

**LER**

La Corlousier







# **LER LE CORBUSIER**

Alexandra Trevisan  
Josefina González Cubero  
Pedro Vieira de Almeida  
Editores

Edições do CEAA / 1

**Título**

LER LE CORBUSIER

**Editores**

Alexandra Trevisan, Josefina González Cubero e Pedro Vieira de Almeida

© os autores e CESAP/CEAA, 2009

**Direcção gráfica**

Jorge Cunha Pimentel

**Arranjo gráfico**

Alexandre Machado e Joana Couto

**Composição**

Joana Couto

**Edição**

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

**Propriedade**

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

**Impressão e Acabamento**

1ª edição, Porto, Dezembro 2012

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-34-8

Depósito Legal:

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto PEst-OE/EAT/UI4041/2011

Agradece-se o apoio da Fundação Le Corbusier que cedeu os direitos das imagens da obra de Le Corbusier, autorizando a sua publicação

A obtenção dos direitos de reprodução de outras imagens é da exclusiva responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas, não se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e respectivas consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo  
Escola Superior Artística do Porto  
Largo de S. Domingos, 80  
4050-545 PORTO PORTUGAL  
Telef: 223392130; Fax: 223392139  
e-mail: ceaa@esap.pt  
www.esap.pt

# ÍNDICE

## INTRODUÇÃO

*Alexandra Trevisan, Josefina González Cubero e Pedro Vieira de Almeida* 9

## OBRAS

### CHANDIGARH COMME OEUVRE OUVERTE

*Rémi Papillault* 13

### EL CAPITOLIO DE CHANDIGARH, UN PAISAJE CULTURAL MODERNO

*Darío Álvarez* 29

### LA SOGLIA NEI “LUOGHI” DI LE CORBUSIER

*Barbara Bogoni* 45

### LA PARADOJA DE LOS IMMEUBLES-VILLAS

*Josefina González Cubero* 57

### A MECANIZAÇÃO DAS DESLOCAÇÕES E AS CIDADES DE LE CORBUSIER

*Paulo Silvestre Ferreira* 79

### DOIS RETRATOS: LE CORBUSIER E PICASSO

*Fátima Sales* 97

## ÍNDICE

### **INFLUÊNCIAS**

OS PRIMEIROS ECOS DE LE CORBUSIER EM PORTUGAL <i>Margarida Acciaiuoli</i>	115
LE CORBUSIER: INFLUÊNCIA DA OBRA ESCRITA NOS ARQUITECTOS DO PORTO <i>Alexandra Trevisan</i>	129
LE CORBUSIER, THE ARCHITECT OF MACRO SCALE <i>Svein Hatløy</i>	151
LA “CHARTÉ D’ATHÈNES” DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTUAL RENOVACIÓN URBANA EN FRANCIA <i>María Castrillo Romón</i>	161

### **ESCRITOS**

LER A VIAGEM COMO PASSAGEM PARA O PROJECTO: A LIÇÃO DA <i>CASA TURCA</i> EM LE CORBUSIER <i>Rui Jorge Garcia Ramos</i>	191
“COMME À ROBINSON, COMME UN PEU SUR LES PEINTURES DE CARPACCIO” <i>Filipe Silva</i>	211
EL HUMANISMO METAFÍSICO DE LE CORBUSIER <i>Daniel Villalobos Alonso</i>	237
A POÉTICA DE LE CORBUSIER – A POESIA DE VALÉRY – UMA PEDAGOGIA IMPOSSÍVEL <i>Pedro Vieira de Almeida</i>	255
AUTORES	269
ABSTRACTS	273

LER  
LE CORBUSIER



# INTRODUÇÃO

ALEXANDRA TREVISAN,  
JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO  
E PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Ao promover em 2009 o seu primeiro encontro de carácter internacional, com o nome *LER LE CORBUSIER* o Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA), fazia uma escolha intencional em que pretendia fixar claramente a sua orientação e rumo futuros, no programa que assumia querer desenvolver como intenção genérica.

Na aparente falta de modéstia de propor novos sentidos de *LER* arquitectura, afirmava-se em primeiro lugar a convicção profunda ainda que talvez polémica, sobre a possibilidade de essas novas maneiras de olhar poderem ser formuladas em centros culturais normalmente considerados “periféricos”. Essa terá constituído a nossa primeira aposta.

Seguidamente o tomar Le Corbusier como tema, um arquitecto já tão estudado embora tão mal compreendido, independente de um longo historial de adesões incondicionais e por isso logo maximamente inconvenientes, representava também desde logo um risco.

Mas entendemos que precisamente no caso de Le Corbusier por muito estudado que esteja e está, é ainda possível e portanto é indispensável levantar novas linhas de interpretação que dêem verdadeiramente conta da sua obra e intervenção.

## INTRODUÇÃO

Essa terá sido a nossa segunda aposta.

Se concretamente Le Corbusier se pode considerar como uma dificuldade acrescida, Le Corbusier resulta por isso mesmo emblemático da atitude de vivo criticismo que preconizamos e entendemos dever manter-se em permanência em relação a quaisquer interpretações.

Deste esforço desejava o CEAA participar activamente ainda que com isso tivesse como será óbvio de tomar a responsabilidade maior de recusar algumas interpretações consagradas, mas aqui entendidas como marginais, arriscando outras hipóteses consideradas por nós como mais explicativas e globalizadoras.

Esta terá sido a nossa terceira aposta.

Para dar cumprimento a esta intenção decidiu o CEAA convidar pessoas em que *à priori* confiávamos para levar a cabo a tarefa, e tivemos a satisfação de verificar geral apoio e empenho nos objectivos que nos propuséramos.

Veio a ser a avaliação ponderada de todos estes factores que pesou positivamente na nossa deliberação de contactar a Fondation Le Corbusier em Paris no sentido de apoiar a iniciativa, o que foi amavelmente aceite, e nos permitiu contar com a presença e participação do arquitecto Rémi Papillault e nos possibilitou a utilização benévola de documentação que de outra maneira nos seria impossível usar.

Posteriormente contactada a Ordem dos Arquitectos foram concedidos três créditos à reunião, o que evidentemente teve repercussão no numeroso grupo de estudantes que esteve presente durante os dois trabalhosos dias em que o Colóquio se realizou.

São assim os resultados concretos desta nossa primeira iniciativa, o que agora registamos em livro, na firme convicção de que o percurso que iniciámos tem assegurada continuidade, o que certamente nos permitirá melhorar de cada vez a sua concretização e eficácia.

# OBRAS



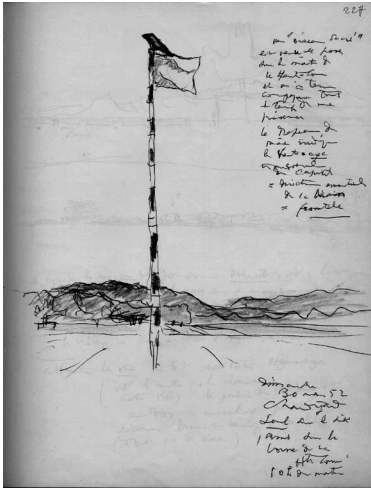
# CHANDIGARH COMME OEUVRE OUVERTE

RÉMI PAPILLAULT

*Au fond une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. Opera aperta,*  
Umberto Eco, 1962.

Depuis plusieurs années, nous travaillons sur Chandigarh, capitale du Punjab, que Le Corbusier réalisa de 1951 à 1965, année de sa mort. De nombreuses visites et recherches sur place nous ont permis de mesurer à quel point la conception de la ville de Chandigarh était riche et complexe. Riche par le travail de Le Corbusier lui-même, mais surtout riche d'un travail collectif mené avec les ingénieurs et avec les architectes qui l'accompagnaient. Dans la perspective d'une œuvre à léguer à la postérité, Le Corbusier s'est toujours attaché, au long de ses textes et conférences, à construire le mythe de l'artiste solitaire, détaché du présent, puisant dans des temps immémoriaux et dans son œuvre même les seules sources de son inspiration.

Notre présentation part de l'hypothèse que cette ville nouvelle conçue par Le Corbusier est en rupture avec la pensée urbaine qu'il a développée jusqu'alors. Sur ses quinze années de présence en Inde, il a appliqué pour toute une série de facteurs un urbanisme que nous dirons «ouvert», au regard des figures



La leçon des miracles: un oiseau posé sur le mât de calage des bâtiments le 30 mars 1952, pendant le temps du dessin de mise au point du Capitole. Album Nivola 1, feuillet 227. FLC.  
©FLC-ADAGP

dites fermées mises en avant depuis ses projets des années 1920 — la ville contemporaine, la ville pour trois millions d'habitants — jusqu'aux années 1940, si l'on considère les projets pour la reconstruction.

Pour analyser cet «urbanisme ouvert», nous proposons de réfléchir dans cette présentation à une méthode d'analyse qui s'inspire de la notion d'«œuvre ouverte» formulée par Umberto Eco à la fin des années cinquante. La tentative de définition de l'œuvre ouverte en urbanisme est enrichie de thèmes issus de la matière urbaine même. La difficulté à laquelle nous sommes ici confrontés réside dans le fait que le modèle d'analyse de base est presque contemporain de la production de l'objet analysé: Chandigarh. On pourrait même historiciser le modèle dans l'objet ou avec l'objet. Lorsqu'une notion apparaît dans l'histoire, avant même le moment de sa venue au monde, on en ressent les vibrations, l'aura, on perçoit la présence qui la précède, l'annonce. Le Chandigarh de 1951 s'inscrit-il dans la vibration intellectuelle qui annonce le travail de l'œuvre

ouverte au long des années 1957-1962? Il s'agit donc de dissocier l'œuvre ouverte comme moment historique et l'œuvre ouverte comme modèle d'analyse, distinction qu'Umberto Eco lui-même propose au chercheur:

*Lorsqu'un écrit se situe dans la période même dont il est à la fois le juge et le produit, le jeu des rapports entre les phénomènes culturels et leur contexte historique devient évidemment plus compliqué. Chaque fois que, pour des raisons polémiques ou par dogmatisme, on tente de poser un rapport immédiat, on déforme la réalité historique, toujours plus riche et plus subtile qu'on ne la fait<sup>1</sup>.*

Ce modèle d'analyse constitué permettrait de définir un modèle d'analyse pertinent pour l'urbanisme. Cela car en suivant son auteur l'œuvre ouverte, n'existe pas à proprement parler, mais correspond davantage à:

*[...] un sens ultime et définitif inhérent à divers phénomènes artistiques, indépendants des intentions conscientes et des attitudes psychologiques de l'auteur [...]. Et comme il s'agit d'une tendance opératoire, on la rencontrera sous des formes variées, dans de multiples contextes idéologiques, réalisée de façon plus ou moins explicite; à tel point que pour la mettre en lumière, il s'est révélé nécessaire de la figer en une abstraction qui, comme telle, ne se rencontre concrètement nulle part. Cette abstraction, c'est précisément le modèle de l'œuvre ouverte<sup>2</sup>.*

Il semble que les concepts de processus, de temporalités, d'inachèvement, d'entrées multiples, et les interprétations issues de la physique, notamment de la physique quantique, deviennent, dans l'immédiat après-guerre en Europe, des outils d'analyse de premier plan pour aborder la peinture, la littérature, le cinéma, l'art en général. De 1956 jusqu'à 1962, année de sa publication, Umberto Eco travaille sur la notion d'œuvre d'art comme «message fondamentalement ambigu»; ambiguïté comme qualité à réaliser de préférence à toute autre. Cette qualité, garante de l'ouverture de l'œuvre, s'établit à partir de notions comme

---

1 Umberto ECO, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962, Trad. Franç., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

2 Umberto ECO, *Opera aperta*, p. 306 (appendice).

l'informel, le désordre, le hasard et l'indétermination, issues des avancées des sciences de la nature et de la psychologie qu'Umberto Eco pointe plus particulièrement, tout en se défendant d'une reprise littérale:

*Il ne faudrait tout de même pas considérer que nous établissons ici une analogie entre les structures de l'œuvre d'art et les structures présumées du monde. Indétermination, complémentarité, non-causalité ne sont pas des manières d'être du monde physique mais des systèmes de description commodes pour qui veut agir sur lui<sup>3</sup>.*

La question centrale posée par Eco porte sur la manière dont une œuvre peut, tout en accentuant son ambiguïté et en dépendant de l'interprétation active du spectateur, renforcer sa qualité d'œuvre.

*La poétique de l'œuvre en mouvement (et en partie aussi de l'œuvre ouverte) instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique ; elle assure au produit artistique une place nouvelle dans la société. Elle établit enfin un rapport inédit entre la contemplation et l'utilisation de l'œuvre d'art<sup>4</sup>.*

C'est par la musique qu'Umberto Eco débute sa démonstration avec quatre exemples:

- le Klavierstück XI (1956) de Karlheinz Stockhausen, où l'auteur propose sur une même page différentes structures musicales que l'exécutant peut choisir;
- la Sequenza pour flûte seule (1957) de Luciano Berio, où l'exécutant lui-même choisit la durée des notes;
- dans Scambi (1957), Henri Pousseur souligne que «moins qu'un morceau, il s'agit d'un champ de possibilités, une invitation à choisir»;
- enfin, Pierre Boulez, dans sa Troisième sonate pour piano (1956-1957), propose une composition où les parties peuvent être interverties, débiter de façon aléatoire, et certaines parties peuvent ne pas être jouées.

Ce prélèvement sur la musique contemporaine se poursuit en littérature par

---

3 Umberto ECO, *Opera aperta*, p. 39, note 10.

4 Umberto ECO, *Opera aperta*, p. 37.



"Le dehors est aussi un dedans", toit de l'unité d'habitation de Marseille, © R. Papillault

l'œuvre de Kafka donné comme parangon d'ouverture, avec des sens sous-jacents, polyvalents, ambigus, inépuisables. L'Ulysse de James Joyce se présente comme exemple limite de création ouverte, si l'on suit la proposition d'Edmund Wilson: *Le monde d'Ulysse est animé d'une vie complexe et inépuisable. On le découvre comme une ville où l'on revient souvent pour retrouver des visages, comprendre des caractères, établir des relations et des courants d'intérêts [...] on peut prendre le récit n'importe où comme si l'on se trouvait devant quelque chose d'aussi cohérent qu'une ville réelle dans laquelle on pourrait pénétrer de toutes parts*<sup>5</sup>.

Ces exemples littéraires permettent à Eco de distinguer œuvre ouverte produite et œuvre ouverte consommée.

---

<sup>5</sup> Edmund WILSON, *Axel's Castle*, Londres/New York, Scribner's Sons, 1931, cité par Umberto Eco, *ibidem.*, p. 23.

### **L'ouverture dans la conception: ambiguïté et incomplétude**

L'artiste intègre à la conception même de son œuvre l'idée d'ouverture qui se manifeste par différentes formes d'ambiguïté, notamment sur le référentiel des signes employés, considérée comme «fin explicite de l'œuvre<sup>6</sup>».

Umberto Eco, s'appuyant sur des règles de mécanique quantique comme le principe d'incertitude ou le principe d'indétermination, énoncées par le physicien allemand Werner Heisenberg en 1927, propose une logique où l'indéterminé est une catégorie du savoir:

*Dans ce contexte culturel surgit une poétique nouvelle où l'œuvre d'art n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible; où la liberté de l'interprète devient une forme de cette même discontinuité qui, pour la physique moderne, représente non plus le moment de l'échec mais la situation inévitable et foncière, du moins au niveau de intra-atomique<sup>7</sup>.*

Les lois de la mécanique classique, comme celles de l'électricité, sont précises et déterministes. Elles ne laissent aucun rôle au hasard, alors qu'au contraire c'est le hasard, l'incertain, l'indéterminé, qui prévaut dans ce qui est du domaine de l'atomique et du subatomique: les lois qui régissent le monde quantique sont probabilistes. Cette vision de l'Univers troublait profondément Einstein: «Dieu ne joue pas aux dés», disait-il, et l'on peut citer en écho le théorème d'incomplétude de Gödel (à qui le prix Albert Einstein fut décerné pour la première fois en 1951). Dans tout système axiomatique, il existe des propositions que l'on ne peut démontrer ni en vrai ni en faux.

Francis Bayer, musicologue, insiste sur le fait que la poétique de l'indétermination s'écarte de la poétique de l'ouverture en ce qui concerne la notion d'œuvre. L'ouverture se caractérise par une polysémie possible mais cependant toujours réglée, là où l'indétermination, elle, se définit par l'absence de toute régulation

---

6 Francis BAYER, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1961, p. 144.

7 Umberto ECO, op. cit., p. 30.

du sens, les deux se rejoignant dans le refus d'«une conception trop rigide et trop impérialiste de la création artistique<sup>8</sup>».

Ce parallèle avec les principes de la physique peut se prolonger si l'on considère la «loi physique de complémentarité» de Niels Bohr (1937) selon laquelle on ne peut montrer simultanément les différents comportements d'une particule élémentaire; l'on doit, pour les décrire, utiliser divers modèles qui «sont justes lorsqu'on les utilise à bon escient, mais se contredisent entre eux et dont on se dit, par suite, qu'ils sont réciproquement complémentaires». Dans un premier temps, cette loi stipule que «la connaissance incomplète d'un système est une composante essentielle de sa formulation», de même que l'on ne peut réunir les données en une seule image mais en une multitude d'images que convoque l'artiste.

L'œuvre ouverte met en jeu l'inachèvement, l'insécurité, cette «instabilité sémantique constante» que Roland Barthes appelle un «sens tremblé<sup>9</sup>», et dont le calembour est une des manifestations en littérature. Umberto Eco note que dans l'œuvre de Joyce, «l'élément fondamental de cette ambiguïté intégrale est le calembour», un nœud de significations intertextuelles. Prolongation de l'œuvre ouverte, la notion d'intertextualité a été définie par Julia Kristeva<sup>10</sup> à la fin des années 1960 et reprise par Roland Barthes dans sa «Théorie du texte»: un texte, quel qu'il soit, est toujours traversé par d'autres textes.

L'intertextualité englobe une grande variété de pratiques: citation, allusion, plagiat, réécriture, parodie, pastiche, ainsi que le collage ou le calembour. Le postulat de départ de Kristeva est que «nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit. Il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition [...] toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent. Il n'est pas possible de faire table rase de

---

8 Umberto ECO, *Opera aperta*, p. 142-143.

9 Umberto ECO, *Opera aperta*, p. 143.

10 Julia KRISTÉVA, *Séméiotikè*, Seuil, 1969.

la littérature.»<sup>11</sup>. L'intertextualité n'est pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition dans un autre contexte. Par extension, une écriture architecturale, quelle qu'elle soit, est toujours traversée par d'autres écritures architecturales, littéraires, cinématographiques, etc.<sup>12</sup> Et un projet pour la ville est traversé de significations encore plus nombreuses, qu'il s'agisse du site lui-même ou des savoirs convoqués par l'architecte. Peut-on mesurer la vitalité de l'œuvre ouverte dans son aptitude à faire sien le mouvement? Être en mouvement au sens où l'entendaient les baroques donnant l'image de ce qui est sur le point de se mouvoir, de s'effondrer ? Mais l'œuvre ouverte est aussi en mouvement par sa capacité à évoluer dans le temps ou à s'inscrire dans une relativité constituée par «l'infinie variabilité de l'expérience, par l'infinité des mensurations et des perspectives possibles<sup>13</sup>».

### **L'ouverture dans l'interprétation**

*Au fond une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même.<sup>14</sup>*

L'auteur crée donc une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise selon sa conception. L'œuvre d'art est donc à découvrir, à interpréter, à utiliser, elle est un stimulant pour l'imagination de celui qui l'observe, la vie, et qui éprouve une jubilation esthétique ou spirituelle dans la découverte d'une multiplicité de sens; chacun, en fonction de son savoir et de sa sensibilité, peut reconstruire l'œuvre. Le monde multidirectionnel d'un morceau de musique sérielle [...] semble très proche de l'univers spatio-temporel conçu par Einstein, un univers où: *tout ce qui pour chacun de nous constitue le passé, le présent et l'avenir est donné en*

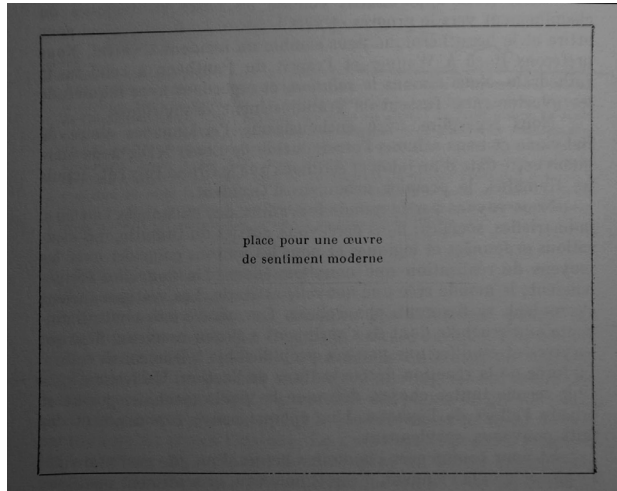
---

11 Julia KRISTÉVA, *Séméiotikè*, Seuil, op.cit.

12 Voir Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

13 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 33.

14 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, ibid.



"Place pour une œuvre de sentiment moderne", dans *Urbanisme*, Paris, Crès, coll. "L'Esprit nouveau", 1926, p. 38

*bloc et tout l'ensemble des évènements, pour nous successifs, dont est formée l'existence d'une particule matérielle, est représentée par une ligne, la ligne l'Univers de la particule. [...] Chaque observateur, au fur et à mesure que son temps propre s'écoule, découvre, pour ainsi dire, de nouvelles tranches de l'espace-temps qui lui apparaissent comme les aspects successifs du monde matériel, bien qu'en réalité l'ensemble des évènements constituant l'espace-temps préexistant à cette connaissance<sup>15</sup>.*

L'art informel, quant à lui, en référence au mouvement pictural de Wols ou de Bryen (en référence aussi au tachisme, à l'action painting, ou à l'art brut), permet une approche de l'œuvre ouverte:

*«il constitue un «champ» de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale; il propose une série de lectures*

---

<sup>15</sup> Louis de BROGLIE, "L'œuvre scientifique d'A. Einstein", in *Albert Einstein, Philosopher-Scientist*, P. A. Schilpp, ed. 1949.

*constamment variables parce qu'il est structuré comme une constellation d'évènements qui se prêtent à diverses relations réciproques*<sup>16</sup>.

### **L'œuvre ouverte en urbanisme**

La ville, prise comme une œuvre, et ses architectures échappent à leurs auteurs, et l'on peut s'interroger sur la façon dont cette perte fait partie intégrante de la conception: ce ne sont pas les architectes créateurs à l'origine du projet qui vont poursuivre les constructions, les faire évoluer, en avoir l'usage. Leur rôle consiste à tracer le cadre premier. Alors même qu'elle est réputée achevée par son auteur, l'œuvre ouverte est une œuvre non pas inachevée mais présente dans un non-achèvement qui lui donne son sens. L'œuvre ouverte va à l'encontre des tendances naturelles de l'humain à l'achèvement, à la finitude: elle nous met en attente, nous laisse face à l'imprévu. Dans le contexte d'une ville, l'achèvement est impossible, et même le «gel muséographique» d'un centre ancien ne peut atteindre l'achèvement. Une ville est par définition vivante, en mouvement, et elle tend à briser les liens qui la tiendraient prisonnière du temps. Toute œuvre d'art pourrait être perçue comme échappant au temps par sa réception, par la multiplicité des regards qui sont portés sur elle: *«Comment aucune chose peut-elle jamais se présenter à nous pour de bon, puisque la synthèse n'en est jamais achevée? [...] Comment puis-je avoir l'expérience du monde comme d'un individu existant en acte, puisque aucune des vues perspectives que j'en prends ne l'épuise et que les horizons sont toujours ouverts? [...] La contradiction que nous trouvons entre la réalité du monde et son inachèvement, c'est la contradiction entre l'ubiquité de la conscience et son engagement dans un champ de présence [...]. Cette ambiguïté n'est pas pour une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est sa définition [...] la conscience qui passe pour être le lieu de la clarté est, au contraire, le lieu même de l'équivoque*<sup>17</sup>.»

---

16 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 117.

17 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, op. cit.

Dans la cinquième édition de son ouvrage *Space, Time and Architecture*, entièrement réactualisée et publiée en 1966, Giedion a ajouté deux chapitres qui nous semblent particulièrement précieux pour analyser l'évolution de la compréhension des temporalités de la ville dans la décennie 1950-1960. Dans l'introduction intitulée «L'architecture vers 1960: espoirs et dangers» et dans le dernier chapitre, «L'espace-temps en urbanisme», il met en exergue, notamment au travers des projets métabolistes de Kenzo Tange et de Fumihiko Maki, un nouveau rapport au temps pour l'architecture et l'urbanisme. À l'antagonisme qui oppose les tenants de la ville transformable sur elle-même et ceux qui défendent l'idée de l'antiurbain, il répond par une question: «*La ville est-elle un phénomène temporel, une étape de l'évolution, dont nous avons à vaincre les difficultés au moyen d'inventions techniques, comme la radio, la télévision ou l'auto? Ou bien est-elle un phénomène éternel qui se fonde sur les rapports humains, malgré l'intrusion de la mécanisation*<sup>18?</sup>»

Cette mécanisation produit des dispositifs urbains dont certains sont signifiants ; l'esthétique et la fonctionnalité du parkway-system seraient selon lui révélateurs des nouvelles dimensions de l'urbanisme: «*C'est un sentiment proche de celui du skieur dévalant des pentes de neige vierges [...] c'est au volant d'une voiture, en roulant en montée et en descente, dans des passages souterrains ou sur des rampes et des ponts géants, que l'on fait l'expérience la plus intense du phénomène espace-temps, caractéristique de notre époque*<sup>19</sup>.»

D'après Giedion, les bénéfices de l'utilisation du *parkway* pour la ville sont nombreux: séparation automobiles/piétons; séparation entre habitat et circulation; élimination de la rue-corridor; possibilité d'élever des immeubles de grande hauteur; consensus entre les *antiurbains* et ceux qui croient en une

---

18 Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 2004, p. 463; *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*. 5<sup>e</sup> édition révisée et augmentée, Cambridge (Mass.), The Charles Eliot Norton Lectures, 1966 (1<sup>re</sup> édition française, Bruxelles, La Connaissance, 1968).

19 Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture...*, p. 463.

ville transformable. Grâce au *parkway*, le mouvement, la voiture, les transports, s'inscrivent dans la ville moderne. L'enjeu est de taille: il doit permettre de faire de la ville un «champ dynamique de forces corrélatives et interdépendantes». Giedion, qui reconnaît assez tard le phénomène, reprend la formule d'un texte de Shadrach Woods écrit à l'occasion de la publication du projet pour la Freie Universität de Berlin. Aux yeux de Giedion, ce bâtiment est à l'échelle de l'architecture ce que doit être l'espace-temps de la ville: *«L'urbanisme exige à l'heure actuelle un programme général flexible, capable de tenir compte des changements temporels, c'est-à-dire de laisser la porte ouverte au hasard»<sup>20</sup>.*

Un autre exemple est le bâtiment de la section d'Architecture de l'université de Caracas, seule référence d'œuvre ouverte architecturale citée par Umberto Eco: *«Une école à inventer chaque jour: les salles y sont constituées par des panneaux mobiles de façon que les professeurs et élèves adaptent leurs conditions de travail au problème d'architecture ou d'urbanisme qu'ils sont en train d'étudier, modifiant donc continuellement la structure interne de l'édifice»<sup>21</sup>.*

Dans un contexte urbanistique, ce type de bâtiment pouvait être le modèle d'une «planification ouverte», mais selon Giedion il n'existait pas à l'époque d'exemple en urbanisme<sup>22</sup>. Il ne cite pas Chandigarh.

Il existait cependant une avant-garde, représentée notamment par le groupe qui travaillait sur les mégastuctures. Citons Kenzo Tange et son plan pour Tokyo, en 1961, et le group form, avec le Japonais Fumihiko Maki: «L'immeuble isolé perd de son importance au profit de la forme globale d'un ensemble collectif.» Le sujet d'examen donné aux étudiants par Maki, Soltan et Tyrwhitt, au printemps 1964 — «quel plan prévoir pour une ville de 50 000 habitants située entre Baltimore et Washington pour que cette dernière puisse croître régulièrement sans que ses services sociaux soient bouleversés» —, fait référence à la «planification

---

20 Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture...*, "Les modifications de la notion de ville", p. 465.

21 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 26.

22 Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture...*, op. cit., p. 483.

ouverte» dont Giedion perçoit les prémices. Elle correspond à un urbanisme tridimensionnel qui intègre, «comme s'il s'agissait d'un phénomène naturel», presque biologique, les notions de dynamisme, de circulation et de changement. Il s'appuie aussi dans sa réflexion sur le travail de Van Eesteren à Amsterdam, qui définissait la mission de l'urbaniste autour de critères pouvant s'inscrire dans le futur, avec une grande souplesse faisant jouer fonctions et travail selon les circonstances.

Nous émettons l'hypothèse qu'à Chandigarh, sans l'avoir théorisé, l'équipe de conception prévoit dès 1951 un système de «planification ouverte» s'appuyant sur plusieurs outils urbanistiques qui contribueront à donner à la ville sa cohérence, que nous pouvons percevoir cinquante ans plus tard. Cette prise de conscience doit beaucoup au premier plan de Chandigarh, établi par l'américain Albert Mayer où se trouvent déjà les thèmes de polycentralité, d'arborescence, de positionnement du Capitole à la tête de la ville, de limites urbaines et de secteurs. Apparaît donc un système urbain temporel, constitué de nombreux ingrédients inscrits dans la charte de fondation gravée sur une pierre. Les monuments prévus par l'architecte, légués aux générations futures font écho aux diverses cérémonies d'inauguration de chantiers ou de bâtiments pratiquées en Inde. Ces pierres de fondation sont au départ les seuls monuments prévus dans la ville.

Le Corbusier reçoit pourtant par ailleurs plusieurs commandes parallèles de monuments, comme celle du Jalianwalla Bagh à Amritsar, en souvenir du 13 avril 1919, jour du massacre en ce lieu de plusieurs centaines d'Indiens par l'armée britannique. Nous n'avons pas retrouvé trace de la commande officielle pour ce mémorial, mais les plans de situation conservés à la Fondation Le Corbusier et les mentions dans les carnets de croquis montrent qu'un programme fut établi sans qu'aucune esquisse ne soit réalisée. Le monument du Bhakra Dam, prévu en 1956, fut abandonné, tout comme celui pour un mémorial à Gandhi, en 1956 à New Delhi. Ces commandes témoignent cependant de la forte impression que fit sur les autorités indiennes la proposition de la Main ouverte, le monument principal pour le Capitole de Chandigarh.

Pensée urbaine et pensée architecturale s'articulent dans le projet de Chandigarh sur plusieurs modes. Nous avançons l'hypothèse qu'il existe à Chandigarh sur une longue durée des relations de dépendance conceptuelle entre les deux échelles qui donnent sa cohérence au projet. Le Corbusier abandonne tous les standards architecturaux, gratte-ciel, Unité d'habitation, théâtre... Les éléments mis au point durant quatre décennies sont ici complètement redéfinis et avec eux l'articulation entre ville et architecture. La volonté d'ouverture repérée à l'échelle urbaine est-elle présente dans l'architecture? Oui mais peut être pas sur la ville indienne.

C'est en Europe à Venise que Le Corbusier marqué par un texte du philosophe-architecte Shadrach Woods sur l'ouverture des systèmes, le stem et le web, va définir L'hôpital de Venise comme un aboutissement pour ce type de composition à structure dite «ouverte», où rien n'est défini: *«La cité de Venise est là, et je l'ai suivie. Je n'ai vraiment rien inventé. J'ai seulement projeté un complexe hospitalier qui peut naître vivre et s'étendre comme une main ouverte: c'est un édifice "ouvert", sans une seule façade définitive, dans lequel on entre par le bas, c'est-à-dire du dedans, comme dans les autres lieux de cette ville»<sup>23</sup>.*»

Ce bâtiment ouvert, mouvant, extensible et indéfini n'est pas unique dans l'œuvre. On peut citer notamment le Musée à croissance illimitée qui fonctionne sur un mode analogue. Qu'en est-il des bâtiments de Chandigarh et particulièrement du Capitole? Que penser de l'hypothèse de Tafuri, confirmée par le témoignage de Doshi<sup>24</sup>, d'une mise à distance de la ville qui s'inscrirait dans la recherche du quotidien et d'un Capitole hors du temps où les bâtiments occupent une place particulière, un monde à eux: «De leur situation au centre de flux temporels

---

23 Voir la note 20 dans le texte de Bruno Reichlin, «L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même», dans *Le Corbusier, l'atelier intérieur, Les Cahiers de la recherche architecturale*, Paris, éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, p. 123.

24 Le Corbusier aurait prévu des collines pour se mettre à distance de la ville et des bâtiments «ratés» par les seniors. Balkrishna Doshi, *Le Corbusier and Louis Kahn*, op. cit., p. 8.



Dessin préparatoire au Poème de l'angle droit. Album Nivola 2, p. 127. FLC.  
©FLC-ADAGP

divergents mais tenus captifs en ce lieu jaillit leur désir d'éternité<sup>25</sup>»

Les bâtiments de Le Corbusier, ceux des seniors et ceux des juniors, mettent en jeu une articulation entre les échelles ville et architecture.

Apparaît ici non pas une «architecture contre la ville», pour reprendre la formule de Bernard Huet, mais une architecture pour la ville, l'une et l'autre conçues ensemble, où chacune des parties s'articule pour se renforcer sous la forme de processus, de stratégies.

*«La ville fonde sa réalité sur la continuité dans le temps et dans l'espace. Le temps de la ville, celui de son "projet", relève de la "longue durée"; il est celui d'un processus de reconstruction et de refondation permanent<sup>26</sup>.»*

---

25 Manfredo TAFURI, "Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier", dans *Le Corbusier, Une encyclopédie*, Ed. Jacques Lucan (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987), p. 466.

26 Bernard HUET, "L'architecture contre la ville", *Architecture, mouvement, continuité*, décembre 1986.

Il y s'opère à Chandigarh une rencontre entre une volonté de changement de «politique urbaine» pour la nouvelle république indienne et un changement radical dans la pensée de Le Corbusier concernant l'urbanisme. Changement dont Chandigarh serait le déclencheur, tant pour le maître d'œuvre que pour le maître d'ouvrage: *«Tout ce que je croyais savoir sur la ville a ici été remis en question.»* Hoddesdon, 1951.

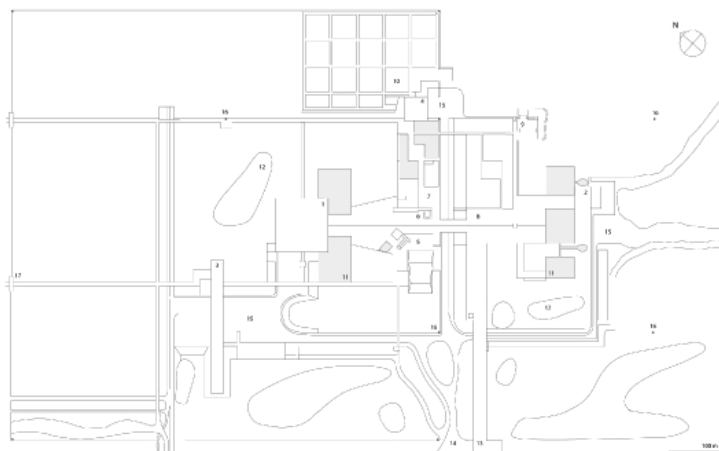
Est-ce là une figure rhétorique classique pour Le Corbusier qui se place toujours dans l'annonce d'une transgression de ce qu'il a lui-même défini, dans un départ à zéro... alors que dans le même temps Chandigarh est née de l'application totale de ses théories des secteurs, des 7V, et du Modulor comme synthèse de l'œuvre.

Non le véritable apport de la ville sur le temps de sa conception réside dans la conceptualisation d'outils d'ouverture au temps dont il est possible, après cinquante ans d'existence de la ville, de mesurer la validité.

# EL CAPITOLIO DE CHANDIGARH, UN PAISAJE CULTURAL MODERNO

DARÍO ÁLVAREZ

La arquitectura del siglo XX tuvo una desigual relación con el paisaje. Así encontramos arquitectos que desdénaron el paisaje como instrumento del proyecto y otros que lo convirtieron en una herramienta básica de su repertorio arquitectónico. Frente a los que lo obviaron fueron más numerosos y conspicuos los que lo emplearon: sólo tenemos que citar a personajes como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Louis I. Kahn, Eric Gunnar Asplund o Richard Neutra. La aproximación de estos arquitectos al paisaje, entendido como materia de proyecto, partió, en numerosas ocasiones es el caso de Le Corbusier o de Wright — de su interés por el jardín. La buena relación entre arquitectura moderna y jardín, recuperada a principios de siglo en Inglaterra por el movimiento Arts and Crafts, dejó frutos notables, como las experimentaciones de los años 1920, de la mano de las vanguardias, o la producción de paisajes domésticos en la cultura de los Estados Unidos, o las reinterpretaciones conceptuales producidas en las últimas décadas del siglo XX. Esa relación entre arquitectura y jardín, variada y fructífera, permitió en ciertos momentos ampliar la escala y generar auténticos paisajes modernos. Y esta aproximación se concretó también en la realización de paisajes culturales.



Planta del Capitolio (dibujo de Darío Álvarez)

Entendemos por paisaje cultural aquel sistema paisajístico en el que se plasma la memoria colectiva del hombre, a través de acumulaciones de memorias diferentes (históricas, literarias, artísticas, religiosas, de pensamiento, de poder), y que contiene por ello una gran capacidad de evocación y de emoción. Un paisaje cultural es un paisaje de la memoria, cuidadosamente acumulada sobre un paisaje real, modificado y enriquecido por esas memorias sucesivas, individuales o colectivas. Al hablar de paisaje cultural tendemos a pensar solamente en algunos modelos concretos, como las rutas históricas, literarias o antropológicas, paisajes no planificados, y olvidamos que muchos jardines históricos son también paisajes culturales proyectados, capaces de alterar profundamente las memorias de los lugares. Versalles sería un buen ejemplo de esto. El proyecto que André Le Nôtre desarrolló en un terreno estéril y cenagoso se ha convertido en el paradigma de paisaje cultural del poder, de la geometría, del orden territorial, de la fiesta y del espectáculo, un paisaje sin límites, con el infinito como sistema

y la perspectiva como herramienta.

En este sentido podemos hablar de dos tipos de paisajes culturales: los que se construyen con el paso del tiempo, mediante superposiciones paulatinas de estratos de memoria, y los que nacen con intención de ser paisajes culturales; los jardines pertenecerían a esta última categoría. Los arquitectos del siglo XX han preferido esta segunda concepción del paisaje cultural, no tanto preservar y recuperar paisajes existentes sino proyectar en el sentido más literal del término-paisajes hacia el futuro, paisajes ideados con intención de construir memorias. Los grandes jardines públicos proyectados a lo largo del siglo XX tienen esa vocación, como transformadores de lugares que aportan contenidos y significados novedosos, activados o recuperados para la población. El Stadtpark de Hamburgo de Fritz Schumacher (1908), el Cementerio del Bosque de Estocolmo de Eric Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz (1915-1932), el Bos Park de Ámsterdam de Cor Van Esteren (1934), o el Aterro de Flamengo de Río de Janeiro de Roberto Burle Marx y Affonso Eduardo Reidy (1961), son buena muestra de ello. Los parques construidos en las últimas décadas del siglo XX también se han preocupado por generar paisajes culturales, en algunas ocasiones recuperando paisajes industriales de la ciudad. Las experiencias de París han sido muy ricas en ese sentido, baste citar el Parque de La Villette, de Bernard Tschumi (1983), el Parque de Bercy de Bernard Huet (1989) o el Parque André Citroën, de Gilles Clément y Alain Provost (1985).

Entre los nuevos paisajes culturales producidos por la arquitectura del siglo XX, hay uno que destaca sobre los demás por su singularidad, un paisaje con una gran carga poética, proyectado desde la memoria y con vocación de crear nuevas memorias, el Parque del Capitolio de Chandigarh (1951-1965).

El Capitolio de Chandigarh fue proyectado por Le Corbusier no sólo como la cabeza política visible de una ciudad antropomórfica que sintetizaba su modelo de ciudad ideal, la *ville radieuse*, sino como un volumen autobiográfico que recogía todas sus enseñanzas arquitectónicas, un legado construido. Allí se dan cita todas las investigaciones formales y conceptuales, toda la emoción sentida



Vista del Capitolio desde la cubierta del Secretariado. Foto: Sagrario Fernández Raga

por la arquitectura a lo largo de una vida entera, los grandes hallazgos y también las grandes frustraciones.

El proyecto, elaborado de forma paciente y minuciosa a lo largo de casi quince años, los últimos de la vida del arquitecto, presenta una gran complejidad y resulta difícil de entender y de explicar al completo en toda su intensidad dramática y metafórica. En el Capitolio Le Corbusier maneja intencionadamente una serie de conceptos específicos como monumentalidad, plasticidad, materialidad, topografía, naturaleza o memoria, que se convierten en auténticas claves para entender el proyecto en toda su profundidad, como paradigma de paisaje cultural moderno.

### **Monumentalidad**

En el proyecto del Capitolio Le Corbusier optó, de manera muy premeditada, por construir un paisaje monumental, de una monumentalidad moderna

y al mismo tiempo eterna, en el cual se destilan ecos de grandes conjuntos monumentales del pasado, como el Camposanto de Pisa o la Acrópolis de Atenas, obras que el arquitecto visitó y dibujó, emocionado, en sus viajes de juventud: la presencia de la gran roca sagrada ateniense tiene su réplica en el Capitolio en la magnificencia del Palacio de la Asamblea, con su orden y su potente imagen. Podríamos decir que la idea de monumentalidad del Capitolio viene demandada por el propio paisaje, por la necesidad de medirse con las primeras estribaciones del Himalaya, grandes masas naturales que cierran el conjunto hacia el norte. Una escala menor en la realización habría menguado notablemente los efectos deseados. Arquitectura y paisaje configuran una nueva idea de monumentalidad global, que escapa a las posibilidades de otros proyectos, incluso de mayor escala, realizados a lo largo del siglo XX. Esta monumentalidad queda subrayada por el salto de escala que representa la presencia la figura del hombre, para quien, a pesar de todo, está pensado el espacio.

### **Plasticidad**

Le Corbusier impregna al Capitolio de un espíritu escultórico, al modelar volúmenes con potentes texturas que a su vez generan sombras muy profundas. El Capitolio es un paisaje construido con hormigón, tierra, agua y vegetación, pero también con sombras: desde el plano del proyecto a los elementos que lo configuran, todos ellos con resaltes, entrantes, salientes y oquedades que descomponen la luz en efectos plásticos muy intensos. Todos los elementos despliegan un claro sentido arquitectónico, pero al mismo tiempo se ven impregnados de un fuerte contenido escultórico, representado en las majestuosas formas tridimensionales que se disponen en grandes extensiones de terreno. Las grandes plataformas de hormigón funcionan como gigantescas mesas puristas sobre las que se depositan naturalezas muertas hecha arquitectura del lugar. Los propios perfiles del Himalaya, al fondo, asumen un papel parecido en la composición, como fragmentos del lienzo del cual se escapan los grandes volúmenes edificados, para asombro y perplejidad del espectador.



Vista del Capitolio desde la Montaña Artificial. Foto: autor

## **Memoria**

El proyecto del Capitolio es un juego muy complejo de superposición de memorias en las que se reconoce la trayectoria vital y profesional de Le Corbusier. Comenzando por la villa del emperador Adriano en Tívoli, realizada a finales del siglo I d.C. como un hábil diálogo entre paisaje y arquitectura, convertida en uno de los grandes manifiestos construidos de la arquitectura, al cual Le Corbusier le dedicó un cuaderno entero de apuntes y notas en su Viaje de Oriente; los conjuntos religiosos de la Grecia clásica, especialmente el Partenón; las visiones rigurosas de la pintura renacentista, especialmente las cuidadas escenas arquitectónicas de Vittore Carpaccio, que tanto interesaron al arquitecto; la arquitectura mogol, fundiendo edificios y jardines mediante el diálogo continuo de las plataformas y las láminas de agua; el jardín clásico, también rigorista en su visión de la naturaleza, tanto el italiano del siglo XVI como el francés del siglo XVII; el Central Park de Nueva York, con su jerarquizada

organización de recorridos, articulados mediante trincheras y puentes elevados de marcado carácter formal. Le Corbusier utiliza un procedimiento acumulativo de resultados visibles: todas las referencias y memorias se evidencian a los ojos del espectador, a través de los elementos dispuestos. En el Capitolio Le Corbusier construye con la memoria: levanta, excava, talla, perfila con ella, crea una nueva memoria en un lugar sin memoria.

### **Materialidad**

El hormigón rugoso (de un brutalismo *avant la lettre*), el agua (materia preciosa), la vegetación autóctona, la piedra (la arenisca roja de Fatehpur Sikri que utilizaron durante siglos los emperadores mogoles de la India), son los materiales básicos del paisaje del Capitolio. Materiales que se equilibran espacialmente en el lugar, como en una orquestada y brillante composición musical. El agua genera todo un rico repertorio de canales, estanques a diferentes niveles, caídas de agua que proporciona al Capitolio una variedad de efectos, destacando el reflejo, que enlaza a la perfección con la tradición del jardín musulmán. De esta manera el agua también se convierte en un material de la memoria. El hormigón, por el contrario, en su radicalidad proyecta una nueva memoria hacia el futuro, aunque a la caída de la tarde la luz del sol poniente le añade un tono rojizo que recuerda a la arenisca tradicional de los mogoles. El hormigón representa lo estable, lo inmutable; el agua representa lo cambiante, lo mutable. Hormigón y agua se disuelven en la mirada del espectador, creando un espacio al mismo tiempo opaco y transparente, hecho de formas sólidas pero también de sensibles reflejos.

### **Geometría**

El Capitolio es el gran juego de la geometría evidenciada, mostrada y magnificada, desde los trazados cuatripartitos de los croquis originales —el ángulo recto convertido en signo de orden territorial— hasta el intelectual giro solar de la Torre de las Sombras. Las plataformas se perfilan mediante formas geométricas,

los estanques y los canales también, sólo las colinas artificiales y algunos elementos de los jardines del Gobernador rompen intencionadamente este gran equilibrio geométrico que devuelve la claridad y el orden a la arquitectura y al paisaje. Un gran plano geométrico, socavado por accidentes arquitectónicos, se convierte en un amplio *tapis vert* (a la manera de los jardines franceses del siglo XVII) que se despliega a los pies del Himalaya como una ofrenda del orden y de la razón del hombre a la irracionalidad natural.

### **Naturaleza**

El proyecto explota los valores naturales del lugar. Le Corbusier, en una extensa llanura, toma como referencia la estribación de la cordillera del Himalaya, que se convierte en la gran estructura que cierra el Capitolio por el norte, mientras que el largo edificio de los Ministerios lo cierra por el oeste; de esa forma el accidente geográfico permite crear un “interior” en un gran espacio exterior. En la pequeña escala la vegetación autóctona, en forma de amplias praderas, y el arbolado, especialmente los característicos mangos, configuran la materia natural del proyecto. En este sentido los elementos naturales aparecen en el Capitolio con una inusitada espontaneidad, totalmente ajenos a la mano del hombre (a destacar la colaboración del paisajista indio Randhawa en la arborización no solo del Capitolio sino de toda la ciudad de Chandigarh). La idea parece reproducir literalmente el pensamiento de Le Corbusier aplicado a la pequeña escala de la cubierta-jardín en casi todos sus edificios, incluidos los del Capitolio y de manera especial el Palacio del Gobernador, que la vegetación crezca de manera espontánea, mediante semillas traídas por el viento y los pájaros. Como sucede en su propia tumba en Cap-Martin.

### **Topografía**

Le Corbusier propone una relación por contraste, mediante la creación de una topografía artificial. Sobre la llanura existente él propone una nueva llanura, perfectamente delimitada por la geometría; sobre esa llanura se encastran los



Palacio de la Asamblea y estanque. Foto: Sagrario Fernández Raga

edificios, recortan el suelo en un fabuloso juego de plataformas elevadas y espacios rehundidos, y se perfilan sobre las estribaciones del Himalaya. A excepción del fragmento delantero del Palacio del Gobernador, la topografía de todo el Capitolio es regular, simple incluso, pero tremendamente efectiva, como si cada recurso estuviese explotado al máximo. Rectángulos, cuadrados, algún trapecio, pocas formas más construyen los perfiles del terreno. Un planteamiento abstracto que, paradójicamente, produce una gran efecto de contextualización con el paisaje.

