arquitetura como criação do espírito (no sentido da “pedra filosofal”).

Estas são apenas algumas das relações iniciais traçadas por Moore. Avaliamos não ser necessário prosseguir nas demais, pois elas parecem fragilizar-se pouco a pouco, sendo mais pertinente discutir alguns de seus aspectos que lançam questões sobre o significado dos símbolos para Le Corbusier. Moore aproxima a visão simbólica de Le Corbusier da alquimia e das teorias jungianas sobre os signos e arquétipos, chega inclusive, na nota 3, a comparar datas da publicação de *Psychology and Alchemy*, de 1944, com aquela do início da redação de *O poema...* buscando um possível comprovação histórico-cronológica da influência de Jung sobre o livro de Le Corbusier, mas não vai além disso. Sua base documental é frágil, ele não apresenta nenhuma comprovação de que Le Corbusier seja um leitor de Jung e de que tenha um gosto pela simbologia alquimista a ponto de incorporá-la em seu pensamento plástico. Se, de fato, Le Corbusier preza pela construção de uma obra com as características

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 113.

¹²⁹ Idem, ibidem, p.111.

descritas por Moore, por que as anotações do arquiteto não chegam a mencionar nada disso em nenhum momento? Mesmo a ideia da iconóstase como índice hermético pode ser apenas – o que é bem característico de Le Corbusier – uma apropriação descontextualizada de uma referência apreendida em alguma de suas viagens, sobretudo, em se tratando de uma imagem. O mesmo pode ser dito sobre sua relação com Jung, desconhecemos alguma relação de Le Corbusier com o pensador suíço ou com a alquimia, é possível, porém, que nos escape, aqui, algum estudo feito pelo jovem Jeanneret, anterior à 1910, mas cujos traços se apagaram ou que foram sendo ofuscados por outras linhas de continuidade mais fortes e permanentes ao longo de sua trajetória. Outra hipótese é que, de fato, ele tenha lido, ou tomado contato com Jung, assimilando algumas de suas ideias, a seu modo, segundo o seu pensamento¹³⁰.

Quase no final de seu texto, Moore promove uma outra associação que revela com clareza o quanto sua análise se sobrepõe à base documental, trata-se daquela sobre a pintura *Alma Rio*, também comentada no capítulo 2 deste trabalho. Para Moore, as duas mulheres da pintura são o símbolo da oposição dualística em Le Corbusier. Nada, porém, mais enganoso. Esta pintura, como demonstramos apoiando-se em sólida base documental, tem sua origem em um desenho feito durante uma viagem ao Rio de Janeiro, guardando relação com sua admiração pela mulheres negras e com questões do urbanismo debatidas na época, depois fixadas no livro *Precisões*.

O texto de Moore é de 1980, desde então os críticos e historiadores da pintura de Le Corbusier praticamente deixaram de lado a sua linha de interpretação, não sendo citado por Daniele Pauly ou Françoise Ducros em seus estudos. Mesmo as grandes monografias sobre o arquiteto, como aquelas de W. Curtis, não mencionam o ensaio de Moore, que também é esquecido por K. Frampton – editor da *Oppositions* em que o artigo está publicado. Quem recupera-o é Charles Jencks, ao analisar a pintura da porta principal da capela de Ronchamp. É interessante notar que a hipótese de Moore é apresentada como um “talvez”, conforme o texto de Jencks: “[Le Corbusier] pode chamar esta ficção de 'espaço inefável' ou 'acústica visual' como ele faz ao descrever Ronchamp (...), ao mesmo tempo, com sua linguagem simbólica talvez ele estivesse experimentando lá, como argumentou Richard Moore, uma antiga alquimia”¹³¹.

¹³⁰ Ainda assim é de se estranhar que Le Corbusier não mencione nada disso em suas cartas e anotações pessoais, lembrando que, entre as anotações sobre o *O poema do ângulo reto*, ele aponta, por exemplo, suas leituras concomitantes à redação do livro, como *Alcools* de Apollinaire e *Antologia [da poesia francesa]* de André Gide, cf. carnet E23-629. Do mesmo, como não haver nenhuma referência na seleção de cartas de Le Corbusier organizada por Jean Jenger? Cf. JENGER, J. (org.). *Le Corbusier – Choix de lettres*. Basileia: Birkhäuser, 2002.

¹³¹ Charles Jencks recupera brevemente a interpretação de Moore, Cf. JENCKS, Charles. Op. cit., p. 272. Outro autor que, como Moore, vincula, duvidosamente, Le Corbusier ao misticismo é Birksted, em seu livro, figuras do *Poema do ângulo reto* são associadas ao baralho do tarô medieval, cf. BIRKSTED, J. K.. *Le Corbusier and the occult*. Cambridge: MIT, 2007, curiosamente ele não cita Moore, nem Jung.

3.2.2. Um outro ângulo reto

Mais recentemente, outro crítico se detém no estudo de *O poema do ângulo reto*. Trata-se de Juan Calatrava da Universidade de Granada. Em 2006, ele organiza uma exposição em Madrid com as 19 gravuras originais de *O poema...*, na ocasião promove um encontro acadêmico sobre o livro, lançando uma edição fac-similar do mesmo. Desde então publica textos que visam interpreta-lo em seu contexto no interior da obra de Le Corbusier¹³²; em 2010, realiza duas conferências no Collège de France, a primeira sobre a ideia de “Síntese das artes” e, a segunda, exclusivamente sobre o livro¹³³.

Para Calatrava¹³⁴, o livro revela Le Corbusier como um “grande pensador da modernidade” e *O poema do ângulo reto* como este testemunho de suas reflexões. Recordando as palavras do arquiteto franço-suíço, “se vocês querem saber quem sou eu, devem ir ao Poema do ângulo reto”, o crítico espanhol afirma que este livro é uma tentativa de “uma obra de arte total”, um espelho de sua trajetória, desde os aspectos íntimos e particulares, até os conceitos fundamentais de seu pensamento urbanístico e arquitetônico, sua visão de mundo. Tais questões não são expostas analiticamente ao longo do poema, mas com um grande sentido poético, lírico, próprio das obras de arte.