### **Jardín**

Ante todo el Capitolio es, como el mismo arquitecto diría, un parque, un gran jardín. El Capitolio se proyecta como un jardín representativo en la cabeza de la ciudad, un espacio simbólico del poder, de la cultura, del hombre, en suma. Las plataformas surcadas por agua de los grandes jardines mogoles (las



Torre de las Sombras y Montaña artificial. Foto: autor

Fortalezas de Agra, Delhi y Fatehpur Sikri, o los mausoleos de Humayun, Akbar o el mismo Taj Mahal), el diálogo entre arquitectura, agua y vegetación de la Villa del emperador Adriano en Tívoli, las cuadrículas de los jardines italianos (en especial el de la villa Médici de Roma), la axialidad y el rigor vegetal de los jardines franceses, las formas aparentemente libres de los jardines ingleses, junto con el repertorio de jardín elaborado por el propio Le Corbusier a lo largo de su carrera, todo ello se evidencia en la concepción del paisaje del Capitolio, planteado como un moderno *jardín total*. Es poco probable que Le Corbusier tuviera la intención de crear un manifiesto de jardín moderno con esta obra, pero no cabe duda de que el resultado se le parece, un manifiesto crepuscular, que resume una idea de jardín largamente desarrollada por el arquitecto a lo largo de una vida.

### **Movimiento**

La axialidad presente en todo el Capitolio sugiere un movimiento del espectador prefijado por el paisaje arquitectónico, pero no es del todo cierto, en realidad encontramos la misma concepción de *promenade architecturale* que en el resto de la obra de Le Corbusier. El *espace arabe*, que sólo se conoce mediante el movimiento, que tanto había sugestionado al arquitecto, se expresa aquí con toda lucidez. A pesar de los ejes, el movimiento viene marcado por la topografía: subidas, bajadas, giros, quiebros, desplazamientos, todo forma parte de un sentido rítmico y dinámico del paseo por el paisaje. Los paseos rehundidos -que remiten tanto a las vías subterráneas de la Villa Adriana como a las calles transversales del Central Park de Nueva York- permiten una separación funcional de los movimientos de peatones y vehículos y ayudan a definir ese andar ritual del espectador por el lugar. Andar estrechamente vinculado a la forma de mirar.

### **Visión**

El conjunto entero del Capitolio es una máquina pensada para la visión, una secuencia de superficies y volúmenes que genera espacios dispuestos para los ojos del espectador. En el Capitolio el ojo es continuamente engañado (como sucedía en los jardines barrocos de André Le Nôtre, en Versalles o Vaux-le-Vicomte, los mismos que estudió y dibujó Le Corbusier en su juventud): planos elevados que modifican la visión y la aceleran, alargando o acortando las perspectivas, láminas de agua que duplican los grandes objetos como los más refinados espejos, espacios rehundidos que manipulan a su antojo las distancias, elementos semiocultos que sólo se desvelan al acercarse a ellos, todo ello sabiamente dispuesto por el arquitecto para introducir al espectador en un espacio encantado, una *bôite à miracles* construida a cielo abierto. Lo grande y lo pequeño se alternan de manera muy intencionada y elocuente para conseguir estos y otros efectos premeditados. Ofreciendo, en suma, una soberbia lección de perspectiva.



Vista de la Asamblea entre la vegetación. Foto: autor

### **Símbolo**

El Capitolio se construye mediante grandes símbolos muy visibles y reconocibles. Símbolos de poder: los cuatro grandes edificios (Asamblea, Ministerios, Palacio de Justicia y Palacio del Gobernador, no construido), de una enorme singularidad; símbolos culturales: las referencias a la India y a su cultura en el Monumento a los Mártires, una geografía incompleta de signos, ancestrales y modernos; símbolos de una nueva mística: la Mano Abierta, un gran signo humanista que se propone desde la India al mundo entero, o la Torre de las Sombras, en el centro del conjunto, en sustitución de la mezquita, orientada no hacia La Meca, como en los antiguos conjuntos palaciegos de los mogoles, sino según los cuatro puntos cardinales; símbolos topográficos: la Montaña Artificial, los grandes estanques, especialmente en el conjunto del Gobernador.

### **Sinédoque**

El paisaje del Capitolio es un magnífico ejemplo de sinédoque, un brillante ejercicio de retórica arquitectónica en el cual se representa el todo por las partes, en donde el conjunto se identifica a partir de cada uno de sus elementos, por muy pequeño que sea y por muy ajeno la totalidad que parezca. Cada uno de los objetos del Capitolio, por separado, representa la totalidad de lo proyectado, incluso los elementos no construidos, como el Palacio o los jardines del Gobernador, y la representa de manera inconfundible; resulta difícil dudar al respecto, de tal manera se han impresionado en nuestra memoria y en nuestra retina. Le Corbusier construye su paisaje cultural al aunar todos los elementos dispuestos y establecer entre ellos un diálogo visual muy intenso, a pesar de la enorme escala que maneja el arquitecto. Hasta las sombras dialogan entre sí para reconocerse como parte del conjunto proyectado.

### **Metafísica**

El paisaje que se propone al espectador va más allá de la mera realidad temporal, y adquiere un sentido trascendental, metafísico. El Capitolio plantea un sorprendente e inusitado sentido metafísico de carácter cósmico: la gigantesca montaña artificial con los signos solares o la Torre de las Sombras, relacionan al hombre con el cosmos, como el observatorio astronómico (*Jantar Mantar*) de Delhi que inspiró a Le Corbusier; la Mano Abierta, abstracta y figurativa a un tiempo, gira impulsada por el viento y emite un sonido quejumbroso, un lamento que sobrecoge al espectador y conmueve al propio paisaje. Los grandes objetos aparecen como piezas abandonadas sobre una mesa en una gigantesca composición purista, similar a las *natures mortes* pintadas por Le Corbusier en los años 1920, y como aquella que realizara sobre la mesa de la cubierta de la Villa Savoye para la edición de la *Obra Completa*.

En el Parque del Capitolio late una poética de la nostalgia. A pesar de su monumentalidad el paisaje del Capitolio no abrumba al individuo, sino que lo invita a la reflexión: es un ejercicio de extroversión hacia el paisaje natural —el

Himalaya como fondo— y de introversión al mismo tiempo —la historia y la memoria como trasfondo—. En las manos de Le Corbusier la nostalgia se tiñe de melancolía, una melancolía que sobrecoge, como la misma muerte. ¿Acaso podemos concebir la idea del Capitolio como un paisaje funerario? La misma villa del emperador Adriano, según algunas interpretaciones, se vincula a los misterios eleusinos y al sentido clásico del viaje iniciático del tránsito entre la vida y la muerte —de la que siempre quiso huir el propio Adriano. El complejo sentido trascendental de Le Corbusier, un agnosticismo militante pero de amplias resonancias místicas, se acerca siempre al sentido de la muerte como una idea materializada.

### **Heterotopía**

Finalmente, el Capitolio se autodefine como una vibrante e intensa heterotopía. En el pensamiento del filósofo francés Michel Foucault, la heterotopía es el “espacio otro”, lo opuesto a la utopía, el espacio de la confluencia de los espacios, el “aleph” borgiano. Y el propio Foucault ejemplificaba la heterotopía en el jardín por ser el lugar de todos los lugares, donde toda superposición, incluida la del tiempo, puede ser posible. En las grandes láminas de agua del Capitolio están contenidos todos los estanques de la historia del jardín, todos los reflejos, todas las profundidades proyectadas; los símbolos, especialmente la Mano Abierta, son síntesis de los grandes ejercicios simbólicos de la cultura del hombre; las sombras del Capitolio proyectan fragmentos de las sombras del Partenón. El Capitolio es una heterotopía no concluida, abierta en el espacio y en el tiempo, dispuesta por Le Corbusier para que cada nuevo visitante proyecte sobre ella sus temores, sus insatisfacciones, y ayude a construir un poco más este paradigmático paisaje ya ampliar su ya de por sí amplio significado.

Desde el más estricto, al tiempo que ambiguo, sentido de la modernidad el Parque del Capitolio construye un paisaje cultural de una memoria atemporal, una memoria de todos los tiempos y de todos los lugares.

## Referências Bibliográficas

- *Le Corbusier et la nature*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1991.
- *Le Corbusier: Le passé à réaction poétique*. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988.
- ÁLVAREZ, Darío. “La arquitectura como viaje: Le Corbusier en la India”, en *Hasta los pies del Himalaya*. Valladolid: Embajada de la India, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Demarcación de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 16-32.
- ÁLVAREZ, Darío. “Ici pas d’autos= un parc. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria”. *Massilia*, Barcelona 2004, pp. 100-125.
- ÁLVAREZ, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2007.
- ÁLVAREZ, Darío. *O Parque do Capitolio de Chandigarh*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP, 2009.
- CAPITEL, Antón. “Topografía y suelo en la tierra de Chandigarh”, *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 9, 1999.
- CONSTANT, Caroline. “From the Virgilian dream to Chandigarh”, *Architectural Review* nº 1079, 1987.
- CONSTANT, Caroline. “Le Corbusier and the Landscape of Chandigarh”, en Stuart Wrede and William Howard Adams (ed.): *Denatured visions: landscape in the twentieth century*. New York & London: Museum of Modern Art y Thames and Hudson, 1991, 79-93.
- CURTIS, William J. R. “El Capitolio de Le Corbusier en Chandigarh como un paisaje cósmico y político”, *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 9, 1999.
- MACDONALD, William L. *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*. Milano: Electa, 2002 / Hadrian’s Villa and its legacy. New Haven: Yale University, 1995.
- MONTEYS, Xavier (ed.). *Massilia 2004 bis – Le Corbusier y el paisaje*. Barcelona, 2004.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Paisajes Arquitectónicos. Lo regular como norma, lo irregular como sistema*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, José Antonio. *Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: I.C.A.P., 1995.
- TEDESCHI, Gentili - DENTI, Giovanni. *Le Corbusier a Villa Adriana: un atlante*. Firenze: Alinea, 1999.
- VENEZIA, Francesco. *La Torre d’Ombre o L’Architettura delle apparenze reali*. Napoli: Fiorentino, 1978.
- WALDEN, Russell (ed.). *The Open Hand, essays on Le Corbusier*. Cambridge (Ma): MIT Press, 1977.

Este trabalho foi desenvolvido no CEEA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.



# LA SOGLIA NEI “LUOGHI” DI LE CORBUSIER

BARBARA BOGONI

Nella complessità dell'architettura la forma e il ruolo delle parti che costruiscono tale complessità sono importanti nella definizione della qualità di un'opera, il cui valore è sintesi del valore di ciascuno dei singoli elementi di cui si compone. C'è un luogo, in particolare, nell'architettura, che rappresenta il delicato punto di passaggio tra esterno e interno, la soglia<sup>1</sup>, che merita un'analisi specifica per i particolari aspetti formali che presenta e per i significati che esprime. Essa rappresenta un piccolo frammento nella complessità degli spazi che compongono l'architettura, ma è di tale valenza segnica e simbolica da meritare una specifica attenzione: è il primo punto di interazione tra edificio, fruitore e ambiente ed il primo spazio dell'edificio ad accogliere l'uomo. Questo tema è stato a lungo esplorato in architettura, e nella storia ha prodotto soluzioni molto diverse, sintesi di molte ricerche formali e di diverse attribuzioni di significato. Nell'opera di Le Corbusier esso suscita un interesse specifico in quanto, oltre che

---

<sup>1</sup> Questo intervento si basa su alcune considerazioni fatte nel corso della ricerca Internità della soglia. Il passaggio come gesto e come luogo, condotta da Barbara Bogoni e dal prof. Gianni Ottolini nell'ambito del XIV ciclo del Dottorato di Ricerca in Arredamento e architettura degli Interni del Politecnico di Milano e pubblicata da Aracne Editrice (Roma, 2006).



Le Corbusier, Femme dans l'embrasure d'une porte, une lettre à la main, 1933. Mine de plomb et pastel sur papier, Dim: 30x21 cm

verificare alcune ipotesi “formali” (geometria, dimensione, decorazione), rileva una evoluzione nell’atteggiamento progettuale che, da una iniziale esplicita ed esclusiva attenzione agli aspetti funzionali e figurativi della soglia, arriva ad attribuirle significati simbolici e metafisici inediti.

Sul piano fisico e formale la soglia è il luogo notevole del superamento di una linea di separazione tra due sistemi diversi e adiacenti, che generano un forte contrasto. E’ sede di forti tensioni perchè in essa si manifestano fenomeni di separazione e di sintesi di sistemi antinomici: dentro e fuori, caldo e freddo, naturale e artificiale. E’ il luogo dello scambio, e viene sottolineata in architettura con discontinuità materiche e decorative, con scarti dimensionali, luministici e cromatici e tradotta in porte, portoni, portali. La soglia, quindi, da concetto astratto diviene generatrice di forme spaziali fisiche e, anche, di comportamenti umani.

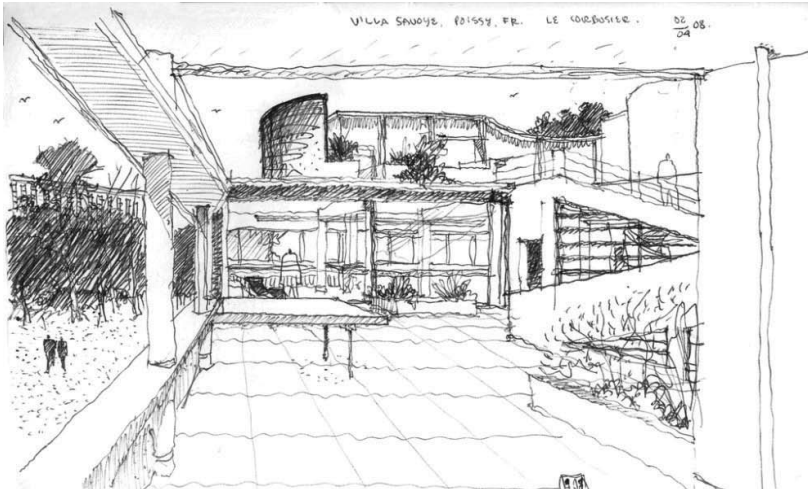
Le immanenti ed essenziali soglie lecorbusiane della fase razionalista sembrano

esprimere un esclusivo carattere di necessità. Il Movimento Moderno, infatti, nel tentativo di annullare i limiti tra esterno e interno con l'uso di forti trasparenze che producono continuità, astrazione e “assenza” (è emblematica l'opera di Mies van der Rohe), ha annullato inevitabilmente anche la soglia, che, integrata e mimetizzata in forma di porta o finestra nelle pareti vetrate, perde la sua riconoscibilità e comunicatività. Nell'architettura antica, invece, essa è sempre stata oggetto di grande attenzione progettuale ed esecutiva, perchè le si riconoscevano i caratteri antitetici di estrema fragilità (“aprendo” consentiva lo scambio) e di straordinaria solidità (perchè “chiudendo” proteggeva l'interno, sacro e intimo).

L'ingresso di Ville Savoye (Poissy, 1929-31) è un esempio ancora spurio di sottolineatura della soglia, ancora legato alla prassi del Movimento Moderno, e interpretato come una *promenade architecturale*, più che come varco in senso stretto, in cui il passaggio è senza soluzione di continuità dall'esterno all'interno e poi ancora all'esterno, esplorando la casa, protendendosi nel paesaggio, salendo verso il cielo.

L'accesso all'intimità degli interni avviene tramite un percorso che si snoda ritmicamente in diverse sequenze spaziali e diverse opposizioni (giorno-notte, luce-ombra, interno-esterno, etc.). L'ingresso è rivolto dalla parte opposta rispetto al punto di arrivo dalla strada, in una posizione di resistenza e di spinta verso l'esterno più che di accoglienza all'interno, ritagliato al centro della parete vetrata curva del piano terra, esattamente sull'asse dell'edificio, e sottolineato dalla presenza di tre pilastri a “T”, che si differenziano dagli altri più semplici *pilotis* e che ricordano una sorta di portale.

Il gesto dell'accedere non è segnato da alcun cerimoniale, ma il visitatore coglie il valore del gesto semplicemente nel sentirsi “in asse con l'edificio”, sull'asse del movimento. Nell'interno egli è immediatamente accolto da una rampa che conduce fluidamente al piano superiore in una ascesa graduale, gentile e posata. Una scala a spirale, elemento puntiforme, fa da contraltare alla rampa alla sua destra. Entrambe danno accesso al piano superiore, dove il contatto con



Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy (1929-31). Relazione esterno-interno-esterno.  
Plan redessiné d'après plan. FLC 19425. ©FLC-ADAGP

l'esterno non è più diretto ma mediato dall'altezza, cioè dalla sopraelevazione dello spazio abitato posto in relazione con il paesaggio attraverso le finestre e l'ampia terrazza-giardino. Da qui la rampa continua esternamente, verso il cielo. La soglia si annulla nella percezione della continuità tra esterno e interno.

Ci sono opere di Le Corbusier, però, che non annullano ma piuttosto valorizzano la presenza del varco, che, nell'accogliere l'uomo, diviene abitabile e quindi "luogo" portatore di significati di cui l'uomo stesso coglie la valenza. Il gesto si articola, davanti al varco di passaggio, nei diversi momenti dell'attesa davanti alla soglia, del passaggio e dell'accoglienza oltre la soglia; e la scansione ritmica di questa sequenza garantisce la funzionalità del passaggio e, contemporaneamente, la sua umanità.

In Le Corbusier il valore della soglia è più esplicito nelle opere cariche di misticismo e di plasticismo, dove l'ingresso, oltre a esprimere significativi caratteri formali, attribuisce un senso profondo al gesto del passare, che prevede

l'esplicitarsi di precisi cerimoniali, di sequenze, di figurazioni su ciò che si lascia alle spalle e su ciò che si presume di incontrare “oltre”.

L'analisi che segue riguarda tre soglie tra le più significative di Le Corbusier, espressione di tre diversi modi di comporre lo spazio d'ingresso e di tre diverse interpretazioni del gesto: una sequenza di eventi in successione che introducono a livelli sempre più profondi di intimità (*promenade architecturale*); una configurazione astratta di un portale monumentale; una sintesi decorativa e simbolica sull'anta della porta che chiude il varco.

La “promenade architecturale” si legge nel percorso di ingresso della Cité du Refuge (Parigi, 1932-33), una poetica sequenza spaziale e gestuale che introduce nell'edificio.

L'ingresso è solo percepito dalla strada: un primo cancello conduce a una scalinata. Ecco il limite: la sopraelevazione; e la soglia: la scala. Si arriva in un monumentale spazio coperto, protetto e piacevole. Da questo propileo, un cambio istantaneo di direzione conduce a un ponte coperto da una pensilina, che innesta in un vestibolo cilindrico, quindi a una reception, dove si coglie il forte effetto di transizione attraverso il foyer.

Sul piano funzionale questa soglia è un percorso, una sequenza di “eventi architettonici” distinti e articolati, ciascuno espressione compiuta del significato del passaggio (il portale, il ponte, la porta, la pensilina, il cancello); e coperti in continuità, per “proteggere con cura” e accompagnare il visitatore (dal volume scavato del portale d'ingresso, dalla pensilina, dal cilindro della reception). Sul piano figurativo questa soglia esprime una esplicita intenzione segnaletica e comunicativa attraverso l'uso vivace del colore, la monumentalità e, la valenza didattica delle forme e delle loro sequenze.

Oltre agli aspetti funzionali e figurativi, Le Corbusier introduce anche, in particolare nelle opere liturgiche, un elaborato programma simbolico-interpretativo.

La soglia che separa il mondo materiale (l'ambiente naturale) dallo spazio sacro del Convento di Sainte-Marie-de-la-Tourette (Eveux-sur-Arbresle, 1957-60) è

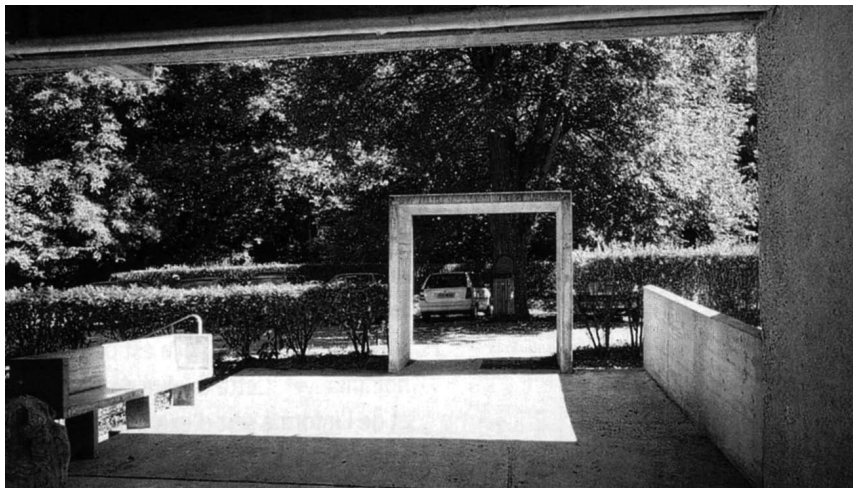


Le Corbusier, Cité du Refuge, Paris (1932-33). Promenade architecturale.  
FLC L2(4)41. ©FLC-ADAGP

semplice, lineare, essenziale fin quasi all'astrazione.

Il materiale è uno solo: il cemento armato. La geometria è semplice: un rettangolo. La decorazione è sublimata nella texture del cassero del cemento. La soglia è tutta esterna. In una composizione volumetrica in cui non è immediata la percezione del punto di ingresso all'edificio, Le Corbusier colloca il portale tutto all'esterno, denunciandolo con decisione. Vi si arriva dalla strada carrabile in modo non frontale ma tangente, e questo crea un preciso dinamismo, accentuato dalla astrazione della forma, che istituisce un forte contrasto volumetrico e materico tra lo stesso edificio e la natura in cui è inserito. Il portale è in realtà una porta "vuota", la cui cornice mette in connessione tra loro due esterni, di cui uno coperto; è posizionato su una piattaforma che dà accesso agli spazi di accoglienza, quelli esterni coperti e quelli interni, in una successione di diversi e sempre più profondi livelli di intimità.

La piattaforma rappresenta l'ultimo elemento di contatto con il mondo esterno,



Le Corbusier, Sainte Marie de la Tourette, Evieux (1957-60). Porta “vuota”

un trampolino, uno spazio-filtro, in cui il visitatore si “spoglia” delle vesti mondane e accede, quasi si catapulta, nella dimensione mistica del monastero. E’ un sistema a ponte, molto utilizzato da Le Corbusier in contesti simili. E poichè il ponte, come la porta, è una soglia<sup>2</sup> (tutto ciò che separa per ricongiungere è una soglia) Le Corbusier realizza, in questo ambiente, una soglia che è sintesi magistrale di ponte e porta.

Una porta “piena”, di materia, colori e significati è invece la porta della parete sud della Cappella di Notre-Dame-du-Haut (Rochamp, 1950-55). Il progetto dell’intero edificio parrebbe integrare significati astrologici, alchemici e simbolici<sup>3</sup>, ai quali Le Corbusier accenna però solo raramente, espressi anche

---

2 Si veda il saggio di George Simmel, *Brücke und Tür*, 1909.

3 Si fa riferimento all’importante studio di Morgens Krustup, “Ronchamp. Negli abissi abita la verità”, in: G. Gresleri, G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Ed. Compositori, Bologna 2001.

nella decorazione della porta.

Alla cappella si giunge attraverso un percorso che si snoda lungo un asse inclinato rispetto a quello longitudinale dell'edificio e che sembra muoversi verso la torre campanaria, elemento segnaletico, che forma un duetto con il corpo basso della cappella. Il percorso è chiaro e lineare e, lentamente, si intravede il varco di accesso.

La parete sud accoglie l'ingresso principale, con la porta decorata a stucco. I segni e i colori di questa soglia esprimono una intensità di contenuti religiosi inedita in un progettista non credente. Eppure, come sosteneva Padre Conturin ("Me ne frego che lei non sia cattolico!"<sup>4</sup>), l'intensità estetica dell'opera, espressione della sensibilità di un grande artista che sapeva interpretare l'incomprensibile, spinta ai più alti livelli, poteva, avrebbe potuto (e può) arrivare a toccare i fedeli più ardenti.

La porta di Le Corbusier è quindi essenzialmente un simbolo, nella posizione, nella forma e nella decorazione.

La scelta della posizione in cui aprire il varco di passaggio non è casuale, né dettata, qui, da necessità o volontà progettuali. La sua collocazione in una "fessura" tra due volumi adiacenti, produce all'esterno, presso l'ingresso, delle sgheghe di materia, oggetti di cemento generati dalla allegorica collisione dei due corpi. In alcuni appunti Le Corbusier definisce la porta come "Via Lattea", perchè nella tradizione medievale la Via Lattea guidava i pellegrini sulla tomba di San Giacomo a Santiago de Compostela, e perché la porta di Ronchamp, inserita nella parete sud, tra le finestre che simboleggiano le costellazioni, riprende la posizione della Via Lattea, tra le costellazioni di Orione e del Toro. La porta è a bilico e ha una forma quadrata, divisa ipoteticamente in due rettangoli ruotanti intorno a un perno centrale. La loro rotazione "modifica" il significato del gesto del passaggio e il valore simbolico del varco stesso: quando

---

4 Da: André Wogensky, *Le mani di Le Corbusier*.

l'anta è chiusa si allinea sugli equinozi, quando è aperta sui solstizi. Apertura e chiusura della porta, inoltre, generano precise modulazioni di luce e ombra, prodotte dal forte contrasto luministico tra l'esterno e l'interno della cappella, uno degli aspetti più significativi e sensorialmente coinvolgenti del progetto.

La dimensione del portale di Ronchamp ha il carattere di un varco pubblico: è un grande portone, non monumentale ma ampio, generoso, per raccogliere intorno e accogliere all'interno molte persone.

L'anta è dipinta a smalto, all'esterno e all'interno, con una specie di composizione a incastri, o, meglio, una sorta di "geroglifico" in cui ogni elemento ha un significato a sé, facilmente riconoscibile e interpretabile.

Unica attrezzatura espressamente funzionale all'atto dell'accedere è la maniglia bronzea biconica, che non partecipa alla composizione figurativa e si propone come elemento indipendente, unico segnale del dinamismo di apertura e chiusura dell'anta.

La particolarità di questa soglia risiede, però, nel suo essere essenzialmente una "porta parlante", una sintesi rappresentativa di significati e simboli raccontati, un "libro illustrato", didascalico e didattico, in cui il valore artistico pittorico si accompagna alla necessità di raccontare qualcosa. E' esplicita qui l'analogia con i portali historiati delle cattedrali romaniche.

Sul lato interno il tema rappresentato è il XII Capitolo dell'Apocalisse di San Giovanni, in cui la Vergine dà alla luce il figlio<sup>5</sup>. La porta descrive quindi un momento iniziatico, un rito di passaggio, e presuppone una capacità interpretativa da parte del visitatore. Al centro è rappresentata la donna,

---

5 "Ed ecco apparire una grande meraviglia in cielo; una donna vestita di sole, con la luna sotto i piedi, e sulla testa una corona di dodici stelle; essendo incinta ella gridava nel travaglio della nascita, e soffriva durante il parto. Ed ecco apparire un'altra meraviglia in cielo; e si vide un grande drago rosso, con sette teste e dieci corna, e sette corone sulla testa. Ed ella diede alla luce il figlio dell'uomo, destinato a governare tutte le nazioni con una verga di ferro: e suo figlio venne innalzato fino a Dio, e al suo trono. E quando il drago vide che era stato precipitato sulla terra, perseguitò la donna che aveva dato alla luce il figlio dell'uomo. E alla donna vennero date le ali di una grande aquila, cosicché ella potesse volare fino al deserto, al suo luogo, dove venne nutrita una volta, e due volte e mezzo, dalle fauci del serpente".



Le Corbusier, Sainte Marie du Haut, Ronchamp (1950-55). Lati esterno e interno della porta.

Le Corbusier chez Jean Martin, émailleur à Luynes devant l'émail de la Chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp. FLC L4(8)8. ©FLC-ADAGP

trasportata dalla stella (le ali dell’aquila descritte nel testo dell’Apocalisse); a sinistra il sole rosso è il drago dell’Apocalisse; in basso a destra un torso di donna sdraiata (“la montagna sacra con i suoi picchi appuntiti”<sup>6</sup>); a sinistra della donna un parallelogramma nero con un intrico di linee, forse la firma di Le Corbusier, in cui si riconoscono le forme di un toro e di un corvo; al centro, tra la donna e la firma, “un pentagono con un disegno a mosaico, una sorta di drappo, ha preso il posto della luna sotto i piedi”<sup>7</sup> a rappresentare l’“impronta” lasciata dal bambino, esterna alla composizione (cfr. Sacra Sindone di Cristo); in alto, nel cielo, nuvole nere appaiono come impronte di toro, a riprendere forse la mitica nascita del Minotauro.

Sul lato esterno c’è una sintesi di elementi correlati tra loro e inseriti in una struttura di tracciati regolatori che ne giustifica i reciproci rapporti: due pentagoni, a sinistra quello che Le Corbusier chiama “convesso”, in forma di piramide, a destra un secondo che contiene la stella; al centro si trova una finestra dischiusa, con una tenda rossa, quasi a svelare parzialmente e sommessamente il mistero<sup>8</sup>; nella parte superiore si trova un grande pentagono con una nuvola metà rossa e metà blu, un probabile riferimento alla nube divina che annuncia il Figlio prediletto; sotto la finestra una doppia “F” interpreta la pietra filosofale, la “fusione”.

In questa soglia Le Corbusier, sostenuto dall’astrazione, che lo aiuta ad essere moderno e laico, anche nelle opere liturgiche, e al contempo intenso nella carica poetica, raggiunge forse il più alto livello di interpretazione simbolica e metaforica del luogo del passaggio, già espressivo di significati spaziali, funzionali e sociali ma ora più che mai pensato per accogliere l’uomo nella sua dimensione fisica, nella sua gestualità e nella sua spiritualità.

---

6 M. KRUSTRUP, op. cit. 2001.

7 M. KRUSTRUP, op. cit. 2001.

8 Krunstrup interpreta la finestra socchiusa, sulla scorta dei risultati dell’analisi di altri dipinti che riportano i medesimi caratteri, come una specie di autoritratto astratto oppure come espressione simbolica dei Quattro Evangelisti.

La misura dello spazio dettata dal Modulor corbuseriano, fa della soglia di Ronchamp un luogo in cui l'uomo, nell'atto del passarle attraverso, entra e si sente accolto, si ferma, medita, coglie la complessità degli aspetti materico-formali e tecnico-costruttivi, e, contemporaneamente, il simbolismo mette in gioco i parametri mnemonici e interpretativi i due, sinergicamente, fanno dell'esperienza dello spazio di Le Corbusier un evento davvero memorabile.

# LA PARADOJA DE LOS *IMMEUBLES-VILLAS*

JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

El *immeuble-villas*, presentado como desarrollo de los *lotissements fermés*, es uno de los tipos residenciales que, junto con los *lotissements à redents* y las *cités-jardins*, Le Corbusier publica en la *Œuvre complète 1910-1929* dentro del plan para la *Ville contemporaine de 3 millions d'habitants* de 1922. Cada una de las clases de alojamiento, localizadas espacialmente en la ciudad, sirve a diferentes poblaciones en función de su actividad laboral y contiene una oferta uniforme de viviendas. Es en el centro urbano de la ciudad donde se localizan los *lotissements fermés*, lotes<sup>1</sup> cerrados, y *lotissements à redents*, lotes abiertos con forma quebrada ortogonal, mientras que el cinturón residencial, amorfo y plurinuclear, lo forman las *cités-jardins*.

La dedicación concedida por Le Corbusier a los *immeubles-villas*, por encima de las otras formas de residencia genérica de la ciudad, se plasma tanto en el texto como en su detallada descripción gráfica. Se muestra rotundo al afirmar la novedosa alternativa que se ofrece frente a las viviendas precedentes:

---

<sup>1</sup> Se emplea en español el término “lotes”, antes que como parcelación, como conjunto de casas similares que se agrupan con un fin determinado.

"Los 'immeubles-villas' proposent une nouvelle formule de la résidence de la grande ville"<sup>2</sup>, y explica algunas de las características del edificio y sus apartamentos: "Residencia: 'lotes cerrados', cinco pisos dobles, con jardines colgantes, sobre grandes parques, sin patios interiores, sistema de inmueble con servicios colectivos (nueva fórmula de casa de renta)"<sup>3</sup>. Después alude a los dos temas que expone en el stand de urbanismo del *Salon d'Automne*: la urbanización de la gran ciudad y la célula de residencia, para más adelante seguir con la evocación del momento del nacimiento de los *immeubles-villas*<sup>4</sup> y las ventajas de la forma de vida que propician. A partir de ahí se centra insistentemente en las virtudes de este tipo de inmuebles con servicios comunes y la concreción arquitectónica del urbanismo teórico de los grandes trazados, sin embargo, en ningún momento se refiere en el texto a las características formales de los lotes cerrados, ni tampoco de las viviendas, mientras los dibujos narran lo que el texto omite, es decir, su forma arquitectónica concreta.

Por medio de una perspectiva cónica muestra la forma urbana del inmueble en su conjunto<sup>5</sup>, en cuyo pie de ilustración se encuentra la definición más precisa: "un inmueble de 120 villas superpuestas"<sup>6</sup>. La descripción aclara la información suministrada por la imagen pero, a pesar de que compendia la formación del edificio, está ausente del texto explicativo. Un volumen formado por 96 villas,

---

2 "Les 'Immeubles-Villas' proposent une formule neuve d'habitation de grande ville". Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929* (1929), Artemis (XIV ed.), Zurich 1995, p. 41.

3 "Résidence: 'lotissements fermés', 5 étages doubles, avec jardins suspendus, sur grands parcs, sans cours intérieures, système d'immeuble à services communs (nouvelle formule de la maison locative)". Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 40.

4 El origen narrado por Le Corbusier de los *immeubles-villas* aparece en la *Oeuvre complète 1910-1929*, op. cit., pp. 40-41: "Ils sont nés d'un souvenir évoqué après un déjeuner, d'une Chartreuse d'Italie (bonheur par sérénité) et crayonné sur le dos d'un menu de restaurant". Vuelve a repetirse la referencia en la conferencia de Buenos Aires "Une cellule à échelle humaine", jueves 10 de octubre de 1929, Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires, en Le Corbusier, *Précisions* (1930), Éditions Altamira, Paris 1994, p. 113.

5 FLC 19083. *The Le Corbusier Archive* (32 vols.), Garland/ Fondation Le Corbusier, Nueva York-Londres/ París 1982-84, vol. I (1982), p. 364. Publicada en Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 41, y en Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Éditions G. Crès, Paris 1923, p. 209.

6 "Un immeuble de 120 villas superposées". Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 41.



Perspectiva cónica del *immeuble-villas* de 1922, FLC 19083. ©FLC-ADAGP

que corresponden a las de la planta tipo, perfila el cuerpo regular mayor del inmueble, mientras que las 24 *villas* restantes<sup>7</sup> de remate se retrasan sobre el plano de fachada y forman una coronación escalonada.

La planta del *immeuble-villas* de 1922<sup>8</sup> ocupa, aproximadamente, un rectángulo de 146x54 metros en el que se inscriben dos bloques de cinco plantas dobles, con doce *villas* en forma de L alineadas en cada uno de ellos. Ambos bloques están dispuestos a lo largo de las caras mayores del rectángulo y las *villas* miran hacia el exterior del mismo, es decir, hacia la calle. Un corredor público, situado en la cara interna de los bloques, recorre cada primer nivel de *villas* a las que da acceso, montando su segundo nivel sobre el mismo, de tal manera que esta comunicación horizontal se sitúa en niveles alternos respecto a la sección del bloque. Entre los

---

7 Las 24 *villas* de coronación no son del mismo tipo que las que forman el cuerpo del edificio.

8 Publicada en Le Corbusier, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 40.

dos bloques existe un espacio vacío a modo de patio del lote, cerrado en los lados cortos del rectángulo por la continuación de los corredores públicos, que saltan como pasarelas-tubo o *fingers* hacia los núcleos de comunicación vertical retranqueados que contienen las escaleras y ascensores.

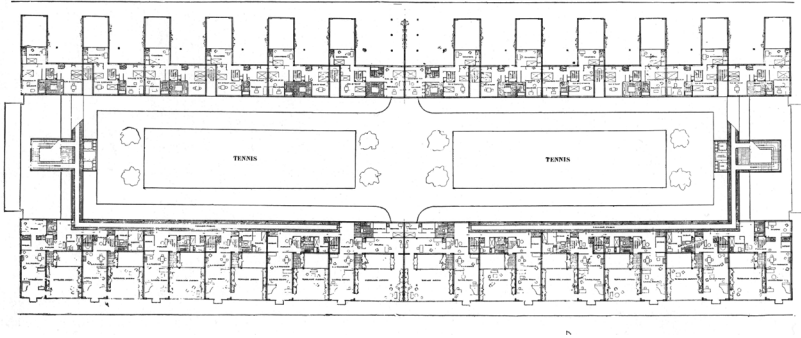
Si se vuelve a la perspectiva urbana del inmueble, se aprecia que estos laterales más estrechos, allí donde se encuentran las comunicaciones verticales, permiten una cierta permeabilidad interior-exterior del lote debido a los vacíos que existen entre las pasarelas-tubo que enlazan los extremos de los dos bloques laminares de *villas*. En cambio, la permeabilidad desaparece en el nivel de la calle al hacer acto de presencia los dos vestíbulos de acceso principal con los que cuenta el edificio. Así pues, las caras menores del rectángulo poseen continuidad en planta baja con el perímetro rectangular del conjunto, de igual modo que en el cuerpo de remate. En consecuencia, la imagen que presenta el *immeuble-villas* se parece, en cuanto al volumen, a la forma cerrada de la manzana, pero realmente no pasa de ser un mero artificio para enmascarar la realidad de dos sencillos bloques lineales unidos por sendas comunicaciones verticales.

Observando la composición de la planta general del *immeuble-villas*, se pone de manifiesto la existencia de una doble simetría; una simetría longitudinal de los dos bloques de viviendas paralelos respecto al eje que pasa por los núcleos de comunicaciones verticales, conteniendo cada bloque un nivel de las *villas* que se dan la espalda<sup>9</sup>, y una simetría transversal respecto al eje perpendicular a la dirección más larga del lote en su punto medio, producto de unir dos U enfrentadas por sus bazos. La simetría longitudinal cuestiona la manzana cerrada al segregarla en dos partes residenciales, mientras que la transversal oculta, a primera vista, la génesis del inmueble.

Esta última simetría transversal es la que interesa destacar en particular, pues

---

<sup>9</sup> Jean-Claude Vigato indica, sin extraer mayores conclusiones, la composición de la planta general del *immeuble-villas* como dos medios planos, cada mitad recoge la planta del primer y segundo nivel de las *villas*, unidos y enfrentados en una simetría respecto al eje longitudinal. Jean-Claude Vigato, "L'immeuble-villas", en *Les cahiers de la recherche architecturale* N° 22, 1er trim. 1988, Marsella, p. 66.



Planta del *immeuble-villas* de 1922.

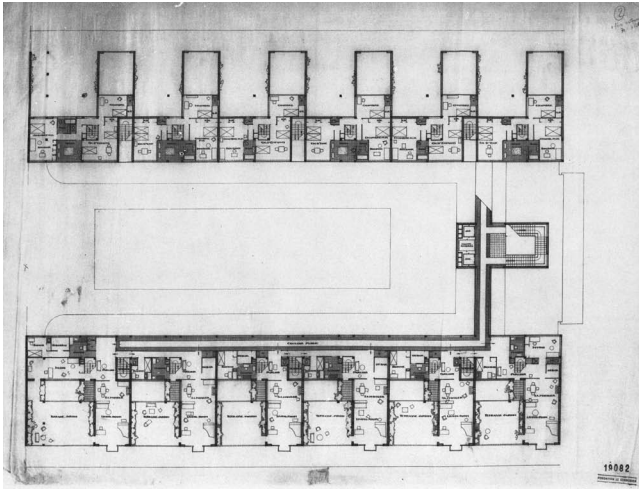
*Œuvre complète 1910-1929*, Editions de l'Architecture, Zurich, 1964, p. 40. ©FLC-ADAGP

anima a considerar la hipótesis de que la media planta con forma de U puede ser el origen del *immeuble-villas* definitivo. Además, si se parte de que el *immeuble-villas* tiene su origen en una forma abierta, semejante a la media planta base citada, se podría afirmar también que todos los edificios residenciales genéricos de Le Corbusier nacen de operaciones con unidades enlazadas de formas abiertas similares a los *redents*, es decir, que el origen y desarrollo de toda su investigación sobre la vivienda en su ciudades teóricas, *Ville contemporaine* y *Ville radieuse*, reside en los trazados à *redents*.

Tales afirmaciones se fundamentan en la existencia, en los archivos de la Foundation Le Corbusier, sólo del dibujo de la media planta del *immeuble-villas*<sup>10</sup> y que la planta general cerrada del inmueble, tal y como la conocemos

---

10 FLC 19082, *The Le Corbusier Archive*, vol. I, op. cit., p. 363.



Media planta del *immeuble-villas* de 1922, FLC 19082. ©FLC-ADAGP

hoy, aparece únicamente en las publicaciones<sup>11</sup>. El caso no resulta extraño en su proceder, si se tiene en cuenta que no es único. El mecanismo de componer las partes con simetría especular se aprecia en las líneas serpenteantes de los lotes *à redents*, y además de apreciarlo en la composición simétrica lo corrobora el hecho de que también exista en la Fondation Le Corbusier la media planta base y la planta completa de los lotes *à redents*<sup>12</sup>. Si se considera que la forma de componer y de dibujar no son dissociables, este procedimiento de generar forma por medio de los artificios geométricos del dibujo estructura su itinerario creativo, por lo

---

11 En los archivos de la Fondation Le Corbusier no existe la planta general del *immeuble-villas* de 1922 tal y como fue publicada en *Vers une Architecture* o en la *Ceuvre complète 1910-1929*, quizá por extravío previo a su constitución, solamente se encuentra la media planta que, a mi juicio, es la base para la generación completa del edificio que realiza Le Corbusier.

12 Los dos documentos con la media planta y la planta completa de lotes *à redents* contienen la misma numeración FLC 31004. *The Le Corbusier Archive*, vol. II (1983), op. cit., p. 199.

que es comprensible que el procedimiento se haya sedimentado a lo largo de los proyectos de edificios donde se advierte la existencia de una doble o única simetría.

Son diversas las razones que se podrían aducir para apoyar la hipótesis, en primer lugar la concerniente a la representación del proyecto. En la planta del *immeuble-villas* en *Vers une Architecture* (1923) tiene rotulada sólo la mitad, la U, sin los árboles del espacio interior del lote ni la rotulación de las pistas de tenis<sup>13</sup>, detalles que tampoco figuran en la media planta de la *Foundation*, lo que hace suponerla como un estado todavía inacabado. Es en la *Ceuvre complète* donde se presenta el dibujo completamente terminado, con la rotulación de todas las partes y la tímida vegetación de relleno, a pesar del comentario de que las *villas* están “*sobre grandes parques, sin patios interiores*”<sup>14</sup>. La identidad de las dos partes del dibujo como un calco especular respecto al eje transversal se puede reconocer mejor en las irregularidades de la vegetación de las terrazas-jardín o en la posición simétrica del mobiliario. Todas ellas, son diferencias menudas que dan algún indicio de cómo procede Le Corbusier en la elaboración del *immeuble-villas*.

Por otro lado, también se esgrimen razones compositivas que pueden confirmar la hipótesis del origen de los *immeubles-villas* en la media planta, éstas son la discontinuidad del corredor público de distribución horizontal en el medio de cada bloque de *villas* y su posición relativa respecto al corredor de servicio. Considerando la planta general del complejo, se originan dos corredores públicos horizontales en forma de U enfrentados por sus brazos y asociados a cada uno de los accesos verticales que se encuentran en el eje de simetría longitudinal. Los

---

13 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op. cit., pp. 206-207. La descripción del *immeuble-villas* es mucho más minuciosa que los dibujos; a diferencia de la *Ceuvre complète* se indica, a mayor abundamiento, la existencia de una gran cocina que da servicio a las viviendas o un restaurante, sala de fiestas en la cubierta, garajes bajo las pistas de tenis, salas de deporte dentro de las *villas* y también comunes en la cubierta. Los dibujos y la descripción del *immeuble-villas* se incorpora al capítulo “Maisons en série”, capítulo actualizado respecto al artículo del mismo título aparecido en *L'Esprit Nouveau* N° 13, diciembre 1921.

14 Le Corbusier indica sólo árboles y flores alrededor del patio y alrededor de la calle. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op. cit., p. 209.

corredores, que más tarde denominará “*calles en el aire*”<sup>15</sup>, no llegan a tocarse y, por lo tanto, no se cierra en anillo la circulación horizontal, lo que obliga a un funcionamiento independiente de recorridos en cada una de las dos medias plantas acodadas aunque formen un único volumen.

Respecto al mismo elemento horizontal se detecta una falta de coincidencia en la *Œuvre complète*. En la planta general y en la sección transversal del inmueble que no se publica<sup>16</sup> hay dos corredores en paralelo, el público discurre adosado a la fachada del patio, al contrario que en el dibujo del primer nivel de la *villa* y sus secciones donde el corredor de servicio es el que está más externo. Estos desajustes parecen indicar que la introducción de las escaleras de servicio, que modifican la regularidad de las células, pudieran ser posteriores pero, sin embargo, aparecen ya en la sección mencionada, lo cual podría ser el síntoma de que la *villa* se proyecta antes de integrarla coherentemente en un edificio colectivo cerrado, tema sobre el que se volverá más adelante.

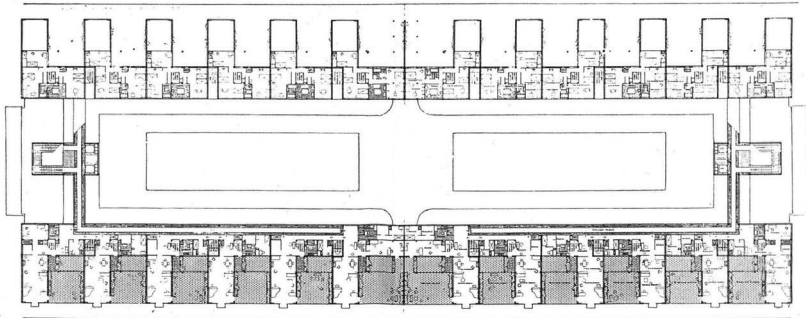
Existen también en la Fundación Le Corbusier otras medias plantas de los *immeubles-villas* que tampoco fueron publicadas y que completan la información sobre el encuentro con el suelo y la coronación del edificio<sup>17</sup>. En la media planta que contiene el sótano y la planta baja se pueden encontrar otras razones acerca de la singularidad de las *villas* que jalonan el eje transversal, las de los extremos de la U, en cuanto a su prolongación en una crujía estrecha que se cierra en el frente de la terraza. La solución se justifica por el paso de vehículos desde la calle al garaje que se ubica bajo las pistas de tenis, sin tener así que reducir las *villas* adyacentes, y puede haber tenido su origen en un problema de remate de los extremos de una forma abierta, como se refleja en otros dibujos de ordenaciones

---

15 “*Rues dans l’air*”.

16 La sección FLC 19070 no se publica en la *Œuvre complète*. *The Le Corbusier Archive*, vol. I, op. cit., pp. 356.

17 Planta baja y sótano, FLC 19085; planta del primer y segundo nivel, y del tercer nivel y terrazas de las viviendas de coronación que no tienen la forma de *villa*-tipo, FLC 19084. *The Le Corbusier Archive*, op. cit., vol. I, op. cit., p. 365.



Planta del *immeuble-villas* de 1922.  
*Vers une architecture*, Editions Crès, 1923, p. 206-207. ©FLC-ADAGP

de *villas*<sup>18</sup>, para evitar la debilidad visual que las terrazas-jardín finales supondrían. En la perspectiva cónica se ve cómo la ampliación resuelve la debilidad del muro separador de la posición simétrica de las villas al cerrarse con fachada.