Em seguida, Calatrava entra na análise do livro e, como Richard Moore, o crítico espanhol vai se deter no sentido contraditório expresso logo em sua capa. Ele acredita que exista uma “visão de mundo dualista” em Le Corbusier, marcada pelas oposições, tais como sol e lua, claro e escuro, razão e paixão, masculino e feminino. Neste mundo dividido, o “artista criador” se encontra na “fronteira entre as partes”, sendo sua responsabilidade “construir pontes, mesmo que efêmeras [entre elas], pois a dualidade vai quebrá-las, então o artista deve recomeçar sempre e recomeçar mais uma vez”. Sobre a iconóstase, o já referido índice do livro, Calatrava interpreta-a como uma “metáfora perfeita para esse mundo tão materialista”, uma barreira que os artistas, em seu processo criativo devem conseguir atravessar. É também o símbolo da “árvore da vida, do totem, todas essas referências que Le Corbusier conhecia muito bem”. De

¹³² O texto consultado foi CALATRAVA, Juan. *Le Corbusier, 1955: em los alrededores de El poema del ángulo recto*, in CALATRAVA, Juan (org.). *Doblando el Ángulo Recto. Siete ensayos em torno a Le Corbusier*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2009. Não foi possível acessar *Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética*, in *Catálogo de la exposición Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 9-49.

¹³³ CALATRAVA, Juan. *Un autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs*, in, *La lettre du Collège de France*. Paris: Collège de France, abril 2010, no. 28, pp. 18-28. Citado a partir da versão gravada da conferência hospedada na internet, postada em 23 de maio de 2011, consultado em janeiro de 2014, em: <http://lettre-cdf.revues.org/1049>

¹³⁴ Para analisarmos a interpretação de Calatrava sobre *O poema...* tomaremos como base a conferência de 2010.

passagem, sem maiores explicações e sem mencionar Richard Moore, o crítico afirma que o “pensamento alquimista tem sua importância” e que o arquiteto “conhecia muito bem Jung, Robert Graves e Mircea Eliade que nestes anos 40 e 50 repensaram a mitologia com uma nova visão”.

Feita esta introdução geral, Calatrava analisa as 19 gravuras coloridas que ditam o conteúdo das sete seções do livro. A seção que abre o livro chama-se *meio (milieu)* e apresenta uma reflexão sobre a natureza. “A primeira questão para o artista-criador refletir é ter em conta a cor do sol, por isso o sol é a primeira litografia em cor” [fig31]; a gravura reproduz o famoso diagrama da jornada solar usado, pela primeira vez, como capa da revista *L'architecture d'aujourd'hui* de 1948.

*Um sol nasce
um sol se põe
um sol volta a nascer¹³⁵*

Ao lado do sol, prossegue Calatrava, “a água é outro elemento fundamental, a água coloca uma questão mítica, porque a água é a chuva” [fig32-A] e assim a mediação entre “o céu e a terra, mas ao mesmo tempo ela forma o rio, os deltas”, os quais aparecem como labirintos que o artista tem de percorrer, metáfora da *lei do meandro*, expressão da procura paciente que atravessa todos os obstáculos da criação. Remete também à sua viagem para a América do Sul. “A chuva cai na terra e a água faz o equilíbrio”, diz Calatrava parafraseando um dos versos do poema:

*O nível se estabelece onde
pára a queda d'água
no mar
o mar filho das gotículas
e mãe dos vapores. E
a horizontal limita
a capacidade líquida.¹³⁶*

Este movimento de contenção das águas leva-nos “ao ângulo reto, porque para Le Corbusier o ângulo reto não é apenas aquele da geometria euclidiana, há um outro, mais natural, mais essencial”, referindo-se então à gravura do homem na paisagem, nela o “homem se mede em relação à linha do horizonte, é a condição primeira para a criação” [fig32-B] . Então, as outras condições vão sendo colocadas. As mãos cruzadas representando a unidade entre os criadores – arquitetos e engenheiros, escultores e pintores, etc –, a música, que traz as relações harmônicas, a “acústica plástica”,

¹³⁵ LE CORBUSIER. *Le poème de l'angle droit*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2006, edição fac-similar da original de 1955, com transcrição trilingue do poema (francês / espanhol / inglês), p. 16.

¹³⁶ Idem, ibidem, p.21.

aparece representada pelo violino – instrumento que seu irmão tocava. As conchas e todos os elementos naturais “são uma evocação do mundo feminino”, espécie de contraponto irracional que existe no interior do processo criativo. Na página 61, “eis aqui a primeira aparição da arquitetura” que se dá “em um contexto poético”, vinculando-se às formas da natureza (as conchas, pinhas e ossos), como se arquitetura fosse uma dedução dessas relações que regem o universo. “Uma arquitetura moderna, aberta, corbusiana, com pilotis”, que atrai a coruja, símbolo da razão, e, na cobertura, as nuvens, o céu e uma massa verde, o teto-jardim, “uma chave para Le Corbusier, ponto de contato entre a arquitetura e a natureza” revelando com lirismo as possibilidades da arquitetura moderna [fig33].

E finalmente o edifício de Marselha visto a partir do corte transversal [fig34]. Há o curso do sol, o edifício é concebido em função dele – a implantação, os brises, etc. Então, realmente, é o canto de vitória de Le Corbusier, sua consagração, a realização da *ville radieuse*, uma declaração contra a aridez da razão classicista, a casa “filha do sol”, herdeira das lembranças que o arquiteto conserva de suas viagens, dos antigos, e também materialização de todo o seu pensamento. Os versos ao lado dessa gravura são bastante claros:

*Uma sinfonia arquitetural
se prepara sob esse nome:
“a Casa filha do sol”
...e Vignole – finalmente – está arruinado!
Obrigado! Vitória!¹³⁷*

O momento seguinte relevante é o aparecimento da figura do Touro¹³⁸ [fig35], expressão de “uma força originária, de uma lembrança do mediterrâneo, mas, sobretudo, de uma lembrança do labirinto”, com fortes características surrealistas, pois sua imagem é construída pela associação casual de objetos da natureza que vão sendo observados, desenhados e redesenhados: galhos, raízes e seixos – os chamados *objetos de reação poética*. Nesse campo de construção do touro, “há um espaço emotivo para a vida do arquiteto”, pela recordação de seu cão, Pinceau, o qual teve de ser sacrificado diante de sua grave enfermidade. Feito o ritual do sacrifício, Le Corbusier encaderna

¹³⁷ Idem, ibidem, p. 68.