Respecto a los argumentos que se pueden esgrimir a favor de la idea de que Le Corbusier maneja la posibilidad de ordenaciones residenciales abiertas en los *immeubles-villas*, apoyándose siempre en el empleo de la *villa* como célula, el primero se obtiene de la comparación de los dos fragmentos de estudio de fachada<sup>19</sup> de éstos. La ambigüedad de los dibujos permite varias interpretaciones posibles. Se pueden considerar como las dos caras de un mismo edificio,

---

18 Dibujos de plantas de ordenación de agrupaciones de *villas* FLC 19109 y 19110, catalogados en el apartado *Immeubles-villas* (1922-1925) del vol. I. Estos dibujos guardan una estrecha relación con FLC 28790 y 28797 que aparecen en el apartado *Immeubles-villas, Boulogne-sur-Seine, France* (1928) del vol. II. En *The Le Corbusier Archive* (1982), vol. I, op. cit., pp. 376 y 378 y vol. II (1983) op. cit., pp. 5 y 8.

19 Le Corbusier, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 43.

interior y exterior o viceversa, la fachada de las *villas* con sus terrazas-jardín y la fachada de los corredores; también se pueden atribuir los bocetos a la misma la fachada exterior, en la que Le Corbusier tantea una u otra orientación de los bloques, pues ambos dibujos contienen hileras de árboles en las calles. Una tercera posibilidad, que considero más probable, pasaría por adjudicar ambos estudios a un edificio abierto que no se ordenase con patio interior y, por lo tanto, los dibujos reflejarían situaciones diversas de una misma fachada, todas ellas principales y exteriores, con una relación directa con el espacio urbano y sus tratamientos vegetales.

Si nos retrotraemos a la fase constructora juvenil en *La Chaux-de-Fonds*, Le Corbusier empieza a conferir a su obra arquitectónica una dimensión urbana, característica que contienen “*las casas ‘Dom-ino’*” -se llama la atención sobre el plural-, un sistema constructivo “*fabricado con elementos estándar, combinables entre sí, lo que permite una gran diversidad en la agrupación de las casas*”, un sistema puesto al servicio de la construcción en serie que proporciona a la vez unidad y diversidad. Esta prioridad en su arquitectura queda constatada desde la continuidad volumétrica en greca de las viviendas unifamiliares adosadas de los lotes *Dom-ino* de 1914-15, hasta desembocar en los grandes *redents* de la *Ville radieuse*, un amplio espectro en el que se inscriben los *immeubles-villas* suponiendo su origen como forma abierta.

Por este motivo conviene destacar la importancia de la ordenación del conjunto residencial del *immeuble-villas*, independientemente de si hubieran estado formados por *villas* u otro tipo de viviendas, ya que la célula y la agrupación son mundos investigados por Le Corbusier con una cierta autonomía, aunque con

puntos de contacto en el tiempo<sup>20</sup>. Hay que mencionar que las *villas* también constituyen los lotes *à redents*, con los necesarios ajustes para contraponerse respecto al corredor central<sup>21</sup>; es por ello que la ordenación residencial en su obra no está condicionada por la célula y que tiene un desarrollo que parte en origen de la forma abierta, para derivar temporalmente en formas cerradas y luego retornar a este origen metamorfoseadas.

Así pues, la gestación del *immeuble-villas* como ordenación abierta parece ser una probabilidad con visos de realidad, sobre todo si se tiene en cuenta que, además, obedecería a los condicionantes reales de edificación en los intentos de Le Corbusier por dar a la casa una dimensión urbana, como se aprecia en los croquis con diferentes agrupaciones de *villas*<sup>22</sup> para la parcela situada en Boulogne-sur-Seine, entre el *Boulevard d'Auteuil*, calles *Gutenberg* y des *Pins*. En ellos las agrupaciones todavía presentan un sólo nivel de *villas* adosadas lateralmente, sin llegar a superponerse para formar un edificio colectivo, razón por la que no se ha generado la necesidad de utilizar el corredor público de comunicación. Incluso, algún tiempo después, en el período de redacción del proyecto para el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, volverá a intentar construir una agrupación con estas villas al interesarse por una parcela a lo largo del Sena entre la Avenida de Versailles

---

20 Numerosos autores asocian la investigación y transformación de la célula de habitación de Le Corbusier en paralelo a los cambios en las agrupaciones colectivas de las mismas, es decir, hacen un idéntico paralelismo de la transformación entre la unidad y el conjunto como si fueran formas asociadas. Sin embargo, no parece correcta esta consideración, pues las células son intercambiables con diferentes ordenaciones. La célula de los *immeubles-villas* es independiente y autónoma de la forma de agrupación y aparece incluso aislada en proyectos de residencia unifamiliares como en Villa en la periferia de París, Villa Meyer o Villa Ocampo, por ejemplo.

21 Las *villas* se utilizan en los *redents* según aparece en la axonometría FLC 31007 catalogada dentro del bloque de la "Cité Contemporaine pour trois millions d'habitants (1922)", *The Le Corbusier Archive*, vol. I, op. cit., p. 317. Está publicada en *Urbanisme*, Éditions G. Crès, París 1925, pp. 221 y 226-227; acompaña a los *immeubles-villas* de 1925 y al pabellón de *L'Esprit Nouveau* en *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 97.

22 Dibujos de parcela FLC 28789 y de ordenaciones FLC 19107-19109-19115 (una hilera de *villas* y diversos grupos aislados), FLC 19110 (dos hileras de *villas*) y FLC 19111 (asociación de *villas* en U), catalogados en 1922-25 y que algunos encontramos, como ya se ha comentado, en 1928 en los *immeubles-villas* de Boulogne-sur-Seine más elaborados. *The Le Corbusier Archive*, vols. I y II, op. cit.

y el Quai d'Auteuil -cerca del puente de los Inválidos- como previsión para la colocación futura del pabellón, una vez acabada la exposición<sup>23</sup>.

Las operaciones realizadas y sus suturas, expuestas anteriormente, ratifican la afirmación de Pierre-Alain Croset sobre los procedimientos proyectuales de Le Corbusier como “*operaciones de hibridación entre ‘materiales’ ya existentes y fuertemente heterogéneos, esta hibridación sola permite al immeuble-villas aparecer como un tipo radicalmente nuevo*”<sup>24</sup>. Y en concreto afirma que la investigación teórica del proyecto de los *immeuble-villas* tiene su raíz, con bastante probabilidad, en proyectos concebidos previamente para clientes y lugares concretos, una tesis que comparto.

Abundando en esta dirección, sirva de muestra la aparición cronológica de los proyectos del *immeuble-villas* y la *Ville contemporaine* en sus publicaciones coetáneas. Cuando en mayo de 1922 Le Corbusier publica “Architecture, pure création de l'esprit” en *L'Esprit Nouveau* N° 22<sup>25</sup>, el último de los artículos que serían recogidos por indicación del editor Paul Laffitte para formar el libro *Vers une architecture* (1923), faltaban sólo unos meses para la inauguración del *Salon d'Automne* de París, en el cual presenta también la *Ville contemporaine*. El artículo “Maisons en série”, publicado en diciembre de 1921 en el N° 13 de la revista, se introdujo en la publicación del libro con el añadido de los dibujos de los *immeubles-villas*, sin embargo no se encuentra la *Ville contemporaine*, sólo las *villes-tours* (1920), *villes-pilotis* (1915) y las *rues à redents* (1920) en “Trois rappels à MM. les architectes: Le plan”.

La aparición únicamente de los *immeubles-villas* sin la *Ville contemporaine* en *Vers*

---

23 Plano de lote FLC 19072 realizado en 1926, unos meses más tarde de su primer interés por el solar, según Giuliano Gresleri, *L'Esprit Nouveau*, Electa, Milano 1981, p. 184.

24 Pierre-Alain Croset, “Les origines d'un type”, en Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie* (catálogo de exposición), Centre Georges Pompidou, Paris 1987, pp. 178-189.

25 En la revista *L'Esprit Nouveau* aparecen primero todos los artículos incluidos en *Vers une architecture*, excepto “Architecture o revolution” que es nuevo en el libro. Ver bibliografía completa publicada por Le Corbusier en Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier une encyclopédie* (1984), op. cit.

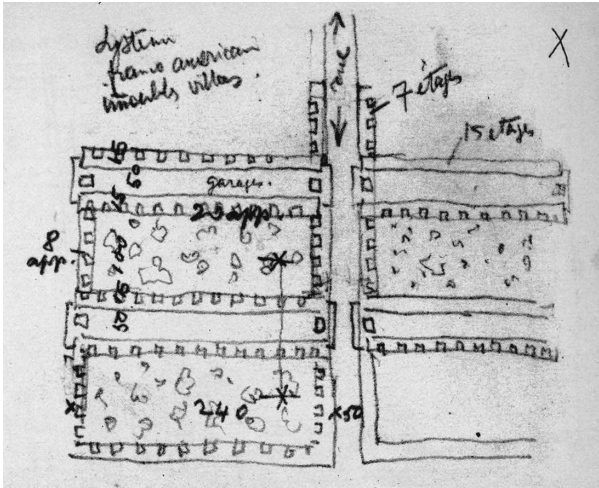
*une architecture* permite apuntar varias supuestas: por un lado que no se hubiese concebido todavía la *Ville contemporaine*, o que no estuviese completamente definida, por lo cual no habría podido introducirse en el libro; o que estando terminada, Le Corbusier no deseara introducirla en el libro para así reproducir fielmente los artículos de la revista, caso poco probable pues añade en el libro proyectos y artículos nuevos. La invitación que el director de la sección urbana del *Salon d'Automne*, Marcel Temporal, le hace para que participe ese año la realiza en julio de 1922, según relata el propio Le Corbusier<sup>26</sup>. Poco tiempo para redactar las ambiciosas intenciones de presentar una nueva ciudad, pero Le Corbusier, poco conocido por esas fechas, no desaprovecha la ocasión para proyectarse fuera de los círculos especializados de los lectores de *L'Esprit Nouveau*. Con una gran confianza en sí mismo, por un lado echa mano de los conocimientos adquiridos anteriormente, proyectados con una imagen actualizada, y por otro de sus trabajos precedentes, ya que antes de los *immeubles-villas* coquetea, ofreciendo sus servicios a la búsqueda de un encargo, con la importante sociedad inmobiliaria *Groupe de l'habitation franco-américaine*<sup>27</sup>, que deseaba construir cuatro proyectos en París. No hay duda de que el programa del *immeuble-villa* se basa en el del *Groupe*: alabanza de la forma de vida americana de apartamentos en régimen de hotel, es decir, con servicios comunes, acreditado por las numerosas notas del *Album La Roche* donde figura la referencia al *immeuble-villas* con el epígrafe “*sistema franco-americano*”.

Motivado por la posibilidad cercana de construir un edificio de viviendas, Le Corbusier se empeña con insistencia, como revela la correspondencia, en ir por delante proyectando un edificio en sintonía con las ideas del *Groupe*, para convencer de su autoridad en la materia, a pesar de no haber construido nada

---

26 Le Corbusier, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., pp. 34.

27 Para una amplia y completa explicación del importante papel desempeñado en la génesis del proyecto del *immeuble-villas* por el *Groupe de l'habitation franco-américaine*, cliente potencial del proyecto por su deseo de construir en diversos emplazamientos concretos de París, ver el artículo de Pierre-Alain Croset, “Les origines d'un type” en Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, op. cit., p. 178-189.



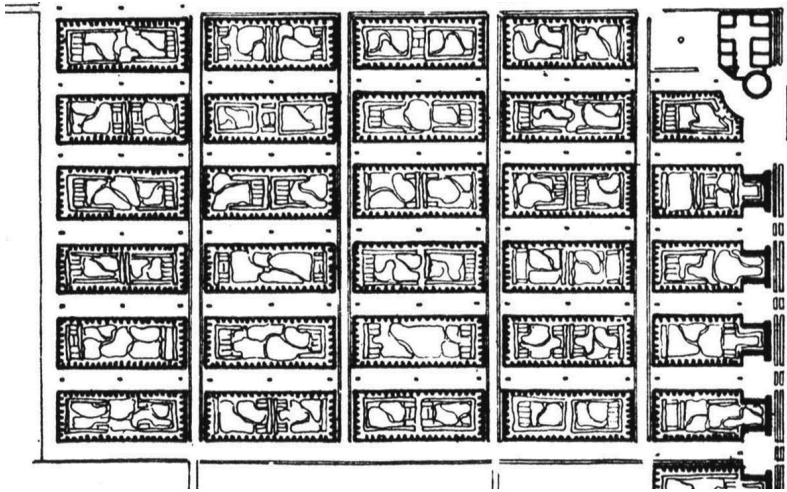
Croquis de estudio del *immeuble-villas* de 1925 para la *Ville contemporaine* en el *Album La Roche*.  
Album La Roche, p. 40. ©FLC-ADAGP

en París. Así pues, la concepción del *immeuble-villas* adolece de una dosis de realismo que se pone en evidencia en el retranqueo de las plantas de coronación, quizás ajustándose a normas de construcción reales de París, adopción impropia para un edificio genérico.

En definitiva, todo apunta a que el *immeuble-villas* de 1922 es anterior a la elaboración de la *Ville contemporaine*, la cual se define en detalle a través de soluciones previas que se presentan a la exposición como solución genérica de la residencia económica de la gran ciudad. Sin embargo, es lógico que siga dando vueltas a un encaje más afinado de los *immeubles-villas* mientras piensa y dibuja la ciudad, titubeos que revelan los bocetos recogidos en el *Album La Roche*<sup>28</sup>. En concreto, en un pequeña planta de estudio de una porción de trama urbana de

28 Le CORBUSIER, *Œuvre complète 1910-29*, op. cit., p. 32. Están publicadas cuatro páginas del *Album La Roche* (1920-22), pp. 40, 40 (dorso), 41, 43 (dorso).

## LA PARADOJA DE LOS IMMEUBLES-VILLAS



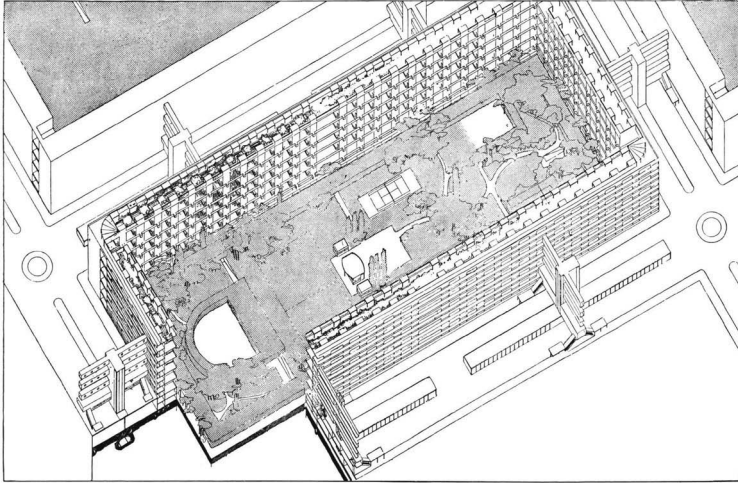
*Immeubles-villas* del sudeste de la *Ville contemporaine de 3 millions d'habitants*, 1922.  
Extrait du plan FLC 31006. ©FLC-ADAGP

*immeubles-villas* se anuncia un estado intermedio<sup>29</sup> a la situación definitiva de los de 1925.

El escueto boceto incluye la acotación numérica del aumento de tamaño del edificio respecto al de 1922, 240x130 metros, y está formado por *villas*, ahora en todas sus caras, orientadas siempre hacia el interior del lote. Posee ya las características de una verdadera manzana que se define por cuatro barras lineales, dos de veinte viviendas por planta y las otros dos de ocho, predominando las de los laterales más largos del rectángulo que actúan a modo de contención sobre los lados cortos.

Frente a las doce plantas de los *immeubles-villas* anteriores, especifica que la altura del edificio no es uniforme, quince plantas los lados largos y siete los

<sup>29</sup> Boceto de estudio de los *immeubles-villas*, en Le Corbusier, *Album La Roche* (1920-22), Electa/Fondation Le Corbusier, Milano, 1996, p. 40 (dorso).



Axonometría del *immeuble-villas* de 1925, FLC 30849. ©FLC-ADAGP

cortos. El tejido urbano está constituido por bandas formadas por filas de ellos, dispuestos en paralelo por sus lados largos, separadas por un espacio donde aparecen las comunicaciones verticales en los extremos que, al haberse sacado fuera del perímetro rectangular de la manzana y consecuentemente reducido su número, realizan un atado lateral con los *inmuebles* próximos de la banda.

En el espacio de cincuenta metros de ancho dejado entre las fachadas largas de los inmuebles contiguos figura la palabra garaje, por lo que se supone que sea un nivel construido de una planta, o quizá más, eliminándose así la retícula de circulación rodada y dejando como calle para los automóviles las vías paralelas que discurren por los laterales menores de los edificios. Tal disposición de *immeubles-villas* en bandas entre calles paralelas de circulación es la que aparece en la planta de la *Ville contemporaine*.

Por tanto, el *immeubles-villas* de 1922 sólo va a aparecer desarrollados en *Vers une architecture* y en la *Ceuvre complète*, en esta última publicación asociado al

proyecto de *Ville contemporaine* aunque, como ya se ha explicado, no coincide con los que contiene la planta general de la ciudad, mucho más próximos a los *immeubles-villas* de 1925<sup>30</sup> y que más adelante aparecen en el libro junto con el pabellón de *L'Esprit Nouveau*. La falta de coincidencia vuelve a corroborar las tesis sobre la gestación de los *immeubles-villas* de 1922 como proyecto para un emplazamiento real de París con vocación de construirse, proyecto que se remozaba para presentarlo como desarrollo de la propuesta teórica y universal de la nueva ciudad y que se transforma con el tiempo para ajustarse al trazado urbano. Los *immeubles-villas* de 1925, según se aprecia en su planta<sup>31</sup> y axonometría<sup>32</sup> difieren del boceto previo del *Album La Roche* en que han aumentado de tamaño aún más; abarcan un rectángulo de 400x200 metros que contiene veintiséis y ocho villas por planta en los laterales largos y cortos respectivamente; asimismo existen diferencias en la altura que se vuelve a uniformar con doce plantas en toda la manzana. En cambio, continúan con sus villas orientadas hacia el interior, hacia un espacio amplio de parque y lugares deportivos contenido dentro del cinturón de viviendas.

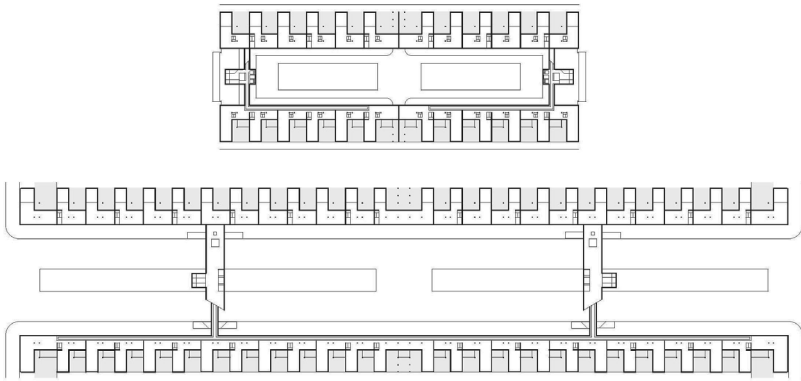
Al desplazarse hacia el perímetro exterior los corredores horizontales de acceso, las fachadas de las villas “*vuelven la espalda a la calle*”, lo cual produce ya de hecho una característica separación entre la casa y la calle a través de un elemento de distribución interpuesto. Los corredores o calles en el aire son únicamente rectos, es decir, circunscriben su recorrido a las unidades lineales que delimitan los laterales del rectángulo, sin bordear su esquina en ningún momento. Cada corredor exterior, puesto que no forma anillo, se enlaza mediante pasarelas-tubo a los núcleos de comunicación vertical que, a su vez, lo hacen con los corredores

---

30 Kenneth Frampton data los *immeubles-villas* de 1925 como de 1922 en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1981), Gustavo Gili, Barcelona 1987, p 158. La nueva catalogación de *The Le Corbusier Archive* introduce ya en los *immeubles-villas* de 1922 los de 1925.

31 Planta de los *immeubles-villas* de 1925, FLC 28787. *The Le Corbusier Archive*, vol. V (1984), p. 6. Publicada en *Urbanisme*, op. cit., pp. 210-211, y en *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 94.

32 Axonometría de los *immeubles-villas* de 1925, FLC 30849. *The Le Corbusier Archive*, vol. I, op. cit., p. 384. Publicada en *Urbanisme*, op. cit., pp. 213, y en *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 92.



Comparación a escala de las plantas de los *immeuble-villas* de 1922 y de 1925, basadas respectivamente en las plantas publicadas en *Vers une architecture* y en la *OEuvre Complète 1910-1929* (Dibujos de la autora)

del inmueble contiguo. Estos elementos de recorrido horizontal son exteriores a ambos lotes y se apoyan sobre la mediana central de la calle que los separa, donde se encuentran las escaleras ofreciendo una imagen urbana característica de espina de pez. Como consecuencia, las pasarelas-tubo, tendidas entre las manzanas y las escaleras, enlazan las viviendas con los dos niveles de calle rodada que forman un “*terrain artificiel*” en los que se localizan los garajes.

En el plano horizontal, Le Corbusier avanza un paso más hacia la complejidad. Frente al atado en banda entre lotes del croquis del *Album La Roche o la Ville contemporaine*, ahora teje una red de enlaces entre cada lote y los cuatro colindantes periféricamente, a razón de dos y uno en el lado largo y corto respectivamente. El recurso compositivo tiene influencia tanto de la ingeniería

de los *Aérodomes* de H.-Jules Borie<sup>33</sup> como de ascendentes futuristas, a pesar de haber advertido los peligros que comporta esta inclinación.

A diferencia de los *immeubles-villas* de 1922, cuya aparente forma tradicional de manzana es conferida por el cierre de las comunicaciones en los extremos de sus dos bloques, este artificio de articulación y atado de los *immeubles-villas* de 1925 une más las unidades lineales de los *immeubles-villas* contiguos que las que integran propiamente la manzana. Así pues, las comunicaciones invierten su relación con la manzana al ser tanto volúmenes singulares como elementos independientes de las unidades habitacionales. Semejante proceder parece diferenciar sustancialmente los *immeubles-villas* de 1925 de sus predecesores, sin embargo, a mi juicio, representan básicamente el mismo edificio, al margen de las diferencias de tamaño y altura. Para poder encontrar esta similitud la dificultad reside en que hay que ver la trama urbana de los *immeubles-villas* de 1922 como positivo y la de los de 1925 como negativo, algo que se intentará aclarar a continuación<sup>34</sup>.

Acercándonos a los detalles de ambas versiones, podemos encontrar una extraña correspondencia, una familiaridad, insisto, que nada tiene que ver con que se utilicen las células de *villas* en los dos. Escudriñando en la disposición de 1925 se comprueba que si se interpreta la planta como una agrupación de rectángulos ésta se asemeja a la trama sólida que configuran los de 1922 aunque las unidades difieren entre sí notablemente. Ahora bien, si la entendemos como una retícula cuyos bordes de las líneas o calles están contruidos, el negativo de la visión anterior, emerge el dibujo como una agrupación ortogonal y continua de *immeubles-villas* de 1922.

---

33 H.-J. BORIE, *Aérodomes. Essai sur un nouveau mode d'habitation*, Morris, París 1865, citado en Peter Serenyi, "Le Corbusier, Fourier, and the Monastery of Ema" (1967), en Peter Serenyi (ed.), *Le Corbusier in Perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1975, pp. 110. La misma referencia se encuentra en Pierre Joly, *Le Corbusier à Paris*, La Manufacture Lyon 1987, p. 137.

34 Esta hipótesis se inspira en la interpretación de la ciudad tradicional y la ciudad moderna realizada por Colin Rowe. Colin Rowe/ Fred Koetter, *Ciudad Collage (Collage City)*, 1978) Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Bajo esta nueva perspectiva, su descripción correspondería a dos bloques lineales de células que miran al exterior, enlazadas por corredores lineales que continúan en pasarelas-tubo elevadas hasta alcanzar en cada nivel a dos núcleos de comunicaciones verticales que cierran los bloques por los extremos. El espacio interior al que se adosan ambos bloques, en vez de contener pistas de tenis con garajes en sótano bajo ellas, se ha convertido en una construcción elevada sobre el terreno, una calle de circulación de vehículos sobre una plataforma artificial construida para estratificar la separación de circulaciones y situar los garajes en la espina central.

El nivel inferior de la plataforma se destina al transporte pesado y lento, separando los sentidos de circulación por garajes, mientras su correspondiente en los bloques alberga dos plantas de locales para la intendencia doméstica comunitaria, la cara oculta de la ciudad. En la axonometría se añade un nivel enterrado para el paso del metropolitano, que discurre por las calles paralelas a los lados cortos de los *immeubles-villas*, vestigio de la posición de las calles de circulación en los croquis del *Album La Roche*.

La sección del edificio<sup>35</sup> transmite las intenciones del autor para su correcta lectura porque únicamente dibuja el corte por la calle, es decir, como si se tratase de un edificio cerrado. A su vez refuerza la unidad por la igualdad de todas las viviendas en vertical, sin diferenciación en coronación como en los de 1922, y hace que la sección se vea como un volumen compacto de formas regulares bajo la disciplina de ángulo recto. Es curioso que la sección de la calle genérica de múltiples niveles de Hénard la dibuje Le Corbusier para el *immeuble-villas* de 1925<sup>36</sup> y no para sus bloques *à redents* como hace aquél.

En vez de seguir el camino iniciado con el primitivo *immeuble-villas* en cuanto

---

35 Sección de los *immeubles-villas* de 1925, FLC 28788. The *Le Corbusier Archive*, vol. V, op. cit., p. 6. Publicada en *Urbanisme*, op. cit., pp. 208-209, y en *Œuvre Complète 1910-1929*, op. cit., p. 93.

36 Basándose en Hénard Le Corbusier ya había propuesto anteriormente las *Villes-pilotis* donde aparece el suelo de la ciudad como un terreno artificial construido en Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p.44.

a la descomposición del tejido urbano, por medio de reducir la manzana a dos boques lineales conectados y permeables lateralmente, cierra y maciza perimetralmente la calle, que se encierra y fragmenta en espacios encadenados. En este sentido, el espacio público, bien sea de circulación o bien sea de parque, llega a ser una secuencia de estancias dentro de un entramado construido a gran escala.

Le Corbusier pasa, en el discurrir por las distintas soluciones de los *immeubles-villas*, del espacio de la ciudad entendido como la ausencia de construcción al espacio tallado. Por tanto, suponiendo una parte de ciudad integrada por los *immeubles-villas* de 1925, el suelo natural aparece como un plano de referencia, un parque continuo visible sólo en los espacios interiores de los mismos, sobre el que se asienta una construcción extensiva bidireccional superpuesta que revela el carácter artificial de la calle y su independencia física, inversión del trazado urbano con las construcciones tradicionales que representaban los *immeubles-villas* de 1922.

La interpretación de un fragmento de la calle de los *immeubles-villas* de 1925 como el patio de los *immeubles-villas* de 1922 desvela una forma de proyectar que, lejos de querer inventar cada solución ex novo, aprovecha los sedimentos de un conocimiento que se teje con la historia colectiva y propia, pero que necesita a toda costa presentarse como una constante innovación.

Todo lo anterior entraña la paradoja de los *immeubles-villas*, pues a partir de pocos recursos, manipulados en un juego permanente, Le Corbusier obtiene una amplia gama de soluciones, sólo en apariencia diferentes, que van irradiando y amplificándose dentro de la ciudad.

El abandono de los lotes cerrados de los *immeubles-villas* lo mantiene Le Corbusier hasta el fin de su vida, y no vuelve a retomarlos porque acaba renegando de su propia creación, como reconoce a propósito del concurso de Amberes: “(...) *En realidad se trata ahí de la aplicación (hecha por otro arquitecto) de la peor invención que haya hecho: los islotes cerrados de mi proyecto para la Ville contemporaine de*

*1922. Espero que la lectura de 'PLANS' (con la presentación de la Ville radieuse) le convencerá que se puede ir más allá que en 1922*<sup>37</sup>.

Esta afirmación se recoge en correspondencia privada y nunca la veremos en sus publicaciones, pero nos preguntamos por qué utilizó tanto la célula de la *villa* y, sin embargo, la agrupación cerrada de los *immeubles-villas* desapareció tan pronto. El lote cerrado, en sus dos variantes, no volverá a aparecer después de la *Ville contemporaine* en sus propuestas urbanas aunque se puede encontrar una versión bastante alejada de ellos, pero con ciertas reminiscencias, en los sectores de Chandigarh.

Cuando Pieter Oud compara la época de entreguerras con la de posguerra de la trayectoria de Le Corbusier, reconoce que su arquitectura “quizás ahora *da más que ver*”, pero entonces *daba más que pensar*<sup>38</sup>; ciertamente, en la primera época desde lo propositivo y en la segunda desde lo construido, Le Corbusier deja siempre abiertos muchos caminos sugerentes para ser explorados.

Este trabalho foi desenvolvido no CEEA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.

---

37 Carta de Le Corbusier a Victor Bourgeois con motivo del concurso de Amberes, fechada el 8 de mayo de 1933 FLC, citada por Pier Giorgio Gerosa en *Le Corbusier- Urbanisme et mobilité*, Birkhäuser, Basilea 1978, p. 55.

38 Jacobus Johannes Pieter Oud, “Le Corbusier” (1958), en *Mi trayectoria en “De Stijl”*, Colegio Oficial de Aparejadores/ Galería-Librería Yerba, Murcia 1986, p. 131.

# A MECANIZAÇÃO DAS DESLOCAÇÕES E AS CIDADES DE LE CORBUSIER

PAULO SILVESTRE FERREIRA

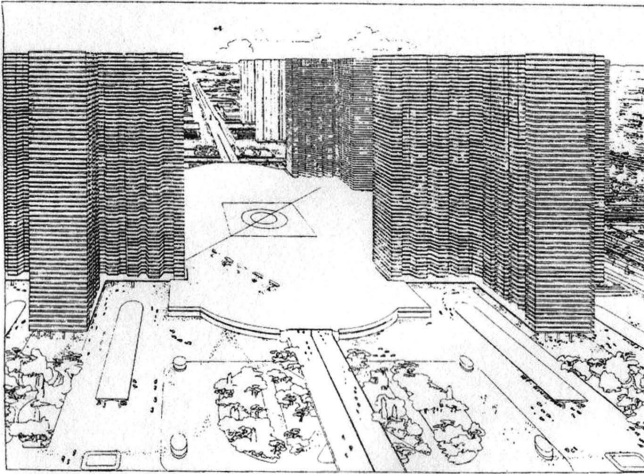
## **Modelos de organização do território e sistemas de transporte**

As propostas de Le Corbusier revelam um indivíduo confiante no futuro e crente na tecnologia. O mestre suíço apregoa uma nova civilização: a da era da máquina. Espelhando esta confiança na técnica, surge um conjunto de propostas urbanísticas que assentam, em grande medida, nas tecnologias de transporte.

Procuraremos, ao longo do texto, evidenciar a íntima relação entre os modelos de organização do território e os sistemas de transporte preconizados pelo mestre suíço. Elencando as principais propostas urbanísticas, descobriremos o papel central que o veículo automóvel tomará. A cidade é desenhada à escala e entregue ao modo de operação daquela máquina. Em nome da racionalidade, segregar-se-ão os tráfegos, em particular o pedonal do motorizado, conduzindo a um processo de simplificação da realidade urbana.

## **A Cidade da Era dos Transportes**

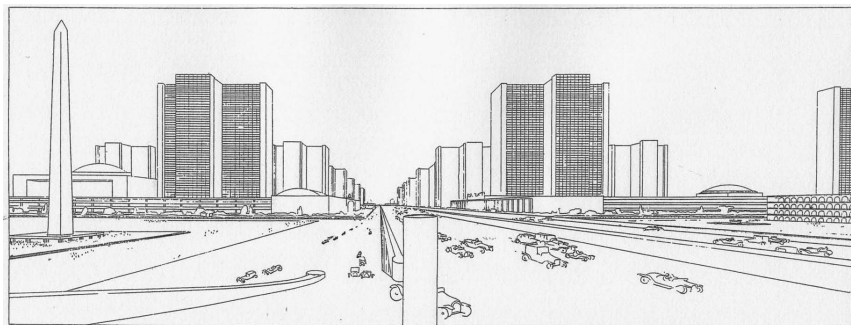
Em 1922, Le Corbusier apresenta a Ville Contemporaine, o seu primeiro estudo urbanístico estruturado, em que as questões da mobilidade, em meio urbano, eram um factor central de projecto. O arquitecto empenhara-se na concepção



Ville Contemporaine (1922). Terminal de transportes como centro da cidade. Plan Voisin, 1925. FLC 30850. ©FLC-ADAGP

de um modelo teórico que articulava a organização do território e as deslocações. Chegou, inclusivamente, a depositar o coração desta sua metrópole, de 3 milhões de habitantes, num terminal de transportes: um edifício de 6 pisos, no qual se enlaçavam auto-estradas, linhas de caminho de ferro e metro, bem como um aeroporto, instalado na cobertura. Era o local de convergência, de actividade e movimento.

A dimensão e posição central desta colossal interface revelava a importância que Le Corbusier colocava ao transporte. A semelhança geométrica deste equipamento, em planta, com a Basílica de S. Pedro, em Roma, torna inevitável pensar este terminal como uma estrutura que vem substituir os antigos templos religiosos. Como sublinha Xavier Monteys, “seguramente no podría hallarse monumento más adecuado para ocupar el centro de la ciudad de la Era del



Perspectiva do eixo central da cidade.

Ville contemporaine de 3 millions d'habitants, 1922. FLC 30828. ©FLC-ADAGP

Transporte<sup>1</sup>.

Anéis ferroviários conectavam o centro com as cidades-jardim, cobrindo cada quadrante da metrópole. Porém, estas linhas eram concebidas de forma independente pelo que o centro tornava-se necessariamente o elo de ligação entre as diversas partes da cidade. A estrutura concêntrica da metrópole saía assim reforçada, em que o grande terminal de transporte surgia como o motor da cidade e factor de centralidade.

A Ville Contemporaine era projectada como um grande sistema integrado de deslocações: em particular da residência ao local de trabalho. Os blocos habitacionais conectavam-se ao solo, através de torres de elevadores, e as ruas eram corredores de transporte onde se poderia encontrar serviço bus e de eléctricos.

---

<sup>1</sup> Xavier MONTEYS, *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña e Ediciones del Serbal, 1996, p. 38.

Neste modelo de cidade, Le Corbusier centra a sua atenção, na circulação e na velocidade. Nas palavras de Monteys, “su primera ciudad ideal estaba concebida como una gran máquina para circular”<sup>2</sup>.

Notemos que as cidades sempre mantiveram uma estreita relação com as tecnologias de transporte de pessoas e bens, e com o seu acondicionamento. A expansão da urbanização levou ao desenvolvimento de novos meios de transporte e tipos de alojamento. Foi a combinação da via-férrea e do automóvel, do aço e do elevador que permitiu a suburbanização e a verticalização das cidades. O crescimento da cidade impulsionou o desenvolvimento de máquinas como o metro, o elevador ou até o frigorífico<sup>3</sup>. E vice-versa.

A Ville Contemporaine recorda-nos, ainda, que a forma das cidades e a sua organização, funcional e social, é também determinada pelas técnicas de transporte. Este modelo de metrópole confirmava a condição elitista do centro da cidade, como o espaço de maior acessibilidade, e o proletariado não se libertava da sua condição suburbana.

### **A zonificação**

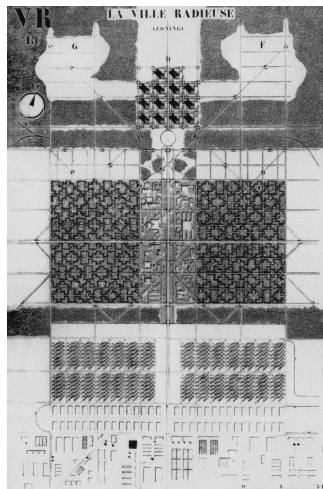
O desenvolvimento de um modelo mais cartesiano, lógico, levará Corbusier a abandonar o esquema concêntrico de cidade. Proporá antes um aglomerado estruturado por bandas, com programas distintos, que se articulam por intermédio de um eixo transversal. Uma cidade que revela uma estrutura antropomórfica, em que os pulmões correspondem às áreas residenciais, dispostas a ambos os lados da coluna vertebral - o eixo cívico -, e a cabeça à *cit  d'affaires*.

Decompunha-se a complexidade da cidade em funções básicas, em unidades independentes e especializadas: o zonamento. A Ville Radieuse constituía-

---

2 Xavier MONTEYS, *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colégio de Arquitectos de Cataluña e Ediciones del Serbal, 1996, p. 12.

3 François ASCHER, *Metapolis. Acerca do futuro da cidade*. Oeiras: Celta Editora, 1998.



Ville Radieuse (1935). Zoning.  
Plan FLC 24909. ©FLC-ADAGP

se, portanto, como um artefacto organizado por segmentos, diferenciados morfológica e funcionalmente.

Propunha-se, paralelamente, controlar o tempo dispendido em deslocações, entre as diversas áreas do aglomerado. Para cumprimento desse objectivo, o sistema metro fora concebido de forma a conectar todas as zonas da cidade entre si, de modo a reduzir os “tempos mortos” de transporte. A rede metro revelava-se, neste modelo, mais articulada do que no passado ao equacionar-se uma via circular que estabeleceria a conexão entre todas as linhas. Outro aspecto relevante, para a redução dos tempos de deslocação, foi a adopção de uma posição intermédia, em relação aos vários focos de actividade, para as áreas residenciais.

O serviço ferroviário convencional surgia, em grande medida, associado à actividade industrial, até pelas consequências morfológicas que motivava. Entendido como suporte das actividades transformadoras, a ferrovia organizava

grande parte da zona industrial, dispendo-a a 45° em relação à restante malha da cidade, procurando montar um sistema logístico eficiente, ao articular o edificado com os sistemas de transporte.

A Ville Radieuse, em particular as áreas residenciais, elevadas sobre a superfície de um parque contínuo, proporcionaria os prazeres essenciais do sol e da natureza. A locomoção estaria facilitada, ao libertar o solo de qualquer obstáculo e ao separar o tráfego automóvel do pedonal. Ainda que nunca tenha chegado a realizar-se teve ampla influência como modelo no pós-guerra, na Europa mas também em outros continentes<sup>4</sup>.

### **Estrutura de transporte como sistema de colonização**

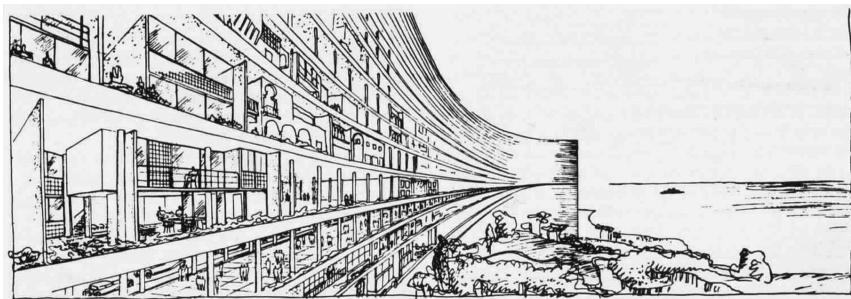
Entretanto, Le Corbusier equacionará a colonização do território a partir de uma estrutura de transporte, ao desenvolver o plano urbanístico para Argel. O plano tomará o nome de «obus» devido à sua configuração assemelhar-se à trajectória de um projectil. A orografia seria neutralizada pelo lançamento de uma super-estrutura, simultaneamente eixo de comunicação de grande capacidade e suporte de urbanização.

O viaduto de 26m de largura e com 15 quilómetros de extensão, aproximadamente, permitia lançar uma auto-estrada circular que se desdobrava em dois níveis distintos: um a 100m de altitude e um outro a 10m, junto à costa. Não se tratava portanto de um sistema linear mas antes um circuito fechado. A intervenção estabelecia uma franja de largura variável, entre o viaduto e a costa, ao longo da qual se iriam instalar uma série de edifícios representativos, nomeadamente o terminal de autocarros.

O viaduto desdobrava-se em altura, de modo a suportar um extenso complexo residencial para 180 mil pessoas. Advogava-se que as várias plataformas, que

---

<sup>4</sup> Kenneth FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 185.



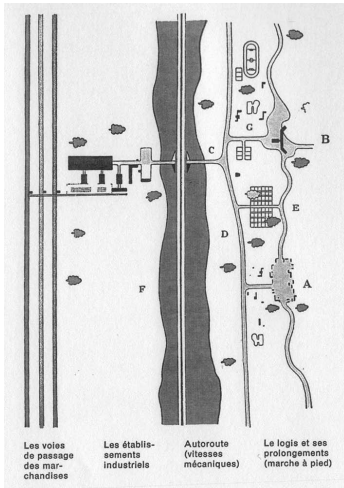
Plano Óbus (1930).  
Plan FLC 14345. ©FLC-ADAGP

davam corpo àquela macro-estrutura, afastadas 5 metros entre si, seriam gradualmente ocupadas por construções. Estes fogos, de iniciativa de cada proprietário poderiam ser levantados em qualquer estilo. O resultado seria um caleidoscópio arquitectónico. Era uma proposta ousada – especialmente para quem se opunha à ideia de rua corredor - na medida em que se integrava a própria infra-estrutura viária no complexo habitacional.

Este caso ilustra de uma forma clara como Le Corbusier vinculava os seus edifícios, inúmeras vezes, à circulação rodada mas poucas vezes a infra-estruturas de transporte colectivo<sup>5</sup>. A cidade transformara-se em viaduto, sendo que as residências e os espaços de emprego estavam unidos por cíclicos trajectos de ida e volta. Uma versão «modernista» da cidade linear de A. Soria.

---

<sup>5</sup> O aeroporto, a estação central, o porto de mar surgem como pontos nodais, referentes importantes, é certo, mas que não chegam a ditar a forma do edificado.



Cidade industrial linear (1945).

Extrait de *Les trois Etablissements humains*, Editions Denoël, Paris, 1945, pl. 10. ©FLC-ADAGP

Este projecto fechará um ciclo de propostas faraónicas. Corbusier procurará então abordagens mais pragmáticas, ao assumir soluções menos idealizadas<sup>6</sup>.

### **Sistema linear de Cidade Industrial**

Durante a II Guerra Mundial Le Corbusier redigirá vários textos sobre a organização do território, antevendo a importância do debate urbanístico na reconstrução da Europa. Será tempo de balanço, nomeadamente das anteriores propostas.

*Les trois établissements humains* (1945) apresenta-nos um Le Corbusier que procura abrir a sua reflexão à escala do território. No documento, sugere-se que, em consequência do lançamento das infra-estruturas de transporte, as

---

<sup>6</sup> Kenneth FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 183.

regiões estariam agora segmentadas em triângulos. Os vértices correspondiam às cidades concêntricas (centros de governo e comércio), as linhas eram as redes de comunicação (nas quais se poderiam suportar cidades lineares industriais), e a superfície entre elas representava o campo das explorações agrícolas.

Esta forma de interpretar a realidade tornava-se assim uma espécie de “teoria geral” sobre a forma de ocupação do território.

Parecia que Le Corbusier almejava tudo organizar pelo intelecto, deixando pouco lugar ao devir. A revolução maquinista não se ficaria pela cidade, estender-se-ia, afinal, pelo conjunto do território.

Recordemos o Plano Regulador do Vale de Zlin, na república Checa, de modo a ilustrar, de forma aproximada, o conceito de Cidade Linear Industrial. Tratava-se de um projecto que resultava da associação entre transportes, cidade e território, em que se procurava articular as bacias de emprego e residência<sup>7</sup>.

O vale abrigava as fábricas de calçado Baťa, ao longo do qual se desenrolava todo o processo produtivo. Com base nas redes de transporte procurava-se organizar a produção industrial e a distribuição, bem como a população operária. Le Corbusier propõe a transferência da residência instalada nos núcleos populacionais na margem esquerda, onde se situava a indústria, para a outra margem voltada a Sul.

O rio era equacionado como via de comunicação, junto do qual, se previa o lançamento de uma linha de caminho-de-ferro e de uma auto-estrada. Os três canais constituiriam um sistema linear de transporte, ao longo do vale. O sistema ferroviário, de um dos lados do rio, surge como infra-estrutura de transporte pesado, associado à produção industrial e às viagens de longo curso, enquanto o automóvel, do outro lado, seria o pilar das deslocações quotidianas. A mediar ambas as margens instalar-se-ia uma frondosa franja verde. Esta estrutura seria a

---

<sup>7</sup> Consulte-se o volume publicado por Max BILL, *Le Corbusier: Oeuvre Complète. Volume 3. 1934-1938*. Zurique: Les Editions d'Architecture (Artemis), 1995.

espinha dorsal do território.

Num dos extremos do vale, equaciona-se um terminal de transportes como plataforma de entrada, espécie de pórtico territorial. Tratava-se, no entanto, de um complexo relativamente autónomo e não tanto um equipamento articulado com a forma e os usos da cidade.

### **A regra das 7 vias de circulação**

As propostas de Le Corbusier tornar-se-ão progressivamente mais descomplexadas do ponto de vista da regulação da forma do aglomerado. Tal como na arquitectura, o mestre suíço abandona uma via mais puritana, “normalizante”, para atender antes aos aspectos estruturais dos problemas.

Na sequência de uma solicitação da UNESCO, Corbusier desenvolverá uma proposta para a ordenação dos assentamentos humanos: *La Règle des 7v (Voies de circulation)*. Tratava-se, nas palavras do mestre suíço, de um “sistema de irrigação do território”. Será o último trabalho teórico desenvolvido por Le Corbusier no plano urbanístico. Surge como o resultado de uma longa reflexão, amadurecida e revista durante décadas. Tem na sua base a segmentação do território em uma malha ortogonal. Esta trama rectangular origina uma espécie de super-quarteirões – os sectores - dentro dos quais se instala o edificado.

A cidade que resulta desta proposta não tem um desenho definido. Já não se apresenta um modelo fechado mas antes uma série de esquemas que revelam um sistema de estruturação do território, sem avançar com uma dimensão ou forma particular.

Investe-se em definir uma estrutura, hierarquizada, resultado de sete tipos de vias, que respondem a distintas escalas e, conseqüentemente, adquirem um carácter diverso. Os primeiros dois tipos de via são corredores arteriais de escala regional. Os arruamentos de terceiro escalão, reservados unicamente à circulação mecânica, conformariam super-quarteirões. Já o interior destes sectores ficaria dividido por outros dois tipos de via, que se cruzam ortogonalmente. Uma suportaria o comércio, a V4, e outra a vida ao ar livre, a V7. Estes dois canais

eram o suporte privilegiado das actividades próprias do quotidiano. Note-se, por exemplo, como a V4 é herdeira de uma forma secular das cidades: a rua mercado<sup>8</sup>.

O conceito de sector (com origem no esquema Radburn, de 1928, de Stein e Wright) permitia graduar o fluxo automóvel mantendo o trânsito razoavelmente afastado das residências. Em poucos anos, a noção de sector tornar-se-á mais que um conceito, uma entidade urbanística, com sentido instrumental, ao estabelecer-se como estruturador da cidade. A construção passa a ser disposta livremente dentro da malha de circulação, procurando-se a melhor orientação solar e disposição dos elementos. Um sistema praticamente inverso ao da Ville Contemporaine, em que cidade era rasgada pelos grandes eixos de comunicação. Agora, o edificado é liberto do sistema viário, havendo uma evidente gradação do fluxo motorizado desde as franjas até ao miolo do sector.

Porém, o sector induzia o aumento das taxas de motorização, ao ser necessário um meio que vencesse as grandes distâncias e conectasse as diversas partes da cidade. Exportavam-se assim as externalidades negativas do trânsito automóvel para outros pontos da aglomeração.

Outro aspecto menos positivo deste esquema era a sua organização arbórea. Este modo de hierarquizar os canais de circulação impedia em grande medida o efeito “rede”. A possibilidade de curto-circuitar o esquema é muito reduzido revelando-se bastante rígido e fechado. Ainda assim é notória a evolução de Le Corbusier em direcção a um sistema de regulação, enunciando um conjunto de princípios, em oposição a um modelo formal de cidade.