¹³⁸ Idem, ibidem, p. 77.

seu exemplar de *Dom Quixote* com os pêlos do cão¹³⁹. E, como lembra Calatrava, Dom Quixote, o personagem preferido de Le Corbusier, é como a “lei do meandro”, pois “a luta contra os obstáculos naturais é a mesma luta contra os moinhos de vento, um pouco como o ateliê da procura paciente”¹⁴⁰. Assim, “há uma mistura entre microcosmo pessoal e macrocosmo da natureza” nestas páginas. Abaixo os versos que descrevem a formação da figura do touro¹⁴¹:

*Os elementos de uma visão se
juntam. A chave é um
tronco de madeira morto e um seixo
recolhidos os dois em um
caminho obscuro dos Pirineus. Alguns
bois da lavoura passavam o dia todo em minha janela.
À maneira de ser desenhado e redesenhado
o boi – de seixo e raiz –
se faz touro.
Para dotar de faro a sua força
eis aqui o cão, em guarda.¹⁴²*

O seixo, entre os *objetos de reação poética*, tem um sentido especial, pois está na escala do toque da mão e “no limite entre o elemento líquido, a água, e o elemento terra, a areia”, o seixo é “levado pelo mar e depois volta arremessado para a terra, exprime a força da natureza” a tensão entre esses dois pólos. Assim como o seixo, conchas e outras formas curvilíneas da natureza são associadas, no livro, à figura da mulher, compondo este campo de inspiração para o artista-criador. A gravura da mulher sobreposta à concha remete inevitavelmente à imagem retratada por Le Corbusier na pintura-mural do ateliê da rua Sèvres, em 1948 [fig36, cf. fig5]. “O princípio feminino está sempre presente (...) é um tema atraente, mas perigoso”¹⁴³. A mulher aparece, nas páginas seguintes, em diversas formas alegóricas, ao lado de uma gravura de dois músicos, os versos de Le Corbusier:

*Os homens falam
da mulher em seus poemas
e em suas canções¹⁴⁴*

Ela assume, também, o papel das amazonas que são jovens, “nunca envelhecem” diz

¹³⁹ A homenagem prestada a Pinceau, colocando-o com destaque no livro, só pode ser interpretada como uma excêntrica citação da Odisseia, a respeito de Argos, o cão fiel de Odisseu.

¹⁴⁰ Le Corbusier faz, em 1956, uma gravura sobre Dom Quixote, o cavalo de Tróia e o burro de carga anônimo, cf. WEBER, Heidi. *Le Corbusier - graphic work*. Basileia: Birkhäuser, 2009, p. 58-59.

¹⁴¹ Notar que aqui a descrição da formação da figura do Touro é diferente da apresentada por Le Corbusier em anotação de seu *cahnet*, versão apresentada no cap. 1.

¹⁴² LE CORBUSIER, *ibidem*. p. 76.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 81

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, 97.

outro verso, mas são perigosas, “uma contradição do princípio feminino”, observa Calatrava. Mais adiante, a gravura de um ser híbrido, meio pássaro, meio humano, abrigado por uma grande mão cita o mural do Pavilhão Suíço e o livro *Poésie sur Alger*¹⁴⁵. Em outra referência ao Pavilhão Suíço, a figura feminina aparece santificada, “uma mulher suplicante” [fig.37, cf. fig6-B], segundo a interpretação do crítico espanhol¹⁴⁶. Nos versos abaixo, um pouco dessa dimensão complexa e crucial que assume a mulher para Le Corbusier:

*A mulher sempre em algum lugar
nas encruzilhadas nos mostra
que o amor é um jogo do destino
dos números e do acaso
no cruzamento tão acidental
quanto inexorável de dois caminhos
peculiares marcado subitamente
por uma assombrosa felicidade.*¹⁴⁷

Outro *objeto de reação poética* no poema é a corda¹⁴⁸, um “elemento artesanal”, que repousa sobre um barco. Assim como a figura do touro, em suas múltiplas significações, remete ao minotauro de Creta, Calatrava sugere que a corda é o fio cerzido por Ariadne, uma arquitetura costurada, artesanal, anterior à civilização maquinista. E finalmente, “após todo esse percurso, há a apoteose da mão”, que é o ponto de contato da criação espiritual com o mundo [fig.38]. O papel do artista, segundo Calatrava, é reunir toda a riqueza espiritual do mundo, mas não para guarda-la na mão fechada, mas para edificar tudo isso para o progresso, o avanço intelectual da sociedade, então a litogravura da grande mão aberta se inscreve nessa vasta gama de representações sobre o tema que se encerra com o monumento de Chandigarh, executado após a morte de Le Corbusier.

*De mãos cheias eu recebi
De mais cheias eu dei.*¹⁴⁹

A última gravura analisada é aquela do ângulo reto [fig.39], que é, para Calatrava, “como a própria mão aberta, a força essencial de todo o poema”, mas eis que o ângulo

¹⁴⁵ LE CORBUSIER. *Poésie sur Alger*. Paris: Editions Connivences, 1987, edição fac-similar da original de 1950.

¹⁴⁶ Este signo, muito presente na produção pictórica de Le Corbusier a partir dos anos 40, compondo a extensa série *Ícone*, é a representação de Yvonne, sua mulher. Le Corbusier confirma essa origem para o signo, embora, sem associa-la a uma entidade religiosa, cf. a anotação de Le Corbusier após o falecimento de Yvonne: “em meu Poema do ângulo reto, ela ocupa um lugar central: caracteres E3”, PETIT, Jean. Op. cit., p. 121.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p. 81.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 82.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 144.

reto surge não mais “como aquele da geometria”, nem aquele “traçado por meio de aparelhos tecnológicos”, para Calatrava, é de outro ângulo reto que Le Corbusier está falando em seus versos, ele diz “com um carvão eu traço...”, é uma criação muito mais interior, pessoal, que toma contato com o mundo pela mão do artista-criador, não é o ângulo reto exato, da máquina.

*Com um carvão
é traçado o ângulo reto
o signo
Ele é a resposta e o guia
o fato
uma resposta
uma escolha
Ele é simples e nu
mas compreensível
os eruditos discutirão
a relatividade de seu rigor
Mas a consciência
fez dele um signo
Ele é a resposta e o guia
o fato
minha resposta
minha escolha.¹⁵⁰*

Calatrava finaliza sua exposição com mais alguns comentários gerais, apontando a importância para a posteridade de *O poema do ângulo reto* ao “recuperar um Le Corbusier poético dos anos 50”, com desdobramentos como o Pavilhão Phillips, entre outros. Sua conferência é encerrada com uma famosa foto de Le Corbusier pintando nu, em Cap Martin, uma espécie de “bon sauvage moderno”, conclui Calatrava.