Na Ville Contemporaine a cidade constitui um artefacto coeso e determinado, enquanto na cidade das 7v, as partes tornam-se relativamente independentes, sujeitas ao traçado de um sistema viário. Recusa-se a conformação de um modelo

---

<sup>8</sup> Consulte-se o volume publicado por Willy BOESIGER, *Le Corbusier: Oeuvre Complète*. Volume 5. 1946-1952. Zurique: Les Editions d'Architecture (Artemis), 1995.

físico de cidade mas antes um sistema de vertebração do território.

### **Chandigarh**

Le Corbusier concretizará esta proposta em Chandigarh, ao desenvolver o Plano de Urbanização para a nova capital do estado do Punjab, na Índia. Projectada para albergar meio milhão de habitantes, acolheria, numa primeira fase, 150mil pessoas.

O terreno escolhido para a fundação da cidade, uma vasta extensão relativamente plana, encontrava-se não muito distante da cordilheira dos Himalaias, entre dois rios. A cidade seria formada basicamente por um tecido residencial, no qual se previam os equipamentos e serviços do quotidiano, rematado por um recinto monumental – o Capitólio – centro do governo.

Ainda que o diagrama do plano de Chandigarh de Le Corbusier seja extraordinariamente apelativo, pela sua expressividade e clareza, camufla-se uma cidade mecanizada. O tecido urbano surge sobre-escalado, em grande medida, pela adopção do automóvel como instrumento que permitia vencer as distâncias e aproximar as diferentes partes da cidade.

Chandigarh revela uma cidade planeada por arquitectos e urbanistas com alguma dificuldade em integrar soluções de domesticidade no meio urbano e acentuar o carácter de intimidade da arquitectura<sup>9</sup>.

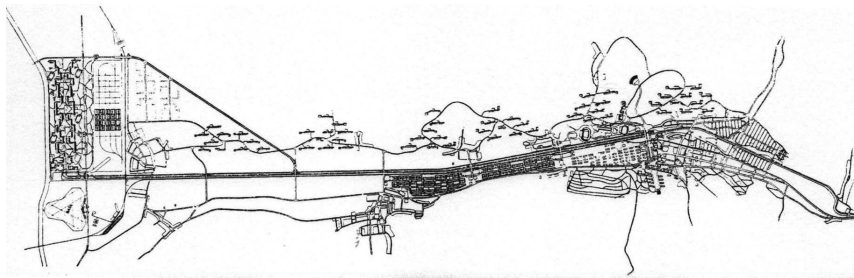
O desenho da cidade a partir de super-quarteirões acarretou consequências<sup>10</sup>:

- os principais eixos rodoviários viram-se reduzidos à função de canais de circulação motorizada, perdendo muitas das dimensões (valias) presentes no espaço público;

---

9 Kenneth FRAMPTON, *Celebrating Chandigarh: conferencia inaugural*. "Pasajes de arquitectura y crítica". Madrid. Ano 1, nº 9 (1999), p. 30-33.

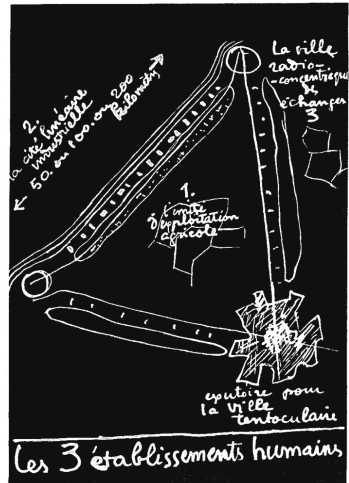
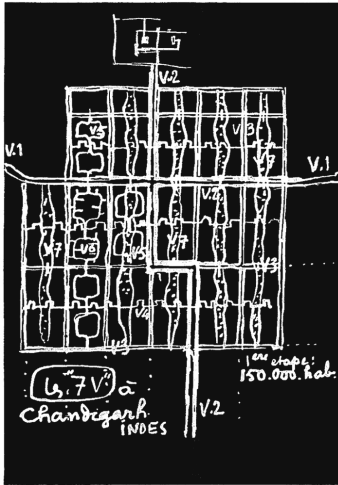
10 Julian BEINART, *Chandigarh 1999: Diagramas y realidades*. "Pasajes de arquitectura y crítica". Madrid. Ano 1, nº 9 (1999), p. 48-57.



Plano Regulador do Vale de Zlin (1935).  
Plan FLC 17945. ©FLC-ADAGP

- os “bairros” tornaram-se muito separados e as distâncias pedonais excessivas;
- os sectores transformaram-se em áreas monovalentes, não havendo praticamente qualquer lugar de trabalho;
- os custos de manutenção, e em especial num clima seco, como o daquela região, levaram a que a vitalidade dos interiores não corresponda àquela idealizada por Le Corbusier;
- os grandes e amuralhados sectores revelaram-se pouco permeáveis, criando um certo atrito à interação entre comunidades.

Ora os esquemas para Chandigarh perspectivavam taxas de motorização elevadas. Só assim se justificavam as várias soluções equacionadas em torno do espaço viário. Julian Beinart chega a afirmar que “es difícil comprender la pasión que los diseñadores de Chandigarh tenían por los automóviles y su fracaso al no comprender el significado del transporte publico en un país pobre, especialmente



A regra das 7 vias de circulação, aplicada a Chandigarh (1948), à esquerda.

Les trois établissements humains (1945), à direita.

Extrait de *Les trois Etablissements humains*, Editions de Minuit, Paris, 1959, p. 46 et p. 125.

©FLC-ADAGP

en un plano diseñado para extenderse tanto como el suyo”<sup>11</sup>. Hoje, Chandigarh continua com um sistema de transporte público insuficiente. As principais estradas (V2) estão fora de escala e são demasiado perigosas para o tráfego de ciclomotores, das jinrikishas ou de bicicletas. São eixos pouco significativos para os cidadãos, corredores funcionalistas, áridos.

### A mecanização da cidade

Percorrendo as propostas de Le Corbusier parecem emergir dois problemas urbanísticos: por um lado o apertado zoning, e por outro o de uma cidade de escala sobre-humana.

Le Corbusier manteve-se ao longo do seu percurso preso na armadilha da

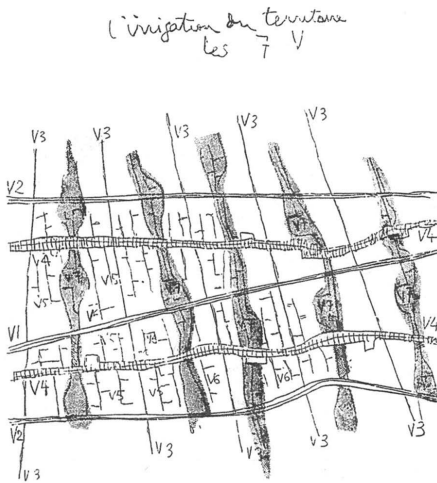
11 Julian BEINART, *Chandigarh 1999: Diagramas y realidades*. "Pasajes de arquitectura y crítica". Madrid. Ano 1, nº 9 (1999), p. 53.

zonificação, acreditando na possibilidade de um organismo urbano segmentado em áreas dedicadas à residência, ao trabalho, ao lazer, confiando na infra-estrutura de transporte como instrumento de aglutinação. Tal como na arquitectura da casa, atribuem-se usos relativamente precisos a cada zona da cidade. A segregação funcional acarreta o aumento das deslocações obrigadas (residência-trabalho). Ampliam-se as deslocações e suscita-se o trânsito motorizado.

A cidade de Le Corbusier, atenta aos diferentes modos de transporte mecânicos, parece ausentar do seu raciocínio a dimensão humana na deslocação. Tratar-se-á assim de um problema de base. Ainda que arquitectura e a cidade partissem de uma unidade dimensional tendo a figura humana como referente, resultavam em estruturas sobre-dimensionadas para o corpo e os ciclos biológicos. Como que se a cidade ambicionasse por super-homens. Ora, paralelamente ao Modulor, teria sido interessante introduzir uma escala de esforço e alcance humano: quanto mede um passo, quantos passos consigo dar num minuto, quantos minutos são razoáveis andar... A própria ideia de sector está intimamente ligada à mecanização da deslocação; trata-se da forma de uso do território a partir de uma máquina de deslocação, que altera o sentido de escala e a conectividade entre os diferentes pontos do território. Mais que uma invenção moderna, o sector é o resultado provável da introdução do automóvel nas deslocações humanas.

Estes dois problemas, o da escala e o da zonificação, limitam não só a possibilidade da deslocação a pé mas também a provisão de um sistema de mobilidade menos consumidor de energia. Estávamos no tempo dos recursos ilimitados e de um mundo com uma capacidade infinita de absorção da poluição.

Arriscamos advogar que estes graves problemas urbanísticos, normalmente associados às propostas de Le Corbusier – como a monocromia funcional e a escala sobre-humana – resultam em larga medida da mecanização das deslocações, confiando, em particular, ao automóvel a responsabilidade de tornar coeso o organismo urbano. De facto, sem a mecanização das deslocações a cidade racionalista não poderia existir. Tem na sua base o pressuposto de que



A regra das 7 vias de circulação (1948).

Extrait de *Les trois Etablissements humains*, Editions de Minuit, Paris, 1959, p. 49. ©FLC-ADAGP

os movimentos são mecânicos, o Homem liberto das suas limitações biológicas e o espaço é dimensionável em função do motor de explosão.

### **Pensar a mobilidade, hoje**

Os custos ambientais e sociais de uma cidade baseada no automóvel são hoje insustentáveis. Precisamos de um modelo de cidade com elevados níveis de eficiência, dando resposta às exigências das comunidades com reduzido consumo de recursos económicos e ambientais<sup>12</sup>.

A aparente racionalidade de segregar, por completo, os tráfegos de velocidades distintas, em particular o pedonal do motorizado, levará a uma surreal simplificação da realidade urbana. A visão aparentemente certa, e na essência

---

12 Herbert GIRARDET, *Criar cidades sustentáveis*. Águas Santas: Edições Sempre-em-Pé. 2007.

lógica, conduzirá a uma manifesta incapacidade de aceitar a espontaneidade dos movimentos e a imprevisibilidade das deslocações.

Basta de máquinas, tecnologias e conceitos com um século de idade. Hoje, para navegar no espaço, o cidadão necessita de todos os meios de transporte, incluindo a deslocação a pé. O uso combinado de sistemas revela-se mais eficiente do que a utilização estrita de um só. Dependendo da hora, da escala da deslocação, da sua razão, o indivíduo poderá ser levado a optar por um ou outro meio de transporte, ou pela combinação de vários. Numa aglomeração heterogénea, todos os meios de transporte devem ser tidos como necessários. A multimodalidade e a interoperabilidade dos sistemas tornaram-se uma necessidade para aumentar os níveis de eficiência do transporte em meio urbano, seja ele individual ou colectivo, motorizado ou não.

O novo mosaico metropolitano exige respostas novas. A cidade hoje não é de forma alguma a cidade concentrada, é um território “metropolizado”. A diferença é tão clara quanto o telégrafo e a internet. Numa sociedade mais diversificada, consequência de maior individualização e aumento das opções, num regime de consumo, a mobilidade representa um papel chave. A sociedade estrutura-se e funciona cada vez mais como uma rede, que possibilita e exige uma maior deslocação das pessoas<sup>13</sup>.

Há uma estaticidade nas propostas de Le Corbusier que as afastam do devir permanente que caracteriza e substancia a cidade! Vejam-se as fotos das suas obras, como quadros-manifesto, panfletos propagandísticos, higienizados da intervenção casuística e temperamental dos usuários. A arquitectura e o urbanismo do mestre suíço pertencem a um mundo platónico, em que até os mecanismos económicos, políticos e sociais são padronizáveis, regulares e definitivos. Há uma incompatibilidade dos planos face às dinâmicas de uma sociedade atomizada, baixo um regime de mercado livre.

---

13 François ASCHER, *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

A cidade constrói-se num caos organizado, pela adição de múltiplas e muito diversas escolhas individuais. Ora se, por um lado, o Movimento Moderno equaciona a vida urbana como um facto dominável, a pós-modernidade ainda não conseguiu lidar com a fragmentação da opção individual e resolver a ruptura com o meio ambiente.

Como congregar, então, os cidadãos em sistemas de transporte colectivo e valorizar os modos de deslocação não poluentes e pouco consumidores de espaço?

# DOIS RETRATOS: LE CORBUSIER E PICASSO

FÁTIMA SALES

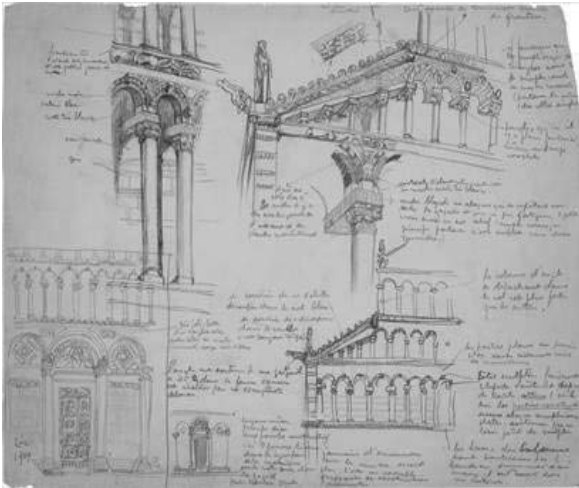
*Voltar a um retrato é como tentar viajar no tempo e reconstituir  
memórias, nem sempre perdidas, mas um tanto adormecidas<sup>1</sup>*

Valdemar Cruz

Le Corbusier, a trajectória de uma vida tumultuosa na arquitectura, encontra em Picasso na pintura o seu equivalente. Corremos o risco, em qualquer dos casos, de ficarmos apenas pela superfície da sua obra. Os seus projectos, as suas pinturas, os seus desenhos, os seus textos, sobressaem em diversidade e complexidade. Ambos foram “artistas do século”, por todas as implicações das diversas ideologias que integraram ao longo dos anos de prática. Tudo, durante a longa existência, espantosamente fecunda, de ambos, foi subordinado à actividade e condicionado por ela. Amigos, companheiras, viagens, foram submetidos a este imperativo. Curiosos pelos seres e por novas experiências, não viram em cada aventura mais que um fermento necessário à sua obra. A sua obra, era o único e constante objecto que arrebatava as suas vidas. Em ambos

---

<sup>1</sup> Valdemar CRUZ, *Retratos de Siza*, Campo das Letras Editores, S.A., Porto, 2005.



Le Corbusier, *Cinq croquis sur une même feuille d'une façade ornée d'arcades et de colonnettes, 1907*

Crayon noir sur papier, Dimensions: H: 0,254 m x L: 0,34 m

Signé et daté en bas à gauche L-C 1907, Paris. Dessin FLC 5837.

©FLC-ADAGP

a inspiração e os impulsos eram constantes, daí a necessidade de trabalharem de forma infatigável. Daí a curiosidade devoradora pelos seres, ideias e coisas. Homens que a solidão torna perspicaz, iniciam ambos na sua terra natal na mais estreita disciplina académica e afastam-se por inclinação natural, a fim de marcarem bem a ruptura no seu tempo. Ambos se iriam tornar os mais célebres. Ambos passaram por um movimento "regionalista". Ambos possuíam o dom da réplica imediata, da palavra, que devia atingir todos aqueles que os abordavam. Esta maneira de se exprimirem tornou-se uma verdadeira marca intelectual, através da qual podemos encontrar a chave das suas concepções estéticas. Depois tornaram-se personagens à parte e impuseram-se como uma espécie de *chefs* que todos respeitavam e admiravam. Pela força mágica que se desprendia deles. Para ambos Paris foi necessário para dar uma orientação à sua obra.

A antiguidade clássica interessou a ambos. Paris e a França vão transformá-los em artistas universalmente admirados, que dominarão o seu tempo com o seu



*Nature morte (étude), 1927*

Encre noire et aquarelle sur papier collé sur carton, dimensions: H: 0,27 m x L: 0,21 m

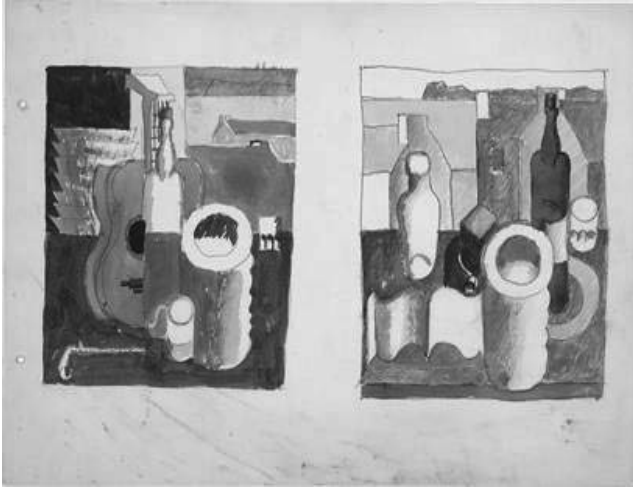
Signé et daté en haut au milieu Jeanneret 27

Paris. Fondation Le Corbusier. Dessin FLC 1206. ©FLC-ADAGP

génio constantemente renovado e renascido. A obra de ambos, consegue no entanto construir sedutores espaços de silêncio. O que é tranquilizador, mesmo quando perturba pela incompreensão. Picasso e Le Corbusier têm de facto muito em comum. Da soma considerável de conhecimentos, de leituras, mais ainda, de observações directas, sobretudo visuais, que acumularam ao longo da sua carreira, formaram uma cultura, não apenas mais entendida, mas sobretudo constantemente mobilizável.

“Regarder et voir” (olhar e ver), dirá Le Corbusier, distinguindo entre “olhar”, que era simplesmente anotar, apontar, recolher, e “ver” que era já compreender, estabelecer afinidades, conexões, analogias, ou, como ele próprio dizia “classer” (classificar); “ensuite seulement ‘inventer’ et ‘créer’” (inventar e criar). Cada forma, cada ideia, transporta esta marca, a sua marca, de precisar entre observação e visão criativa.

Toda a biografia intelectual de Le Corbusier deverá ter como ponto de vista esta



*Le Corbusier, Deux études - L'une violon vertical, pile d'assiettes, verre, pipe et maison - L'autre pile d'assiettes, pipe et maison, 1920*

Crayon graphite et aquarelle sur papier, Dimensions: H: 0,176 m x L: 0,256 m, Ni signé, ni daté. Paris. Fondation Le Corbusier. Dessin FLC 1536.

©FLC-ADAGP

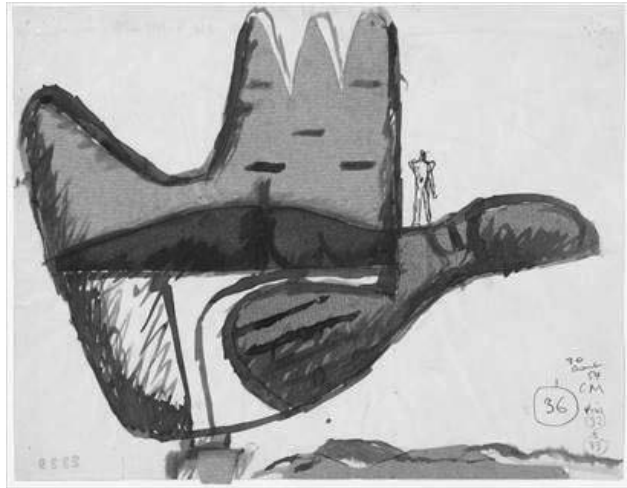
curiosidade que não é ser inerte, passivo, mas, apropriação activa, colocando em questão o mundo, e sobretudo ele mesmo. O mesmo acontece com Picasso. Segundo Gilo Carlo Argan, “a obra de ambos carece de uma coerência unívoca. Que relação pode existir entre a Villa Savoye e a Capela de Ronchamp? A relação existe ainda que Le Corbusier, tal como Picasso, mudará de estilo várias vezes”<sup>2</sup>. E, ainda segundo Argan “a coerência está na sua conduta”<sup>3</sup>, referindo-se a Le Corbusier. De facto, foi pelo exemplo que Le Corbusier publicitou a sua acção. E, mais do que qualquer outra coisa, foi essa a sua originalidade. Foi o que lhe permitiu desempenhar um papel crucial na História da Arquitectura Moderna Internacional.

Apesar de encontrarmos nos seus escritos um corpo de doutrina constituído,

---

2 Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, València, 1975.

3 Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, València, 1975.



*“La Main Ouverte”, 1954*

Aquarelle et papier collé sur papier, Dimensions: H: 0,21 m x L: 0,27 m  
Non signé, daté en bas à droite 30 août 54 CM. Paris. Fondation Le Corbusier. Dessin FLC 2339. ©FLC-ADAGP

as suas reflexões evocam as acções empreendidas ao longo da sua carreira e os problemas humanos aos quais respondem. Preocupou-se constantemente com a responsabilidade que implica o poder reivindicado. Sem dúvida, existe em Le Corbusier a clara afirmação de uma vontade de poder. Mas, no plano dos valores, não dos interesses. Preocupou-se também com os compromissos, de um ponto de vista ético. Uma espécie de doutrina de acção para atingir aquilo que dá aos actos o seu sentido universal e identificar-se com este. Foi por uma mistura muito própria de habilidade política, e de prédica pelo exemplo, que se impôs como “sábio” do movimento moderno. A acção daquele ao qual chamaram “père Corbu” (pai Corbu), estava, com efeito, longe de se situar exclusivamente na arquitectura. Foi pintor, desenhador, gráfico, arquitecto, urbanista, escritor, jornalista. E, praticou todas as disciplinas artísticas, tradicionais e modernas, gravura, desenho, desenho de arquitectura, decoração, pintura, tipografia e parece que também a fotografia.



Plan FLC 31522. ©FLC-ADAGP

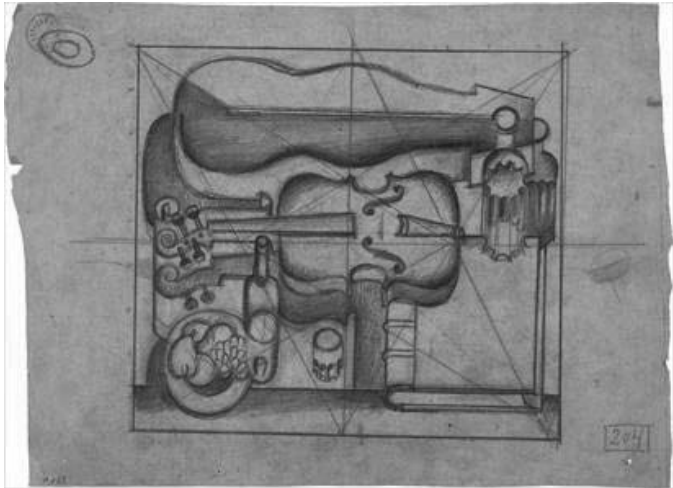
Le Corbusier foi pintor e, com o seu nome autêntico, Jeanneret, fez com Ozenfant o manifesto post-cubista do Purismo. O seu Racionalismo é formal. Como o próprio Le Corbusier declara, cartesiano, à semelhança do Cubismo.

“O seu Racionalismo não é metodológico, como o de Gropius, nem ideológico, como o Construtivismo soviético, nem formalista, como o Neoplasticismo holandês”<sup>4</sup>.

Para Le Corbusier não há contradição entre o “objecto-edifício” e o espaço. “São entes similares, e um pode ser reduzido a outro através de simples relações de proporções. Com efeito, a sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que envolve, atravessa, ou compenetra, descende do Cubismo. Não é abstracção nem formalismo. A construção ideal do espaço converte-se na

---

4 Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valência, 1975.



*Le Corbusier, Étude pour “Violon et boîte à violon”, 1920*  
Crayon graphite sur papier calque, Dimensions: H: 0,19 m x L: 0,25 m  
Ni signé, ni daté, Paris. Fondation Le Corbusier.  
Dessin FLC 3344. ©FLC-ADAGP

construção material do edifício”<sup>5</sup>.

Concebe a casa como volume livre apoiada sobre pilares (*pilotis*), de forma que se possa circular por debaixo dela, sem que o movimento da cidade seja interrompido. Os espaços não são estratificados, mas enxertados uns nos outros. Os jardins sobre os terraços e, a natureza, entra na casa. São algumas das ideias que Le Corbusier deduziu da concepção cubista do espaço: contínuo, plástico, dotado de várias direcções e dimensões. E, aplica este mesmo espaço a todas as escalas: urbanística, “cidades-casa” (unidades de habitação, onde a intimidade individual se combina com a exigência de “viver-juntos” em comunidade), edifícios (museus, edifícios públicos e até pequenas casas), objectos ou móveis metálicos projectados para a indústria.

---

5 Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valência, 1975.

O aspecto tipicamente cartesiano do Cubismo é o facto de este operar com as “noções” que temos dos objectos, dado que na ordem mental não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe que é. E da visão mental à visão empírica, entra em jogo o factor tempo, a quarta dimensão, ou seja, o conceito de espaço-tempo. Portanto, na realidade totalmente mental que é o espaço, enquanto realidade ordenada e configurada na consciência, um mesmo objecto pode existir com várias formas distintas, as quais, naturalmente, têm situações distintas.

À semelhança de um quadro cubista, perante o “objecto-edifício” não se deve perguntar o que significa mas como funciona. Qual a sua estrutura interna? Qual o seu funcionamento? “A fachada, nos seus 4 lados, produz luz e vista da paisagem: é uma função pura e simples”<sup>6</sup>. As fachadas são como superfícies de um quadro: um plano a partir do qual se abre um espaço imaginário. Interno, estruturado, configurado. O movimento das paredes do “solarium”, o vazio do jardim suspenso no interior, a obliquidade das rampas, a cavidade em penumbra e a alta luminosidade dos volumes. A casa é uma mediação funcional entre o ambiente íntimo, doméstico, lúdico vinculado ao quotidiano e o ambiente amplo, livre, expandido de uma paisagem. De novo, sob a influência do Cubismo, é um transformador de intensidades luminosas e dimensões espaciais. Trata-se de um objecto que não é um símbolo, mas uma criatura do espaço. Vinte anos depois projecta a Capela de Notre-Dame-du-Haup, em Ronchamp. O seu estilo muda, aproxima-se a Picasso de 1940 e 1950. A premissa continua a ser a mesma, a procura de uma relação entre o espaço construído e o ambiente natural. Contudo, aqui não se resolve definindo uma “proporção áurea”, mas, como diz Argan, como “um golpe de força”. Trata-se de um edifício que apresenta um núcleo plástico duro, compacto, expansivo, ainda que comprimido. Nota-se na anomalia geométrica da planta, nas esporas ou saliências das paredes, no

---

<sup>6</sup> Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valência, 1975.

volume que abarca uma cobertura exageradamente grande, na força dos seus contrastes de luz.

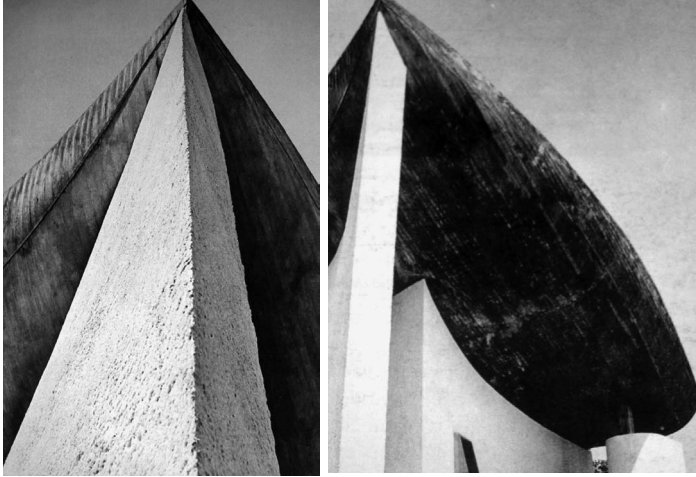
Desta forma, a arquitectura moderna, vive uma experiência muito similar à que, a arte figurativa, viveu muitos anos antes com a escultura africana. De facto, com *Les Demoiselles de Avinhão* – 1907 de Picasso, deparamo-nos com a primeira acção de ruptura na história da Arte Moderna. Dureza expressionista, linhas cortantes, angulosas. Superfícies que se convertem em planos sólidos e que formam arestas vivas.

O espaço já não é o factor comum que harmoniza até ao infinito todos os elementos do quadro, mas um elemento como todos os outros, presente e concreto, que se deforma e se decompõe tal como as figuras. Podemos verificar que para Picasso a arte não é mera contemplação. A arte é um problema, uma intervenção decidida sobre a realidade histórica. Da esquerda para a direita produz-se uma mudança evidente: o quadro é uma acção que se realiza. Entrou em jogo o interesse de Picasso pela escultura africana. Não lhe interessa o motivo exótico, mas, a estrutura plástica que exclui a distinção entre forma e espaço. Os grandes planos oblíquos que deformam os dois rostos da direita pertencem tanto à figura como ao espaço. Picasso, à semelhança da arte negra, condensa todo o espaço na estrutura plástica da forma. “Picasso dá-se conta que o valor da arte negra consiste nessa unidade, integridade e absolutismo formal que a arte ocidental ignora porque a sua concepção do mundo, desde as mais antigas tradições, é dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço”<sup>7</sup>. A Igreja de Ronchamp corresponde à mesma procura, integração total do espaço na plástica da forma, revelando-se um objecto profundamente plástico e dramaticamente expressivo.

Nenhum arquitecto moderno incorporou como Le Corbusier o estatuto de

---

7 Giulio Carlo ARGAN, *El Arte Moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, València, 1975.



*Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1953*

Arquitecto-Artista e o carácter demonstrativo da fusão “Arquitectura-Arte”. Podemos referir aqui o seu modelo da “Síntese das Artes” que parece prefigurar o cruzamento dos géneros artísticos que é uma marca da cultura visual de hoje. Como o próprio dizia: “il n’y a pás de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d’architectes seuls. L’evenement plastique s’a accomplit dans une forme au service de la poesie”<sup>8</sup>. Em 1947 decora o seu atelier na Rua Sévres com uma pintura mural. Pintura cujo jogo de contornos parecem certos projectos de urbanismo. Em 1923, na sua obra *Vers une architecture*, refere-se a S. Pedro de Roma - que tinha visitado em 1911 - como uma arquitectura esculpida utilizando a expressão “fhyisque plastique” (corpo-plástico). Ainda no mesmo texto refere o Parthénon chamando-lhe “Grande”, porque “criado pelos grandes escultores”.

---

<sup>8</sup> Cf. in, *Qui était Le Corbusier?*, Editions Albert Skira, Genève, 1968.

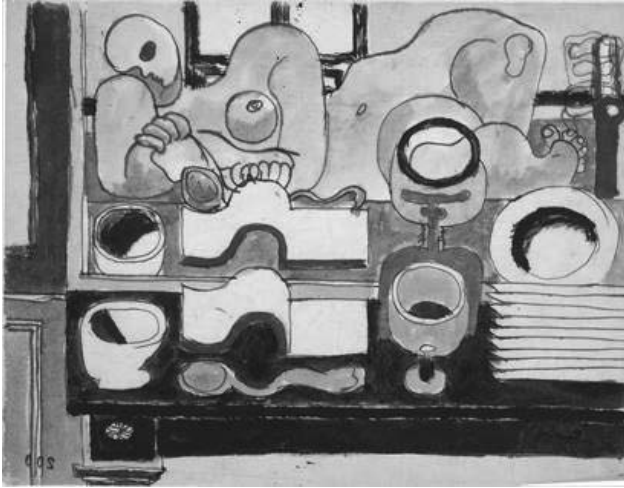
Na forma geométrica do Hall da Villa La Roche, em Paris, a presença duma visão escultural de espaço afirma-se de novo, mas desta vez sob o signo do Cubismo. Concebe esta casa segundo uma lógica que não é nem figurativa nem tectónica e que traz à memória directamente as esculturas cubistas de Picasso, como a Guitarra de 1912. Mas, se é verdade que Le Corbusier, enquanto Artista-Arquitecto, insistia na importância da arquitectura ter uma vocação artística, “plástica”, também é verdade que a “plástica” possui para ele apenas uma função de atributo. Ou seja, qualifica a Arquitectura, não a considerando como “primeiro gesto”. Por outro lado, é praticamente impossível dissociar, em Le Corbusier, o corpus arquitectural e o corpus pictural. O Purismo foi a sua primeira manifestação oficial como pintor. O estudo do Desenho conduziu-o à forma onde as proporções e as analogias geométricas existem para “expressar as invariantes plásticas”. Também no Cubismo a cor não é uma sensação visual, mas um elemento essencial da construção mental do espaço. É um facto intelectual e não sensorial. Sem dúvida, a verdade que procuram os cubistas, é intelectual, ainda que plenamente visual. Como referiu Stanislaw Von Moos, “para ele o desenho é todavia a forma fundamental de expressão e é a partir dele que emana, sobre o plano do método, a unidade da pintura e da arquitectura”<sup>9</sup>.

O seu período purista arranca em 1918 e vai até 1928. Este período revela-nos a primeira expressão da complexidade de Le Corbusier, oscilante entre a harmonia e o caos, a razão e a paixão, a natureza e a geometria<sup>10</sup>. Nos anos de 1918 a 1920, destaca-se a relação constante entre os dois textos fundadores do Purismo assinados por Ozenfant e Jeanneret: “Après le Cubisme” e “Purisme”. O ano de 1920 marca uma apreensão do espaço como na arquitectura porque o quadro não é mais considerado “como uma superfície, mas como um

---

9 Cf. in Stanislaw VON MOOS, *Le corbusier, l'architecte et son mythe*, Horizons de France, 1970.

10 Cf. in Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier*, Akal Arquitectura, Madrid, 2000.



*Le Corbusier, Femme couchée avec livre, verres et pile d'assiettes, 1929*  
Stylo bille et aquarelle sur papier pelure, Dimensions: H: 0,21 m x L: 0,27 m  
Ni signé, ni daté. Paris. Fondation Le Corbusier.  
Dessin FLC 200. ©FLC-ADAGP

espaço”<sup>11</sup>. Entre 1921 e 1925, destaca-se a ruptura com Ozenfant. É o fim da história do Purismo e o abandono por parte de Jeanneret das regras rigorosas deste movimento. Da simplicidade, da transparência, Le Corbusier aproxima-se duma complexidade que marcará a etapa seguinte “explorando nuances e refinando incessantes variações”<sup>12</sup>. É a etapa mais pessoal do seu trabalho. Chega assim a “jogos complexos de sobreposições que confundem a leitura da imagem e alteram a identificação dos objectos submetendo tudo a um efeito de harmonia”<sup>13</sup>. À descrição dos objectos sobrepõe-se uma visão plástica que se aproxima da abstracção. Os últimos anos, 1925 a 1928, que correspondem ao

---

11 Danièle PAULY, “Dessin et peinture: recherche et evolution dún langage – 1918-1925”, in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

12 Danièle PAULY, op. cit.

13 Danièle PAULY, op. cit.

período Post-Purismo, são marcados por criações mais aéreas, mais luminosas, mais serenas, mais pessoais. Depois da ruptura com Ozenfant, Le Corbusier introduz a figura feminina na sua pintura, concretamente a partir de 1928, assim como, objectos ditos “de reacção poética”. Estes, tratam-se de objectos naturais onde por vezes a deformação estimula a imaginação. Estas associações criam um novo espaço, estranho e por vezes fantástico, sem que contudo Le Corbusier reclame o Surrealismo.

À semelhança, também, o grande poder de Picasso está na metamorfose, na variação e na distorção. São fases do mesmo método criativo, existindo contudo, tal como em Le Corbusier, um substrato que permanece inalterável e que apenas pode compreender-se dentro da história.

Tendencialmente, Le Corbusier, é um clássico, tal como Picasso. Tudo se resolve na claridade da forma e esta tudo resolve. A “chamada à ordem” purista tinha uma dupla extensão temporal, por um lado, em direcção ao futuro industrializado iminente, por outro, o regresso ao passado e ao mundo grego.

A tradição clássica aparece claramente em Le Corbusier com o concurso para o Palácio da Sociedade das Nações, para Genebra, em 1927. O Projecto, de tipologia académica, apresenta peristilo e passos perdidos, disposição simétrica do palácio da assembleia, paramentos em pedra e vidro laminado. É, literalmente, uma “máquina clássica” e revela uma vontade consciente de fusão do classicismo e do maquinismo<sup>14</sup>. O ingrediente clássico também é evidente em Picasso, estando logo à partida implícito na sua formação. O interesse que o mundo moderno viu na arte clássica deveu-se, em parte, à descoberta da tendência de carácter irracional que existe também nesta arte, que não era tão racional como se julgara que fora. Tal fenómeno já se vislumbrava mas foi realmente uma redescoberta do século XX. Tinha sido já intuída por Nietzsche quando contrapôs, à natureza

---

14 Vide, Kenneth FRAMPTON, op. cit.



*Le Corbusier, Deux musiciennes, 1937*

Encre, pastel et eau sur papier, Dimensions: H: 0,208 m x L: 0,307 m

Ni signé, ni daté. Paris. Fondation Le Corbusier.

Dessin FLC 4465. ©FLC-ADAGP

apolínea, o irracional e desmedido do espírito dionisíaco. E é significativo como todo um círculo de artistas vinculados em maior ou menor medida a Picasso levou a cabo a sua própria interpretação do mito grego<sup>15</sup>. A volta de Picasso em direcção ao classicismo terá lugar no ano de 1917 quando visitou Itália e conheceu directamente os cenários do mundo clássico e as reelaborações renascentistas, em museus e monumentos. O próprio tema da Metamorfose é um tema clássico.

O fenómeno da persistência ou da tradição acontece tanto nas artes plásticas como na arquitectura. As formas existem dentro de um tempo longo e estão profundamente enraizadas. O estudo das obras de artistas, criadores natos, como

---

15 Vide, Santiago SEBASTIAN LOPEZ, *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, Departamento de Historia del arte, Universidad de Murcia, 1984.

Corbusier ou Picasso, colocam em manifesto o facto de a criação estar ligada à História como ponto de partida e portanto a leitura ou interpretação não pode realizar-se senão dentro de uma perspectiva histórica. O homem moderno e o artista actual não querem aceitar o conceito operante da tradição, mantendo a ideia falsa e ingénua da construção ou reconstrução da cultura partindo do zero. No entanto, Picasso e Le Corbusier não se compreendem senão for estabelecida uma perspectiva histórica, mas é preciso definir a tradição no seu sentido cultural que é o que aqui nos interessa. A palavra deriva do verbo latino *tradere*, que significa “entregar” e como tal a palavra implica, como conceito geral, a transmissão. E o facto humano da transmissão é de tipo universal, já que está vinculado ao homem e às suas características fundamentais, como a sociabilidade, a educabilidade, a historicidade, etc. Confundiou-se com frequência os planos estético e político, e isso é óbvio, já que as obras mais incompreendidas são aquelas que de uma forma ou de outra têm um ingrediente político. Os historiadores dos factos políticos acreditam que as obras de arte são uma mera ilustração do acontecer histórico, lamentavelmente carecem de uma verdadeira formação histórico-artística. Seria um grave atentado contra a mensagem artística, senão se visse nela mais que a mera ilustração.



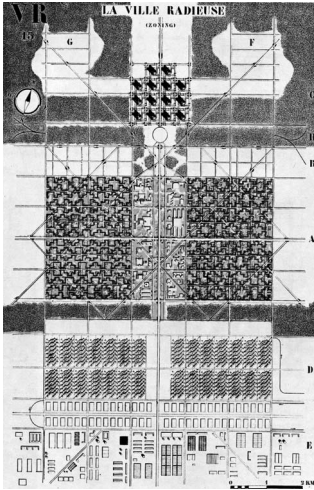
# INFLUÊNCIAS



# OS PRIMEIROS ECOS DE LE CORBUSIER EM PORTUGAL

MARGARIDA ACCIAIUOLI

Os ecos da “cidade radiosa” de Le Corbusier, e as ressonâncias das suas formulações, fizeram-se sentir em Portugal em três momentos. Houve para começar um movimento de descoberta, um mergulho espontâneo na sua poética, apoiado numa visão mais ou menos literária do que ali se instituíra, embora essa visão fosse ideologicamente relevada e se repercutir-se na forma como a questão foi tratada. Depois, houve alguns esforços que procuraram tornar a sua compreensão mais organizada e centrada. Mas a apropriação que se fazia dos princípios da “cidade radiosa”, ou das premissas que depois ela veio a desenvolver, estava desde o início dos Anos 30 em movimento, e por isso a sua divulgação só pode ser entendida dentro de uma história, ou seja, da história dos vários contextos onde ela foi sendo apreendida e do modo como se absorveu e se orientou a sua matéria-prima.



*Zonage de la Ville Radieuse. Etude présentée au CIAM de Bruxelles. 1930.*  
Plan FLC 24909. ©FLC-ADAGP

Apesar de Le Corbusier ser conhecido em Portugal desde 1930<sup>1</sup>, e de os seus escritos terem entretanto merecido alguma atenção<sup>2</sup>, nomeadamente a de um médico portuense que começara a interessar-se pelas questões de salubridade urbana<sup>3</sup>, a verdade é que o primeiro texto que se debruça sobre a “cidade radiosa” aparece nas páginas do semanário “O Diabo”, no dia 24 de Junho de

---

1 Segundo Michel Toussaint Alves Pereira, a primeira referência encontrada aparece no *Magazine Bertrand*, em Novembro de 1930, quando ali se publica uma série de fotografias da Villa Garches, construída em 1928. Ver Michel Toussaint Alves Pereira, *Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira Metade do século XX*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura/ Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa 2009, pp. 266-276.

2 O primeiro arquitecto a citar Le Corbusier parece ter sido Rogério de Azevedo, numa conferência que proferiu no Club Fenianos Portuenses, em 18 de Maio de 1934. Ver Michel Toussaint Alves Pereira, obra cit., p. 266-275.

3 Trata-se de Manuel Vicente Moreira (1898-1975), autor de *Lisboa Oriental, Apartamentos de uma Campanha* (1934) e de *Notas sobre habitação operária em Portugal* (1937).

1939, seguido de um outro artigo, publicado no mesmo jornal, em 1 de Julho<sup>4</sup>, os quais, em conjunto, constituem o corpo de referência do entendimento que se pôde ter de certos postulados que seriam imaginativamente transpostos para interior da nossa própria realidade nacional.

Rigorosamente falando, esta transposição, que foi motivo e assunto de dois outros artigos que naquele mesmo semanário se publicaram<sup>5</sup>, não fez mais que demonstrar que a esperança contida no enunciado da “cidade radiosa” se podia cumprir, tornando possível uma abordagem de Lisboa tão exacta quanto oportuna. Acresce que a capital vinha sendo objecto de grandes transformações, cujo sentido não se intuía nem se apropriava, apesar de Duarte Pacheco ter entrado de novo em acção, no quadro de uma remodelação governamental que o investia pela segunda vez no cargo de ministro das Obras Públicas, e de o seu tão celebrado dinamismo emprestar essa sua imagem ao que se construía<sup>6</sup>. Talvez por isso mesmo, o recurso à poética da “cidade radiosa” e a confiança que nela logo se depositou, tenham parecido suficientes para assegurar uma alternativa ao modo como se olhava o que entretanto se projectava e impunha. Que tenha sido um jornal, que era um “Semanário de Literatura e Crítica”, a erigir-se como tribuna deste debate, incorporando o que se pensava ser o pensamento de Le Corbusier e tentando a partir dos seus pressupostos refazer idealmente uma Lisboa futura, isso só reforça o pouco relevo que tinham as revistas da especialidade e o completo alheamento em que viviam.

Mas a divulgação de Le Corbusier em Portugal não era uma tarefa tão simples como hoje se pode pensar. Em 1939, o país vivia fechado numa Ditadura, com

---

4 Ver “Movimento de Ideias”, in *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, 24 de Junho e 1 de Julho de 1939.

5 Trata-se dos artigos “A Cidade” e “Lisboa Antiga. Lisboa Nova”, publicados em *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, respectivamente em 13 de Julho e 12 de Agosto de 1939.

6 Sobre este assunto, ver Margarida Acciaiuoli, “Duarte Pacheco e as Obras Públicas” in *Os Anos 40 em Portugal. Restauração e Celebração*, dissertação de doutoramento, FCSH/UNL, 1991.

as suas estratégias próprias de censura, e tudo quanto não se integrasse na sua força de sugestão e nas exigências e singularidades do Regime era olhado como sendo passível de subversão. Por outro lado, a “cidade radiosa”, definida, em 1935<sup>7</sup>, como “a manifestação pura e essencial duma nova consciência sobre o homem que se traduzia na constituição de uma nova maneira de habitar”<sup>8</sup>, não deixava dúvidas quanto à radicalidade da sua proposta. O tema servira mesmo de abertura aos trabalhos do 5º Congresso do CIAM, em 1937, quando, com algum optimismo, se anunciara que a Segunda Era da Civilização Maquinista entrava num período universal de construção<sup>9</sup>. Mas o que ali era realmente decisivo, o que tornava a “cidade radiosa” realmente revolucionária, era a defesa de que só do ponto de vista de uma nova consciência é que se poderiam encarar os problemas da arquitectura e do urbanismo. Uma nova sociedade criaria assim o seu invólucro, o receptáculo da sua vida futura. O ideal de uma reciprocidade relacional, parecia finalmente possível e atingível. Mas também tornava explicitas as cautelas que se deveriam ter na sua divulgação e, por isso mesmo, se utilizou o artifício de integrar alguns fragmentos da “cidade radiosa” de Le Corbusier numa rubrica generalista que o semanário “O Diabo” pouco antes introduzira, e que prudentemente não era assinada, apesar de nela se dar conta das mais variadas contribuições que engrossavam aquele “Movimento de Ideias” que dava o título da rubrica e justificava a própria existência do jornal.

Acontece que o interesse deste periódico pela “cidade radiosa”, não se limitou à simples divulgação de alguns fragmentos do texto que a instituía. A revelação de que em Le Corbusier estava “o gérmen do futuro”, a convicção de que ele era “um desses videntes e sonhadores positivos que antecedem e anunciam um mundo a construir e, mesmo, uma civilização”, e a demonstração de que ele procurava “adaptar a arquitectura e o urbanismo às velocidades do tempo tal

---

7 Ver Le Corbusier, *La cite radiense*, Paris, ed. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1935.

8 Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Editions Minuit, 1957.

9 Idem. Idem.

como fizera Einstein com a ciência”<sup>10</sup>, obrigaram-no a ir mais longe. Por simples deslocação, a ideia de que a “cidade radiosa” era uma antecipação “das fórmulas futuras de vida social” que se anteviam, permitiu que se passasse do domínio da arquitectura e do urbanismo para o domínio da ideologia. Nessa encruzilhada de relações e de razões, o autor da rubrica “Movimento de Ideias”, cujo trabalho político fazia parte da actividade que exercia naquele jornal, aplicou-se em tornar as virtudes do texto mais compreensíveis, e por isso acentuava as suas potencialidades. Mas, como é natural, não bastava tornar compreensíveis as capacidades da “cidade radiosa”. Era preciso que o encadeamento das ideias de que o próprio texto era feito restabelesse o sentido que se perdia nas citações, e era preciso que esse esforço fosse portador de um sentido entre o que se divulgava e o que se conhecia. Tal era o trabalho mais ou menos pedagógico em que o semanário “O Diabo” se empenhava<sup>11</sup>, através do esforço de alguns intelectuais que, em conjunto com Álvaro Cunhal, tinham assumido a direcção do jornal em 1939<sup>12</sup>, e que, durante algum tempo, até o jornal ser encerrado em 1940, asseguraram uma visão comprometida com as obras que davam a conhecer. Seguiu-se assim que depois de se ter chamado a atenção para o pensamento de Le Corbusier, se passou a citá-lo de uma forma cada vez mais independente das suas formulações. O espelho magnificador, a imagem em esplendor das “fórmulas futuras de vida social” que a “vidência” de Le Corbusier antecipava ao “conceber a arquitectura e o urbanismo em função dessas fórmulas”, sob um imperativo que parecia indiscutível para a direcção do jornal, tornaram, assim, a livre apropriação da “cidade radiosa” não apenas possível mas necessária.

---

10 Ver “Movimento de Ideias”, in *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, 24 de Junho de 1939.

11 Ver Álvaro Cunhal, “Um Certo Tipo de Intelectuais” e “Um Problema de Consciência”, in *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, 7 de Janeiro e 11 de Março de 1939.

12 Ver entrevista de Fernando Piteira Santos ao programa “Transparências”, RDPAntena2, in Arquivo do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, in <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=RV5>.

Nos dois artigos que se seguiram, em 13 de Julho e em 12 de Agosto de 1939, e que se centram já na realidade de Lisboa, as referências a Le Corbusier tornam-se escassas e praticamente só aludem à sua poética. De resto, não houve proposição mais ilustrativa das novas possibilidades que assim se abriam, como a simbiose que foi engendrada entre alguns trechos que falavam da necessidade de “levar a um lugar de trabalho intenso, o silêncio, o ar puro, a plena luz, vastos horizontes”, e da urgência em “levar a decência, a ambiência radiosa, aí onde tudo é podridão, porcaria, tumulto, desordem, atraso, fadiga, usura, desmoralização”, e que, em conjunto, podiam também aplicar-se ao caso concreto de Lisboa. Não é assim de estranhar que, em pouco tempo, o carácter simbólico, e o futuro mais ou menos indefinido, da promessa messiânica de Le Corbusier se tivessem tornado bem mais reais. Surgem então os primeiros artigos sobre Lisboa e a cidade passa a fazer parte integrante das preocupações do jornal. Acresce que a capital vinha a ser objecto de novas e crescentes atenções e o modo como ela era olhada tornara-se ambivalente. Por um lado, falava-se muito da sua modernização numa “era de engrandecimento” que Salazar anunciara<sup>13</sup>; por outro lado, parecia que Lisboa só se conseguia pensar historicamente. Não porque a sua História nada tivesse a dizer. Mas porque os discursos que se produziam dirigiam-se quase sempre a si próprios ou ao Poder.

Tal foi a formulação que o semanário “O Diabo” encontrou para explicar a dissonância que havia no modo como então se olhava para Lisboa, em argumentos que vieram a lume, num editorial que se publicou em 13 de Julho de 1939, e que, com o título de “A Cidade”<sup>14</sup>, começava da seguinte maneira:

---

13 O. Salazar, “Era de Restauração. Era de Engrandecimento, in *Discursos e Notas Políticas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1937, vol2, 2ª edição, p. 145.

14 O artigo aparece assinado com as iniciais FPS. Hoje sabe-se que se trata das iniciais de Fernando Piteira Santos, historiador, jornalista e tradutor, que também era o verdadeiro autor do artigo “Lisboa Antiga. Lisboa Nova”, que foi publicado no mesmo jornal em 12 de Agosto de 1939 e que é objecto deste texto.

*Não há por essa Europa cidade que como Lisboa tenha tantos inimigos (...), e dos mais perigosos. Porque os inimigos mais perigosos são os que se acobardam com o seu amor e Lisboa só tem amigos e enamorados. Desde a Carris que a estrangula em malhas de aço, ao senhor (Luís Pastor) de Macedo e ao senhor (Matos) Sequeira (...), todos, gregos e troianos, no interesse da população e do embelezamento da cidade ou na limpa intenção de manter intacto o que resta do pombalino, todos condenam a cidade do “mármore e granito” a abster-se do cristal, do aço, e do cimento.*

*Assim, pelo pitoresco das ruelas não se luta pela higiene das avenidas, e porque um casinhoto tem trezentos anos esquecemo-nos de que ali moram homens e crescem crianças. E porque moramos nos bairros limpos, batidos pelo ar e pelo sol, celebramos a beleza, a patine, e os anos, dos bairros escuros, porcos e doentios. E nem atentamos sequer que na celebração desse pitoresco, somos nós, porque moramos nos bairros novos e higiênico, que evidenciamos maior entusiasmo. Por isso é que não se repara que nessas palestras pretensiosamente eruditas e que nessas evocações, mais ou menos gastronómicas, o povo, o verdadeiro povo, a costureira de Alfama e o metalúrgico de Alcântara, o pedreiro do Alto do Pina e o ardina da Mouraria, o caixeiro da Rua dos Fanqueiros e o estivador do cais, o empregado da Graça e o caxeirinho de Campo de Ourique, o carnicheiro de todos os mercados e a varina de todas as ruas, ficam alheias, desinteressadas e esquecidas.*

Todavia, uma coisa era afirmar que grande parte da cidade e da sua população ficava esquecida nas evocações que se faziam, outra, muito diferente, era projectá-la numa visão futura. E é então que, em 12 de Agosto desse mesmo ano de 1939, aparece o último e mais sugestivo artigo de todo este processo. Mobilizando a ideia de “cidade radiosa”, ali se exprimiam as conhecidas e já identificadas realidades da “Lisboa Antiga”, atravessadas pela visão de uma “Lisboa Nova” que mostrava como a poética de Le Corbusier podia ser levada até às últimas consequências sem que a confusão se instalasse ou sem que ela tivesse de se desenvolver no vazio. Mas sobre este importante artigo, falaremos mais adiante.

O que interessa realmente agora ter presente é que depois da primeira apologia dos postulados de Le Corbusier, em 1939, veio a sua difusão. O segundo momento de descoberta da “cidade radiosa” deu-se em 1943-44, e traduziu-se numa incursão activa pela “Carta de Atenas”<sup>15</sup> que a revista “Técnica”, órgão da Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico, fez sobre o assunto. O trabalho relevante foi a este propósito o de Nuno Teotónio Pereira que entendeu a importância de Le Corbusier, numa perspectiva que já nada tinha de linear. A sua contribuição foi a de ter mostrado que a “cidade radiosa” não era apenas uma forma de ver a arquitectura e o urbanismo, mas a autoridade que era então preciso considerar neste domínio. É esta sua tentativa de estabilizar a compreensão de um legado está implícita na precisão das palavras que usa, e no carácter rigoroso com que se refere ao pensamento de Le Corbusier.

O terceiro momento que entre nós se conheceu, foi, por assim dizer, de aceitação generalizada, no sentido estrito da palavra. A importação das directrizes do CIAM, o deitar mãos a essa imensa matéria não se fez, porém, do nada. O terreno vinha a ser preparado desde 1939, como vimos, e nele se retomava o antigo desejo de que a arquitectura pudesse ser o veículo de um “Novo Humanismo”, ou a sua forma. Os diferentes graus de assimilação e de recolocação das propostas de Le Corbusier, que se verificam no I Congresso dos Arquitectos em 1948, vão desde a sua defesa incondicional, da sua importação para a esfera doméstica, como faz António Lobão Vital ou Viana de Lima - que defende a construção de unidades de habitação em altura, com espaços verdes, jardins infantis, e escolas, ou mesmo como propõe a Organização dos Arquitectos Modernos (a celebrada ODAM, sediada no Porto) que defendia os princípios orientadores da “Carta de Atenas”, por exemplo, - à estranheza irreduzível desta poética, amplamente documentada nos diferentes níveis em que muitas das outras comunicações

---

15 A primeira edição da “Carta de Atenas” saía em 1942. Os artigos de Nuno Teotónio Pereira aparecem na revista Técnica, editada pela Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico e dirigida por José Centeno Castanho e José de Queiroz Vaz Guedes.

colocavam o exercício da profissão de arquitecto<sup>16</sup>. Mas seja qual for o grau de assimilação que ali se verificou, o acto que importa agora assinalar é a tentativa que ali existiu de se refazer em novos termos o todo da ideia de “cidade radiosa” que primeiro nos chegou e que a “Carta de Atenas” consagrara.

Tudo isto é apenas uma forma abreviada de dizer que a análise dos ecos de Le Corbusier em Portugal torna-se razoavelmente incompleta, quando lhe retiramos as primeiras referências que se lhe fizeram em 1939, e as razões pelas quais elas apareceram. O entusiasmo pela “cidade radiosa” foi nessa altura tão expressivo, a confiança que nela se depositou foi tão grande, que a sua apropriação acabou por se dar inclusive por via de uma transposição que se adaptou a Lisboa. A projecção de uma “Lisboa Nova” que o semanário “O Diabo” publica<sup>17</sup>, na sequência da chamada de atenção que vinha fazendo à “cidade radiosa”, é uma recriação feita a partir da interpretação de algumas coordenadas que esse modelo instituíra, dentro de um quadro de referências onde uma “nova visão do mundo e da vida” era vista “em função da sua dialéctica”. É evidente que a adesão de que ela foi alvo em 1948, pela classe dos arquitectos, no seu I Congresso, desempenha um papel importante no quadro da sua recepção entre nós, e por isso mesmo ela tem sido a mais referenciada. Mas, em 1939, a esperança que se depositou no modelo da “cidade radiosa”, por entre o anúncio de uma transformação de Lisboa que ninguém verdadeiramente abarcava, envolvia desejos e era informada por ideais onde coexistiam a razão e a poesia. Esses primeiros textos foram assim, no mais pleno sentido do termo, a matéria prima da imaginação que o próprio Le Corbusier lembrava ser preciso ter em conta quando se pensa a cidade.

Além disso, ali já se estabelecia uma lógica de relação entre o passado e o

---

16 Ver *Actas do I Congresso Nacional dos Arquitectos*. Relatório elaborado pela Comissão Executiva, Lisboa, 1948.

17 Ver (Piteira Santos), “Lisboa Antiga. Lisboa Nova”, in *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, 12 de Agosto de 1939.

presente, entre a “cidade antiga” e a “cidade nova”, e entre as diferentes realidades que deveriam ser pensadas em conjunto, e que a pressão do nacionalismo e as conveniências da Ditadura tendiam a ignorar. Com as suas elucubrações cintilantes, com o seu à-vontade na forma como apropriou o texto de Le Corbusier, essa projecção que se fez de Lisboa ilustra, como mais nenhuma outra o conseguiu fazer entre nós, a relação criada entre “o antigo” e “o novo”, coerentemente validada por um ideia de cidade que decorria de uma mais vasta concepção do mundo.

Por outro lado, num período de tantas e tão variadas realizações, como era aquele que Portugal vivia em 1939, em plena preparação das Celebrações do Duplo Centenário<sup>18</sup>, a apologia da “cidade radiosa” não podia ter sido mais oportuna. E a necessidade de se citar e mesmo de se desenvolver algumas das proposições de Le Corbusier, como o jornal primeiro decidiu fazer, revelar-se-ia fecunda.

Quando se tratou de transpor a poética que atravessa os seus postulados para a realidade de Lisboa, o encadeado de imagens que ali se construía remetia para os mesmos predicados e atributos que antes se utilizara para caracterizar o seu modelo. De resto, a opinião difundida de que “a cidade radiosa” não era “nem um Elixir nem uma Utopia, nem o sonho estéril de um lunático”, mas “uma concepção positiva do mundo, em função da vida e da sua dialéctica”<sup>19</sup>, incluía a necessidade de a transpor para uma realidade conhecida de todos. Mas vale a pena debruçarmo-nos sobre o texto que temos vindo a referir, na medida em que ele condensa o essencial da posição deste “Novo Humanismo”.

Com o título “Lisboa Antiga. Lisboa Nova”, um tal Fernando Salgado que ninguém conhecia, e que era um pseudónimo utilizado pelo seu verdadeiro autor,

---

18 Sobre este assunto, ver Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

19 Ver “Movimento de Ideias”, in *O Diabo. Semanário de Literatura e Crítica*, 24 de Junho de 1939.

um destacado colaborador de “O Diabo” e militante comunista, que integrara a direcção do jornal, e que hoje sabemos ter sido também o responsável pelas primeiras referências a Le Corbusier, de seu nome Fernando Piteira Santos<sup>20</sup>, começava este seu artigo interpelando os seus leitores desta maneira:

*Um dia ... Um dia quando tu deixares de calcorrear as nuvens, e te cansares de recordar o passado irremediavelmente superado e velho, e quiseres vir comigo deambular pelos becos e vielas lúgubres, e quiseres vir comigo aos bairros ignorados, e te resolveres a reparar, com olhos fraternos nos homens e nas crianças que os habitam, talvez então deixes de ser amigo da cidade velha, e entrarás de certo, no número dos que anseiam pela cidade nova.*

*“Lisboa Nova”. Não mais a Lisboa Antiga, feudo da Carris, malvista, saudosista, tauromática e fadista. Não mais a “Lisboa Antiga” das vielas estreitas e sombrias, dos becos tristes, dos bairros que se escondem ali para o Rego, para Monsanto, para Campolide, para Santa Martas, para o Alto do Varejão, envergonhados da sua própria miséria. Não mais a Lisboa Antiga, capricho e assunto de certos senhores que têm casas nas avenidas batidas pelo ar, pelo vento, pelo sol. Não mais uma Lisboa a crescer anárquica e desordenada, uma Lisboa nova rica, que rompeu com o passado, mas não tem presente nem planeia o futuro.*

*Nem a Lisboa Antiga, nem a Lisboa de hoje, errada no seu urbanismo – uma Lisboa Nova, uma Lisboa sem bairros de lata, sem vielas estreitas, sem becos tristes. Uma Lisboa sem fachadas de mau gosto e barrocas.*

Em 1939, Piteira Santos desejava *uma Lisboa com avenidas largas e praças amplas*

---

20 Fernando António Piteira Santos (Amadora, 1918 - Lisboa, 1992). Historiador, jornalista e professor. Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Universidade Clássica de Lisboa, tendo ingressado nas Juventudes Comunistas e na direcção do Semanário O Diabo em 1939. Membro do Comité Central do PCP entre 1941 e 1950, esteve depois exilado em Argel, onde foi membro fundador da Frente Patriótica de Libertação Nacional. Regressou a Portugal em 1974, tendo sido professor na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Ver Maria Antónia Fiadeiro Fernando Piteira Santos, Cidadão do Século XX, Porto, Campo das Letras, 2003. Ver também "Fernando Piteira Santos, Educação Intelectual", *in*. *Diário de Lisboa*, 30 de Novembro, 2001.

*e pequenos parques acolhedores, arborizados, relvados, verdes, verdes, verdes. Mas uma Lisboa de mármore e granito, e de cimento, e de cristal e aço. Uma Lisboa casada com o Tejo, unida ao Tejo que ser(ia) o seu lago maior, a sua sala de visitas, a sua avenida mais larga e mais bela.*

*E imaginava o casario a estender-se de Sacavém à Ajuda, por Algés a Santo Amaro, seguindo pelos Estoris e Cascais e a ir do Barreiro à Caparica pelo Alfeite, Cacilhas, Almada, e Trafaria. Então a Cidade Nova abraçará as povoações velhas, e irá submissa e decidida ver o rio lançar-se ao mar, confundindo nas águas salgadas as águas salobras, nas águas azuis, as águas azuis.*

*Desde o Barreiro, ao Alfeite, nas alturas de Almada, na Trafaria, na Caparica, uma floresta nova matizará os arvoredos velhos, e os pinhais serão listrados pelas agulhas, vermelhas e fumegantes das chaminés das fábricas, e as centenas de fumachos irão engrossar as neblinas do rio e os nevoeiros do oceano, e adicionarão às nuvens ligeiras, que a nortada empurra, o seu fumo azul e negro, tenuíssimo, fugitivo...*

*E as fábricas emigrarão para a margem sul; e os prédios crescerão para o céu como babéis; as escolas abandonarão os pardieiros pombalinos; o metropolitano devassará o ventre da cidade; e desaparecerão quarteirões inteiros; e dos bairros velhos nascerão bairros novos; e das vielas, avenidas; e dos becos praças, e das arcadas sombrias nascerão solários debruçados sobre o rio, sobre as matas e parques, sobre a cidade de mármore e granito, a do cimento, e de cristal, e de aço....*

A partir daqui entramos em pleno no traçado das novas artérias:

*A Avenida Almirante Reis irá desaguar no Tejo, irá ao aeródromo ao porto; a Avenida da Liberdade, por sobre o local da Penitenciária, simbolicamente, irá a Benfica, e outras continuarão até à Amadora, até Queluz, até Sintra. A Avenida Presidente Wilson, forçando a Rua de S. Bento, virá acabar ao Rato, ou - quem sabe - talvez se aventure pelas Amoreiras até Campolide, e até Monsanto ligando o Parque florestal ao rio. E ao lado do Tejo, do Terreiro do Paço a Belém, a Algés - quem sabe até onde?, estender-se-á uma outra avenida, que terá na margem sul a sua gémea, do Barreiro ao Alfeite, de Cacilhas à Caparica. E ninguém reconhecerá a rua da Alfândega na*

*avenida de 20 ou 30 metros de largo que unirá o Terreiro do Paço ao Poço do Bispo, e ninguém reconhecerá nas fachadas de cimento e vidro os vergonhosos armazéns antigos.*

*Era assim a sua “Lisboa Nova”: uma Lisboa industrial e exportadora; Aeroporto e porto terminal da Europa sobre um oceano que não a dividirá mais. Sob um céu azul, sob um mar azul, rodeada pelas matas, verdes, verdes que a abraçarão. (..).*

O seu discurso dirigia-se a ele próprio e à cidade. Acresce que quando a transposição de um modelo é autêntica, ele não pode deixar de ser referenciado. E, por isso mesmo, Piteira Santos terminava o seu artigo mostrando bem a que se referia: *porque não a cidade radiosa de Le Corbusier? Porque não a cidade do sol, da higiene, da luz e da vida?*

Tal foi o que só em 1948, num terceiro momento de divulgação, se pôde perguntar. A interrogação de Piteira Santos é, no tempo em que foi feita, o resultado de uma acutilância que pode ser vista como uma espécie de trabalho plástico, reforçado por uma apropriação das matizes de um texto que ele próprio se tinha encarregado algum tempo antes de divulgar. Foi através desta espécie de demonstração activa que as proposições de Le Corbusier adquiriram uma realidade afectiva, e foi assim que se conseguiu projectar uma visão recriadora de um futuro para a capital - que poderia ter sido motivo ou razão suficiente para fazer com que os lisboetas se interessassem pela sua cidade.

A questão central não está em saber porque razão isso não aconteceu, mas em imaginar o que poderia ter acontecido se acaso esta ficção tivesse sido tomada a sério, como uma alternativa portadora de potenciais consequências para Lisboa de então e para todos os futuros que se lhe seguiram.



# LE CORBUSIER: INFLUÊNCIA DA OBRA ESCRITA NOS ARQUITECTOS DO PORTO

ALEXANDRA TREVISAN

As várias leituras que realizamos sobre o I Congresso Nacional de Arquitectura, de 1948, invariavelmente referem que as teses apresentadas pelos arquitectos do Porto foram essenciais para imprimir um tom mais aguerrido e provocatório aos temas debatidos.

A maioria dos arquitectos do Porto que apresentou teses no Congresso pertencia à ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos, fundada precisamente no ano anterior e cuja acção iria durar até 1952.

Para compreendermos a participação dos arquitectos do Porto e, particularmente da ODAM, no 1º Congresso Nacional de Arquitectura é necessário fazer o enquadramento do ambiente cultural que os arquitectos do Porto viviam na década de 40, numa perspectiva mais restrita, isto é, conhecer as leituras sobre arquitectura que era possível fazer, de textos estrangeiros ou portugueses, incluindo-se nestes últimos os artigos vindos a público em publicações que nem sempre eram as da especialidade. No que respeita aos textos de Le Corbusier, os que mais vezes são citados durante o Congresso pelos arquitectos do Porto são *Vers une architecture* (1923), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) *Manière de Penser*

*l'Urbanisme* (1945)<sup>1</sup>. As citações são feitas através de traduções livres e, nalguns casos apenas é referenciado Le Corbusier como autor da ideia transcrita, mas não o livro do qual foi retirada. Entendemos este facto como uma despreocupação de rigor bibliográfico no tipo de textos produzidos, mas também com uma certa apropriação das ideias de Le Corbusier, que parece ser uma espécie de venerável mestre a quem uma geração mais nova reconhece sabedoria face a um conjunto de assuntos actuais.

Existe também no Congresso um claro conhecimento da Carta de Atenas patente nas teses apresentadas por diferentes arquitectos, umas vezes de forma explícita, outras de modo implícito, facto que nos leva a concluir que havia um contacto com este texto anterior a estas datas. Cassiano Barbosa na sua compilação sobre a O DAM refere na Bibliografia algumas revistas daquela época, sobretudo estrangeiras<sup>2</sup> e a revista portuguesa *Arquitectura*, 2ª série que, segundo este autor em 1947 alterou a sua orientação até aí voltada para o estilo nacional instituído, e “iniciou uma campanha de modernização arquitectónica” incluindo obras de vários arquitectos portugueses modernos, publicando escritos de alguns deles e “ainda os sagazes desenhos críticos de João Abel”. Tudo isto , segundo Cassiano Barbosa, “teve uma influência notável na difusão da moderna arte de construir”<sup>3</sup>. Como refere José-Augusto França, a revista *Arquitectura* tornou-se propriedade do ICAT, Iniciativas Culturais Arte e Técnica, que passou a oferecer uma informação internacional baseada em novos moldes gráficos, e lançou a publicação integral da “Carta de Atenas”<sup>4</sup>. Acrescente-se ainda que a

---

1 Le CORBUSIER, *Vers une architecture*, Crés, Paris, 1923; Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Crés, Paris, 1925; Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, s.d. (1945).

2 As revistas mencionadas são: *The Architectural Review*, *architectural Design*, *Architectural Forum*, *Domus*, *Casabela*. (Cassiano BARBOSA, *Organização dos Arquitectos Modernos – 1947-1952*, Porto: Edições Asa, 1972).

3 Cassiano BARBOSA, *Organização dos Arquitectos Modernos*, op. cit, p. 207 e 208.

4 José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1985, p. 259.

reformulação da *Arquitectura* contou com a colaboração do arquitecto Arménio Losa, como representante do Norte.<sup>5</sup> O texto da Carta de Atenas foi divulgado parcialmente em Portugal, nos anos de 1943- 44, por iniciativa de Nuno Teotónio Pereira, ainda como estudante de arquitectura, na revista *Técnica*, do Instituto Superior Técnico<sup>6</sup>. A versão integral deste documento foi publicado na revista *Arquitectura*, entre Fevereiro de 1948 e Setembro de 1949.

Octávio Lixa Filgueiras no seu texto sobre a Escola do Porto, entre 1940 e 1969, distingue dois momentos no acesso que os estudantes de arquitectura da EBAP tiveram à informação sobre a arquitectura internacional. Assim no período marcado pela Segunda Guerra Mundial, de 1940 a 1946, refere o seguinte: (...) “com a Biblioteca da Escola encerrada (e já há muito desactualizada), com a rarefacção de publicações técnicas em resultado do período de guerra, a quebra da informação disponível tornava-se um dos obstáculos mais visíveis a uma preparação mínima necessária dos candidatos a Arquitectura de então”. Acrescenta ainda: (...) “E para além da *Moderna Arquitectura Alemã* amplamente difundida pelos serviços culturais da Alemanha nazi, usavam-se por empréstimo, números atrasados da *Architecture d’Houjourd’hui*, e alguns ateliers (como a ‘ARS - Arquitectos’, ou o do Arq.º Januário Godinho) , conseguiam obter a *New Bauformen*; havia quem tivesse alguns exemplares da *Casabella*, e os raros que possuíam a *Ville Radieuse*, ou qualquer das edições ‘históricas’ de Le Corbusier fechavam-nas ciosamente a sete chaves, como precioso ‘segredo’ de qualquer ‘Art Royal’.”<sup>7</sup>

Num segundo momento, que decorreu ente 1948 e 1952, os arquitectos do

---

5 Ver nota 26 do texto de Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto – 1940–1969”, in *Carlos Ramos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, s/p.

6 (...) “Nuno Teotónio Pereira, desenvolvia desde 1943, à margem de qualquer organização, quando ainda estudante, um assinalável papel na reflexão e divulgação da arquitectura moderna publicando pioneiramente textos de Le Corbusier sobre a ‘Cité Radieuse’ e a primeira resenha em português da ‘Carta de Atenas’.” Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto: Publicações da Faculdade de Arquitectura do Porto, 1997, p. 32.

7 Octávio Lixa FILGUEIRAS, “A Escola do Porto 1940 -1969”, op. cit. s/p.

Porto tiveram acesso a uma maior diversidade de publicações. Para além de se inserir neste período a renovação da revista portuguesa *Arquitectura*, “as fontes de informação começavam a ter uma amplitude inimaginável nos anteriores magros tempos de extrema penúria”<sup>8</sup>, quer no que respeita a publicações periódicas, quer a livros como aqueles que foram reeditados de Le Corbusier: *Quand les Cathédrales étaient blanches*, *La Maison de l’Homme*, os quatro primeiros volumes da sua obra completa (1910/1929, 1929/1932, 1932/1938, 1938/1946) e a *Carta de Atenas* (Ascoral).<sup>9</sup>

Parece que, a partir de 1947, data do início da acção da ODAM, começaram a circular mais títulos, diversificando as problemáticas e contextualizando-as internacionalmente e, especialmente, Le Corbusier tornou-se mais “acessível” através da reedição das suas obras clássicas.

Acrescentemos agora a estes dados outros de carácter mais institucional, mas não menos importantes para o enquadramento que pretendemos fazer.

Em 1938 a Câmara Municipal do Porto inicia os procedimentos para a elaboração do Plano de Expansão e Urbanização da Cidade, o que levou a contactos com a Itália e posterior contratação do arquitecto/urbanista Marcello Piacentini e dos seus colaboradores, o arquitecto Calza Bini e do engenheiro Vincenzo Civico. Mas levou também a que a Direcção dos Serviços de Obras e Urbanização desse início ao processo de contratação de arquitectos do Porto, logo em 1939 do arquitecto Arménio Losa. Ao longo dos anos seguintes prestarão serviço no Gabinete de Estudo do Plano Geral de Urbanização Artur Andrade, Agostinho Ricca e Fernando Távora.

---

8 Octávio Lixa FILGUEIRAS, “A Escola do Porto 1940-1969”, op.cit., s/p.

9 “A nova série da revista ‘Architecture d’Aujourd’hui’ haviam saído já alguns números monográficos importantes como os consagrados a ‘Neutra’ (Maio-Junho de 1946), ao ‘Urbanismo’ (Setembro de 1946), ‘Equipamento da Habitação’ (Março e Maio - Junho de 1947), ‘Técnicas Americanas do Urbanismo’ (Julho de 1947), ‘Brasil’ (Setembro de 1947), Saúde Pública -I’ (Novembro de 1947), ‘Habitação Colectiva I’ (Dezembro de 1947)” De referir ainda o livro de José Luis Sert ‘O Can our cities survive’ reeditado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York - bem como as mais recentes contribuições deste Museu em defesa da Arquitectura Moderna.” (Octávio Lixa Filgueiras, ‘A Escola do Porto (1940- 1969)’, op.cit., s/p).

Desde 1940 que o Gabinete de Estudo do Plano Geral de Urbanização começa a solicitar autorização para comprar alguns livros relacionados com questões de urbanismo. No entanto, só a partir de 1947, os pedidos voltam a ganhar alguma dimensão e para além das publicações de índole mais técnica ou directamente relacionadas com as questões urbanas, é solicitada, e autorizada, a assinatura da *L'Architecture d'Aujourd'Hui* e a aquisição do 1º e 3º volumes do livro "Le Corbusier", que deduzimos tratar-se da obra completa deste arquitecto.<sup>10</sup>

Parece-nos óbvio que é a presença de uma nova geração de arquitectos na Câmara e das relações que estabelecem com o exterior, particularmente com o grupo ODAM, que levou às opções de aquisição acima referidas, que julgamos terem sido autorizadas por não constituírem, aos olhos de quem autorizou, qualquer tipo de leitura mais subversiva face às questões arquitectónicas.

Este facto parece-nos relevante sobretudo quando comparado com um artigo publicado ao longo de três números, durante o ano de 1946, na revista *Vértice*, relançada em Fevereiro do ano anterior, num período que atrás se caracterizava como de escassez de informação sobre a arquitectura internacional e que é demonstrativo de como a arquitectura moderna e alguns arquitectos que a representavam eram fortemente rechaçados pelos defensores do regime de Salazar.

O artigo de José Queiroz, que pertencia ao corpo directivo da *Vértice* desde 1946<sup>11</sup>, aparece na rubrica *Ciência e Técnica*, com o título "Arquitectura Moderna" e está dividido em quatro partes, respectivamente, "O objecto e o método", "A questão do estilo", "Os pioneiros" e "O problema da Habitação".

---

10 Boletim da Câmara Municipal do Porto, nº 567, 22 de Fevereiro de 1947 e nº 589, 26 de Julho de 1947.

11 Esta informação foi retirada de, Viviane RAMOND, *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, Coimbra: angelus novus, 2008, p. 59.

No início do seu texto José Queiroz diz que foi um artigo de Júlio Dantas<sup>12</sup> publicado n’*O Primeiro de Janeiro*, intitulado “Reconstrução” - no caso particular das cidades europeias destruídas pela guerra - que o levou a “tentar esclarecer alguma coisa do que Sua Excelência teve de adulterar e desvirtuar para servir aos leitores do jornal o cozinhado da sua prosa, a sua escassez de ideias sobre o assunto, as suas confusões, os seus preconceitos, e a sua ignorância total dos problemas em questão.”<sup>13</sup>

No artigo de Júlio Dantas perpassa um tom de acesa crítica contra a arquitectura moderna, ou modernista como ele lhe prefere chamar, dando indicações precisas sobre os arquitectos que considera responsáveis internacionalmente pelos maus princípios nos quais não devem assentar as cidades e a sua arquitectura. São suas estas palavras: “Eu tive já ensejo de, nestas mesmas colunas, dizer o que pensava da arquitectura modernista, no número de cujos criadores ou propulsores se contam nos últimos 30 anos, homens como Messel, Le Corbusier, W. Gropius, Moser, Firle, Perret, May, Loos, Eric Mendelsonh, Harry Rosenthar, Fritz Hoger, Elasser, Schroder, Scharoun, Hans Poelzig, e outros insignes inimigos das mais belas cidades europeias, que ameaçaram, no seu delírio de simplificação e de

---

12 Júlio Dantas (1876–1962), formado em Medicina dedicou-se ao jornalismo, à literatura e ao ensino. Os seus artigos e os seus textos literários considerados por alguns retrógrados e académicos como é o caso do poeta e artista plástico Almada Negreiros que, em 1915, lhe dedicou o *Manifesto Anti-Dantas*. Esta manifesto de Almada é uma crítica bastante violenta contra Júlio Dantas, mas sobretudo contra o academismo os valores tradicionais que Dantas encarnava. Torna-se para o contexto cultural português num ponto de referência relativamente ao modo violento e claro como se rejeitaram certas ideias em favor de outras, as relacionadas com o modernismo. Pedro Vieira de Almeida a propósito da “Representação 35”, isto é, da representação que um grupo de arquitectos enviou em 1935 ao Presidente do Conselho para que fosse erigido em Sagres o “Monumento Digno dos Descobrimentos e do Infante”, refere como texto de comparação o *Manifesto Anti-Dantas*: “(...) Admitindo [o texto da Representação] que teria razão absoluta nas críticas que faz no plano puramente estético, não deixa de ser surpreendente de imediato a violência que ele assume na sua crítica, violência muito maior do que a de Almada 20 anos atrás no ‘Manifesto Anti-Dantas’, porque na ‘Representação 35’ não há qualquer ironia ou sombra de humor mas sim uma seriedade oficial técnica, diria burocrática.” Pedro Vieira de Almeida, “Carlos Ramos – Uma estratégia de intervenção”, in *Carlos Ramos – Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, s/p.

13 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, in *Vértice Revista de Cultura e Arte*, Coimbra: Minerva, Março de 1946, p. 31.

uniformização, restituir-nos ao monólito e à caverna (...).”<sup>14</sup>

A “lista negra” é extensa, mas ao longo de todo o artigo Le Corbusier parece colher as críticas mais duras: “O mais visado de todos é Le Corbusier, que no seu livro ‘Vers une Architecture’, apresenta os fundamentos da estética da construção moderna, - aliás negação formal de todos os princípios estéticos. (...) este arquitecto, a quem se deve em grande parte, o mau gosto universal da construção urbana (...)” E Júlio Dantas continua criticando as ideias de Le Corbusier expressas na compilação de textos que deu origem ao *Vers une Architecture*, no qual este arquitecto evidencia os aspectos ligados à fabricação em série de habitações e à lógica da casa como “machine à habiter”. É baseado no *Vers une Architecture* e nos primeiros projectos de Le Corbusier, dos anos 20, e no conceito de arquitectura Internacional, que Júlio Dantas prossegue contra a ideia de uma arquitectura baseada na uniformização e simplificação formal. Se tivermos em linha de conta que em 1946 Le Corbusier já possuía um curriculum profissional considerável, bem como uma grande produção teórica, normalmente polémica,<sup>15</sup> e se somarmos a isto o facto deste arquitecto ser um dos principais animadores dos CIAM e o redactor da Carta de Atenas, não nos parece difícil entender a posição tão negativa de um homem claramente associado ao regime como Júlio Dantas. Mas, ironicamente, também é neste período que Le Corbusier menos exerceu a sua actividade como arquitecto. Quando regressou a Paris no final da Guerra, Le Corbusier já tinha quase 60 anos e não executava os seus projectos há mais de uma década.<sup>16</sup> Assim, qualquer invectiva contra ele partindo de Portugal servia não para o visar, pois das nossas

---

14 Júlio DANTAS, "Reconstrução", in *O Primeiro de Janeiro*, de 17 de Janeiro de 1946.

15 Desde o período em que Le Corbusier começou a publicar as suas obras e os seus textos teóricos na revista *L'Esprit Nouveau*, que a polémica e discussão em torno da sua pessoa e da sua produção se instalaram. Em 1932, Louis Hourticq do Institut e Umbdenstock, professor nas Beaux-Arts e na Ecole Polytechnique, organizaram uma reunião pública para denunciar a influência perniciosa de Le Corbusier, em 1933 Camille Mauclair publica *L'Architecture va-t-elle mourir?* Onde ataca violentamente Le Corbusier. Estes dados foram retirados de, Maurice BESSET, *Le Corbusier*, Genève: Skira, 1987, p. 202.

16 Ver a este propósito, William CURTIS, *Arquitectura Moderna desde 1900*, p. 419.

questões internas estaria ele muito longe, mas para espicaçar aqueles que, como José Queiróz, se insurgiam contra as opiniões de homens como Júlio Dantas. Aiás, na primeira parte do seu artigo José Queiroz começa por fazer uma crítica ao homem que era Júlio Dantas, mas também ao que ele representava: “um índice de mentalidade infelizmente muito vulgarizado e as suas opiniões nada mais exprimem do que ideias comuns a muita gente. Daí não ser possível encolher os ombros e deixar correr”.<sup>17</sup> Justifica deste modo a necessidade de elaboração do artigo e, aproveitando as afirmações de Júlio Dantas, passa a esclarecer como se passou a fazer arquitectura a partir da invenção de novos pressupostos técnicos e materiais, deixando subjacente exemplos bem estruturados e elucidativos, sem evitar ser crítico face à arquitectura contemporânea: “A casa deixou de ser um cubo encimado por uma pirâmide ou uma combinação destes elementos para passar a ser uma composição de um mais variado número de elementos. Mas este enriquecimento de formas exigia do arquitecto um bom senso de proporções mais apurado, um sentido de composição mais perfeito, sem o qual lhe era fácil descambar num exotismo amaneirado, numa utilização da forma pela forma. O que diga-se de passagem não poucas vezes sucedeu. Mas deste facto não se pode culpar a moderna arquitectura nem o espírito que a informa, mas apenas aqueles arquitectos, contemporâneos mas não modernos, que disso se tornam culpados.”<sup>18</sup>

Sobre o “estilo” Júlio Dantas afirma “Uma questão ... que não se resolveu ainda e que os mestres urbanistas encaram com mal dissimulada inquietação”.<sup>19</sup> José Queiroz contrapõe, a partir de uma análise histórica crítica em relação ao século XIX e àquilo que ele apelida de “batalha dos estilos”, dizendo que “Assim como até aí os arquitectos se tinham empenhado na ‘escolha de um estilo’, os novos, que então surgiram, desfraldaram uma bandeira inteiramente diversa: a recusa

---

17 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., p. 32.

18 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., pp. 36 e 37.

19 Júlio DANTAS, “Reconstrução”, op.cit.

pura e simples de qualquer estilo. Recusavam tudo o que representasse uma sujeição formal, uma 'tirania'. E termina dizendo que "é Le Corbusier quem mais nitidamente exprime esta atitude" e acaba citando dois excertos, um da *L'art décoratif d'aujourd'hui*, e outro de *Vers une Architecture*: "A arquitectura não tem nada a ver com os 'estilos'. Os Luís XV, XIV, XVI ou o Gótico são para a arquitectura como é uma pena na cabeça de uma mulher; por vezes é bonita, mas nem sempre, e nada mais do que isso".<sup>20</sup>

No capítulo sobre os « Pioneiros » José Queiroz distingue Le Corbusier e Gropius, justificando que deu particular relevo às obras destes dois arquitectos pelo facto destas lhe permitirem fazer uma análise bastante completa dos problemas da arquitectura contemporânea e do modo como se tem tentado resolvê-los. A ênfase que dá a Le Corbusier e a Gropius não o impede de explicar o enquadramento da época em que se inserem – nomeadamente a influência que outros arquitectos tiveram na sua formação - e as tendências que surgiram paralelamente como o Funcionalismo, a *New Sachlichkeit* ou "Objectividade Nova", o Neoplasticismo e, logicamente, a Bauhaus. No entanto, é em Le Corbusier que se detém, descrevendo todo o seu percurso desde a viagem do Oriente, num tom revelador de uma clara empatia perante as ideias deste arquitecto, defendendo que foi a sua capacidade de universalização que contribuiu para a sua atitude perante os problemas da arquitectura, e cita-o, a partir de *L'art décoratif d'aujourd'hui*: "Com o decorrer dos tempos tornei-me cada vez mais um homem de qualquer parte, mantendo todavia esta firme ligação: o Mediterrâneo, rei das formas sob a luz".<sup>21</sup>

José Queiróz assume ainda que se deu o primeiro lugar a Le Corbusier na lista dos pioneiros é "porque, sendo indubitavelmente o mais brilhante teorizador dos problemas da moderna arquitectura, a sua actividade na divulgação desses problemas o colocou num lugar destacado em face do público". O que nos leva

---

20 José QUEIROZ, "Arquitectura Moderna", op.cit., pp. 39 e 40.

21 José QUEIROZ, "Arquitectura Moderna", op.cit., p. 114.

de novo à questão que despoletou este artigo, a resposta a Júlio Dantas. Inúmeros arquitectos daqueles que Dantas colocou na “lista negra” servem com as suas obras ou com as suas ideias para ilustrar e sistematizar este artigo da “Vértice”, mas Le Corbusier tem, sem dúvida a defesa mais cuidada. Refere José Queiróz: “Destes vários aspectos que formam o arquitecto – o técnico, o cientista e o artista – o Sr. Dr. Júlio Dantas menospreza os dois primeiros e ignora o último. Por isso o retrato que faz de Le Corbusier – se retrato se pode chamar a uma pasquinada daquele género – é falso de cima abaixo.”<sup>22</sup>

No quarto e último capítulo da “Arquitectura Moderna” intitulado “O problema da habitação”, é assumido que este é aquele que o arquitecto tem de resolver primeiro.<sup>23</sup>

O autor começa por explicar que a questão candente da habitação não é apenas um problema nascido com a guerra, mas que deve ser procurado na herança deixada pelo liberalismo económico do Século XIX “e pela sua política de construções mal orientada e ineficiente”.<sup>24</sup> Explica que naqueles dias é possível pensar uma arquitectura para as massas, ou seja, o que tinha sido inviável em épocas anteriores tornava-se agora perfeitamente viável, dadas as possibilidades de actuação que a indústria e a técnica possibilitaram.

José Queiroz associa a arquitectura moderna à arquitectura de massas e esta à simplicidade e austeridade: “O facto de a arquitectura moderna ser uma arquitectura de massas fica bem vincado na atenção que hoje se dedica ao problema da casa económica e à planificação de grandes aglomerados, problemas ambos ligados à existência de grandes massas populacionais. Pode-se mesmo dizer que o facto de ser uma arquitectura de massas é condição necessária para que seja moderna.”<sup>25</sup> Nesta sequência de ideias José Queiroz considera de suma

---

22 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., p. 118.

23 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., p. 201.

24 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., p. 202.

25 José QUEIROZ, “Arquitectura Moderna”, op.cit., p. 205.

importância a participação do utente nas decisões sobre a política habitacional para que esta não se desligue da realidade, pensando que cabe ao arquitecto a função de esclarecer e orientar a discussão sobre este assunto. Acrescenta ainda que o papel da Imprensa é um auxiliar muito importante para o arquitecto visto que através de inquéritos feitos à população, posteriormente tratados estatisticamente, criam a “possibilidade de orientar a sua acção de uma forma absolutamente eficaz.”<sup>26</sup>

A eficácia passa também pela defesa da construção estandardizada, ressalvando, no entanto, que este processo não tem que abranger a totalidade da habitação, evitando-se deste modo a produção em série de casas absolutamente iguais: “No estado actual da técnica da construção civil não pode pensar-se na fabricação completa de uma casa, senão como um processo de recurso para resolver a crise grave da habitação, como a que presentemente assola a Europa destruída pela guerra”.<sup>27</sup> José Queiroz afirma que é inevitável face à conjuntura económico-social que se vivia no pós guerra ignorar a eficácia dos processos de pré-fabricação aplicados ao sector da habitação. Mesmo sob o ponto de vista estético – sector que sofria as criticas mais cerradas - a validade destes métodos mantém-se.

Prossegue demonstrando que a Europa entre as duas guerras modificou os hábitos de vida, de trabalho e de recreio dos seus habitantes. As exigências passaram a ser outras e a arquitectura deveria acompanhá-las. Coloca então a questão da casa unifamiliar e da casa-bloco, afirmando que a arquitectura moderna parecia ter-se encaminhado decididamente para a construção em altura, no sentido de resolver de modo prático e económico o problema da habitação nos centros urbanos. Contrariamente, no campo a casa unifamiliar permanece como a solução para as necessidades da vida rural. Daqui parte para uma reflexão das vantagens e desvantagens destas duas soluções para a habitação, defendendo claramente os blocos habitacionais para as cidades.

---

26 José QUEIROZ, "Arquitectura Moderna", p. 206.

27 José QUEIROZ, "Arquitectura Moderna", p. 206.

Termina perguntando à maneira de Le Corbusier<sup>28</sup> “Para onde caminha a arquitectura” e afirma que ainda é cedo para responder cabalmente a esta pergunta, sobretudo pela situação que se vive depois da guerra. Considera, no entanto, que “uma coisa é certa: a posição dos problemas da reconstrução em termos de problema social, e a necessidade de os resolver dentro de planos reguladores, por meio dos quais se possam obter a harmonia e a eficiência necessárias; e o reconhecimento da interdependência indestrutível entre o problema da habitação e os problemas da produção, dentro do princípio de que aquele não pode ser cabalmente resolvido sem uma perfeita organização desta, tendente a criar um melhor nível de vida de todas as camadas populacionais”. Acrescentando ainda que o problema da habitação não pode ficar dependente da iniciativa privada e que tratando-se de algo complexo e urgente terá que dizer respeito à administração municipal.<sup>29</sup>

Pensamos que é preciso acrescentar agora outra razão para termos destacado este texto de José Queiroz, ou seja, o facto de as questões por ele levantadas em 1946 serem aquelas que em 1947 estiveram na base da criação da ODAM e na formulação das teses apresentadas ao Congresso Nacional dos Arquitectos no ano seguinte.

As preocupações em torno de algumas problemáticas andavam já há algum tempo no ar, mas de modo disperso por artigos de jornais e revistas ou em debates pontuais. O Congresso permitiu que as questões da arquitectura e do urbanismo encontrassem um meio institucional de debate, de reflexão e de formulação de hipóteses para a resolução de alguns dos problemas considerados mais urgentes.

No entanto, a tendo em conta, mais uma vez, a situação política que se vivia no

---

28 Dónde está la arquitectura? Más allá de la máquina. Le Corbusier, "Dónde está la arquitectura?", In, Alfred ROTH, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Valencia: Colección de Arquitectura. 31, p. 23.

29 José QUEIROZ, "Arquitectura Moderna", op.cit., p. 206.

País, talvez o Congresso não tenha criado uma cisão significativa com o Regime, e no contexto geral das teses apresentadas, o Porto com a participação dos jovens arquitectos deu um contributo importante. A presença de Le Corbusier perpassou nas suas teses de modo claro através do conteúdo das citações escolhidas, mas também na adopção de um estilo de escrita fortemente comunicativo, irreverente e mesmo provocatório. Se estes eram os objectivos destes arquitectos então os textos iniciais de Le Corbusier *Vers une architecture* (1923) e *Urbanisme e Lart décoratif d'aujourd'hui* (1928), apresentados pelo próprio,<sup>30</sup> como a asa direita e a asa esquerda do primeiro, eram perfeitamente actuais face aos problemas colocados no Congresso e num contexto político de oposição a um regime fascista nos quais estes tinham que ser debatidos.

O 1º Congresso Nacional de Architectura realizou-se em Lisboa entre 28 de Maio e 4 de Junho de 1948, propôs dois temas para debate “a architectura no plano nacional” e “o problema português da habitação”. As teses apresentadas não foram censuradas previamente.

Da Comissão Executiva que preparou o Congresso faziam parte os arquitectos Cottinelli Telmo, Porfírio Pardal Monteiro, Miguel Jacobetty Rosa, João Guilherme Faria da Costa (Tesoureiro) e Paulo de Carvalho Cunha (Secretário Geral). A organização das sessões de trabalho levou à criação de comissões responsáveis pela redacção das conclusões e dos votos, nas quais se diversificou a participação dos arquitectos intervenientes, entre os quais se contaram vários do Porto e, entre eles, alguns membros da ODAM.

No Tema I, “A Architectura no Plano Nacional” a Mesa foi presidida por David Moreira da Silva, docente da Escola de Belas Artes do Porto, secretariado por dois arquitectos, sendo um Fortunato Cabral, Presidente da Secção Distrital do Porto, o relator foi Inácio Peres Fernandes, que fez parte da Comissão de

---

30 Le CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris: Les Éditions G. Crès, s/d, p. 11.

Redacção, na qual participaram mais quatro arquitectos dos quais dois da ODAM, Artur Andrade e Viana de Lima.

No Tema II, “O Problema Português da Habitação”, a Mesa foi presidida por Carlos Ramos, sendo um dos secretários o arquitecto do Porto, Homero Ferreira Dias. Da Comissão de redacção deste tema fizeram parte três arquitectos do Porto, Januário Godinho, Arménio Losa e António Lobão Vital, os dois últimos membros da ODAM.<sup>31</sup>

No primeiro tema foram apresentadas 25 teses, seis dos participantes eram do Porto, quatro destes pertenciam à ODAM, na totalidade a participação do Porto computou-se em nove comunicações visto que alguns destes arquitectos apresentaram mais do que uma tese.

No segundo tema, foram inscritas nove teses e uma comunicação, quatro destas eram de arquitectos da ODAM. Assim, das 34 teses apresentadas no Congresso 13 eram de arquitectos do Norte.

Esta ligeira “desigualdade” numérica que não chega a ser representativa se tivermos em linha de conta que alguns dos arquitectos de Lisboa apresentaram mais do que uma tese, como é o caso de Porfírio Pardal Monteiro que apresentou quatro, acabou por ser colmatada pela participação efectiva dos arquitectos do Porto na redacção das conclusões e dos votos. Além disso, estamos cientes que aquilo que foi sendo referido ao longo das teses dos arquitectos do Porto ficou contemplado nas conclusões do Congresso.

Pedro Vieira de Almeida afirma, na “História da Arte em Portugal”, que “A atitude que durante o Congresso parece (...) mais genericamente assumida será a introdução dos princípios da Carta de Atenas, com desvinculação de uma atitude tida por historicista, e adesão implícita a algumas fórmulas de Le

---

31 Estes dados foram retirados de *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, Gráfica Santelmo, s/d.

Corbusier, fórmulas que tinham lançado o chamado ‘estilo internacional’.”<sup>32</sup> Acrescentariamos que, se a adesão ficou implícita nalgumas das participações dos arquitectos de Lisboa, ela ficou quase sempre explícita nas teses dos arquitectos do Porto e, em particular, daqueles que faziam parte da ODAM.