3.3. Quatro pontos sobre o poema

Juan Calatrava, em sua análise, consegue apontar e comentar os aspectos mais significativos do livro. Se aqui ou ali podemos apresentar alguma divergência quanto a uma interpretação sua, por exemplo, sobre uma imagem, como no caso da representação de Yvonne, trata-se de uma questão de menor. Vamos apontar, agora, algumas observações gerais que escapam da análise de Calatrava e que, por outro lado, tem conexão com a discussão desenvolvida nesta pesquisa.

Como observa Éric Mouchet¹⁵¹, desde La Chaux-des-Fonds Le Corbusier já era um

¹⁵⁰ Idem, ibidem, p. 150.

¹⁵¹ MOUCHET, Éric. *Estampes à punaiser sur les murs...*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, L'oeuvre plastique*. Paris: éditions de la Villette, 2005.

gravador, mas somente nos anos 50 é que as gravuras ganham importância no conjunto de sua obra. O livro *O poema...* é o primeiro grande experimento seu com a técnica da gravura, seguido de outros, como *petite "Confidences"* (1957) [fig41], *Dom Quixote* (1953/60) [fig42], a série *PANURGE* (1961). A gravura agrada Le Corbusier por seu caráter reprodutível em escala, uma espécie de quadro industrial. Já em *Por uma arquitetura*, ele demonstra interesse pela reprodutibilidade da obra de arte, lá escreve que “os quadros são feitos para ser meditados (...) se custam muito caro, as reproduções fotográficas [deles] são baratas”¹⁵². A gravura é o meio de reproduzir com qualidade a um custo relativamente baixo. *O poema...* teve uma tiragem restrita a um valor pouco acessível, mas Mouchet relata os sucessivos esforços de Le Corbusier para que suas impressões em gravuras fossem barateadas, pouco importando para ele a questão do controle da impressão com assinatura e numeração dos originais, interessando-o encontrar meios de diminuir os custos do processo. Nesse contexto dos anos 50, de revalorização de sua obra pictórica, esta ação de Le Corbusier indica a intenção de transformar as gravuras em seu veículo de comunicação principal, substituindo os livros escritos, ou ao menos relativizando a importância deles, um movimento que fica evidente com *O poema do ângulo reto*. Não se trata, porém, de uma escolha formal, é o problema colocado por Tafuri: como conciliar as necessidades impostas pelo mito da racionalização (dos anos 20) com essa *poiésis* que vem do sonho, da imagem (dos anos 30 e 40)? Na busca dessa conciliação, seu discurso vai se tornando cada vez mais plástico-poético, exigindo um novo meio de expressão. Então, este é um primeiro aspecto que se deve pontuar sobre o livro.

Outro, ainda relacionado à gravura, é a questão das colagens. Talvez o que mais aproxime Le Corbusier do cubismo não sejam suas pinturas puristas, mas algumas gravuras dos anos 50, justamente porque ele aceita a colagem como técnica pictórica. Conforme vimos no primeiro capítulo, Le Corbusier e Ozenfant colocam o ano de 1912 como o momento essencial do cubismo, é quando ocorre a chamada passagem do cubismo analítico para o sintético – nesse processo são criados por Braque os *papiers collés*. A dupla purista, entretanto, nunca cita essa técnica ou a emprega em seus quadros, talvez porque vejam nela um foco da “desordem cubista” contra a qual se opunham. Nos anos 40, diante da escassez da Guerra, Le Corbusier vê-se obrigado a usar a colagem como técnica, desenvolvendo-a com habilidade nos anos 50 e 60, tendo as gravuras de *O poema...* como um exemplo disso. As colagens de Le Corbusier podem ser uma resposta àquelas de Matisse, mas não se pode ignorar que algumas soluções no uso de recortes de jornal, na relação entre figura/fundo e no emprego da hachura e da linha sejam nitidamente citações dos *trompes-l'oeil* e

¹⁵² LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: editora Perspectiva, 1998, p. 79.

papiers collés de 1912. Deve haver ainda um sentido de “acerto de contas” com sua origem purista, pois Le Corbusier, nessa época, dá entender que foi Ozenfant quem denominou a pintura que praticavam nos anos 20 como purista. No livro *O modulor*, ao descrever esses mesmos anos 20, Le Corbusier diz-se “cubista”¹⁵³ e não purista¹⁵⁴, reivindicando, sempre, a introdução do ângulo reto no vocabulário formal desse movimento. Se considerarmos ainda que as gravuras, tal qual as pinturas e diagramas, expressam um conteúdo discursivo, a colagem como meio de expressão tem um sentido igualmente discursivo enquanto linguagem associativa a partir do que se está à mão, uma *bricoleur* de símbolos, conceitos e lembranças. Assim, as colagens que estão na origem de *O poema do ângulo reto* expressam mais uma camada de significados passível de ser pontuada.

A terceira camada diz respeito à estrutura de pensamento que dá sustentação ao poema. Entre a capa do livro e a página da iconóstase, há uma litogravura que, por sua aparente banalidade, passa despercebida nas interpretações de Moore e de Calatrava: trata-se de uma releitura, entre tantas no livro, de alguns objetos-tipo da época purista. No entanto, se observarmos com cuidado não se tratam de quaisquer objetos. São um copo e um lanterna, cujo conteúdo alegórico é muito importante para ele, já que o copo alude a um fragmento de coluna do templo grego e a lanterna é o próprio templo, variante do cubo luminoso de *La Cheminée*, imagem fundante do universo pictórico corbusiano¹⁵⁵ [fig.40]. Sobre eles há um rasgo de cor vermelho-escuro, que remete invariavelmente à descrição da aridez da paisagem que envolve o templo, conforme suas palavras de 1911: “estenderei sobre todo este relato a cor ocre vermelho; pois as terras são isentas de verde e parecem de argila cozida”¹⁵⁶. Assim, esta primeira *lito* representa o início da procura paciente de Le Corbusier, uma citação à viagem de 1911, mas também ao primeiro quadro de 1918. “Aqui onde tudo começa” parece querer dizer Le Corbusier. Trata-se da imagem-síntese de seu pensamento plástico, é ela que formaliza o “ângulo reto” enquanto signo espacial, relação entre a horizontal e a vertical. Em 1918, o templo aparece codificado segundo o sistema simbólico purista, já em 1955, ele é despojado de qualquer signo que o oculte, retornando, na última página do livro, como o próprio signo da cruz, desenhado pela mão do artista com um pequeno pedaço de carvão. Cumpre, sem dúvida, uma função estruturante no poema, abrindo e fechando-o, demarcando as principais gravuras, como, por exemplo, a do homem de frente para a linha do horizonte ou aquela da

¹⁵³ LE CORBUSIER. *O modulor*. Lisboa: Orfeu negro, 2010, a partir de edição fac-similar de 1950, p. 46.