O próprio grupo que criou a ODAM assumiu que a sua acção se relacionava com as ideias de Le Corbusier e com os princípios assumidos na Carta de Atenas. Dentro desta ordem de ideias faz todo o sentido que os arquitectos da ODAM ao longo dos textos que apresentaram ao Congresso Nacional de Arquitectura tenham feito citações da obra teórica de Le Corbusier, contrariamente aos arquitectos de Lisboa que só esporadicamente o fizeram.<sup>33</sup>

No Relatório da Comissão Executiva do Congresso a propósito do segundo tema que foi debatido, isto é, o problema português da habitação, lê-se o seguinte: “Das suas intervenções [dos congressistas] , resultou flagrante a unanimidade de pontos de vista, especialmente no referente a problemas de ordem geral. Assim, todos se mostraram concordantes, tanto na necessidade de integrar os planos locais de urbanização em planos regionais e estes num plano nacional, bem como em indicar a urgência da elaboração de planos das regiões agrícolas para a solução urgente do grave problema da habitação rural.” E mais à frente: “Ainda dentro do estudo geral dos problemas urbanísticos e arquitectónicos, foi largamente debatida a adopção dos princípios da ‘Carta de Atenas’, tendo-se

---

32 Pedro Vieira de ALMEIDA e Maria Helena MAIA, "Arquitectura Moderna" in *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Edições Alfa, nº 14, 1986, p. 144.

33 É o caso do arquitecto de Lisboa Miguel Jacobetty Rosa que inicia a sua intervenção intitulada “Expressão, consequência da função” com uma citação de Le Corbusier, retirada da *Manière de penser l'urbanisme*. Noutra tese (inserida no II Tema – O Problema Português da Habitação) este arquitecto dedica uma boa parte da sua argumentação à defesa da racionalização na habitação e na urbanização, defendendo claramente a construção em altura e as alterações urbanísticas que lhe devem estar subjacentes. As ideias expressas são muito próximas das de Le Corbusier sem que, no entanto, este seja citado. A Comunicação que Miguel Jacobetty Rosa também apresentou ao Congresso – “Estudo de casas de renda económica” – vem corroborar a ideia da standardização dos métodos de construção e a construção em altura, como uma solução para os problemas habitacionais nomeadamente em Lisboa. (*1º Congresso Nacional de Arquitectura, Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos*, op.cit. p. 66 e pp. 223 a 228.)

concluído, depois de prolongada controvérsia, que esses princípios deveriam ser apenas aplicados quando de acordo com as realidades nacionais.”<sup>34</sup>

Logo, não houve unanimidade de pontos de vista face a uma aplicação *tout court* dos princípios da Carta de Atenas, mas ficou salvaguardada a hipótese da sua aplicação.

Nas conclusões do Congresso referentes ao “problema português da habitação” no ponto 10, é referido “Que tanto nas edificações como nos planos de Urbanização sejam seguidos os princípios orientadores expressos na Carta de Atenas”, seguindo-se entre parêntesis as teses ( em número de seis ) que focaram este assunto. Três teses são de arquitectos da ODAM – António Guilherme Matos Veloso, António Lobão Vital e Viana de Lima – e três de arquitectos de Lisboa – Miguel Jacobetty Rosa, Jorge Segurado, João Simões, José Huertas Lobo e Francisco Castro Rodrigues ( os três últimos com uma tese apresentada em conjunto ).<sup>35</sup>

A tese do arquitecto Viana de Lima é a única que no resumo de apresentação do Relatório é apresentada como tratando o tema “à luz dos princípios enunciados na Carta de Atenas”.<sup>36</sup> Se invariavelmente todos os congressistas da ODAM citam Le Corbusier, a “Carta de Atenas” e os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, Viana de Lima foi mais longe ainda na sua clara adesão aos ideais que estavam ali subjacentes concluindo a sua tese dizendo: “Que não só as edificações urbanas e rurais, mas também nos planos de urbanização de todos os centros populacionais, sejam seguidos os princípios orientadores expressos e definidos na CARTA DE ATENAS.”<sup>37</sup>

A defesa dos CIAM foi também um dos aspectos que caracterizou a actuação

---

34 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit. pp. XLI e XLII.

35 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit., p. 290.

36 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit., p. 287.

37 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit., p. 222.

dos arquitectos do Porto, havendo uma defesa explícita da sua acção no mundo, como ficou patente nas teses de Oliveira Martins e de António Lobão Vital. O primeiro a propósito da “arquitectura de hoje e as suas relações com o urbanismo” pergunta: “Como foi possível encontrar estas respostas aos problemas da Arquitectura e do Urbanismo do nosso tempo? As contribuições são inúmeras e universais. Como já dissemos, desde Tony Garnier, com a sua Cidade Industrial, em 1900, passando por Le Corbusier, em 1922, com L’Esprit Nouveau, e em 1930 com a Ville Radieuse, que era apontado um caminho. Com a formação em 1928, em Sarraz, dos CIAM, consagraram-se estes princípios, particularmente no IV Congresso, cujos resultados foram recentemente publicados na Carta de Atenas e que constituem, inofismavelmente a tese mais notável.” E continua: “Entretanto grupos nacionais do CIAM vão-se formando e trabalham activa e brilhantemente, estudando numerosas aplicações de novos princípios, dando consideráveis contribuições.(...) Quase não houve país, excepção do nosso, que não fosse bafejado por esta lufada de rejuvenescimento (...)”<sup>38</sup>

O Congresso parece surgir como a oportunidade efectiva de divulgação da acção dos CIAM e daquela que era considerada a tese mais notável de todas – a Carta de Atenas.

Por sua vez António Lobão Vital na sua tese “A Casa, o Homem e a Arquitectura” desenvolve o tema do “Novo Humanismo” a que “corresponde uma nova arquitectura, hoje ao serviço do HOMEM TOTAL. Portanto, o primeiro objectivo da ARQUITECTURA é o Homem e, na medida que serve os interesses do Homem, serve os interesses da Nação.”<sup>39</sup> Nesta sequência os princípios da Carta de Atenas serão apresentados por este arquitecto num tom ético, de defesa aberta de que seria através deles que os homens encontrariam melhores condições de vida e alegria. Os “materiais do urbanismo”, tal como foram redigidos por Le Corbusier, são apresentados num tom apologético e de

---

38 *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, op. cit. p. 169 e 170.

39 *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, op. cit. p. 199.

grande optimismo.

Embora discutida no CIAM de 1933 a Carta de Atenas foi publicada em 1940 num período de destruição provocada pela 2ª Guerra Mundial, surgindo no imediato pós guerra associada a uma atitude política de resistência, tendo sido considerada através da sua divulgação internacional como um documento essencial do urbanismo progressista.

Apesar de não ter vivido as consequências da destruição das cidades provocadas pela guerra, Portugal inseria-se no grupo de países europeus que não tinham resolvido os problemas de habitação e de planeamento urbano no período anterior ao conflito mundial. Assim aquilo que a Carta de Atenas propunha como os materiais do urbanismo – o sol, o espaço e a natureza – bem como a dissociação das zonas industriais das zonas residenciais, aspectos que, associados à novíssima concretização da Unidade de Habitação de Le Corbusier para Marselha, tornavam-se para alguns arquitectos, como as soluções passíveis de serem aplicadas a Portugal, com maior ou menor ortodoxia, ou se quisermos, com a consciência de que no nosso País a exigência não passava pela construção de unidades de habitação à maneira de Le Corbusier, mas por uma sensibilização das entidades oficiais e da população de que as habitações em altura – os prédios – eram a solução para uma boa parte do problema habitacional.<sup>40</sup>

Várias foram as teses de arquitectos de Lisboa e do Porto que focaram e defenderam a construção em altura, tendo a preocupação de a inserirem numa problemática mais alargada, relacionada com os aspectos sociais e económicos e, sobretudo, urbanos. No entanto, no Relatório do Congresso este assunto é referido da seguinte forma: “Foi ainda apresentada como tentativa para a solução de grandes bairros populacionais, a construção multifamiliar em altura, em

---

40 Cassiano Barbosa na compilação que realizou sobre a ODAM refere que “A insistência em tentar resolver o problema da habitação das classes economicamente débeis construindo casinhas unifamiliares em bairro fechado é um dos exemplos de uma política urbana desactualizada. A solução em altura, que estava proscribida, só foi adoptada, no Porto, quando se iniciou a construção dos blocos de habitação colectiva” (*ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos*. op. cit. p. 15).

oposição à prática do sistema mais em uso, de moradias unifamiliares isoladas. Tendo surgido polémica, sobre tais critérios, acordou-se, no entanto, em que a primeira das soluções deveria ser tentada, ainda que a título experimental, ponderando-se devidamente os problemas de salubridade e de urbanização que com eles se relacionam.”<sup>41</sup>

A construção de edifícios habitacionais em altura é entendido no Congresso como uma tentativa de solução de um problema, não como outra possibilidade de fazer arquitectura e cidade em zonas em que não havia excesso de população. Como foi dito anteriormente, os CIAM também são referidos por alguns dos arquitectos da Odam que intervieram no Congresso. Dos vários CIAM realizados até àquela data o mais citado é V Congresso, realizado em Paris em 1937. Os relatórios do CIAM de 37 foram publicados no livro de J.L.Sert, *Can our Cities survive?* em 1942, obra da qual havia conhecimento em Portugal. Este CIAM foi dedicado aos *Logis et Loisirs*, logo, era perfeitamente adequado citar as suas conclusões quando no Congresso Nacional de Arquitectura um dos temas em debate era, precisamente, o problema da habitação.

O arquitecto António Guilherme Matos Veloso inicia a sua tese sobre “habitação rural e urbanismo” com uma citação da *Abertura do V CIAM*, seguida de outra, desta feita retirada das *Bodas de Sangre* de Garcia Lorca – “padre...Esta tierra necessita brazos que no sean pagados.” Mais à frente, continuando em defesa da sua ideia do modo como os homens que estão mal alojados podem ver melhoradas as suas condições de vida, quer nas cidades quer nos campos, destaca uma citação de Álvaro de Campos e entre parêntesis cita uma breve frase de Le Corbusier, “Les quantités nouvelles à l’échelle des temps modernes”,<sup>42</sup> Na sequência destas citações discorre sobre as tendências urbanísticas actuais, que devem ter no centro das preocupações e como ponto de partida o homem, nas cidades e nos campos, e a população inteira, sem discriminações, aplicando os

---

41 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit., p. XLII.

42 1º Congresso Nacional de Arquitectura, op. cit., p. 189 e 192.

pressupostos divulgados pelos CIAM e, em particular pela “Carta de Atenas”: “A conclusão dada, quando do IV Congresso CIAM, que originou a *Carta de Atenas*, de ser necessário *mobilizar e libertar o solo das cidades*, para a solução dos ‘logis et loirs’ deve igualmente ser aplicada ao caso dos campos.”<sup>43</sup>

O V CIAM foi também referido na intervenção de Mário Bonito, sob o título “Tarefas do Arquitecto”, particularmente no ponto dedicado à “arquitectura e criança”<sup>44</sup>, à sua educação e aos seus períodos de lazer. O arquitecto Mário Bonito começa a sua tese com uma citação de Leon Tolstoi: “A condição de toda a vocação verdadeira não é o amor da arte, mas o amor da Humanidade; e só quem está penetrado desse amor dos homens, pode esperar a criação, em arte, de obra de valor.”

Parece-nos que, embora o fascínio pelas premissas mais práticas, técnicas e “frias” retiradas das conclusões dos CIAM ou da Carta de Atenas, existia nas intervenções dos arquitectos do Porto uma preocupação de fundamentar as suas ideias através de citações que corroborassem as preocupações com os indivíduos e com o bem estar da comunidade, servindo também como modo de estabelecer pontes, justificativas das suas opções na arquitectura e no urbanismo, com o pensamento erudito de tom mais caloroso.

Mas, para além disso, esta unidade de citações em torno de Le Corbusier, da Carta de Atenas e dos CIAM, criou nas diferentes intervenções dos arquitectos portuenses um objectivo comum, em torno de preocupações comuns, sem dúvida preparado anteriormente, pela relação de amizade existente entre eles, pela partilha de leituras e pelo ambiente cultural do Porto de meados dos anos 40.

Viana de Lima, ainda na sequência desta unidade de ideias, afirma no Congresso

---

43 *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, op. cit., p. 192.

44 “Na opinião do Dr. Pierre Winter (5º Congresso CIAM) todos os locais escolares devem permanecer muito próximos do lar. E reforçando conclui: *Não esquecer que os locais para a educação, instrução e horas de ócio da criança, não devem separá-la ou afastá-la do lar. Pelo contrário devem encontrar-se centralizados nele.*” (*1º Congresso Nacional de Arquitectura*, op. cit., p. 140).

Nacional de Arquitectura que “os povos vivem sem alojamento digno da nossa época, onde o ar, a luz, o sol e as árvores e o silêncio nunca entraram; perdem, portanto, desta forma, o contacto com a Natureza, tornando-se doentios, e as suas sensibilidades corrompidas pelas falsas alegrias da cidade. ‘O homem das cidades, sucumbindo actualmente aos excessos e às desordens das suas próprias invenções técnicas, pode sucumbir também aos efeitos nocivos de um conforto artificial’ – Dr. Pierre Winter, no V Congresso CIAM, 1937”.<sup>45</sup>

Esta procura dos laços de solidariedade entre os “técnicos” e as populações necessitadas de melhor alojamento e de melhores cidades que estes arquitectos preconizavam insere-se, quanto a nós, na reflexão que Leonardo Benevolo faz a propósito da Carta de Atenas e dos CIAM que a formularam: «A ocasião da discussão não é, de facto, uma cidade que funcione melhor, mas uma cidade que funcione para todos, e reparta com equidade entre os cidadãos os benefícios dos possíveis melhoramentos; é, mais uma vez, o ideal de Morris, a ‘arte para todos’, que agora se tornou face aos regimes autoritários, um objectivo político preciso.”<sup>46</sup>

Este trabalho foi desenvolvido no CEAA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.

---

45 *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, op. cit., p. 216.

46 Leonardo BENEVOLO, *História da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Ed.Perspectiva, 2001, p. 513.



# LE CORBUSIER, THE ARCHITECT OF MACRO SCALE<sup>1</sup>

SVEIN HATLØY

The Setting: **Macro Scale Architecture and the position of the human being.**

The work needs 3 different scales:

**Macro Scale** Architecture, the scale of the projects of le Corbusier, of his concern of our democratic society.

**Micro Scale:** to see the identity of the individual.

**Mezzo Scale,** the scale of the community. Architecture is the means for realizing it. The individuals get identity by taking part.

Le Corbusier a Macro Scale Architect.

His program was a decent life for all, an implementation of the socialistic

---

*1 Dear colleagues, I feel honored by the invitation to talk to you. However, it is a challenge. The very issue is a challenge: - From the vision of housing for the mass of inhabitants to the identification of the individuals of the great number, from macro scale vision to micro scale presentation. The challenge lies in the architect's practice of today. Myself I am a practicing architect, educated from 2 schools, and I have made a 3rd one, which I have been running for 21 years. In the 1st one, the Norwegian Polytechnic, NTH in Trondheim, I learned the basic thoughts of modernism, - and le Corbusier was the master architect. In the 2nd one, the Academy of Fine Arts, ASP Warsaw, Poland, my master and teacher was architect and artist Oskar Hansen (a previous assistant of Pierre Jeanneret, the cousin of le Corbusier). From the teaching and being responsible of the program of 3rd school of Norway, BAS, Bergen, I got my own experience along with my practice in the field for 40 years. This is my background for this talk. The main issue for the architect today is to make the individual human being seen.*

program. He said: "*Architecture or revolution*". *It is a question of building which is at the root of social unrest of to-day; architecture or revolution?*<sup>2</sup>.

Plan Voisin de Paris. His vision was a healthy life by a new urbanism, then a totally different housing concept, large blocks in and above a green landscape to give sun and clean air to every flat, redoing the old and worn out city centers, but preserving the valuable historical buildings, to make the beauty and glory of the cities shine for all times. In all countries one had designed their characteristic features by architecture, he says, and adds his sketches of landscape and the building monuments - of Paris, Athens, Pisa, Florence, Versailles, Rome and Stockholm.

He saw also the beauty of the landscape of large cities in South America, where the view could be given for free, he writes, to the inhabitants of new concrete housing structures, carrying highways 100 m up in the air. This would also solve the complicated urban problems of these cities, Rio de Janeiro, Sao Paulo and Montevideo.

His Macro Scale project of Rio de Janeiro, the structure and its relation to the horizon is like the concept of the palace of Versailles, that every individual inhabitant could embrace the horizon visually from her and his bedroom, like the king Louis 14th.

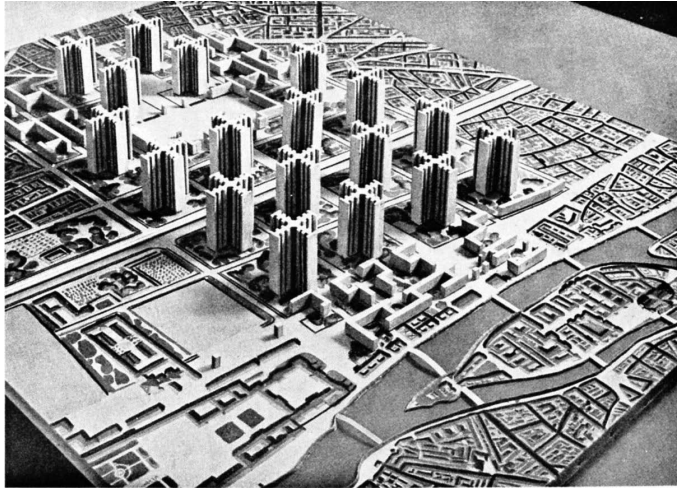
His Macro Scale thinking is confirmed by his general plans of Barcelona and Alger, as well as in his regional plan of a new canal between the Mediterranean and Atlantic oceans, and a new colonial city of Nemours in Africa, (quotation:) - that would create an exquisite plastic picture of landscape and architecture united.

Macro Scale thinking, to be realized by the new discovered building material, the armed concrete, in advanced constructions by the new engineer-architect.

*He believed in the new machines, automobiles and airplanes, relying on the*

---

<sup>2</sup> Le CORBUSIER, *Vers Une Architecture*. Paris 1923. Ed.Crès. (English editions 1927...65).



Maquette du projet du *Plan Voisin*.  
Project présenté au Pavillon de *L'Esprit Nouveau* à l'Exposition des Arts Décoratifs,  
1922-1925.  
FLC L2(14)46. ©FLC-ADAGP

*background of the industrialism at the turn of the century.*

Poetically he was talking about the airplane as if to bridge imagination.

His Program of Macro Scale, housing for all. My colleagues historians read his historical contribution in saving the population from tuberculosis by changing the conditions of living.

*Paris was the Arena*, for him and all the artists, to present the new visions. It was the world capital of culture, where future was to be created. Before the 1st world war the modern movement had been started by artists and poets. After the war architects and more artists joined in, from all over Europe.

Paris must have been a wonderful place to work, in a competing process of design, plastic expressions and public discussion, in galleries, magazines and books. They made it into a new time and a new spirit.

*Le Corbusier was a great artist*, with human consciousness and a socialistic program, his talents as a Leonardo da Vinci. He caught the spirit of the new

time, and made us seeing the dimension of it, the modern time.

*For him the layout of Paris was too small.* To prolong the axis Louvre- the Arch of Triumph gave no meaning to him. His proposal was a large parallel, to establish a greater scale of space, greater than the royal one. He passes the great kings and the last emperor.

*Imperial was his architectural thinking,* sky was the dimension (look his concept drawings). Clean air was his issue. Today we can compare it with: The Beijing Olympic city (2008), a 3000 years imperial thinking, the Sky Alter, the Forbidden City, considering and understanding the landscape by the old wisdom of Feng Shui.

Oskar Hansen: LSC, linear city systems for Poland, like le Corbusier to save the historical towns and cities keeping the heavy industry outside both the old and new ones. He *links* the concept of le Corbusier and the other architects of linear city system. Read his books “Towards Open Form” and “To See the World”.

Oslo University Expansion, showing my own project (1967). I got the Macro Scale idea from Oskar Hansen and le Corbusier.<sup>3</sup>

Le Corbusier gave all architects new architectural concepts:

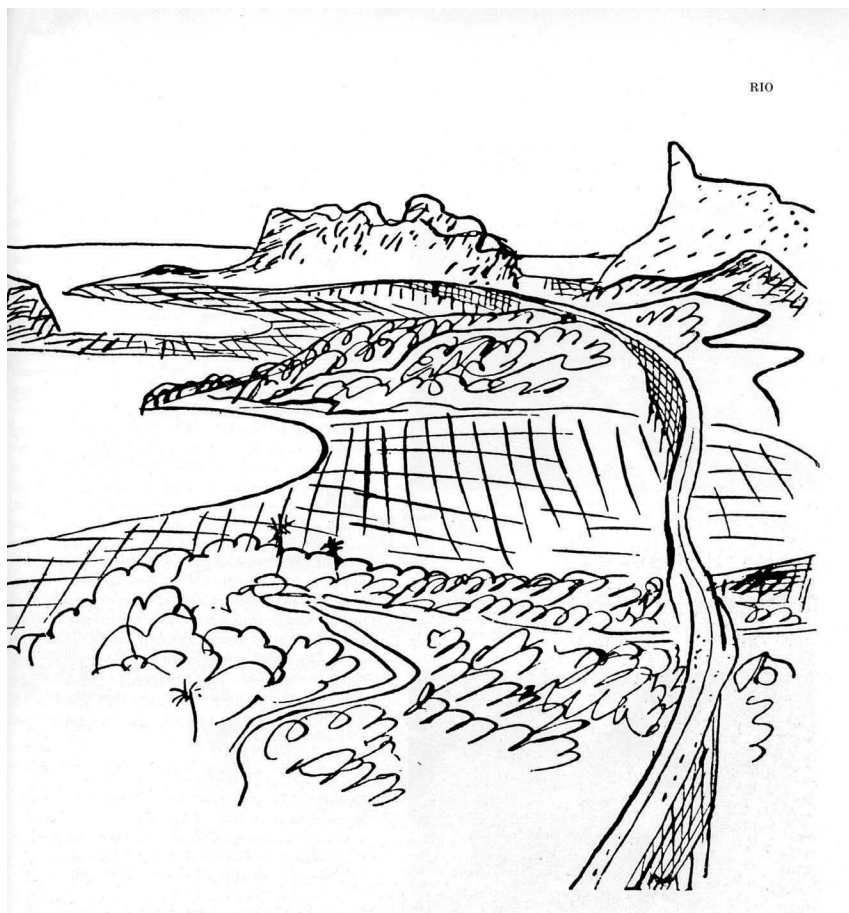
*All down to the small country Norway,* in the outskirts of Europe, to the young architects and to us students at Norwegian Polytechnic, where I got my primary education of Architecture. The program was the international movement, the art of cubism and the new urban concepts of le Corbusier. His high raised blocks, became the model to all architects.

This became the architectural thinking in all schools I know. As students and young architects we joined the socialistic thoughts of modernistic architecture.

*The citizens were in power,* the working class and the middle class constituted

---

3 Byggekunst, Oslo, 6/1984. Ny studentby (New Student Housing) 1967.



Etude d'urbanisation de Rio de Janeiro.

Projet de passage de l'autostrade au-dessus d'un ruban d'immeubles-villas, 1936, dessin à la plume

the new housing program. His words and concepts went into the whole world, independent of landscape and latitude.

*The Norwegian example, Vadmyra, Bergen*, has the same high density in spite of the country's scarce population, its small cities and vast space of nature. The architects learned to see the esthetic lines and dimensions in his blocks. The form carried the message.

### Summary I

Le Corbusier was a genuine artist; his thinking was great, the scale of his housing structure was macro, and his visions imperial. However, he inherited also the historical expressions of power, which you may see in his urban schemes, the baroque expressions, clearly of his new Paris highway crossings, and its key junction the Iles de Cite, the historic cradle of Paris. Realization: specially the key example of the housing Unit of Marseille, and the following housing units in other European cities. Experience: the housing form was new, how to run it had to be experienced, the constructed communities did not work socially well until the new practical knowledge was gained and practiced. We have to look for the role of the inhabitants in the scale of the community. His great contribution was to see new concepts of housing to all. The great challenge is the next step, to make us seeing the individuals.

The challenge is to transform his great visions into the scale of the individual and the community.

We have got the challenge to realizing a new time for men and society.

### Part II – **The next step, to see the Man**

In Otterlo 1959, Oskar Hansen Presents Open Form.

50 years ago, at the last CIAM congress, the Charter of Athens was officially left as a guide line. Le Corbusier stepped down as the chairman. A new step challenged the generation of architects after 2.world war: - to change the program of mass

production of flats into architecture of the great number, to see the individuals. Oskar Hansen proposed Open Form - to cope with the Great Number.

Oskar Hansen illustrated the new relation to people by using an image of magnifying glass on the crowd - to look closer at the individuals.

At the same time we also had got a new step in philosophical science, in opposition to the positivistic thinking in social science and art. Social relations are not objects, not to be handled as objective elements as in natural sciences. (Hans Skjervheim: Objectivism and the Study of Man. Oslo University 1959. Norway).

In Otterlo Oskar Hansen shows the neighborhood unit Racowiec in Warsaw, by Zofia and Oskar Hansen: - "your home in the landscape made by a new architecture". They proposed the concept of background to identify the individual and the family. Oskar Hansen also showed his group's Monument of Auschwitz, an international first prize winning competition entry (but not realized). The scheme, a monument road honors every single killed person of the Great Number. You can find your lost personal relative on the corner of one of the barracks. This became the 2.platform for a new architecture, as background to make us seeing the individuals.

### Part III – **New Practise**

Program for the issue, a) a new practice, of open housing and open communities, giving the inhabitants rights and role and identity, b) a new school of architecture, bringing architectural dimension to individual building, c) legibility by architectural structures. Examples:

planning for 2.time; Vadmyra, Bergen, Norway. Teaching; in Wuhan and Guang Zhou, China. Making individual building legible; project Lindaas, Norway.

(A) From **Macro** into **Micro** and **Mezzo** Scale<sup>4</sup>

---

4 Svein HATLØY, Heiover (homwards), planning for 2nd time. Gult Forlag, Bergen, Norway, 1978.

To take the next step, to transform a Corbusier block into an Open Community, by making an Open Form. Le Corbusier vertical village in the Marseille block is a Closed Community because of a Closed Form. Some housing of this housing scheme turned into slums in the large concrete structures. Some had to be taken down because of the bad conditions that were developed. The architects and the social researchers have to find out why.

However, my example of blocks did not show that. On the contrary the board engaged my group to develop the site just after moving in.

Site: Vamyra, Bergen, Norway, another latitude, up North, low sun, hardly any sun, windy, rainy, and another topography and scale, not any large Mediterranean park.

In this planning for the second time, we link a common zone, from the Marseille scheme, with the community zone of the parallel hill top, playgrounds, schools and other community institutions.

Going into the public space, you make community by choosing common objects and sites of interest. When more do so, they confirm the community. The child starts making its community.

Our challenge: generally to free the community from its closed form, to open for participation and activity. The inhabitants of our society have the right to make their community by their own action.

The architect has the responsibility to provide a background which invites and present the actions.

Our proposal was to transform the high raise blocks by into architecturally developed background, starting with colors, the easiest way with undeniable impact. On this background individual changes were invited to be done. Further development will follow in mezzo scale, linking up to the community zone with its single school units, here shown by the yellow entrance.

You identify the community and the child's entrance, and so does the child.

(B) Teaching: the **Subject** before the **Objects**

BAS, the alternative school of architecture, Bergen, was established in 1986. My

presented examples are from China, teaching Open Form to cope with the Great Number, from the first work shop of 8 ones, in Wuhan 2006, and the last one in Shi Pai, Guang Zhou 2008.

The Bas-hust work shop in Wuhan worked in the dense old town, where inhabitants had developed illegally housing which works well serving the busy city center. Research programs are being carried out by HUST, and by BAS methods we showed the qualities of the urban living.

Shi Pai, an urban village in the dense populated Pearl River delta. Again another latitude, another culture. Hot, 28-29 Celcius during the work shop in November, high sun and strong light, shade is an important resource. Here the life is good and slow, silent and enjoyable.

Shi Pai village possesses urban qualities we miss today in our new towns, properties we have not been able to develop by our technical approach. Cars are left out of the village. The children are safe, the people relaxed. It is easy to talk together. The shops and services are open to the narrow streets; the communication is direct. We observe the inhabitants' natural body language. Shi Pai, self grown, self governed, well functioning, inside its gateways of traditional Chinese architecture.

There are many urban villages in the delta. Thus the urbanization started.

The work shop of Shi Pai: architectural addition to an open form.

3 schools, SCUT, GDUT and GAFA took part; to learn Open Form, teaching it by participation in full scale, 1:1: learning from, and developing the existing qualities; by adding architectural elements, to improve the environmental properties of the lanes and the houses; in a continuous architectural development on the site; to protect and filter the dusty and polluted air from the city around. Aim: to provide natural ventilation and controlled daylight into the dense quarters, a health issue: respecting the small altars on the ground; Identifying the private entrances. The added architectural elements authorize the informal architecture. The marked places and the family temples show us the openness

of the community. They teach us an Open Form, to be developed further on. Method: It is about Background and Action. To accept a background, and to develop it by adding your architectural elements, invite new actions to a continuous development of architecture by participation.

(C) **Macro Structures** to make the **Great Number Legible** (Homage to Le Corbusier)

I showed my proposal for Lindaas 2008: high raise structures can serve as public structure for an open invitation to free, private building. The structures serve as fresh air ventilation of the town, common solar energy collecting, space structuring, and give space to all community service, research, and new model developments. The palaces are replaced by a serving structure. We have a new time, and a new challenge by the new facts of environment and climate crisis, and still: to cope with the expanding urbanization and the human right of individual identity.

# LA “CHARTE D'ATHÈNES” DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTUAL RENOVACIÓN URBANA EN FRANCIA

MARÍA CASTRILLO ROMÓN

Cuando me llegó la convocatoria de este encuentro, “Leer/interpretar Le Corbusier”, hacía unos meses que había finalizado una estancia de investigación en París dedicada a la renovación urbana y los grandes conjuntos de vivienda social<sup>1</sup>. Durante esta experiencia francesa, una de las constataciones que me resultaron más sorprendentes fue lo polarizado de las valoraciones que suscita hoy la figura de Le Corbusier (LC) en su país de referencia. Mientras se propone que su obra arquitectónica sea elevada a los altares de la Lista del patrimonio mundial, en el terreno del pensamiento urbanístico, se le imputa comúnmente la paternidad intelectual de unas prácticas a menudo demonizadas por la opinión pública. Esta aparente contradicción y la inesperada vitalidad actual de las corrientes anti-modernas<sup>2</sup> me produjeron una impresión tan viva que, cuando leí

---

1 Proyecto de investigación “Renovación urbana y *Grands Ensembles* en Francia: análisis de ambas prácticas urbanísticas y sus relaciones desde una perspectiva conceptual”, financiado por el MEC (Programa “Estancias de profesores e investigadores españoles en centros de enseñanza superior e investigación extranjeros”) y desarrollado en la Architecture,urbanisme,sociétés UMR CNRS-MCC 7136 (CNRS, Francia) y, complementariamente, en la École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Belleville y el Institut d’Urbanisme de Paris.

2 Alessia DE BIASE y Monica CORALLI, "Introduction" en DE BIASE Alessia y CORALLI Monica (dir.), *Espaces en commun*, Paris, L’Harmattan, coll. «Villes et entreprise» (en prensas), 2009.



Sol, vegetación y espacio en el urbanismo de los *grands ensembles* (La Courneuve, Seine-St-Denis)  
(Foto de la autora)

los objetivos fijados para este encuentro y, en particular, la sección “Influencias de LC en otros”, me asaltó con fuerza la idea de analizar la contestación actual en Francia al urbanismo de LC. Agradezco al comité científico del encuentro la oportunidad que me han brindado de hacer esta aportación.

Trataré aquí, pues, de una lectura contradictoria del pensamiento urbanístico de LC y, más exactamente, de la influencia “en negativo” o “a contrapelo” de la representación común de la Carta de Atenas en una práctica urbanística reciente en Francia. En concreto, me referiré a las operaciones que el Programa Nacional de Renovación Urbana (PNRU) 2004-2008 ha desarrollado sobre su objeto característico: los barrios periféricos funcionalistas comúnmente conocidos como *grands ensembles* e identificados con el urbanismo corbusiano. Lo que intentaré es mostrar que, si bien la renovación urbana de esos conjuntos, en sus enunciados programáticos globales y en algunos de sus criterios operativos básicos, pretende contradecir o cuestionar algunos de los contenidos de la Carta

de Atenas, el análisis de las operaciones aprobadas por la Agencia Nacional de la Renovación Urbana (ANRU) para Île-de France hasta mayo de 2008<sup>3</sup> revela tanto negociaciones como revalidaciones de aquel texto editado por primera vez en 1943.

No pretendo, pues, hacer una lectura original de LC, sino que me limitaré a exponer y analizar, principalmente sobre proyectos que se pretenden adscritos o enfrentados a los principios recogidos en Carta de Atenas, la interpretación del urbanismo corbusiano hecha por otros. 40.000 millones de euros movilizados en obras y cuatro millones de habitantes afectados son dos cifras lanzadas como horizonte del PNRU que ilustran la importancia material de las prácticas recientes a las que me referiré y que pueden avalar el interés de su análisis.

### **Los grands ensembles, hijos putativos de la CA**

Grand ensemble es un concepto notablemente impreciso<sup>4</sup> y lleno de connotaciones<sup>5</sup> que, en su devenir histórico ha terminado por designar, a un tiempo, “una forma (bloques y torres), una medida (más de 500 viviendas), un modo de financiamiento de vivienda social, una localización (periférica), una zonificación(...) un modo de concepción fuertemente inspirado en el Movimiento Moderno”<sup>6</sup>. A ello hay que añadir, como hacen algunos autores, la notable heterogeneidad, cuando menos en términos de concepción espacial, de

---

3 Agradezco al H. Heuzé el acceso y a X. Lety la hospitalidad que me proporcionaron para la consulta de las conventions paritarias completas de renovación urbana firmadas hasta esa fecha por la ANRU para la región Ile-de-France. También agradezco a Mme. Poirier y M. Picart diversas informaciones utilizadas en la elaboración de este texto relativas al Programme de rénovation urbaine des quartiers Nord d'Aulnay-sous-Bois.

4 René KAËS, *Vivre dans les grands ensembles*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1963, p. 39.

5 Laurent COUDROY DE LILLE, “Le ‘grand ensemble’ et ses mots”, en DUFAUX Frédéric y FOURCAUT Annie (dir.), *Le monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2004.

6 Añádase una cronología: del “appel de l’Abbé Pierre” a la circular Guichard, es decir, 1954-1973. Ariella MASBOUNGI, “Une définition qui guide l’action”, en MASBOUNGI Ariella (dir.), *Régénérer les grands ensembles*, Paris : Éditions de La Villette, 2005, p. 12.

las realidades urbanísticas involucradas<sup>7</sup> (Panerai, 2007: 37).

¿Es legítimo identificar o relacionar la práctica de los *grands ensembles* con los contenidos de la Carta de Atenas? A la autoridad de Françoise Choay remito dos consideraciones generales sobre la vinculación de ambos. Por un lado, hace notar: *“paradójicamente, la influencia más considerable de LC ha sido en materia de urbanismo, donde sus realizaciones han sido muy pocas. Contribuyó a reforzar la concepción del arquitecto-urbanista omnisciente y sus declaraciones fueron la buena conciencia de millares de incapaces, pretenciosos e incultos que quisieron asumir solos la concepción de ciudades nuevas. Contribuyó a difundir la concepción de un urbanismo universal, independiente de las contingencias geográficas o culturales. Sus escritos están en el origen de prestigiosas ciudades “catalogadas” como Brasilia o más modestas como las villes nouvelles y los grands ensembles franceses”*<sup>8</sup>.

En otro momento, la misma autora precisa que *“se puede imputar a la Carta de Atenas una parte importante de responsabilidad en la concepción de los grands ensembles y de la vivienda social, sobre todo en Francia, por el canal de discípulos concretos y aun más de políticos y responsables del Estado implicados en la reconstrucción y luego en el urbanismo (...). Pero lo que no dejó de sorprenderme (...) fue el corto número de arquitectos (y aun más corto de urbanistas) que habían leído efectivamente la Carta. Todos la citaban como referencia y caución de sus acciones o exacciones pero bien pocos habían encontrado la ocasión de echarle algo más que un vistazo. El contenido era transmitido por vía oral, dejado al gusto de elaboraciones personales, como sucede con los mitos”*<sup>9</sup>.

Sea por efecto de la transmisión oral u otro, una aproximación al análisis urbanístico de muchos *grands ensembles* muestra una serie de características básicas

---

7 Philippe PANERAI, “L’unité résidentielle: raisons et antécédents”, en [ODDOS Émilie y GEOFFROY Géraldine (coord.)], *La résidentialisation en questions*, Lyon, Certu, 2007, p. 37.

8 Original en francés (N. de la A.). “Le Corbusier en perspective 1995-1966”, en Françoise CHOAY, *Pour une anthropologie de l’espace*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, pp. 33-34.

9 “La Charte d’Athènes en questions”, en Françoise CHOAY, *Pour une anthropologie de l’espace*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 123.

que les son generalizables y que, si bien podrían explicarse por una diversidad de factores políticos, económicos y técnicos, también pueden relacionarse con una cierta representación de determinados preceptos de la Carta de Atenas. De hecho, pueden parafrasearse algunos extractos de ese texto para describir algunas características comunes de los *grands ensembles*.

Para empezar, el dominio absoluto de las tipologías abiertas de vivienda colectiva (bloques y torres) traduce el higienismo de la Carta de Atenas: "el sol, la vegetación y el espacio son materias primas del urbanismo"<sup>10</sup>.

En segundo lugar, en los *grands ensembles*, los recursos de la técnica moderna han permitido "alzar construcciones elevadas"<sup>11</sup> y éstas "situadas a gran distancia unas de otras, deben liberar el suelo a favor de grandes superficies verdes". Con ello, "la densidad de población debe ser lo suficientemente alta para dar validez a la disposición de instalaciones colectivas que sean una prolongación de las viviendas"<sup>12</sup>.

Es importante también que, en los *grands ensembles*, hay asignadas "zonas independientes a la habitación y a la circulación". Los edificios de viviendas no están "soldados a la calle a través de la acera"<sup>13</sup>. No hay "alineación de las viviendas a lo largo de las vías de comunicación"<sup>14</sup> y "la circulación se desdobra por medio de vías de recorrido lento para uso de los peatones y vías de recorrido rápido para uso de los vehículos. Cada una de estas vías desempeña su función respectiva, aproximándose a las viviendas sólo ocasionalmente"<sup>15</sup>. Las viviendas "están alejadas de las velocidades mecánicas", que se canalizan "por un cauce particular mientras que el peatón dispondrá de caminos directos o de paseos

---

10 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, Esplugues de Llobregat : Ariel, 1979, p. 42.

11 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., p. 61.

12 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., p. 63.

13 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., p. 46.

14 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., p. 60.

15 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., pp. 46-47.

reservados para él”<sup>16</sup>. Las calles se diferencian “según su destino: calles de vivienda, calles de paseo, calles de tránsito y arterias principales”<sup>17</sup>.

Pero, dejando al margen las filiaciones – y también desafilaciones- posibles de los *grands ensembles*, para los objetivos de este texto, poco importa que los *grands ensembles* hayan sido el resultado o no de una aplicación fiel o bastardeada de los principios de la Carta de Atenas. Importa poco también que el concepto de *grands ensembles* obvie una apreciable heterogeneidad en términos de adscripción a corrientes de pensamiento arquitectónico y de calidad urbanística<sup>18</sup>. Tratándose de lecturas e interpretaciones, esto es, de construcción de significados, lo que interesa destacar aquí es que, en la actualidad, en el imaginario colectivo francés -profesionales incluidos-, los *grands ensembles* remiten necesariamente a la Carta de Atenas y al pensamiento urbanístico de LC. Por ejemplo, en una publicación reciente de un experto en la materia se puede leer: “[La urbanización de los *grands ensembles*] resulta ideológicamente del urbanismo de tabula rasa de Le Corbusier, propuesto desde 1923 en su libro *Urbanismo: bloques y torres alineados sobre tierras de nadie asfaltadas que contienen machines à habiter, células de vivienda repetidas idénticamente hasta el infinito. Desarrollará sus eslóganes veinte años más tarde en una redacción personal de los resultados del IV Congreso internacional de arquitectura moderna, la Carta de Atenas, publicada en 1943 bajo Pétain*”<sup>19</sup>.

### Un urbanismo criminógeno

Ahora bien, en la misma representación colectiva actual, a Le Corbusier urbanista no sólo se le imputa el surgimiento de esos conjuntos de bloques y torres en medio de “campos de berzas” alrededor de las ciudades francesas, sino que se

---

16 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., pp. 61, 99-100.

17 LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, op. cit., p. 101.

18 Jean-Pierre LEFEBVRE, *Faut-il brûler les HLM? De l'urbanisation libérale à la ville solidaire*, Paris, L'Harmattan, 2007.

19 Original en francés (N. de la A.). Jean-Pierre LEFEBVRE, *Faut-il brûler les HLM? De l'urbanisation libérale à la ville solidaire*, op. cit., p. 12.

LA “CHARTRE D’ATHENES”...



La torre del grand ensemble “Les 4000” (La Courneuve, Seine-St-Denis), ejemplo de construcción elevada, (Foto de la autora)

culpa a sus postulados urbanísticos de los muchos problemas que, más pronto que tarde, se manifestaron en muchos *grands ensembles*.

En los años 50 y 60, los *grands ensembles* eran todavía la imagen misma de la modernidad, una modernidad arrolladora que se quería expresión del progreso económico y social francés. Las imágenes de los grandes bloques de viviendas bañados en sol, rodeados de aparcamientos y servidos por modernos centros comerciales aparecían entonces orgullosamente impresas sobre tarjetas postales y publicidad comercial<sup>20</sup>.

Sin embargo, desde finales de los años 60, se comienza a hacer perceptible un giro en la representación social de los *grands ensembles*. En 1968, eran ya el probable punto de partida y retorno de la célebre y contestataria triada del “metro, boulot, dodo” (metro, curro, piltra) y, en 1973, la circular ministerial que prohibió la construcción de *grands ensembles* de más de 2000 viviendas y que simbolizó el final de la política iniciada en la década de 1950 justificaba la medida por razón de las dificultades de integración territorial y social derivadas de la forma de lo edificado: “*la homogeneidad de los tipos y categorías de viviendas realizadas, la monotonía de las formas y de la arquitectura, la pérdida de la dimensión humana en la escala de las construcciones o de los conjuntos mismos, la intervención de un solo promotor, un arquitecto o un organismo gestor sobre conjuntos demasiado grandes no favorece una buena integración de los nuevos barrios en el lugar, ni de los habitantes nuevos en el seno del municipio que los acoge*”<sup>21</sup>.

Sólo cuatro años más tarde, en 1977, se puso en marcha el primer programa nacional de rehabilitación de *grands ensembles* (“Habitat et vie sociale”), al mismo tiempo que, en muchos de esos lugares, alimentado por las nuevas

---

20 El proyecto de investigación dirigido por Alessia de Biase “Les réenchantelements de La Courneuve” proporciona materiales interesantes a este respecto y otros muchos en relación con el caso del grand ensemble de “Les 4000” en La Courneuve (Seine St-Denis). <http://www.laa-courneuve.net/> (30 de mayo de 2009).

21 Circulaire du 21 mars 1973 relative aux formes d’urbanisation dites «*grands ensembles*» et à la lutte contre la ségrégation sociale par l’habitat (conocida como «Circulaire Guichard»). Original en francés (N. de la A.).



Bloques emplazados con independencia de la alineación y segregación de tráfico en "La Rose des Vents"  
(Aulnay-sous-Bois, Seine-St-Denis)  
(Foto de la autora)

políticas de "ayuda a la persona" y de acceso a la propiedad, comienza a hacerse patente el éxodo de las clases medias y el recalado definitivo de los hogares económicamente más débiles y, con ello, bajo los efectos de la globalización económica, la acumulación de problemas como el paro, el fracaso escolar, la exclusión social, etc. Es en este punto donde, en su representación social, aquellos flamantes símbolos de prometedora modernidad se trasmutaron en *ghettos*<sup>22</sup> y los términos que designan los barrios periféricos (*cit , quartier, banlieue*) adquirieron sus connotaciones más negativas, las que hoy son dominantes. Es aquí, en fin, donde se verificó el "extrao giro" al que se refiere Jean Pierre Garnier cuando observa acertadamente que:

---

22 Utilizo intencionadamente este término por el uso y abuso que hace de él la prensa francesa en relación con los quartiers o las banlieues (en su sentido más peyorativo). Cfr Hervé VIEILLARD-BARON, *Banlieue, ghetto impossible*. Paris, L'aube, 1994.



Imagen que ilustra los cambios en la representación social de los *grands ensembles*: rue Paul-Bert, en Colombes (Hauts-de-Seine), fragmento de una tarjeta postal (hacia 1960)  
(Fuente: Dufaux, 2004)

*“Esta ideología indisolublemente sanitaria y social será reactivada, durante el siglo siguiente, por los teóricos del «movimiento moderno» a quienes debemos, en parte, el «urbanismo de bloques y torres» que se impuso tras la segunda guerra mundial. En los años setenta, y debido a un giro extraño, este tipo de vivienda será considerado, precisamente, responsable de favorecer la enfermedad social bautizada con el nombre de «inseguridad»<sup>23</sup>. No son todos ni son sólo los *grands ensembles* periféricos los lugares de la pobreza, el paro, etc. en Francia pero, en el imaginario colectivo (y*

---

23 *“De même, cette idéologie indissociablement sanitaire et sociale sera-t-elle réactivée, au siècle suivant, par les théoriciens du “mouvement moderne” auxquelles on doit, en partie, l’urbanisme de barres et de tours qui s’est imposé après la seconde guerre mondiale. Or, par un étrange retournement, c’est précisément ce type d’habitat qui va être accusé, au milieu des années 70, de favoriser le malaise social que l’on baptisera du nom d’“insécurité””.* Jean Pierre GARNIER, “Un espacio indefendible. La reordenación urbana en la hora securitaria”, en GARNIER Jean Pierre, *Contra los territorios del poder. Por un espacio público de debates y... de combates*, Barcelona, Virus (versión original francesa: “Un espace indéfendable. L’aménagement urbain à l’heure sécuritaire”, *La Prétextaine*, n° 16/17, hiver 2003-2004, p. 108. También en internet: <http://actes.cites.free.fr/images/ESPACE%20SECURITAIRE.pdf>).



Imagen que ilustra los cambios en la representación social de los *grands ensembles*: foto de “La forestière” (Clichy-sous-Bois, Seine-St-Denis) divulgada en Wikipedia Commons (junio de 2009) ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_forestiere\\_-\\_clichy\\_sous\\_bois.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_forestiere_-_clichy_sous_bois.jpg))

no sólo el francés), la identificación entre urbanismo Carta de Atenas y problemas sociales es clara. Por ejemplo, el mismo experto al que me refería antes comienza su libro diciendo: *“Los acontecimientos de noviembre de 2005 han abrasado los barrios de la Carta de Atenas (...), periferias construidas precipitadamente en los años sesenta, siniestras alineaciones de bloques y de torres hechas a plantilla, de células idénticamente pobres de espíritu que cristalizan un férreo desprecio por los pobres. (...) Cualesquiera que fuesen las protestas de las que se trataba, una relación causa-efecto existe claramente entre la forma urbana brutalmente simplista y la violenta combustión social (...). A causa de la pureza del modelo francés de horror económico y burocrático, la forma urbana de bloques y torres juega aquí un papel evidente (...) el vínculo entre las revueltas y la Carta de Atenas era evidente: las periferias no han*



Dos edificios, uno preexistente (a la izquierda) y otro reconstruido (a la derecha) dentro del ámbito del proyecto de renovación de La Nacelle (Corbeil-Essonnes, Essonnes)  
(Foto de la autora)

*ardido más que en los barrios (ZUP) que seguían fielmente sus principios*<sup>24</sup>.

Como decía antes, para los objetivos de este texto no es tan importante el hecho de que los *grands ensembles* sigan o no la Carta de Atenas como que, en su representación social más extendida, estén identificados con ella. Y análogamente puede decirse de los problemas sociales más agudos de las ciudades francesas, incluidos los episodios de violencia urbana que han ocupado portadas de prensa en todo el mundo<sup>25</sup>: no interesa aquí tanto la diversidad de los *grands ensembles* en términos socioeconómicos y la existencia de otras geografías de la pobreza y la marginalidad en Francia cuanto que los *grands ensembles*, que nacieron bajo la voluntad de simbolizar de progreso y confort moderno, han adquirido hoy, en el

---

24 Original en francés (N. de la A.). Jean-Pierre LEFEBVRE, *Faut-il brûler les HLM? De l'urbanisation libérale à la ville solidaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 9-15.

25 Para una perspectiva compleja de este fenómeno, *Espaces et sociétés*, 128-129, nº 1-2/2007, monográfico "Emeutes en banlieues: lectures d'un événement".

imaginario colectivo francés, el significado de lugares de relegación, "exclusión" o "desafiliación" social, *ghettos* y, en última instancia, símbolos espaciales de la marginalidad, el vandalismo, la ilegalidad y la violencia urbana. Y lo que es más importante: siempre dentro de las representaciones más compartidas, la forma diferencial de los *grands ensembles*, esto es, el urbanismo de la Carta de Atenas se entiende como causa, cuando menos parcial, de la "exclusión" social y la "inseguridad" que les sería característica.

Tanto es así que el espacio urbano de bloques y torres se ha llegado a identificar como un agente socialmente patógeno (caso de la "sarcellite" pretendidamente contagiada por Sarcelles, uno de los primeros y mayores *grands ensembles*) o, más aun, "criminógeno", según una expresión del ministro Rocard cuyo éxito político y mediático ha tenido consecuencias que, como veremos, aun se hacen sentir tres décadas después<sup>26</sup>.

La representación del urbanismo de la Carta de Atenas como un agente criminógeno de primer orden<sup>27</sup> es, en buena medida, la fuente de la legitimidad social pretendida para la llamada "política de la ciudad" (*Politique de la ville*), término bastante eufemístico bajo el que se reúnen, desde finales de los años 1970, creaciones institucionales y programas de acción social y edificatoria para la lucha contra la exclusión socio-espacial urbana que, desarrollados bajo

---

26 La vinculación causal entre forma del espacio y comportamiento individual es de raigambre ilustrada y fue profusamente difundida en el siglo XIX por los movimientos de reforma social. Sorprende que tal anacronismo goce aun de tanta vitalidad. No sólo legitima políticas actuales, como muestra J.P. Garnier, sino que su conversión en un poderoso cliché social y político llega a justificar la pertinencia de análisis históricos con el propósito de mostrar que no es el marco físico urbano sino "la organización económica la que, en su desarrollo, genera pobreza y desigualdades (acentuados en periodos de crisis) cuyas consecuencias —en materia de ilegalidad— son espacialmente sensibles y visibles por razones de orden público (la ciudad concentra los poderes) —y por tanto reprimidas— en las grandes aglomeraciones urbanas". Jean Claude FARCY, "La ville contemporaine (XIXe-XXe siècle) est-elle criminogène?", en MAREC Yannick (dir.), *Villes en crise? Les politiques municipales face aux pathologies urbaines (fin XVIIIe - fin XXe siècle)*, Paris, Créaphis (2ª edición) (1ª ed.: 2005), 2007, p. 33.

27 Garnier recoge algunas relaciones de "causas invocadas de este mal misterioso que corroe los bordes de nuestras ciudades" y, en todas ellas, la mención a la forma construida ocupa el primer lugar. ¿Casualidad?. Jean Pierre GARNIER, *Des barbares dans la cité. De la tyrannie du marché à la violence urbaine*, Paris, Flammarion, 1996, p. 16.

una lógica de territorialización, tienen como objeto los barrios franceses más “difíciles” por su “desfavorecimiento”, “sensibilidad” o “vulnerabilidad” social. El impulso dado recientemente a la renovación urbana en Francia se inscribe precisamente en este marco.

### **Renovación de grands ensembles: Borloo vs Le Corbusier?**

El 8 de mayo de 2002, Jean-Louis Borloo sucedía a Claude Bartolone en el Ministerio de la Ciudad, convertido a la sazón en Ministerio delegado de la ciudad y la renovación urbana, y anunciaba entre sus prioridades “romper los *ghettos* (sic)” con un programa ambicioso de demoliciones de “bloques” (sic). Un año más tarde, el 1 de agosto de 2003, se promulgaba la ley 2003-710, de “orientación y programación para la ciudad y la renovación urbana”, más conocida como Ley Borloo, último eslabón legislativo, hasta la fecha, de la *Politique de la ville*.

La Ley Borloo ha creado el Programa nacional de renovación urbana (PNRU) para que sea aplicado a las denominadas Zonas Urbanas Sensibles (ZUS)<sup>28</sup> que son, en su mayor parte, *grands ensembles*. Ese programa, fundamentalmente edificatorio pero dirigido a áreas-problema identificadas por su perfil social, estaba dotado con 2500 millones de euros para el periodo 2004-2008, su gestión correspondía a la Agencia nacional de la renovación urbana (ANRU) y tenía como fin “reestructurar, en un objetivo de mezcla social y desarrollo sostenible, los barrios clasificados como ZUS” por medio de operaciones de ordenación urbana, rehabilitación, “residencialización” y demolición y producción de viviendas, con un horizonte inicial de demolición de 200.000 viviendas,

---

28 Las ZUS son áreas urbanas caracterizadas “por la presencia de *grands ensembles* o barrios degradados y por un desequilibrio acentuado entre vivienda y empleo” (Cfr artº 42 de la Loi no 95-115 du 4 février 1995 d’orientation pour l’aménagement et le développement du territoire), así como por sus dificultades relativas a su localización urbana y sus características económicas y sociales (tasa de parados, menores de 25 años, habitantes sin graduado escolar). (Cfr artº 2 de la Loi nº 96-987 du 14 novembre 1996 relative à la mise en oeuvre du pacte de relance pour la ville y Décret nº 96-1159 du 26 décembre 1996 définissant l’indice synthétique de sélection des zones de redynamisation urbaine en France métropolitaine).

rehabilitación de otras 200.000 e incremento de la oferta de vivienda social en alquiler en igual cantidad hasta 2008<sup>29</sup>.

Entre los cinco principios de acción del ANRU, uno está consagrado a la forma arquitectónica y urbana, y apuesta por un "nuevo urbanismo" generado a partir de remodelaciones, rehabilitaciones, deconstrucciones [sic] y reconstrucciones. El urbanismo Carta de Atenas está entre los orígenes de la "patología" de los *grands ensembles* y todo ese arsenal de la renovación urbana se va a dirigir contra el urbanismo funcionalista y la cohorte de funestas consecuencias que se le imputan. Pero, ¿cuáles son las características diferenciales que se proponen para ese urbanismo "nuevo" enfrentado al de torres y bloques? O dicho de otra manera, ¿cuál es la lectura que la renovación urbana ANRU hace de los *grands ensembles* y, por metonimia, de la Carta de Atenas?

Intentaré responder brevemente a estas preguntas a partir de la confrontación de los proyectos de renovación con la Carta de Atenas y, en especial, con las características básicas de los *grands ensembles* que he mencionado antes como "imputables" a ella. Me serviré para esto de textos editados por la ANRU y de varios ejemplos ilustrativos de programas de renovación urbana, todos ellos en Île de France. Mi propósito es analizar qué preceptos del urbanismo propugnado por LC y presentes en los grandes conjuntos de vivienda social franceses son contradichos –y en qué sentido– por la renovación urbana ANRU, y cuáles permanecen en alguna medida incuestionados y, por tanto, revalidados por las intervenciones que se practican en la actualidad sobre esos barrios.

### **El partido de la renovación urbana se juega en el campo del urbanismo**

Una primera constatación es que, al contrario de lo sucedido en la renovación

---

29 Loi no 2003-710 du 1 août 2003 d'orientation et du programmation pour la ville et la rénovation urbaine. La Loi de cohésion sociale de 2005 ha elevado estas cifras a 250.000 viviendas demolidas y reconstruidas, 400.000 rehabilitadas y 400.000 "residencializadas". CES-ANRU (Comité d'évaluation et de suivi de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine –ANRU), 2008, *Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats?* Paris, La documentation française, 2008, p. 19.

urbana de los años 60 y 70, la renovación urbana actual no cuestiona el espacio doméstico existente. Está estipulado reglamentariamente que, junto a las demoliciones, los proyectos de renovación ANRU deben prever la restitución de la oferta de vivienda social existente (lo que comúnmente se conoce entre los gestores por el “una por una”). Y aunque la realidad muestra un notable retraso de las reconstrucciones en relación con los derribos<sup>30</sup>, los proyectos de construcción en marcha y los objetivos marcados arrojan datos suficientes como para poder apuntar como hipótesis, primero, la permanencia intacta del programa de la “vivienda familiar e higiénica” y el dominio absoluto del uso residencial y, con modificaciones, de las tipologías residenciales abiertas (volveré sobre esto más adelante); en segundo lugar, ciertas tendencias de cambio en dos aspectos de economía de la vivienda amparables bajo el objetivo de reintroducir en los barrios hogares de rentas medias o, al menos, más altas que las actuales (*mixité sociale*): la reducción de programas y superficies (las viviendas nuevas son, en general, más pequeñas y con menos habitaciones que las destruidas y, por tanto, no aptas para familias numerosas o polígamas) y la preferencia en la nueva reconstrucción por las gamas altas de vivienda social<sup>31</sup>.

Parece también claro que, a pesar de los discursos demonizadores de los bloques y las torres, los proyectos de nuevas viviendas, cuando no son unifamiliares,

---

30 Loi no 2003-710 du 1 août 2003 d'orientation et du programmation pour la ville et la rénovation urbaine. La Loi de cohésion sociale de 2005 ha elevado estas cifras a 250.000 viviendas demolidas y reconstruidas, 400.000 rehabilitadas y 400.000 “residencializadas”. CES-ANRU (Comité d'évaluation et de suivi de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine –ANRU), 2008, *Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats?* Paris, La documentation française, 2008, pp. 23-30.

31 Loi no 2003-710 du 1 août 2003 d'orientation et du programmation pour la ville et la rénovation urbaine. La Loi de cohésion sociale de 2005 ha elevado estas cifras a 250.000 viviendas demolidas y reconstruidas, 400.000 rehabilitadas y 400.000 “residencializadas”. CES-ANRU (Comité d'évaluation et de suivi de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine –ANRU), 2008, *Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats?* Paris, La documentation française, 2008, pp. 31-36.

esto es, en más del 80% de los casos<sup>32</sup>, siguen adoptando tipologías abiertas o semiabiertas, pero nunca cerradas. Se detecta una cierta experimentación con tipologías “intermediarias” (esto es, colectivas de pequeño tamaño) pero es muy frecuente que las soluciones adoptadas difieran más de las preexistentes por las dimensiones de los edificios (siempre más pequeñas en las nuevas edificaciones) que por otros aspectos proyectuales, a excepción hecha del lenguaje arquitectónico.

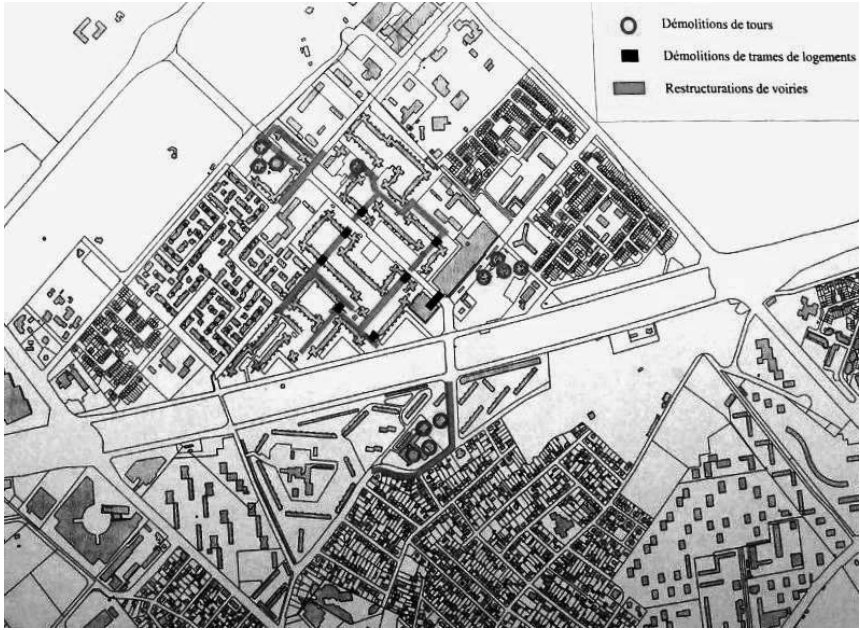
En la Carta de Atenas, la altura era la estrategia para compatibilizar densidad edificatoria y abundancia de espacios libres. Optar por tipologías de poca altura en sustitución de otras de grandes dimensiones (en ocasiones enormes) podría comprometer (al menos sobre el papel) la pervivencia de los espacios libres existentes en los barrios renovados. Sin embargo, hay matices muy importantes en la concepción reglamentaria de la renovación urbana que limitan los efectos potenciales de tal cambio: por un lado, se obliga a restituir el número de viviendas ofertadas, no las existentes, y, por otro, no se obliga a que la restitución sea dentro del perímetro de renovación.

De hecho, a la vista de los proyectos recogidos en los convenios ANRU, no parece que el aumento de la superficie ocupada dentro de los perímetros de los proyectos de renovación urbana sea un dato generalizable ni cuantitativamente significativo. Por el contrario, los principales tipos de operaciones sobre la edificación residencial financiadas por el ANRU van siempre asociados *de facto* a un cambio cualitativo en los espacios libres: el cambio de uso público a privado o, por utilizar la terminología oficial, su “residencialización”.

A mi juicio, aquí está el eje conceptual de la renovación urbana de los *grands ensembles*. Los cambios introducidos por los proyectos de renovación en la

---

32 Loi no 2003-710 du 1 août 2003 d’orientation et du programmation pour la ville et la rénovation urbaine. La Loi de cohésion sociale de 2005 ha elevado estas cifras a 250.000 viviendas demolidas y reconstruidas, 400.000 rehabilitadas y 400.000 “residencializadas”. CES-ANRU (Comité d’évaluation et de suivi de l’Agence nationale pour la rénovation urbaine –ANRU), 2008, *Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats?* Paris, La documentation française, 2008, p. 34.



La Rose des Vents, en Aulnay-sous-Bois (Seine-St-Denis). El programa de renovación prevé la reordenación del sistema viario como una trama abierta de calles mixtas (tráfico peatonal y motorizado), lo que requiere de demoliciones parciales en los bloques de viviendas. Al margen de ello, se prevé sistemáticamente la demolición de todas las torres del conjunto. (Fuente: Ville d'Aulnay-sous-Bois y Logement Français, Groupement d'Intérêt Public, Programme de rénovation urbaine des quartiers Nord d'Aulnay-sous-Bois. Présentation aux Journées d'Échanges ANRU de février 2005)

arquitectura residencial son bastante limitados, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo. Es en el ámbito del urbanismo y, más concretamente, de la (re)ordenación del espacio público donde se pueden identificar los cambios de mayor calado y donde debemos encuadrar el análisis de la lectura que la renovación urbana hace de los postulados de la Carta de Atenas. Llegados a este punto, dos conceptos saltan al centro de la reflexión: la “residencialización” y el “desenclavamiento”.

**Renovar, residencializar, desenclavar... ¿de la ciudad verde al desierto (verde) en las ciudades?**

“Desenclavamiento” es un término que hizo fortuna con la “Mission Banlieues 89” y que, desde entonces, ha pasado a constituir parte del léxico común de la *Politique de la Ville*. Es un concepto que lleva implícito un diagnóstico negativo de algunos rasgos muy frecuentes en el urbanismo de los *grands ensembles*. Su “enclavamiento” se expresa en su aislamiento y diferenciación del territorio circundante y en su estructura espacial “cerrada sobre sí misma” y escasa en conexiones con la estructura urbana general de la ciudad. Debe procederse a “desenclavarlos”, esto es, a abrirlos y multiplicar sus conexiones con su entorno urbano, lo que, en general, se traduce operativamente en términos de construcción de nuevas vías (que justifica con frecuencia demoliciones de viviendas) y de reordenación de las estructuras de movilidad y espacios libres del barrio hacia esquemas que los que desaparezcan todo tipo de espacios en “fondos de saco”.

“Residencialización” es un neologismo reciente que ocupa, entre las transformaciones físicas características de las operaciones de renovación urbana, un lugar igual de relevante (o más) que el desenclavamiento. Como práctica urbanística sistematizada, se sitúa aparentemente, por concepción y por cronología, al margen de los postulados de la Carta de Atenas. Designa oficialmente “*un conjunto de trabajos de acondicionamiento de espacios privados que tiene por finalidad establecer una distinción clara entre espacio público exterior y espacio privado de los edificios de viviendas sociales en alquiler y de los edificios de propiedad horizontal con dificultades, y mejorar la calidad residencial*”<sup>33</sup>.

Obsérvese que no se trata de cualquier edificio de vivienda, sino de los edificios de viviendas característicos de la población “vulnerable”. La residencialización se inscribe plenamente, pues, en la lógica de la *Politique de la Ville* y, de hecho,

---

33 Arrêté du 20 mars 2007 portant approbation du règlement général de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine (original en francés. N. de la A.).

constituye “una de las principales componentes de la renovación urbana, junto a la demolición/reconstrucción, la rehabilitación y la reurbanización de los espacios públicos”<sup>34</sup>.

La residencialización afecta sistemáticamente a todos los edificios de viviendas que se rehabilitan con financiación ANRU y aparece incorporada en los proyectos de nueva planta de edificios de viviendas de tipología plurifamiliar desarrollados dentro de los ámbitos de renovación urbana. Esta operación ha cobrado tal importancia que Panerai, ideólogo de las *unités résidentiellles* que están en el origen del concepto, ha llegado a decir:

*“Hablar de residencialización es hablar de la transformación de los grands ensembles, transformación profunda, lenta y progresiva encaminada hacia algo que no existe aún”*<sup>35</sup>.

Algo que no existe todavía... pero cuyos perfiles iniciales y cuyo horizonte son menos misteriosos de lo que esta frase quiere sugerir. De hecho, la residencialización es una operación conceptualmente muy sencilla (materializar los límites de las parcelas con vallas u otros cierres) que, sin embargo, sintetiza una importante serie de cambios no sólo fundiarios sino también funcionales, simbólicos<sup>36</sup>, económico-inmobiliarios, sociales y políticos (espacio público, seguridad), algunos de los cuales remiten al cuestionamiento de algunas

---

34 Arrêté du 20 mars 2007 portant approbation du règlement général de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine (original en francés. N. de la A.). Bertrand VALLET, “Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle”, en [ODDOS Émilie y GEOFFROY Géraldine (coord.)], *La résidentialisation en questions*, Lyon, Certu, 2007, p. 19.

35 Original en francés (N. de la A.). Philippe PANERAI, “L'unité résidentielle: raisons et antécédents”, en [ODDOS Émilie y GEOFFROY Géraldine (coord.)], *La résidentialisation en questions*, Lyon, Certu, 2007, p. 36.

36 Aunque Panerai niega expresamente la vinculación conceptual de las unités résidentiellles con los barrios privados y cerrados tan queridos a las clases medias (Panerai: 2007, 84), residencializar sugiere inevitablemente una resignificación con connotaciones culturales claras: “voluntad de dar ‘calidad’ a los espacios que se supone que no la tienen para transformar *grands ensembles* [connotación peyorativa] en résidences [connotación mesocrática]”. Bertrand VALLET, “Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle”, en [ODDOS Émilie y GEOFFROY Géraldine (coord.)], *La résidentialisation en questions*, Lyon, Certu, 2007, p. 20.



La “residencialización” de Les Merisiers (Aulnay-sous-Bois, Seine-St-Denis) es con frecuencia mencionada entre los técnicos como un ejemplo de éxito y buen hacer (a la izquierda). Sin embargo, la extensión de este tipo de prácticas ha dado lugar también a casos muy escasamente valorados y, en ocasiones, abusivos (a la derecha, residencialización en el barrio de Ambourget, también en Aulnay-sous-Bois) (Fotos de la autora)

características urbanísticas de los *grands ensembles* vinculadas a la Carta de Atenas. La residencialización es una operación asociada normalmente a una reestructuración parcelaria. Las grandes parcelas propiedad de las empresas de vivienda social se segregan en parcelas más pequeñas correspondientes cada una de ellas a una torre o a una caja de escaleras de un bloque y todas ellas se delimitan con claridad. En aras de ello, los principales itinerarios que, dentro de las grandes parcelas iniciales (privadas), daban acceso a los edificios de vivienda deben ser reorganizados y, en este proceso, se originan nuevas vías que serán cedidas al dominio público<sup>37</sup>.

---

37 Es interesante observar que también, consecuentemente, las redes urbanas, antes circulando por parcelas privadas, son retrazadas para ajustarse a la nueva estructura fundiaria y que todo ello lleva a (¿o quizá debería decir “viene de”?) una racionalización del gasto de las empresas inmobiliarias propietarias de las viviendas sociales: la cesión de viales y espacios públicos supone una pérdida de patrimonio pero también desembarazarse de los costes generales de mantenimiento y servicios que requieren esas grandes parcelas. Además, la segregación parcelaria posibilita la imputación, en concepto de cargas, de los costes de mejora de cada nueva parcela a sus inquilinos. Desconozco la existencia de una investigación sobre el papel de los bailleurs sociaux como agentes de renovación urbana pero estimo que podría ser muy esclarecedora a propósito de algunas medidas sistematizadas en el PNRU.



Los programas de renovación urbana de Bobigny-Centre Ville (Bobigny, Seine-St-Denis), (a la izquierda) y de Les Fauvettes (Neuilly-sur-Marne, Seine-St-Denis), (a la derecha) y prevén la demolición de las dalles

La residencialización conlleva, por tanto, en sí misma, necesariamente, una reconfiguración de los usos del suelo en términos de privatización y esto se traduce, de hecho, en una determinada reorganización de la zonificación funcional<sup>38</sup>: los espacios libres, remedo de la Carta de Atenas, en los que se

---

38 Debo añadir que la renovación urbana tiende a producir, además de un cambio social en los barrios (como analizó magistralmente Coing en un estudio que aun hoy tiene vigencia. Cf Coing, 1966), también una zonificación social, siquiera con carácter transitorio. La residencialización es una mejora que las compañías propietarias de las viviendas pueden repercutir sobre los alquileres, junto con la rehabilitación del edificio (la conjunción de ambas operaciones, llamada “recualificación”, es sistemática). Se ha demostrado que este aumento del precio de las viviendas mejoradas en un marco de mecanismos de atribución incuestionados va produciendo una segregación socio-espacial al interior de los barrios: los hogares más pobres se van concentrando en los edificios más degradados (con los alquileres más baratos, posibles objetos de recualificación futura) mientras que los inmuebles residencializados (más caros) y los de nueva construcción (si los hay, son generalmente viviendas sociales de “gama alta”) van reuniendo las rentas familiares un poco más altas. Esta es una de las conclusiones de la investigación “Les trajectoires résidentielles dans les opérations de rénovation”, dirigida por Ch. Lelévrier y financiada por el PUCA. Christine LELEVRIER, *Les trajectoires résidentielles des ménages dans les opérations de rénovation urbaine en Île-de-France*, [http://rp.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca/arguments/trajectoires\\_lelevrier\\_fev2009.pdf](http://rp.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca/arguments/trajectoires_lelevrier_fev2009.pdf).



La Rose des Vents (Aulnay-sous-Bois, Seine-St-Denis). El efecto combinado de reordenación viaria y residencialización tiende a producir una decantación de los espacios libres antes de uso público en espacios colectivos de esparcimiento y espacios públicos de circulación

(Foto de la autora)

mezclaban funciones de esparcimiento, aparcamiento y circulación separada, peatonal y circulación serán reinterpretados por la renovación urbana en términos de separación física de espacios libres privados de servicio a la vivienda (acceso, aparcamiento, jardines privados), espacios públicos de circulación mixta (peatones y vehículos) y, ocasionalmente, espacios colectivos para el ocio al aire libre (que, a veces, pueden ser de uso público)<sup>39</sup>.

Hay que añadir que otro criterio de renovación omnipresente en las operaciones ANRU es la eliminación de las *dalles*, es decir, de los espacios libres peatonales

---

39 Aunque merecería un desarrollo más extenso, no puedo dejar de mencionar que la extensión de la práctica de la residencialización ha dado lugar experiencias que no se ajustan con precisión a los postulados defendidos por Panerai. Por ejemplo, en muchas residencializaciones recientes no existen los "espacios colectivos plantados y floridos" que preveía el autor como uno de los usos de los espacios exteriores de una *unité résidentielle* y, por el contrario, sí proliferan las verjas y las cerraduras con código que Panerai consideraba dentro de los aspectos contingentes de su propuesta. PANERAI Philippe, "L'unité résidentielle: raisons et antécédents", 2007, p. 44.

de uso público dispuestos sobre un suelo artificial que cubre normalmente aparcamientos y accesos rodados. La demolición de *dalles* y la reconstrucción de un nuevo plano del suelo en la rasante del terreno, incluyendo una malla abierta de vías y la residencialización de los edificios de viviendas, es sistemática en los proyectos de renovación ANRU en los *grands ensembles* de Île-de-France. Con ello, se opera claramente una reducción o eliminación de la circulación peatonal separada en beneficio de su reunión con tráfico a motor sobre vías estrictamente públicas.

En síntesis, puede decirse que la renovación urbana ANRU y, en particular, la residencialización, sintetizan una lectura doble y contradictoria del urbanismo de los *grands ensembles*. Por un lado, tienden a contradecir la máxima corbusierana del desdoblamiento de la circulación “por medio de vías de recorrido lento para uso de los peatones y vías de recorrido rápido para uso de los vehículos” mientras mantiene las viviendas “alejadas de las velocidades mecánicas” pero “soldadas a la calle”, si no “por la acera”<sup>40</sup>, sí por el espacio privado a pie de inmueble. Por otro lado, la renovación urbana revalida la zonificación funcional propugnada por la Carta de Atenas, que no sólo permanece incuestionada como principio de organización espacial sino que, a menudo, es reforzada con la separación material de los espacios monofuncionales de circulación resultantes de las operaciones de residencialización.

¿Y la calle? Las vallas de las “unidades residenciales” alineadas a la vía pública ¿pueden entenderse como una versión adaptada de la calle-corredor tan denostada por el funcionalismo? O, habida cuenta que la residencialización mantiene la edificación emplazada con independencia de la alineación, ¿no deberíamos pensar que la “ciudad verde” de LC sigue vigente en los *grands ensembles*, aunque privatizada? ¿O acaso podríamos pensar que la residencialización ha generado un espacio público nuevo, resultado de una síntesis entre la calle-corredor y su

---

40 Le CORBUSIER, 1971, pp. 46-47.

antítesis, la ciudad-verdor corbusiana, una suerte de "calle-verdor", un espacio público distinto, innovador y característico de un hipotético "urbanismo ANRU"?

No cabe duda que las corrientes urbanísticas post-modernas han reivindicado la calle-corredor con una intensidad equivalente a la aplicada por los CIAM en su denostación. Pero no resulta evidente que, pese a ello, la renovación urbana actual (post-moderna, al menos en tanto que anti-moderna) pueda construirse sobre el modelo de la calle tradicional. El urbanismo funcionalista hizo *tabula rasa* de las calles-corredor de los viejos tejidos urbanos para transformar en pretendidas islas de "ciudad-verdor" las áreas renovadas en los años 1960. Por el contrario, la renovación actual tiene como presupuestos la demolición selectiva y la residencialización como primeros pasos para "la disolución del grand ensemble en el tejido banal de la ciudad"<sup>41</sup>, para "acabar con los *grands ensembles*"<sup>42</sup> (Vallet: 2007, 19).

Aspira en última instancia, pues, como la renovación funcionalista, a revertir el modelo precedente (en este caso, la ciudad-verdor o sus remedos) pero no en un tiempo simple, de un golpe, sino en el largo plazo y según una evolución que no se organiza ni se pauta al tiempo de la intervención de la ANRU. Por eso, aunque la calle-corredor tradicional arranque suspiros de nostalgia y de deseo a técnicos y políticos<sup>43</sup>, podría decirse que, en las condiciones actuales, no está en absoluto garantizado, con carácter general, ni que esos corredores entre cierres más o menos férreos y acerrojados a los que van quedando reducidos los espacios públicos de las *cités* renovadas evolucionen hacia el *desideratum* post-moderno de la calle ni tampoco que conserven las trazas paisajísticas de la abundancia de espacio público imaginada para la "ciudad-verdor".

---

41 PANERAI Philippe, "L'unité résidentielle: raisons et antécédents", op. cit., p. 48.

42 Bertrand VALLET, "Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle", op. cit. p. 19.

43 Jean-Loup GOURDON, 2001, *La rue. Essai sur l'économie de la forme urbaine*, Paris, L'Aube. También: Urbanisme, num. 353, mars-avril 2007, "Rues de cités".

### **Negaciones y revalidaciones**

La renovación urbana de los *grands ensembles* hace una lectura contradictoria de la Carta de Atenas en aspectos como las dimensiones de los edificios de viviendas y el tratamiento separativo de los tráficos, y, al tiempo, una lectura validatoria en relación con la zonificación y la negación de las tipologías residenciales cerradas. Sin embargo, en relación con los espacios públicos, su interpretación es ambigua: en el momento primero de la renovación, la materialización de las alineaciones viarias practicada con la residencialización sistemática remite a la calle-corredor contestada por la Carta de Atenas al tiempo que permite que la presencia de espacios libres (privados o colectivos) continúe siendo dominante en la escena urbana. Pero la renovación integra también una voluntad de transformación espacial a largo plazo cuya definición, sin embargo, se elude. Se perfila como horizonte la “banalización” de la morfología urbana pero los programas de renovación no se inmiscuyen en la organización de los cambios más allá de los proyectos a ellos asociados. Se renuncia, pues, a predefinir “ese algo que no existe aun” al que se refería Panerai y, a diferencia de la Carta de Atenas, se describe el modelo como proceso<sup>44</sup>.

Llegados a este punto es preciso abandonar la lectura “topográfica” de las negaciones y revalidaciones de la Carta de Atenas en la práctica actual de la renovación urbana de *grands ensembles* para alcanzar un plano de análisis epistemológico. En este sentido, cabe plantear la hipótesis de ciertas continuidades relacionadas con la concepción de la demolición/sustitución como instrumento esencial de la renovación urbana y con los presupuestos ideológicos de los discursos en los que se apoya.

La renovación entendida como demolición/sustitución es un rasgo compartido

---

44 No obstante, sería muy interesante discutir en qué medida la “quinta función”, la interacción, la modificación del entorno (Hilpert: 1983, 478-486) sigue siendo olvidada o muy limitada. Quede esta tarea para otra ocasión. Thilo HILPERT, *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad: condiciones, motivos, razones ocultas*, Madrid, Instituto de estudios de la administración local, 1983, p. 485.

por la Carta de Atenas, que la justifica principalmente por razones higiénicas<sup>45</sup>, y por el urbanismo practicado por el ANRU, que se apoya más en argumentos sociales. Y, si bien es cierto que la renovación funcionalista, a diferencia de la actual, se realizó en clave de tabula rasa, son apreciables algunos paralelismos importantes en ambos discursos. Por un lado, se alude en ambos casos a las malas condiciones del espacio edificado para justificar su demolición, esto es, *"lo primero, sacar o desplazar a los habitantes. Como si, a falta de saber resolver en lo político y lo económico los problemas que se concentran en ciertos lugares (paro, pobreza, delincuencia), la sociedad delegase sobre el espacio la tarea de disimularlos y al trabajo sobre el espacio, la de resolverlos"*<sup>46</sup>.

Por otro lado, tanto la renovación ANRU como la Carta de Atenas parten de la negación global del modelo espacial precedente, lo que permite obviar los posibles valores de sus expresiones concretas y legitima la demolición. Parfraseando a Druot, Lacanton y Vassal, diríase que el urbanismo actual, incluido el practicado por el ANRU, "busca todavía su Plan Voisin (...) con la misma voluntad de deshacer para rehacer de una vez por todas"<sup>47</sup>.

Sin embargo, los objetivos no coinciden. La renovación funcionalista en Francia respondió a un objetivo institucionalizado concordante con la filosofía de la Carta de Atenas. La *Instruction Générale du 8 novembre 1959* explicitaba la misión de dotar a la ciudad de una estructura (urbana) "digna de su tiempo". De lo visto hasta aquí podría desprenderse la idea de que el ANRU reedita esta encomienda sobre el caso de los *grands ensembles*, no ya en clave de "modernización", como en las décadas marcadas por la Carta de Atenas, sino en clave de "seguridad" (sûreté). De hecho, los aspectos antes analizados en la confrontación de las operaciones ANRU con la Carta de Atenas se pueden

---

45 Le CORBUSIER, Principios de urbanismo (La carta de Atenas), op. cit., p. 72.

46 Original en francés (N. de la A.). Philippe PANERAI, "L'unité résidentielle: raisons et antécédents", op. cit., p. 37.

47 Frédéric DRUOT, Anne LACANTON y Jean-Philippe VASSAL, *+Plus*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 242.

relacionar con la perspectiva securitaria que hoy gana terreno en el gobierno de la ciudad. La reducción del tamaño de los inmuebles, las demoliciones con sus consecuentes realojos, la residencialización, la “clarificación” y mallado abierto de los espacios públicos, etc. concretan a menudo ordenaciones espaciales conforme a la doctrina de prevención situacional que da cuerpo a buena parte de las políticas actuales de “seguridad” del espacio urbano<sup>48</sup>.

Por eso, en paralelo a la afirmación: “Ultimo avatar de la ideología del progreso, el grand ensemble constituye sin duda una figura heroica pero es también una manifestación del control de la sociedad sobre el individuo”<sup>49</sup>, cabría preguntarse si, en la actualidad, la práctica común de renovación de los *grands ensembles* no constituye, de hecho, una nueva manifestación de control social a través del espacio. Posiblemente, como propugna Panerai, un modelo procesual podría abrir horizontes nuevos que se alejasen definitivamente del autoritarismo que también estaba implícito en la Carta de Atenas pero, para ello, una voluntad política y una implementación técnica nuevas parecen necesarias.

Este trabalho foi desenvolvido no CEEA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.

---

48 Jean Pierre GARNIER, “Un espacio indefendible. La reordenación urbana en la hora securitaria”, op. cit.; Bertrand VALLET, “Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle”, op. cit.; ICADE-SURETIS y ATELIER LANDAUER, *Guide des études de sûreté et de sécurité publique dans les opérations d’urbanisme, d’aménagement et de construction*, Paris: La documentations française, 2007.

49 Original en francés (N. de la A.). Philippe PANERAI, “L’unité résidentielle: raisons et antécédents”, op. cit., p. 48.

# ESCRITOS



# LER A VIAGEM COMO PASSAGEM PARA O PROJECTO: A LIÇÃO DA *CASA TURCA* EM LE CORBUSIER

RUI JORGE GARCIA RAMOS<sup>1</sup>

## Da viagem como lugar de memória

### O processo

Os arquitectos gostam de viajar. Contudo esta opinião não é unânime e de sentido único. Por exemplo Levi-Strauss abre o seu livro *Tristes Trópicos* (1955) — investigação de campo sobre os Índios Brasileiros — com a declaração “odeio as viagens e os exploradores”, rejeitando desde logo a hipótese do trabalho ser considerado como um extravagante passeio turístico; Agustina Bessa-Luís considera as viagens “deletérias e indutoras de imagens deformadas do país”;<sup>2</sup> Fernando Pessoa (1888-1935), sobre o fenómeno da sua despersonalização instintiva, um característico do seu *turismo infinito*, observa: “Sendo assim, não evoluo: VIAJO”.<sup>3</sup> Também Eça de Queirós (1845-1900), valendo-se das suas notas de viagem ao Oriente, em 1869, ao redigir *A Relíquia* (1887), afirma:

---

1 Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “Arquitectura entre tempos e variações” do grupo Atlas da Casa, no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da FAUP (CEAU/FCT).

2 António M. FEIJÓ, “Um feixe de humanidades”, in António Feijó (com.), *Weltliteratur. Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

3 Excerto de carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, 20 de Janeiro de 1935.



Cópia da pintura original de Karl Friedrich Schinkel, *Olhar sobre a Idade de Ouro da Grécia*, de 1825, realizada por Wilhelm Ahlborn em 1836. Martin STEFFENS, Schinkel, (2004), Taschen, 2004. (Nationalgalerie)

“Esta jornada à terra do Egipto e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira.” Igualmente, Leite de Vasconcelos (1858-1941) regista nos seus livros de viagem: “Nada nos educa como viajar.”<sup>4</sup>

Contudo, para os arquitectos a viagem constitui conhecimento e sua experiência, que se inclui num ritual de maturação formativa, descrito exemplarmente no *grand tour* pela cultura clássica do sul da Europa, como espaço e tempo insubstituível à aprendizagem na academia. Aliás, como é salientado por diversos autores, esta etapa formativa não é só percorrida pelos arquitectos e artistas plásticos. Desde o *Siècle des Lumières*, com o enlace de pensamento e acção, a formação do intelectual burguês não pode abdicar deste roteiro. Na viagem a Itália de Goethe (1749-1832) percebemos que se trata, para além de

---

<sup>4</sup> Luís RAPOSO (dir.), *Impressões do Oriente: De Eça de Queiroz a Leite de Vasconcelos*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2008.

um “imperativo cultural de que nenhum homem de letras, intelectual ou artista pode prescindir a partir de meados do século XVIII”,<sup>5</sup> também de um projecto exigente na sua preparação pessoal: “(...) Para Itália! Mas sem pressas. Ainda é cedo, ainda não tenho os conhecimentos de que necessito, falta-me muito. Paris será a minha escola, e Roma a minha universidade. Pois de uma verdadeira universidade se trata: quem a viu, viu tudo. É por isso que eu não me apresso.”<sup>6</sup> Nesta perspectiva, o estudo das viagens dos arquitectos é fonte de informação excepcional para o desenlace do projecto, da obra e do arquitecto. Para esta revelação contribui o relato e o registo documental da viagem através das suas particularidades como itinerário, meios de transporte, tempo despendido, programa de visitas, meios de registo, contactos locais, etc. O conhecimento da viagem é importante para a interpretação da arquitectura e do seu cruzamento indispensável com outros materiais significativos, embora exógenos ao círculo do conhecimento arquitectónico, permitindo aceder a áreas pessoais e não reveladas (na maioria das vezes) do processo de concepção. Na clarificação deste processo, entre influências e escolhas de caminhos para o projecto arquitectónico, a viagem e o património pessoal assim formado surgem como instrumentos privilegiados.

As viagens realizadas por Le Corbusier (1887-1965) à *Alemanha* (1910-1911) e ao *Oriente* (1911) permitem a constituição de um mapa da sua evolução formativa e dos interesses que irão emergir ao longo da sua obra. Le Corbusier ao dominar a tensão entre referências arquitectónicas explícitas e implícitas, já

---

5 A viagem para que parte em 1786 e a construção literária *Viagem a Itália* são coisas distintas. Como é explicado por João Barrento, a obra literária, que conduz o processo estetização da Itália ao longo do século XIX, é o resultado de uma profunda elaboração sobre os seus “papeis de viagem”. Em 1813-14 ocorre a primeira publicação de parte do material de viagem, mas somente em 1829 Goethe retomaria o projecto, que sempre manteve, da escrita do livro *Viagem a Itália*. Esta publicação, no decurso da edição da suas *Obras*, distancia-se de tudo o que havia de pessoal e circunstancial nas suas notas. Sobre este assunto, ver o *Prefácio* de João Barrento à sua tradução da *Viagem a Itália* de Goethe (Relógio d’Água, 2001) Goethe, Johann W., *Viagem a Itália*, (1813-1814), Relógio d’Água, Lisboa, 2001, p. III.

6 Excerto da carta ao seu amigo Ernst Theodor Langer de 29 de Abril de 1770, citada no *Prefácio* de João Barrento à sua tradução da *Viagem a Itália* de Goethe: Goethe, *Ibid.*, p. III-IV.

presente nos cadernos e na sua correspondência de viagem, sustentada também nos livros que o acompanham e que adquire nesse período,<sup>7</sup> abre-nos inesperadas e proficuas leituras da sua obra.

A colecção de referências promovidas pelas viagens permitem-nos aceitar a arquitectura de Le Corbusier como resultado do conhecimento profundo dos seus antecedentes e a capacidade, a partir deles, de gerar uma nova síntese. A natureza deste confronto, opondo tradição e inovação, é um tópico em si mesmo, fundamental para interpretação desta obra e do seu século. Ao despirmos a sua obra da obsessão maquinista, o moderno corbusiano está impregnado de citações e de objectos de outros contextos, pertencentes a diferentes tempos e locais, que são deslocados para a sua produção, numa recorrente associação e dissociação de conceitos. A conflitualidade deste processo dá voz a uma das arquitecturas mais significativas dos século XX.

### **O outro lugar**

A valorização da viagem está associada à descoberta do outro, assinalando a percepção Ocidental de diferentes espaços e tempos. A arqueologia, como interpretação cultural do objecto achado, abrirá, desde o século XVIII, esta nova dimensão. Com ela os objectos comuns são portadores de sentidos que permitem voltar a reler o espaço que habitamos.

Nesta mecânica, a viagem adquire particular importância. A viagem é a possibilidade de contracção do tempo e o *Tour de Rome* é a metodologia oitocentista de o fazer. O passado e a sua construção histórica são dispositivos activos na produção da memória; e a criação é o trabalho da memória.<sup>8</sup>

---

7 H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997. Arnaud DERCELLES, Fernando MARZÀ; Josep QUETGLAS; Catherine de SMET, *Le Corbusier et le livre*, ACTAR, Barcelona, 2005, Paul V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement moderne*, (1977), Éditions Macula, 1987.

8 Documentário "Escrever, escrever, viver" realizado por Solveig Nordlund sobre António Lobo Antunes, Ambar filmes, 2009.

No fim da sua formação nas academias de Belas-artes, os arquitectos viajavam para aceder aos arquétipos da sua aprendizagem, que permanecem um espaço idealizado como *idade de ouro*. Com a viagem e a visita aos monumentos da antiguidade — modelos para a prática profissional — conclui-se um tempo de passagem do período formativo para o da vida profissional. A experiência vivida, neste rito de passagem junto dos grandes contextos, permitia ao viajante incorporar na sua bagagem cultural a lição do passado. Citando Le Corbuiser, *le passé à réaction poétique* constitui a chave desta passagem que, fazendo eclodir esta experiência na prática do projecto, dava continuidade à tradição arquitectónica, habilitando os arquitectos a entenderem tradição e criação como faces de um só processo.

Embora este sentido ritual do *Tour de Rome* possa ter-se diluído ao longo do século XX, como percurso pela antiguidade e como fecho da sua formação académica, a viagem formativa continuará a ser para os arquitectos um tempo *arcadiano*. O seu itinerário deixará de organizar-se exclusivamente no Sul, e especificamente do Norte para o Sul da Europa, acompanhado a importância do Movimento Moderno e das suas obras chave. Contudo a viagem continuará a organizar o contacto directo com a arquitectura e a exaltação da sua lição como outrora.

*Le voyage utile*, como é referida por Le Corbusier, a viagem formativa por oposição ao turismo, é uma oportunidade excepcional para a constituição da *collection particulière*. Para os arquitectos a escolha e reunião deste material, roubado ao mundo dos artefactos, da natureza e das ideias, permite organizar um espólio fundamental, como sequência aberta ou fechada,<sup>9</sup> sobre o qual se processa uma passagem complexa para o projecto arquitectónico. Esta passagem, que é deslocação, influência e confronto tem sido tratada em diferentes áreas, por autores como T. S. Eliot (1888-1965), Henri Focillon (1881-1943), George

---

9 George A. KUBLER, *La configuración del tiempo*, (1962), Nerea, Madrid, 1988, p. 89-121.

Kubler (1912-1996), Donald Schon (1930-1997), Harold Bloom, entre outros, que reconhecem a sua importância no combate criativo e na definição de novos conceitos.

Esta motivação *coleccionista*, se permite reter para recordar e reelaborar, também tende a valorizar o que pode desaparecer, levando consigo determinados aspectos de uma cultura. O reconhecimento desta perda, que define o sentido moderno de tempo – do tempo sem retorno –, é base do conceito de património que constitui o arquivo e o museu. As colecções reunidas nestes espaços partem da atribuição de significados aos objectos que transcende o significado estrito desses mesmos objectos. Esta refundação do significado do objecto pode ser entendida como ponto de partida da nossa relação com o mundo moderno e da visualidade onde se edifica a cultura ocidental. Aby Warburg (1866-1929) ou W. G. Sebald (1944-2001) constroem as suas obras sobre este problema seminal, acentuado a polaridade entre arquivar – para tentar reter o impossível, ou seja, o passado – e dar continuidade à permanente e sucessiva reconstrução de identidades. Estes trabalhos propõem uma irremediável dissociação entre o objecto ou o documento e a sua origem contextual. A perda desta ligação, quando os documentos deixam de ter uma imediata funcionalidade política, torna disponível este material para sua exploração, abrindo o trabalho retrospectivo da história e prospectivo da criação.<sup>10</sup>

A viagem vem ampliar a paixão romântica pelo exótico e distante nos séculos XIX e XX, marcados pela cada vez maior presença da ciência no quotidiano.<sup>11</sup> Na arquitectura da casa esta novidade irá possibilitar alternativas aos estilos de vida do passado, considerados inadequados às de uma sociedade em rápida mudança. Esta paixão, que introduz a reforma moderna do habitar, inscreve-se num conjunto de novas concepções de ordenação da vida doméstica, social e laboral

---

10 J. J. LONG, *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

11 Tiago SARAIVA, *Ciencia y Ciudad. Madrid y Lisboa, 1851-1900*, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, Madrid, 2005.

que então eram divulgados em livros e revistas populares. Os ideais de educação e de civilidade aí divulgados representam ainda a concepção centro-europeia de cultura superior e hierarquicamente estruturada, que tem no colonialismo, por exemplo, a sua maior iniciativa. Mas é a vontade cosmopolita de desejar o que nos é estranho, exótico e por vezes distante do lugar que habitamos, com a possibilidade deixada ao nosso alcance de transportar e reproduzir, que modificará a nossa relação com o mundo.

O *Chalet*, casa rural das míticas e inacessíveis montanhas alpinas, é exemplo deste roubo e da sua manipulação.<sup>12</sup> Este tipo de casa proliferou no território urbanizado europeu, na passagem para o século XX, como sinal deste gosto pelo exótico, continuando expressões semelhantes verificadas no desenho dos jardins e no *picturesque*. A casa tipo *Chalet* constituía-se como uma alternativa, sem uma intenção substitutiva, à ortodoxia dos classicismos académicos que serviam de modelo à grande casa burguesa. Mas simultaneamente esta casa, exótica e estranha na paisagem local, era considerada para outros de um estrangeirismo perturbador da identidade cultural que deveria ser aprofundada na adequação da tradição construtiva local às novas necessidades. Apesar deste intenso debate, o *Chalet* com todas as suas declinações decorativas e construtivas, que rapidamente o transformam numa edificação híbrida, será cada vez menos a memória e ilustração de uma natureza Alpina, para ser uma alternativa generalizada, pragmática e económica, à grande construção da casa burguesa.

Mas viajar é também a possibilidade de identificar *valores-de-habitar*. O reconhecimento de *valores-de-habitar* próprios fundamentará a procura de raízes culturais numa lógica de afirmação das nacionalidades. Tratam-se de iniciativas comuns em toda a Europa que, nas décadas de transição do século XIX para o XX, procuram recriar, mais do que identificar com rigor científico, uma construção simbólica da sua origem mítica. Neste cenário irão decorrer as viagens

---

12 Michel VERNES, “Le chalet infidèle ou les dérivés d’une architecture vertueuse et de son paysage de rêve”, *Revue d’histoire du XIXe siècle*, nº 32 Varia, 2006.

para as primeiras sistematizações das culturas locais, que são sobretudo viagens de descoberta. É neste contexto que a procura da “casa portuguesa”, enquanto edificação popular comum ao território português, é o sintoma deste duplo debate entre nacionalismo e identidade cultural. Como produção arquitectónica tipificada, é um *picturesque* e um equívoco quanto á sua originalidade portuguesa, afinal partilhada com tantas outras construções da época na Europa.