¹⁵⁴ JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., tomo I, p. 280.

¹⁵⁵ Ver a pintura *Guitare verticale – 1a. version* de 1920, já mencionada no cap. 1, p. 5, Pierre e Naïma fazem uma análise sobre a relação entre o quadro e as formas do templo, cf. JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., tomo I, pp. 341-342.

¹⁵⁶ LE CORBUSIER. *Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 185.

Unidade de Marselha.

Por outro lado, se o ângulo reto é a formulação primordial do viajante e do arquiteto purista, vimos que, a partir de 1929, um novo campo de visão é descoberto por meio do avião. Ao sobrevoar a América do Sul, o território é interpretado segundo a perspectiva do vôo de pássaro, campo visual que não se estrutura segundo o jogo entre vertical e horizontal, mas por meio das formas sinuosas dos meandros encontrados na bacia do rio Paraná e na violência sublime da natureza carioca. Um novo vocabulário visual é formulado: a lei do meandro, os planos urbanísticos para o Rio de Janeiro e, depois, para Argel. Se o templo é codificado como cubo luminoso ou lanterna nos anos 20, a natureza sulamericana é associada à figura feminina, formalizando em seus quadros e planos urbanos um contraponto ao sistema visual anterior. Duas breves anotações de Le Corbusier confirmam o lugar da vista aérea no *Poema*.... Em carta de 1951, ao irmão, Le Corbusier diz escrever *O poema*... durante seus vôos: “esta manhã engatei em meu 'poema do ângulo reto' que redijo, na realidade, somente no avião, onde o ambiente é perfeito”¹⁵⁷. Em outra passagem, Le Corbusier é enfático sobre a importância da vista aérea e da relação dela com o ângulo reto: “talvez meu *poema do >+* não seja mais que um canto de adeus a um tempo que vai desaparecendo diante das perspectivas abertas pelo avião, o mar era horizontal e agora nos o vemos curvo. A vertical não se vê mais, desapareceu do campo visual.”¹⁵⁸ Assim, uma terceira observação sobre o livro diz respeito a seus dois grandes campos visuais, que ordenam e estruturam o olhar – o ângulo reto, a partir da horizontal, e a vista aérea dos meandros (e das mulheres), a partir do avião.

A quarta camada diz respeito ao sentido essencial do poema, algo difícil de se determinar posto que os personagens que o povoam, as citações e alusões são inúmeras, dando a impressão de que Le Corbusier cria até mesmo falsos caminhos interpretativos para embaralhar a leitura “dos eruditos”. De todo modo, deixando de lado os traços auto-biográficos do livro, se há uma questão que atravessa o poema inteiro é a relação dos homens com a natureza. É um problema filosófico que existe desde a antiguidade clássica e que, na modernidade, com o aparecimento das grandes aglomerações humanas, fizeram pensadores como Marx formular a questão de maneira objetiva na relação campo-cidade, ou através da definição do conceito de trabalho (que produz valores de uso) como eterno metabolismo do homem com a natureza. Outro filósofo, Martin Heidegger, em seu texto *A origem da obra de arte*, se pergunta sobre a relação entre *tékhne* e *physis*, nele investiga o problema a partir do templo grego e seus vínculos com a paisagem, como neste trecho de seu livro:

¹⁵⁷ Citado a partir de JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. Op. cit., tomo I, p. 184.

¹⁵⁸ Carnet E23-624, 29/10/1951.

...repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contundo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são. Este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o homem funda o seu morar¹⁵⁹.

Esta passagem de Heidegger é muito próxima do sentido geral que está contido nas gravuras do *Poema do ângulo reto*, recorda também algumas passagens de *Viagem do Oriente*. Não podemos desprezar que, ao longo das páginas do poema, a metrópole é suprimida, enquanto que a *ville radieuse* aparece muito distante de sua imagem dos anos 20: ela é agora apenas uma construção de um único edifício isolado, a Unidade de Habitação, “filha do sol”, envolvida pela paisagem natural, tal qual o templo descrito acima. Talvez isto signifique que, do mesmo modo que Tafuri comenta sobre o conflito entre natureza e civilização no plano urbanístico para Argel¹⁶⁰, no *Poema*, possamos dizer que a relação entre *téchne* e *physis* é refletida fora do esquema funcional-racionalista, e o urbanismo enquanto programa de ação seja abandonado; Le Corbusier parece reservar-lhe uma dimensão simbólica que se materializa na gravura do edifício em meio à natureza (a casa filha-do-sol), algo próprio à noção heideggeriana de obra de arte¹⁶¹. Por outro lado, a presença dos animais, das figuras híbridas e, sobretudo, do sol, mar, conchas, seixos, ossos, no poema, não seria uma reflexão acerca dos limites da construção humana – ao menos segundo o paradigma da civilização maquinista?¹⁶² Nem mesmo os homens aparecem senão como personagens de uma trama mítica, tais como os músicos, as amazonas, touros e figuras aladas. Le Corbusier não está se perguntando se os homens com sua *téchne* podem realmente atingir uma *poiésis* igual ou superior àquela da natureza?

¹⁵⁹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 103.

¹⁶⁰ TAFURI, Manfredo. *Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 464.

¹⁶¹ “Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos”. HEIDEGGER, Martin. Op. cit., p. 105.

¹⁶² Colquhoun observa os “processos abstratos da vida moderna e a força mítica da arte” como pólos contraditórios da obra do Le Corbusier tardio em seu ensaio *A importância de Le Corbusier*, in COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 181.

3.4 Imagens

[fig26]
Vers une architecture
Le Corbusier, 1922

[fig27]
Lettre-Océan, poema
do livro *Calligrammes*
Apollinaire, 1913-1916

[fig28]
carnet E22-572,
Cap-Martin, 28/12/1951

[fig29]

[fig30]

[fig31]

[fig32-A]

[fig32-B]

[fig33]

[fig34]

[fig35]

[fig36]

Catégorique
 angle droit du caractère
 de l'esprit du cœur.
 Je me suis miré dans ce caractère
 et m'y suis trouvé
 trouvé chez moi
 trouvé
 Regard horizontal devant,
 des flèches
 C'est elle qui a raison règne
 Elle détient la hauteur
 ne le sait pas
 Qui l'a faite ainsi d'où
 vient-elle ?
 Elle est la droiture enfant au
 cœur limpide présente sur terre
 près de moi. Actes humbles et
 quotidiens sont garants
 de sa grandeur.

130

[fig37]

Ouverte pour recevoir
 Ouverte aussi pour que chacun
 y vienne prendre
 Les eaux ruissellent
 le soleil illumine
 Les complexités ont tissé
 leur trame
 Les fluides sont partout.
 Les outils dans la main
 Les caresses de la main
 La vie que l'on goûte par
 le pétrissement des mains
 La vie qui est dans la
 palpation

.....
 Pleine main j'ai reçu
 pleine main je donne.

144

[fig38]

[fig39]

[fig40]

[fig41]

la licorne passa..., gravura da série
petite "Confidences", 1957

(WEBER, Heidi. *Le Corbusier - graphic work*.

Basiléia: Birkhäuser, 2009)

[fig42]

gravura *Don Quixote*, 1953/60

50,5 x 35,3 cm

(WEBER, Heidi. *Le Corbusier - graphic work*.

Basiléia: Birkhäuser, 2009)

without money!

é preciso lutar contra os moinhos de vento!

é preciso conquistar Tróia...

é preciso ser o burro de carga

outubro

todos os dias!

53

Boa sorte! seu L-C

4. Conclusão

Tomando como ponto de partida as pinturas de Le Corbusier, ao longo desta dissertação, analisamos o sentido da imagem no interior de sua obra. Ao percorrer sua produção pictórica, vimos como pode ser enganosa a ideia da pintura como uma atividade paralela e de menor importância em relação à sua arquitetura, ou, como se diz com frequência, que Le Corbusier era “um arquiteto que também gostava de pintar”. A pintura é um dos campos de sua obra, parte de uma mesma trama teórica, cujos fios vão se cruzando entre si e com aqueles da arquitetura, dos livros e escritos, tecendo um único discurso sobre o urbanismo. O que muda, de campo para campo, de tempo para tempo, é a forma de constituição deste discurso. No interior dessa trama, a pintura afirma-se como um campo mais largo que aquele da escrita, permitindo a Le Corbusier estabelecer formulações que ele não consegue exprimir por meio de palavras, os elementos plástico-poéticos de seu urbanismo. Diagramas e, mais tarde, símbolos e signos, se juntam a desenhos e pinturas, como elementos dessa linguagem visual que compõe um campo de síntese, para usarmos uma ideia de Apollinaire. Mais maleável que o discurso analítico das palavras, a linguagem visual tem a mesma fluidez dos meandros que Le Corbusier tanto admirava; ela permite um discurso que as palavras, às vezes, não conseguem atingir. Assim escreveu sobre o Picasso, a quem tomou como um farol da expressão plástica moderna. Mas, cabe perguntar por que um homem como Le Corbusier, que busca uma compreensão absolutamente racional do mundo, chega em noções como *mots plastiques*, indizível, inefável, etc. Não existe outra resposta senão aquela sobre uma tomada de consciência sobre os limites estreitos do mito da razão e do maquinismo como modelo social.

Em sua produção, o inexplicável se condensa como uma nuvem negra sobre o céu azul do racionalismo. Isto leva alguns a encontrar um dualismo místico, onde existe uma contradição histórico-social não-resolvida. O ângulo reto, por exemplo, não deriva somente de uma relação matemática pura, existe uma dimensão histórica, aquela do templo, que revela uma teia complexa de sentidos, uma dimensão trágica e poética, que delimita a relação dos homens com a natureza. Surge, então, essa ideia de algo que não é explicável. É uma noção que aparece já em 1911, retorna em 1918 para designar a pintura de Picasso e, uma vez mais, no final dos anos 1940. Em 1911, o indizível contradiz a ordem matemática das pedras que compõem o templo e, em

1918, as regras estéticas do purismo; quando na década. 1940, é publicado o texto sobre o espaço indizível é como se ele finalmente aceitasse esta dimensão não-racional em sua obra. Isto confirma-se, na época, por sua recusa ao termo “purismo” e pela intensidade simbólica que sua obra passa a expressar. Este simbólico é algo que se manifesta, primeiro, na pintura durante os anos sombrios da II Guerra Mundial, mas logo aparece em seus edifícios e, por meio do *Poema do ângulo reto*, em seus escritos. Se na juventude a dimensão do inexplicável expressa os limites de uma visão de mundo racionalista, nos anos 40 e 50, revela a sua descrença com a sociedade capitalista e a possibilidade de regenerá-la pelo urbanismo, ao menos, segundo o receituário de *Por uma arquitetura*¹⁶³.

Para Tafuri, a contradição entre o mito da razão e a poéisis de sua pintura leva Le Corbusier, ainda nos anos 30, a desenvolver o que ele chama de uma utopia da linguagem, ou seja, uma grande construção discursiva que se descola de sua base material, livrando-o dos entraves e obstáculos impostos pela imperativa necessidade de realização de seu projeto urbanístico nesta sociedade. A utopia da linguagem não o livra das contradições existentes, mas permite chegar ao onírico e, assim, a um campo de associações próximas ao sonho e ao inconsciente. É verdade que invariavelmente quando um crítico quer distanciar Le Corbusier das interpretações superficiais em que muitas vezes é colocado, recorre a seus vínculos com o surrealismo. Tais ligações são, no entanto, apoiadas em argumentos escorregadios e que, por vezes, contradizem opiniões do próprio arquiteto. Mas, no fim da vida, há um lugar ao inconsciente no seu ato criativo e, em especial, a partir do desenho, que é visto como um “meio de transmissão de pensamento”¹⁶⁴, muito próximo da escrita automática de Breton e que Moos aproximou, no campo visual, das criações de Max Ernst para série *História Natural*¹⁶⁵.

Os surrealistas discutem sobre o significado do objeto e o significado do objeto representado, ou seja, de seu símbolo, pois estão interessados neste descolamento entre a linguagem e a produção material da vida dos homens, como fez Magritte com seu “isto não é cachimbo”. Seu quadro é feito quase uma década depois do cachimbo estampado em *Por uma arquitetura* [fig26]. Será que Magritte algum dia soube da existência desse outro cachimbo? E o que Le Corbusier pensava a respeito daquele da pintura? Magritte questiona os limites do quadro e, assim, da representação; “por mais que eu diga que isto é um cachimbo, nunca poderei enche-lo com fumo” dizia o

¹⁶³ É igualmente sintomática a experiência de Chandigarh, em que Le Corbusier recusa construir a ville radieuse, para desapontamento de seus colaboradores, conforme relato de Wongenscky, cf. WONGENSCKY, André. Op. cit., p. 63.

¹⁶⁴ LE CORBUSIER / PETIT, Jean. *Le Corbusier – Dessins*. Genebra: Éditions Forces Vives, 1968, p. 14.

¹⁶⁵ MOOS, Stanislaus von. Op. cit., p. 338.

artista para elucidar o seu ponto-de-vista; uma crítica profunda ao nosso sistema visual a partir de um objeto sem importância do cotidiano. O Ocidente criou um sistema de representação do mundo que insiste em afirmar verdadeiro, mas que Magritte, com seu simples cachimbo, desestabilizou-o. “Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade”, escreve o artista, mas também “uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição”.

O utensílio posicionado na última página de *Por uma arquitetura*, o cachimbo, está lá para afirmar que “isto é um cachimbo”. Trata-se de um objeto-tipo, próprio da civilização maquinista, produzido em série, bem acabado, polido, sem ornamentos e com uma função precisa, um espelho para as cidades que se encontram em crise: se o urbanismo atingir a perfeição da produção dos utensílios industriais, o equilíbrio social será alcançado. Assim como Magritte, Le Corbusier acredita que uma imagem pode tomar o lugar da palavra, mas o que em Magritte é a crítica da representação, em Le Corbusier, é um discurso afirmativo sobre a *tékhné* como regeneradora desta sociedade. Magritte questiona a representação por acreditar que ela tenha se esgotado ou pelo simples fato de que a sociedade que a criou está em crise. Le Corbusier quer salvar a sociedade em crise por meio do urbanismo, enquanto as guas e tratores não tomam a cena, ele cria imagens. Décadas mais tarde, a fixação de imagens ganha mais de um sentido para Le Corbusier. Primeiro, o da sedimentação do olhar (do observador da vida moderna, do viajante, daquele que registra e desenha). Depois, a de um afastamento da efetivação imediata dessa linguagem fora do campo plástico, de modo que ele não busca mais representar os utensílios do cotidiano como espelhos da realidade, ele desenha e pinta deformações e associações que sintetizam não mais um futuro perfeito, mas uma inconciliável negação deste presente em busca de *poiésis* (futura) esquecida entre a vasta natureza sulamericana e o templo adormecido sobre os rochedos do helenismo.

5. Bibliografia

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Galimard, 1966.

_____. *O bestiário ou o cortejo de Orfeu*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Caligrammes*. Paris: Galimard, 1966.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: editora Perspectiva, 2005.

BARDI, P. M. Bardi. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália e Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

BENOIT, Alexandre. *O discurso escrito de Oscar Niemeyer, in Espaços Narrados, a construção dos múltiplos territórios da língua portuguesa*. São Paulo: FAU/USP, 2012, p. 887-906.

_____. *Niemeyer : poeta do futuro (im)possível* in revista Crítica Marxista. São Paulo: Editora Revan, v. 26, p. 1-214, 2008.

BENOIT, H. *Em busca da odisseia dialógica: a questão metodológica das temporalidades – reencontrando a materialidade de léxis*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

BESSET, Maurice. *Qui était Corbusier?* Genebra: Skira, 1968.

BIRKSTED, J. K.. *Le Corbusier and the occult*. Cambridge: MIT, 2007.

BOESIGER (org.). *Le Corbusier – Oeuvre complète*. Basileia: Birkhäuser, 2006, 8 volumes.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALATRAVA, Juan. *Un autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs, in, La lettre du Collège de France*. Paris: Collège de France, abril 2010, no. 28, pp. 18-28. Citado a partir da versão gravada da conferência hospedada na internet, postada em 23 de maio de 2011, consultado em janeiro de 2014, em: <http://lettre-cdf.revues.org/1049>

_____. *Le Corbusier, 1955: em los alrededores de El poema del ángulo recto*, in CALATRAVA, Juan (org.). *Doblando el Ángulo Recto. Siete ensayos em torno a Le Corbusier*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2009.

_____. *Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética*, in *Catálogo de la exposición Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2006.

CHARBONNIER, Georges. *Le monologue du peintre*. Paris: La Villete, 2002.

COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición - arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

_____. *Le Corbusier and photography, in Assemblage*. Cambridge: MIT Press, 1987.

_____. *Privacy and publicity*. Cambridge: MIT Press, 1996.

COHEN, Jean-Louis (org.). *Le Corbusier – An Atlas of Modern Landscapes*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

_____. / BENTON, Tim. *Le Corbusier, le grand*. Nova Iorque: Phaidon, 2008.

_____. *France ou Allemagne?* Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

_____. *Le Corbusier, la planète comme chantier*. Paris: Textuel, 2005.

_____. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. / AHRENBERG. *Le Corbusier's secret laboratory – from painting to architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CURTIS, William. *Le Corbusier: deas and forms*. Londres: Phaidon, 2010.

DEGAND, Léon. *Le Corbusier peintre*, in *Art d'aujourd'hui*. Paris: 1952, no. 02.

Desígnio, revista. São Paulo: Annablume, FAU-USP, mar/2011, no. 11/12.

DUCROS, Françoise. *Origine et fortune du purisme de Le Corbusier*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier – l'oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette, 2005.

FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo*; in História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCLIEU, Françoise de. *Panorama de l'oeuvre peint*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, l'oeuvre plastique*. Paris: Éditions de la Villette, 2005.

FERREIRA / COTRIN DE MELLO. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar Editora, 1997.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GUICHARD-Meili, Jean. *Matisse - paper cutouts*. Londres: Thames and Houdson, 1984.

HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Caminos del bosque*. Madri: Alianza Universidad, 1995.

JARDOT, Maurice. *Le Corbusier, dessins*. Paris: Deux-mondes, 1955.

JEANNERET / OZENFANT. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *La Peinture Moderne*. Paris: Les éditions G. Crès & C., 1927.

_____. *L'Esprit Nouveau*. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, 1920 – 1925.

JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000.

JENGER, J. (org.). *Le Corbusier – Choix de lettres*. Basileia: Birkhäuser, 2002.

JORGE, Luis Antonio. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Palavra certa, justa medida*, in *Espaços Narrados: a construção dos múltiplos territórios da língua portuguesa*. São Paulo: FAU/USP, 2012.

JORNOD, Naïma / JORNOD, Jean-Pierre. *Le Corbusier – Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Milão: Skira, 2005, 2 volumes.

_____/ MENZ, Cäsar. *Le Corbusier ou la synthèse des arts*. Genebra / Milão: Skira, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LE CORBUSIER. *L'Architecture d'aujourd'hui*, número fora de série, especial Le Corbusier. Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1948.

_____. *Aircraft*. Paris: Adam Biro, 1987, p. 96, ed. fac-similar (primeira edição em 1935).

_____. *Arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, edição original de 1925.

_____. *L'atelier de la recherche patiente*. Paris: Vicent et Fréal, 1960.

_____/ PETIT, Jean. *Le Corbusier – Dessins*. Genebra: Éditions Forces Vives, 1968.

_____. *L'Espace indicible*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, número fora de série, especial, "Art". Paris: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1946, pp. 9-10.

_____. *O modulator*. Lisboa: Orfeu negro, 2010, a partir de edição fac-similar de 1950.

_____. *Le poème de l'angle droit*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2006, edição fac-similar da original de 1955, com transcrição trilingue do poema (francês / espanhol / inglês).

_____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, publicado originalmente em 1930.

_____. *Poésie sur Alger*. Paris: Editions Connivences, 1987, edição fac-similar da original de 1950.

_____. *Sketchbooks*. Nova York: MIT Press, 1981, 4 volumes.

_____. *Una pequeña casa*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2008, a partir de edição original de 1954.

_____. *Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, publicado originalmente em 1966.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1990.

LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

_____. *Acropole: tout a commencé là*, in, Idem. *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Razon, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1992.

MASSIN. *La Lettre et l'image*. Paris, Gallimard, 1970.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid : Alianza Editorial, 1983.

MOORE, Richard A. *Alchemical and mythical themes in the Poem of the right angle*, in EISENMAN, Peter e outros. *Oppositions : journal for ideas and criticism in architecture*. Massachusetts: Institute for Architecture and Urban Studies / MIT, 1980, v. 17-20.

MOOS, Stanislaus von / SCHEIDEGGER, Ernst. *Chandigarh 1956*. Chicago: Chicago University Press, 2009.

_____. *La synthèse invisible*, in FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier, L'oeuvre plastique*. Paris: éditions de la Villette, 2005.

_____. *Le Corbusier – elementos de uma síntese*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

MOUCHET, Éric. *Estampes à punaiser sur les murs...*, in FONDATION LE

CORBUSIER. *Le Corbusier, L'oeuvre plastique*. Paris: éditions de la Villette, 2005.

PAULY, Danièle. *Dessin et peinture: recherche et évolution d'un langage, 1918-1925*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

_____. *Le Corbusier - le dessin comme outil*. Paris: Fage éditions / Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2006.

PETIT, Jean. *Le Corbusier – dessins*. Paris: Editions Forces Vives, 1968.

_____. *Le Corbusier – lui même*. Genebra: edições Rousseau, coleção Forces Vives, 1970.

PIERRE, Jose. *El cubismo*. Madri: Aguilar, 1968.

PIERREFEU, François de / LE CORBUSIER. *La maison des hommes*. Paris: Librairie Plon, 1942.

PITA, Maria Elisa de Castro. *De Jeanneret a Le Corbusier – os anos de formação*. Campinas: PUC/FAU, 2003 (dissertação de mestrado).

ROWE, Colin. *Las matemáticas de la vivienda ideal*, in *Manierismo y arquitectura moderna y outros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

SANTOS, Cecília Rodrigues [et al.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto Editora, 1987.

SMET, Catherine. *Le Corbusier, architect of books*. Baden: Lars Müller, 2007.

SOBY, James Thrall. *Le Corbusier, the painter*, in PAPADAKI, Atampa. *Le Corbusier, architecture, painter, writer*. Nova Yorque: Macmillan, 1948.

SOUTTER, Louis. *L'inconnu de la soixantaine*. Paris: Minotaure, no. 09, 1936, pp. 62-65.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAFURI, Manfredo. *Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier*, in LUCAN, Jacques (org.). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

_____. *Projeto e Utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TELLES, Sophia da Silva. *Forma e imagem*, in Revista AU. São Paulo, 1994, no. 55.

_____. *Técnica e Forma*, in Revista OCULUM. São Paulo, s/d, no. 02.

VALERY, PAUL. *Eupalinos / L'ame et la danse / dialogue de l'arbre*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. *De Poe a Mallarmé: ensayos de poética y estética* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires : El Cuenco de Plata, 2010.

WALDEN, Russel (org). *The open hand – essays on Le Corbusier*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

WEBER, Heidi. *Le Corbusier - graphic work*. Basileia: Birkhäuser, 2009.

_____. *Le Corbusier, the Artist - Works from the Heidi Weber Collection*. Basileia: Birkhäuser, 2004.

_____. *Heidi Weber – 50 Years Ambassador for Le Corbusier 1958–2008*. Basileia: Birkhäuser, 2008.

WOGENSCKY, André. *Mãos de Le Corbusier*. São Paulo: Martins, 2007.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. Cidade do México / Buenos Aires: Fondo de Cultura, 1953.

ZEVI, Bruno. *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ZEVI, Claudia Beltramo Ceppi. *Matisse et Teriade*. Arcueil: Éditions Anthèse, 2002.