Mas será também o reconhecimento da viagem, como disponibilidade para a identificação de outros *valores-de-habitar*, que irá introduzir um dos aspectos mais eloquentes na conformação da cultura moderna. Em arquitectura a aceitação da diferença permite pensar o *outro*, o que significa questionar a impertinente noção de progresso.

O discurso das vanguardas na passagem para o século XX, ao procurar o abandono das gramáticas clássicas e ao tentar construir-se a partir de um “vazio histórico”, irá voltar-se para outras camadas da estratigrafia da cultura até então ignoradas ou subalternizadas, das quais os arquitectos e os artistas irão retirar elementos formais, temáticos e conceptuais, que serão agentes realmente influentes no seu processo criativo.<sup>13</sup> Esta releitura do moderno como construção ecléctica, elaborada sobre muitos outros materiais para além de aqueles que, numa primeira leitura, preenchem os seus manifestos, permite não só reconhecer a importância atribuída à cultura popular e à sua construção enquanto ideia de racionalidade, mas também como autenticidade legitimadora do novo.<sup>14</sup>

A viagem surge assim como parte deste sistema de legitimação, permitindo compreender a colecção nela formada como herança e património, que meticulosamente contamina, implicitamente ou explicitamente, o projecto arquitectónico. A viagem (mas não só) é uma oportunidade redentora de

---

13 Teresa PEREIRA, “Uma Geografia do Modernismo: a Arte Popular, a Arte Primitiva e a Fragmentação na Arte Moderna”, *Arte Teoria*, nº2, 2001, p. 124-137.

14 Colin St. John WILSON, *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, (1992), Butterworth Architecture, Oxford, 1994.

diversas “não-contemporaneidades”, que são retrabalhadas num processo não linear entre passado e presente.

Repensar este tempo da viagem e da modernidade é repensar a sua construção histórica, o que implica aceitar uma premente interpretação da tradição onde opera. Aceitar, neste âmbito, a ideia de tradição como problema central da modernidade, sugere reconhecer que o seu trabalho se processa sobre sucessivas descontinuidades (afinal outra forma de continuidade), numa estratégia aglutinadora (e voraz) de diversos materiais culturais provenientes de outros tempos e lugares, como se verificou desde o século XIX até hoje.

A obra de Le Corbusier é disto reflexo. A sua obra opera activamente sobre esta estratégia de “corta e cola”, permitindo-lhe cruzar a sua produção arquitectónica e artística com a cultura popular e o arcaico, não como material antropológico, mas como contraproposta conceptual capaz de fecundar a arte ocidental, considerada incapaz de responder aos novos desafios apontados pela sociedade industrial e de consumo. Assim, com persistente organização e intuição, Le Corbusier reúne na sua *collection particulière* elementos que considera não só soluções excepcionais, mas também banais e comuns, que ao intervirem no âmbito da criação serão manipulados e transformados como legitimadores da solução projectual.

### **Do período formativo de Charles-Edouard Jeanneret**

#### **Esperando o sucesso: do impasse alemão até ao Mediterrâneo**

A viagem à Alemanha (1910-1911) e a viagem ao Oriente (1911) de Le Corbusier, na época ainda com o nome de Charles-Edouard Jeanneret, são um único processo, embora realizadas em etapas diferentes, uma é a conclusão da outra.<sup>15</sup>

---

15 Neste ensaio referimo-nos a estas viagens, contudo num perspectiva mais alargada outras que as precederam, como a viagem a Itália em 1907, poderiam ser incluídas no mesmo processo que culmina com a partida para o oriente.



Ozenfant, Albert Jeanneret e Le Corbusier com vaso Sérvio, 1919.

H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.

FLC L3(16)36-25. ©FLC-ADAGP

A viagem ao Oriente, em 1911, ao sul mediterrânico, à Bulgária, a Istambul, depois ao Monte Athos, à Acrópole, a Pompeia e a Roma é o culminar de um momento formativo marcante para Jeanneret. Este momento, consequente para a sua futura obra, tem início, no entanto, noutra viagem, que realiza em 1910, em direcção ao Norte, à Alemanha, onde pretende estudar e escrever a sua dissertação de fim de curso sobre as artes decorativas alemãs. A investigação sobre este momento formativo vem demonstrar que Jeanneret parte para a sua jornada alemã apaixonado pela arte medieval e regressa com a inquietante determinação de partir para o sul.<sup>16</sup>

---

16 Stanislaus von MOOS, *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, (1968), 010 Publishers, Rotterdam, 2009  
Paul V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement moderne*, (1977), Éditions Macula, 1987, Pierre SADDY, Claude MALÉCOT (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1987. H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.

Na sua jornada alemã, Jeanneret ao contactar com alguns dos arquitectos mais influentes das primeiras décadas do século XX, irá aprender o ofício de arquitecto, aspecto que conduzirá o seu percurso de vida. Este processo é particularmente significativo, porque nele são sintetizadas ideias, registadas novas compreensões e adquiridos instrumentos mais tarde reforçados, nomeadamente na viagem ao Oriente, vindo a afirmar-se como arquétipos do pensamento de Le Corbusier e da sua futura obra.

Em Berlim, a 1 de Novembro de 1910, Jeanneret entra para o escritório de Peter Behrens (1868-1940), onde permanecerá 6 meses, e onde se cruza com os colegas Mies van der Rohe (1886-1969) e Adolf Meyer (1881-1929); Walter Gropius (1883-1969) tinha saído poucos meses antes.<sup>17</sup> A experiência de trabalho seria duramente sentida no início da sua estadia, referida, na sua correspondência, como *“brutal pelo espírito autocrático e aterrorizador, que Behrens impunha ao seu staff”*.<sup>18</sup> Posteriormente, vem reconsiderar esta opinião: *“Eu entrei no escritório de Behrens sem saber quase nada do que era um estilo, e totalmente ignorante sobre a arte dos perfis e das suas relações harmoniosas. (...) Behrens insiste rigidamente num ritmo e numa subtil proporção, e tantas outras coisas que eram totalmente desconhecidas para mim.”*<sup>19</sup>

A aprendizagem no escritório de Behrens vai introduzir a importância das *proporções harmoniosas*, aspecto também referido por Mies, central na prática da arquitectura na Alemanha e na Holanda, e consonante com seu interesse pela geometria como processo regulador do projecto, verificado na adopção do *tracé régulateur* e do *modulor*.<sup>20</sup>

---

17 Antes de entrar para o escritório de Behrens, Jeanneret tenta encontrar trabalho junto do escritório de Theodor Fischer em Munique, do qual admirava a obra que já tinha visitado, tal não foi possível, mas onde nessa altura trabalhava Erich Mendelsohn (1887-1953) e, posteriormente, Bruno Taut e J. J. P. Oud.

18 Ibid., p. 228.

19 Idem., p. 239.

20 Idem., p. 239.

Ainda na Alemanha visita diversas cidades, sempre acompanhado pela leitura de Camilo Sitte (1834-1903), revelando contudo especial interesse pelo estudo das Cidade Jardim. Nesse sentido desloca-se a Hellerau, onde contacta com Heinrich Tessenow (1876-1950) e visita obras de Theodor Fischer (1862-1938), Baillie Scott (1865-1945), Hermann Muthesius (1861-1927) e de Richard Riemerschmid (1868-1957). Diversos episódios são registados nesta visita, como o contacto e recepção em casa de Muthesius – autor do livro *The English House* (1904-1905) e um dos fundadores da Deutscher Werkbund – e o interesse particular pela arquitectura de Riemerschmid. Este arquitecto tinha acabado de projectar, para a fábrica *Deutsche Werkstätte* (Hellerau, 1907), uma invulgar solução de sala/quarto de dormir compacta, económica e funcional,<sup>21</sup> tema que virá também a interessar Le Corbusier, com a sua paixão pelos espaços mínimos dos *wagons-lits* e dos camarotes nos transatlânticos, como exemplo para o estudo da célula de habitação moderna.

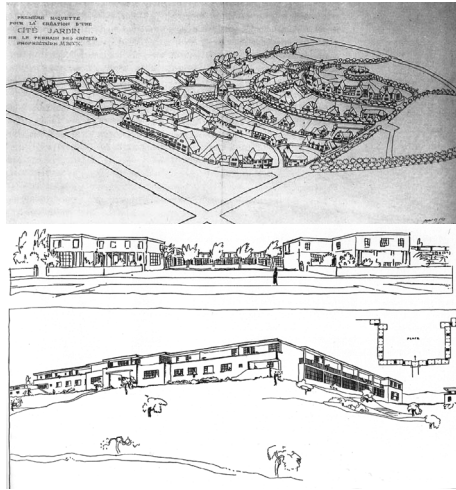
Nesta viagem são inúmeros os factos e ideias registadas que virão a ter um forte impacto nos primeiros projectos elaborados por Jeanneret. Pode tratar-se de um aspecto trivial, entre o período formativo e as primeiras experiências profissionais, mas também extraordinariamente relevante quando aceitamos que, ao colocar em prática estas ideias, está a fundar a primeira síntese para uma Nova Arquitectura.

Em 1917, ao decidir ir para Paris, Jeanneret pretende traçar o seu caminho, num tempo de doutrinas e de escolas, cujo centro estava na Alemanha (era lá que se encontrava a maior experiência de projecto habitacional).<sup>22</sup> O jovem Jeanneret pretendia determinar a posição da arquitectura no século, que já definia, numa visão simplificadora (uma sua característica) como o século da máquina e da habitação.

---

21 Anne MASSEY, *La décoration intérieure au XX siècle*, Thames & Hudson, Paris, 1994, p. 65-66.

22 Jean-Louis COHEN, *France ou Allemagne? Um livre inédito de Le Corbusier*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008.



Cité Jardin para Arnold Beck, Ch.-E. Jeanneret, 1914 (em cima). Plan FLC 30268. ©FLC-ADAGP  
Agrupamento de casas Dom-Ino, Ch.-E. Jeanneret, 1915 e 1916 (em baixo). Plan FLC 19131. ©FLC-ADAGP.  
H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

É neste contexto que decorrem as suas primeiras encomendas (1914 e 1917), já acompanhadas pelo estudo e teorização de um protótipo conhecido como a casa Dom-ino (1914, *Domus-Inovatiom*, com o engenheiro Max du Bois). Esta dualidade (experiência e teoria) permite-lhe a procura de soluções para problemas arquitectónicos precisos, numa estratégia de deslocação de conceitos. Em 1914 realiza o projecto de urbanização para Arnold Beck, onde se percebe quer a influência do planeamento urbano segundo os princípios da Cidade Jardim, que estuda na Alemanha, quer a lição do livro de Camilo Sitte, que o acompanha nessa estadia, *L'art de bâtir les Villes: L'urbanisme selon ses fondements artistiques* (1889). Mais tarde, em 1917, realiza o loteamento de Saint-Nicholas-d'Aliermont onde, a outra escala, se lêem as mesmas influências. Estes projectos são realizados em simultâneo com o desenvolvimento do protótipo Dom-ino, nomeadamente com a transformação registada entre 1915 e 1916 que o aproxima da formalização moderna. Estes dois projectos podem ser interpretados como as

primeiras tentativas de aplicar a sua investigação da casa Dom-ino que, num esforço de adequação às condições da sua encomenda, transportam do protótipo as ideias de espaço contínuo e de janela horizontal para a organização doméstica, mas não a ideia de esqueleto estrutural em betão armado.

Estas experiências demonstram como nos primeiros projectos de uma Nova Arquitectura se asseguram vectores de continuidade com tradição disciplinar, com o estudo da cidade pela leitura de Sitte, e com as soluções reformistas da cidade tradicional, através do planeamento da Cidade Jardim e da experiência da casa de campo Inglesa, via a experiência alemã e o contacto com Muthesius. Mas também de inovação, com a janela horizontal e a reorganização do espaço doméstico centrado num espaço comum, aspecto que será desenvolvido, posteriormente, em redor da ideia de *continuidade espacial*.

A transformação do espaço doméstico estava em curso, faltando contudo ainda outro elemento essencial do léxico espacial moderno: a dupla altura do espaço comum com mezanino.<sup>23</sup> Este dispositivo aparecerá na casa Schwob, com a qual introduzimos a viagem ao Oriente.

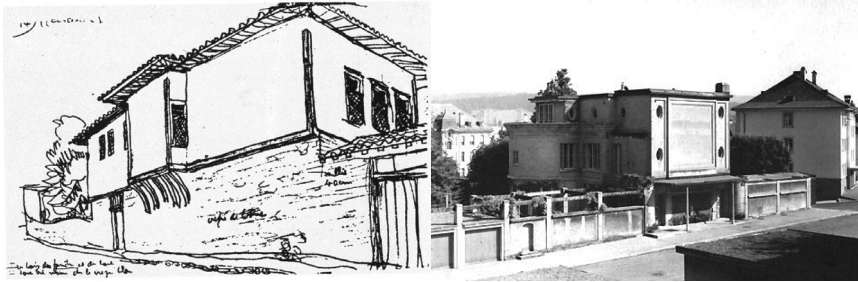
### **Viagem ao Oriente**

A fundamentação da arquitectura moderna em Le Corbusier é indissolúvel da formação académica que o leva à Alemanha. Mas será também nessa viagem preparado outro passo, que nos ajudará a interpretar da casa Schwob, conhecida como a casa Turca.

Entre os dois percursos formativos (Alemanha e Oriente) regista-se a passagem do gosto da arte medieval, para a enorme admiração da cultura clássica — aspecto central na Viagem à Alemanha — e para a observação, registo e interesse

---

<sup>23</sup> Estes dispositivos espaciais continuaram a ser teorizados na série de casas protótipo Citrohan (1920-1930), e posteriormente sintetizados (com outra imagem), no seu primeiro projecto plenamente construído, de loteamento e edificação de casas no Quartiers Modernes Frugès em Pessac (1924-1927).



Casa em Istambul, Viagem ao Oriente, Ch-. E. Jeanneret, 1911 (à esquerda). Dessin FLC 5872. ©FLC-ADAGP. Alexander von VEGESACK, Stanislaus von MOSS; Arthur RÜEGG; Mateo KRIES, (ed.), Le Corbusier: The art of Architecture, Vitra design Museum, NAI, Riba Trust, Weil am Rhein, 2007  
Casa Schwob, Ch-. E. Jeanneret, 1916 (à direita)  
Claude GARINO, Le Corbusier de la Villa Turque à l'Esprit Nouveau, Idéa, 1995

crescente da cultura popular na Viagem ao Oriente. Esta síntese crucial entre cultura clássica e popular será inequivocamente consolidada na Viagem ao Oriente, devendo ser observada como o movimento mais complexo para a sua formação e pertinente para a sua obra. Esta síntese pode definir a singularidade da sua obra, que o conduz à iminente afirmação no Movimento Moderno em arquitectura. É através da deslocação de conceitos entre universos distintos, que a sua obra estabelece *idée type* como materiais seminais na identificação de novas soluções para responder aos problemas enunciados.

Têm vindo a ser registados indícios precoces da relação entre cultura clássica e popular na formação de Le Corbusier. Paul Turner detectou nos apontamentos manuscritos registados em 1910 (quando ainda trabalhava com Behrens), nas margens do livro *Les Entretiens de la villa du Rouet* de Cingria-Vaneyre, as suas dúvidas do valor da experiência alemã. Estas notas acontecem numa obra que debate precisamente a importância da identidade artística da Suíça Romande,

defendendo que o seu verdadeiro espírito é mediterrâneo e não nórdico. Ou seja, que a sua arte deve por isso abandonar a influência da cultura alemã e voltar-se de novo para o classicismo da civilização gréco-latina.<sup>24</sup> Outro indício é observado por Allan Brooks, que verificou no seu trabalho de fim de curso (motivo que o levou a partir para a Alemanha), com o título “Étude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne” (1912), a referência de que “as artes populares, acima de tudo, são humanas, e por isso internacionais”.<sup>25</sup>

Estava aberto assim outro entendimento, mais abrangente, da tradição cultural arquitectónica, que o levará ao Mediterrâneo e à consequente valorização da cultura clássica, mas sobretudo da cultura popular na sua produção. Esta reflexão pode ser observada nas casas que realiza quando regressa do Oriente, na casa Jeanneret-Perret e Favre-Jacot em 1912, mas principalmente a casa Schwob em 1916.

### **Deslocação de conceitos: a casa Turca**

A obra de Le Corbusier apropria-se de “materiais”, globalmente designados de conceitos, considerados exteriores ao universo arquitectónico.

A deslocação de conceitos é uma operação corrente, praticada por todos e em todos os momentos, como meio de enfrentar situações e factos desconhecidos, perante a necessidade de responder a problemas. É, por outras palavras, um instrumento de conhecimento vital para a nossa existência.

Esta noção é desenvolvida por Donald Schon no livro *Displacement of Concepts* (1963) e aplicada ao estudo da obra de Le Corbusier por Alan Colquhoun no artigo “Displacement of Concepts” (1972).<sup>26</sup> Para ambos os autores trata-se de uma forma fundamental de construção de novas ideias e novos conhecimentos.

---

24 Paul V. TURNER, op. cit.

25 H. Allen BROOKS, op. cit., p. 251.

26 Colin Rowe no artigo “The mathematics of the ideal vila” (1947) já aponta este problema na obra de Le Corbusier.

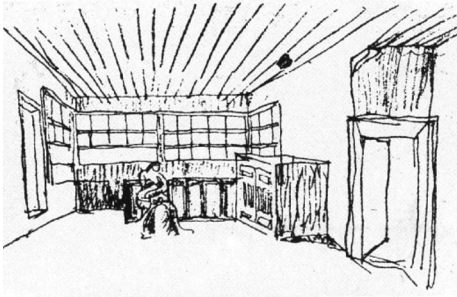
Este processo aproxima-se da analogia e da metáfora (formas geralmente depreciadas como ornamentos de linguagem) como meio de trazer o familiar ao que não é familiar, numa estratégia cognitiva para formulação de novas ideias (à qual não são estranhos outros processos como o da influência e o da tradição). O estudo deste processo é extremamente complexo; um único processo de invenção pode incorporar séries de deslocações, à semelhança do tema e das variações, na definição de passos projectivos que tendem para elaboração de um moledo. Evidentemente que esta formulação é também um processo pessoal e, especialmente em Le Corbusier, que aglomera importantes componentes emocionais e dramáticas na sua obra. Mas como é observado por Michael Polanyi (1958), qualquer conhecimento é sempre uma construção pessoal.<sup>27</sup> O que não deve ser entendido como fragilidade ou imperfeição, mas antes a aceitação do significado da emoção na construção do conhecimento, aspecto particularmente relevante na arquitectura e na arte.

A viagem e a deslocação de conceitos são meios poderosos para a compreensão e interpretação da obra de Le Corbusier. A viagem é de tal modo importante, que Le Corbusier elabora em 1925 o itinerário ideal da sua viagem ao Oriente, *la voyage utile*, de Paris a Istambul, onde assinala novas etapas que ampliam a sua experiência, identificando-as em três categorias de interesse: cultura, folclore e indústria. A viagem, associada também à sua acção de propaganda, é um instrumento que lhe permite o registo (desenhado, fotográfico, escrito e memorizado) de diferentes contextos que irão alimentar o projecto.<sup>28</sup> Neste processo a deslocação de conceitos permite trazer referências familiares, vividas, a situações projectuais não familiares, como os novos programas e tecnologias construtivas, permitindo a crítica e a validação das metáforas e analogias

---

27 Michael POLANYI, *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*, (1958), Routledge, Londres, 1998.

28 Rui J. G. RAMOS, “Figura e fundo: notas a propósito do Pavilhão Carlos Ramos”, in José Quintão (ed.), *O Pavilhão Carlos Ramos*, FAUP Publicações, Porto, 2008, p. 23-29.



Interior de casa em Veliko Tarnovo, vista do sofa, Ch.-E. Jeanneret, 1911 (à esquerda). Dessin collection particulière. ©FLC-ADAGP. Espaço central com dupla altura e mezanino, Casa Schwob, Ch.-E. Jeanneret, 1916 (à direita). H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

utilizadas, que assim estabelecem o sentido de novas soluções arquitectónicas. Como salienta Alan Colquhoun, a obra de Le Corbusier “*refere-se constantemente à tradição arquitectónica, ou invocando os seus princípios e adaptando-os a novas soluções, ou contradizendo-os abertamente de um tal modo que é necessário conhecer a tradição para entender a sua mensagem arquitectónica. A modificação e a contradição das obras tradicionais são um leitmotiv constante no seu trabalho.*”<sup>29</sup>

A casa Schwob, construída entre 1916 e 1917, e conhecida como a casa turca, é disto exemplo.<sup>30</sup> Esta casa turca remete-nos para a Viagem ao Oriente, onde

---

29 Alan COLQUHOUN, “Desplazamiento de conceptos em Le Corbusier”, (1972), in *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 113.

30 A designação “casa turca” é tradicionalmente utilizada para referir a “casa Otomana”, embora a designação “casa Otomana” seja uma definição mais histórica (o Império Otomano do século XVIII ao século XIX) do que étnica (Gregos, Arménios, Judeus habitam no mesmo tipo de casa que os Turcos). PINON Pierre, “La Maison Turque”, in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1988, p. 116.

Jeanneret visita em 1911, na Bulgária e na Turquia, diversas casas populares, que fotografa e desenha nos *Carnets*, merecendo particular destaque na sua edição da *Oeuvre complète*, facto revelador da importância que lhes atribui. Nesses registos verificamos que Jeanneret toma contacto com um conjunto de dispositivos arquitectónicos incomuns na arquitectura ocidental erudita e popular.

A ausência de uma fachada com aberturas para a rua é uma das imagens frequentemente registadas das casas, mostrando o alinhamento das construções pelo muro que delimita privado e público. O alçado, no sentido ocidental que lhe atribuímos, é cego para o espaço público mas aberto em forma de galeria transparente para o interior privado do quintal. Esta forma de organização e abertura da casa turca, designada por *sofa*, é, efectivamente, um espaço central de utilização fluida e, simultaneamente, o principal compartimento da casa aberto directamente para o espaço exterior, numa continuidade de espaços e luminosidade. No seu registo desenhado deste espaço é dada particular atenção à continuidade espacial e à janela horizontal.

Mais tarde, estes elementos podem ser reconhecidos nos dispositivos espaciais que vão surgir na casa Schwob: na fachada sem aberturas virada para a rua e no seu prolongamento pelos muros, ou no espaço central da casa aberto sobre um grande envidraçado para o jardim. (Fig.8) Esta solução é informada por anteriores experiências que, numa deslocação de conceitos, permitem a colocação da escada de ligação entre os pisos da casa numa posição invulgar, junto da fachada sobre a rua, o que ao originar uma parede cega determina a organização do espaço doméstico na direcção oposta. Tal como na casa Turca o espaço central, agora com dupla altura e mezanino, reúne a vida em casa e abre-se para o exterior.

Neste momento estão reunidos no espólio do jovem Jeanneret os principais elementos que vão impulsionar a reforma do dispositivo espacial doméstico Moderno: a livre organização espacial em substituição da rígida compartimentação, a dupla altura com mezanino de circulação interna anunciando a valorização da *promenade architecturale* e a ligação fluida interior/exterior revista na ideia de *continuidade espacial* e na janela horizontal.



# “COMME À ROBINSON, COMME UN PEU SUR LES PEINTURES DE CARPACCIO<sup>1</sup>”

FILIPE SILVA

## 1925

Após ter publicados os livros *Vers une architecture*<sup>2</sup>, e *Urbanisme*<sup>3</sup>, Le Corbusier publica em 1925 *L'art décoratif d'aujourd'hui*<sup>4</sup>, culminando assim um intenso período de divulgação das suas ideias com textos que marcaram profundamente o pensamento arquitectónico até aos nossos dias.

Le Corbusier<sup>5</sup>, cuja identidade até então permanecia ligada à participação na então revista *L'Esprit Nouveau*, aparece por esta altura em processo de

---

1 Gostaria de agradecer a Darío Álvarez, quem pela primeira vez me chamou a atenção para a enigmática expressão de Le Corbusier que dá tema a este texto, e pelo entusiasmado apoio que sempre me prestou.

2 Le CORBUSIER, Saugnier (pseudónimo de Ozenfant). Paris: Crès, 1923. Le Corbusier e Ozenfant haviam já publicado o livro *Après le cubisme*, Paris: edition des commentaries, 1918.

3 Le CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1930. (rééd.: Paris, Altamira Editions, 1994).

4 Le CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: Les éditions G. Crès et Cie, 1925 (reéd.: Paris, Flammarion, 1996). Nesse mesmo ano publicou ainda (Ch. E. Jeanneret (L. C.) et A. Ozenfant). *La peinture moderne*, Paris: Crès, 1925, e, *Almanach d'architecture moderne*, Paris: Crès, 1925.

5 Desde 1920, que Charles Edouard Jeanneret passa a utilizar o nome Le Corbusier na publicação de artigos relacionados com a arquitectura, na revista *L'Esprit Nouveau*, enquanto continua a utilizar o seu verdadeiro nome nas pinturas que realiza até 1928.

emancipação e afirmação da sua carreira como arquitecto<sup>6</sup>, tendo já realizado diversas obras em Paris<sup>7</sup>.

Em 1925, participa na exposição internacional de artes decorativas com o pavilhão de *L'Esprit Nouveau* e o seu famoso *Plan Voisin* para Paris, ocorrendo nesse momento a ruptura com *Ozenfant* que determinou também o fim da publicação da revista *L'Esprit Nouveau*, iniciando-se um novo processo criativo<sup>8</sup>. É por estes momentos intensos e reveladores que Le Corbusier dedica as últimas páginas do seu livro *L'art décoratif d'aujourd'hui* a um testemunho a que chamou *Confession*. A certa altura, Le Corbusier revela episódios da sua formação durante a juventude na Jura suíça, em particular a influência do seu mestre Charles L'Eplattenier:

*“Le dimanche, nous étions souvent groupés au sommet de la montagne la plus haute. A pics et à grandes rampes douces; pâturages, troupeaux de grands bestiaux, horizons infinis, vol des corbeaux. Nous préparions l'avenir. Ici, disait le maître, nous construirons un monument dédié à la nature. Nous y consacrerons la fin de notre vie. Nous quitterons la ville et habiterons sous les futaies au pied de l'édifice que lentement nous remplirons de nos œuvres. Tout le site s'y incarnera. Toute la faune, la flore. Une fois dans l'année, des grandes fêtes s'y donneront. Aux quatre angles de l'*

---

6 Em 1922 inicia a colaboração com Pierre Jeanneret, tendo instalado o atelier no nº35 da Rue des Sèvres em 1924 onde permaneceu sempre.

7 Entre inúmeros projectos, construíram-se a *Villa Besnus* e o *Atelier Ozenfant* em 1922, as casas *La Roche - Jeanneret* e a *villa “Le lac”* em 1923, as casas *Lipchitz - Miestchaninoff* em 1924, a casa *Ternisien* projectada em 1923 e construída em 1926, os *Quartiers Modernes Frugès* e o *Pavillon de l'Esprit Nouveau* projectados em 1924 e construídos em 1925, e a *Villa Planeix* projectada em 1924 e construída em 1926.

8 S. STERKEN, *Travailler chez Le Corbusier: le cas de Iannis Xenakis*, in Massilia 2003. Anuario de estudios lecorbusierianos. Joseph Quetglas, (ed.), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. A propósito da saída de Wogenscky e Xenakis do atelier de Le Corbusier em 1959, o autor refere: “Plus correct semble-t-il de les considérer dans la lignée de ruptures violentes qui a rythmé la carrière du maître et dont la plupart semblent provoquées par lui-même. Le Corbusier s'en montre d'ailleurs bien conscient. Au moment du renvoi des “dattiers” en 1959, il note dans ses carnets: “1907: L'Eplattenier // 1908: Perret // 1917: Atelier d'Arts Réunis // 1921 Bornand // Dubois // 1925: Ozenfant // 1939: P Jt (Pierre Jeanneret, ss) // 1956: Won // 1959: Les dattiers // (...) Je pourrais baptiser: Etape 72 (ans) = ET 72.” In *Le Corbusier, Carnets* (IV, 405). “ Cette généalogie de sa propre carrière (...) est révélatrice: elle montre comment pour Le Corbusier, la rupture est instrumentale pour entamer une nouvelle étape.”

*édifice, des brasiers immenses s’allumeront alors...”*<sup>9</sup>.

Com esta revelação, Le Corbusier explica no contexto do livro<sup>10</sup>, que a sua oposição às artes decorativas não decorre da insensibilidade ao tema, demonstrando ter havido na sua iniciação artística um total envolvimento com essa prática.

Sobressai desta citação que esse envolvimento foi apoiado numa intensa relação com a natureza, na procura e compreensão profunda das suas razões<sup>11</sup>. Essa iniciação feita de paixão juvenil e de orientação pedagógica do seu mestre *Charles L’Eplattenier*, não se reduziu a o espírito académico da sala de aula. Pelo contrário, apoiou-se na observação directa e vivência concretas no seio na natureza, através de incursões repetidas nas montanhas onde experimentou viver e dormir ao abrigo das árvores.

Tal como Le Corbusier afirma, o seu mestre tinha das artes decorativas uma concepção mais elevada, não procurava o aspecto da natureza mas antes um conhecimento profundo das suas lógicas para construir uma linguagem autêntica<sup>12</sup>. Não é pois de estranhar que esta iniciação tenha marcado

---

9 Le CORBUSIER, *L’art décoratif d’aujourd’hui*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie, 1925 (reéd.: Paris, Flammarion, 1996), pp. 198-199.

10 “On ne connaît de vous que des ouvres d’architecture totalement dépouillées d’art décoratif. On pensera: cet homme ignore la beauté de la petite fleur et celle du chant du grand Pan faisant tressaillir la nature. Il est nourri de théories; la sécheresse habite son cœur; (...) Vous devez expliquer la raison de votre idée en vous expliquant vous-même; vous devez à vos lecteurs, à la fin de votre livre, les excusables divulgations d’une confession.” Le CORBUSIER, *L’art décoratif d’aujourd’hui*, op. cit., p. 197.

11 “Mes années d’enfance se passèrent avec mes camarades dans la nature. Mon père, du reste, vouait un culte passionné aux montagnes et à la rivière qui formaient notre site. Nous étions constamment sur les sommets; l’horizon immense nous était coutumier. Lorsque la mer de brouillard s’étendait à l’infini, c’était comme la vraie mer - que je n’avais jamais vue. C’était le spectacle culminant. Cet âge d’adolescence est celui de la curiosité insatiable. Je sus comment étaient les fleurs, dedans et dehors, la forme et la couleur des oiseaux, je compris comment pousse un arbre et pourquoi il se tient en équilibre au milieu même de l’orage.” Le CORBUSIER, *L’art décoratif d’aujourd’hui*, op. cit., p. 198.

12 “Mon maître avait dit: Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l’ouvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n’en montrent que l’aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements.” Il avait une conception élevée de l’ornement qu’il voulait comme un microcosme. “Confession” in Le CORBUSIER, *L’art décoratif d’aujourd’hui*, op. cit., p. 198, nota 10.

profundamente o jovem Jeanneret. Tal como demonstra Paul Turner<sup>13</sup>, este é um período em que toda a estrutura das ideias de Jeanneret está em formação, e estabelece a base do pensamento idealista que pautou a sua vida.

Nesse sentido, julgamos que Le Corbusier nos apresenta uma ideia chave, onde desde jovem a natureza constitui um tema central, permanente e constante na sua obra.

Esta ideia, agora revisitada por Le Corbusier em 1925, em pleno fulgor das suas mensagens mais vanguardistas e radicais, abre espaço à análise do papel da natureza na sua obra, agora despida de qualquer sentido regionalista.

Essa revelação apresenta um duplo sentido, da revelação, enquanto memória da experiência “iniciática”, e mas também como a de um ideal, que impõe uma nova leitura da sua obra.

### **O projecto da Villa Meyer**

Também em 1925, e em contraste com a grande projecção das suas ideias que acabamos de referir, decorria, no recato do seu atelier, o projecto da *Villa Meyer*.

Um projecto nunca construído, desenvolvido em três versões.

Fazia parte deste encargo, não apenas o desenvolvimento do projecto mas também a pesquisa de um local para a sua construção. Aparentemente a 1ª versão do projecto foi desenvolvida sem que estivesse decidida a sua localização definitiva, muito embora seja de admitir que desde o início, o projecto tivesse uma loca-

---

13 Neste unânime estudo, o autor faz a análise da influência das primeiras leituras no pensamento de Jeanneret durante a sua formação, concluindo que estas estiveram na base do seu pensamento idealista. O autor considera ainda todo o período posterior como aquele em que Le Corbusier se dedicou á divulgação desses ideais. Tal como refere na introdução: “Le Corbusier est avant tout un architecte d’idées. (...) La formation de Jeanneret s’effectue au cours de cette période: après 1920 environ les grands lignes de sa pensée sont déjà constituées, il se consacre à la création et s’efforce de se faire connaître.” Paul Venable TURNER, *Le Corbusier. Idéalisme & mouvement moderne*, Paris: Macula, 1987.

lização no interior do parque de *St. James*<sup>14</sup>. Esta particularidade, atribui uma dimensão maior ao problema, uma vez que a localização passa a integrar a ideia do projecto, superando assim o habitual carácter de condicionante previamente estabelecida.

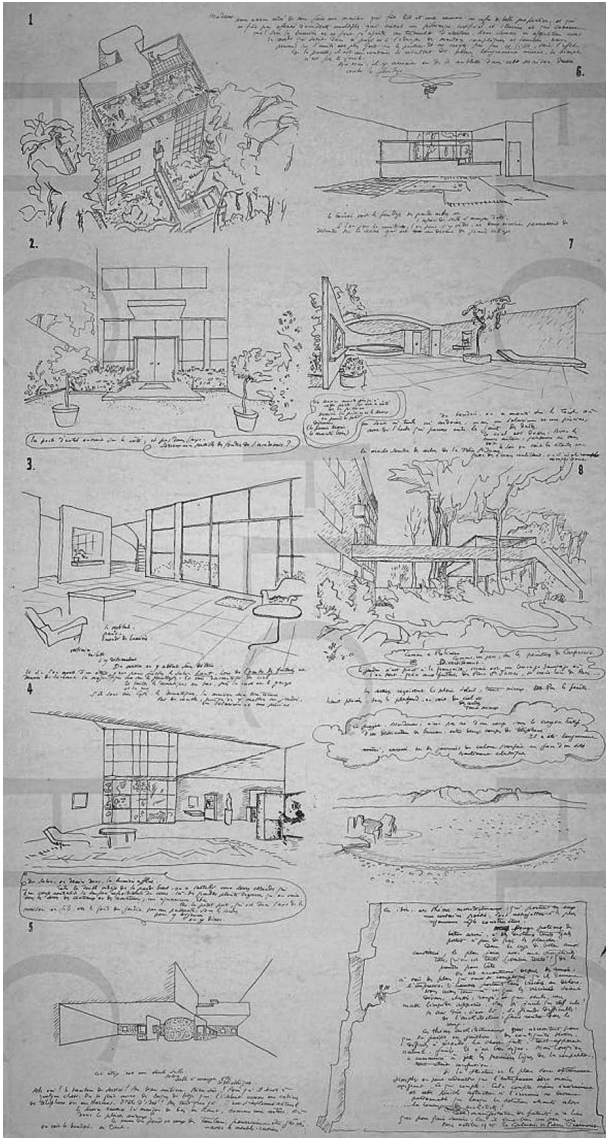
Isso mesmo parece ter acontecido, uma vez que este projecto se apresenta como uma *villa*, uma vez que a proposta de Le Corbusier para além de conter o desenho da casa, supõe o desenvolvimento de um conjunto de características na sua envolvente. Tomemos como definição de *villa*, aquela dada por Anibarro (2002): “(...) *no se deberá entender el nombre de villa referido exclusivamente a la casa, sino al conjunto de las instalaciones, comprendiendo los jardines y, en su caso, el parque o las tierras de labor.*”<sup>15</sup>

Apesar de Le Corbusier classificar os seus projectos de habitação individual, em tipos como “*villa*”, a “*maison*” ou “*hôtel*”, julgamos ser a ideia de *villa* que se apresenta como o seu tipo ideal. Nesse sentido, mesmo quando alguns projectos ocupam a totalidade do terreno, ou quando este não possui dimensões suficientes para que aí se desenvolva um jardim, Le Corbusier procura e constrói relações visuais com os elementos naturais envolventes de modo a reproduzir as relações típicas de uma *villa* de recreio. Este processo de alargamento dos limites visuais da casa é de importância fundamental, e está na origem da sua proposta para os

---

14 Anuario de estudios lecorbusierianos. Joseph Quetglas, (ed.), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. Neste detalhado estudo sobre a totalidade do projecto, a autora, apoiada na análise da carta de Le Corbusier á Sra Meyer de 15 de Abril de 1925 (FLC H3-1-7), identifica duas localizações diferentes, no nº38 da *Rue de la Ferme* em Neuilly-sur-Seine e no nº55 da *Rue Boileau* em Auteuil. Segundo a autora, Le Corbusier manifesta preferência pelo terreno na *Rue de la Ferme*, para o que parece contribuir a sugestão de três terrenos alternativos nas suas imediações, nomeadamente na *Rue Longchamp*, *Rue Saint-James* e *Rue Chézy*. O terreno escolhido viria a ser o da *Rue de Longchamp*, muito embora a autora admita a hipótese da versão do projecto datada de Outubro de 1925 se tenha iniciado para o terreno da *Rue de la Ferme*. Ao que o estudo indica a rua escolhida integrava o processo de urbanização *Villa Madrid* no interior do parque de *St. James*. María Candela SUÁREZ, *La Villa Meyer: cuatro proyectos y algunas variantes*, in Massilia 2003.

15 Miguel Angel ANIBARRO, *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*, Madrid: Akal, 2002, p. 15, nota 13. Sobre este tema importa ainda salientar os detalhados estudos de JAMES ACKERMAN (*La Villa. Forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal, 1997) e de COLIN ROWE (*The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press, 1982).



Primeiro projecto. Carta ilustrada à Sra Meyer, Outubro de 1925  
FLC 31525. ©FLC-ADAGP

jardins suspensos dos *immeuble-villas* que de outro modo não seriam compreensíveis, ou do projecto da *Maison La Roche*, que publica na sua Obra Completa como *Hotel* particular, mas à qual posteriormente chamaria *Villa della Rocca*<sup>16</sup>, enfatizando a origem latina do nome.

A 1ª versão do projecto apresenta a sua solução final na carta ilustrada que Le Corbusier endereçou á Sra. Meyer em Outubro de 1925. Esta compõe-se com uma sequência de desenhos em modo de “*promenade*” que se iniciam numa vista axonométrica, se desenvolvem num conjunto de perspectivas do interior, culminando numa perspectiva do jardim e numa paisagem evocada do Mediterrâneo. A axonometria está construída num ângulo que torna visíveis o plano da cobertura, uma fachada lateral e a parte posterior da casa, onde se desenvolve o jardim. Este desenho constituiu uma síntese do projecto, e despreza intencionalmente os aspectos urbanos, omitindo qualquer informação sobre a rua, centrando a nossa atenção sobre o espaço do jardim.

Se analisarmos o esboço das plantas<sup>17</sup> verificamos que os espaços de maior dimensão e importância programática, se encontram associados ao lado voltado sobre o jardim. É o caso da sala no 1º piso, assim como dos quartos no 2º piso e respectivo *boudoir*, bem como de toda a cobertura jardim.

O desenho n.º8 da carta apresenta uma perspectiva sobre o jardim. Esta é delimitada no lado esquerdo pela casa e é dominada por elementos vegetais. Estes elementos de carácter selvagem, não obedecem a qualquer ordem previamente

---

16 “La casa La Roche ... yo le dije; “La llamaremos la villa della Rocca porque es una villa con gran estilo”. (...) que todavía hoy es la clave de toda mi arquitectura.” Excerto da última entrevista realizada a Le Corbusier por Hugues Desalle em 1965, inicialmente pensada para publicação póstuma, que nunca chegou a acontecer. “Message dans une bouteille”, tradução livre in CIRCO 61, *El mensaje en la botella* (I), L. M. MANSILLA/ L. ROJO/ E. TUNÓN, (Eds.), Madrid, *Web Architecture Magazine*, wam. (<http://web.arch-mag.com>), 1999, p. 11.

17 FLC 29843. Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1910-1929*, p. 88. O desenho aparece publicado ao lado da perspectiva sobre o jardim e da paisagem evocada, extraídos da carta.

estabelecida<sup>18</sup>, notando-se apenas maior densidade de árvores num lado, e arbustos do outro. No entanto, quer na perspectiva do jardim quer na axonometria inicial, é proposta a diluição da percepção dos muros que delimitam o terreno, através da associação das árvores existentes com as que surgem dos terrenos vizinhos, integrando a casa no espaço do parque de *St. James*, e construindo assim o carácter tipo de uma villa.

Neste ambiente alargado para além do espaço do lote, em que a escala da vegetação absorve a massa da construção, (como se pode ver no maciço de árvores da parte esquerda da axonometria), Le Corbusier propõe uma sala de verão suspenso entre as árvores, ligada à casa por uma passerelle e ao solo por uma escada. Este espaço, pensado para uma utilização de verão, propõe um prolongamento natural da casa, das suas funções e do seu quotidiano para o jardim. Ao romper o limite do espaço interior da habitação, Le Corbusier “espacializa” as relações visuais com o jardim, convertendo a vista conseguida através do vitral de dupla altura (desenho nº4 da figura 1), num espaço novo da habitação e num modo novo de habitar.

Junto ao solo percebe-se um caminho sinuoso, que contorna as irregularidades do terreno, e dos arbustos que se interpõem, ligando o corredor de serviço no rés-do-chão com a escada da “sala de verão”. Conjugam-se assim o percurso aéreo, geométrico e construído, com outro mais orgânico e natural, cujo desenho não é possível programar e que decorre de uma utilização natural e repetida que se grava no solo.

---

18 Sobre o carácter selvagem do jardim, Le Corbusier registou a seguinte observação, a propósito do jardim de sua casa: “1940 débâcle! – exode! Paris se vide. Le toit jardin, au huitième étage demeure seul. canicule 1940 e 1942, pluie ou neige... le jardin abandonné régit, ne se laisse pas mourir. Le vent, les oiseaux, les insectes apportent des graines. Quelques-unes trouvent leur milieu favorable. Les rosiers se sentent révoltés et sont devenus de très grands églantiers. Le gazon est devenu de l’herbe, du chiendent. un cytis est né; un faux sycomore. Deux brins de lavande sont devenus de buissons. Le soleil commande. le vent (là-haut) commande. les plantes et les arbustes s’orientent et se installent à leur aise, selon leur besoins. La nature a repris ses droits. Depuis ce moment, ce jardin-là est laissé à son destin. On n’y touche jamais; des mousses recouvrant leurs comptes (...)”. Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1938-1946*, p. 140.

Ambos os percursos oferecem vistas diferentes do jardim. O percurso geométrico apresenta-se sobrelevado, resguardado por muretes, e permite uma visão global do jardim, quer através de vistas oblíquas sobre o solo (tão à moda da tendência da fotografia da época), quer das vistas que extravasam o próprio jardim, procurando outros horizontes. Permite ainda centrar o homem no espaço do jardim na sua dimensão planimétrica como altimétrica, assegurando a continuidade do espaço natural em todas as suas direcções, antecipando o argumento maior da tese dos *pilotis*.

O percurso sinuoso obedece às leis naturais e desenvolve-se na micro escala do jardim, em que apenas se vê um par de metros em frente, permitindo que os elementos naturais se instalem e determinem a ordem das coisas, evidenciando cada elemento particular e através destes amplia o pequeno espaço do jardim. É este jardim que Le Corbusier propõe, e que o complementa com o seguinte comentário: “... *Comme à Robinson, comme un peu sur les peintures de Carpaccio. Divertissement.... Ce jardin n'est point à la française mais est un bocage sauvage où l'on peut grâce aux futaies du Parc St James se croire loin de Paris...*”

### **...Comme à Robinson...**

Nesta frase com que descreve o jardim proposto, Le Corbusier apresenta um conjunto de referências externas ao projecto, que complementam o desenho da carta, para elhor ilustrar a sua ideia.

A referência a *Robinson* é curta e simples, sem qualquer desenvolvimento, e plena de mistério. Sendo tão directa, permite-nos supor que a Sra. Meyer a identificaria imediatamente, ou porque fosse do domínio comum aos dois, ou do conhecimento geral da época. Os diversos investigadores da obra de Le Corbusier ignoram a expressão, não lhe atribuindo grande interesse. Poucos são os que lhe

dedicam um breve comentário. Benton<sup>19</sup>, numa breve referência, indica que *Robinson* se refere a uma localidade nas imediações do rio Sena. Imbert<sup>20</sup>, apoiada numa referência indirecta, salienta que *Robinson* corresponde a um popular restaurante entre as árvores, nos arredores de Paris.

Ao percorrermos Paris na rede de transportes públicos verificamos que *Robinson* é de facto um local dos seus arredores, no quadrante sudoeste, próximo ao conhecido *Parc Sceaux* de Le Notre. É um local caracterizado por uma topografia caprichosa, sendo um dos mais elevados dos arredores de Paris (alcança os 178m de altura), beneficia de um clima particularmente ameno e de umas vistas privilegiadas. Acresce às características paisagísticas e ambientais do local, o facto de na época ser um local bastante arborizado por castanheiros centenários, e muito popular pelas suas particulares *guinguettes*, muito frequentadas nos anos 20. A *guinguette*<sup>21</sup>, é um espaço arquitectónico exterior, fortemente associado a um elemento paisagístico disponível e normalmente usado para recreio, como restaurante e local de baile. A sua origem decorre do aparecimento de um novo divertimento aristocrático iniciado em 1715, o baile público mascarado, cuja prática se estendeu até ao final do século XIX. O povo parisiense, ávido de aceder ao novo divertimento, apropriou-se dos *cabarets* para aí fazer a festa, e do casamento destes com a dança nasceram as *guinguettes*. O vinho foi o produto mais consumido nestes locais, e por razões fiscais era mais barato fora de Paris,

---

19 O autor numa breve referência, indica que *Robinson* se refere a uma localidade nas imediações de Paris “nearby the Seine”, estabelecendo ainda o seguinte comentário para todo o ponto 8º da carta: “This too was a theme of the later 1920’s, the constant stress on a nature abstracted from incident and removed from the prying ideas of neighbors.” Tim BENTON, *The villas of Le Corbusier*, New Haven / London: Yale University Press, 1987, p. 144.

20 A autora sobre o mesmo desenho refere: “The architect compared the effect to the atmosphere of a painting by Carpaccio, or that of Robinson – a popular restaurant amid trees, outside Paris.” Numa nota ao comentário acrescenta ainda: “Robinson is mentioned by Chaney (“Concepts of nature and redemption in the work of Le Corbusier” p. 7) citing Bernard Rudofsky (“The Prodigious Builders ...”). Dorothee IMBERT, *The Modernist Garden in France*, New Haven/ London: Yale University Press, 1993.

21 Os dados que a seguir se mencionam têm por base as informações disponíveis em <http://www.culture-guinguette.com> e no livro de F. BAUBY/ S. ORIVEL/ M. PÉNET, *Mémoire de guinguettes*. (...). Omnibus, 2003.

o que impulsionou o aparecimento de novas *guinguettes* nas margens dos rios Sena e Marne, beneficiando de transporte através de barcos fluviais. A localização próxima da água tornou-se por isso um requisito característico associado à prática amadora da canoagem. A abertura de novas linhas de caminho de ferro, (a linha *Paris - Saint Germain* em 1837 e a linha de *Sceaux* em 1846), dará origem aos domingueiros “*comboios do prazer*” que, lentamente, substituíram os ainda conhecidos *bateaux-mouches* e proporcionaram o aparecimento e *guinguettes* noutros locais.

*Robinson*, teve a sua origem quando em 1848, Joseph Guensquin, inspirado na famosa história de *Robinson Crusoe* de W. Defoe, teve a ideia de construir umas cabanas suspensas nos castanheiros centenários característicos de *Plessis Piquet*, interligando-as entre si, instalando aí uma *guinguette* á qual chamou “*Grand Robinson*”, e que mais tarde (1888) viria a ser conhecida como “*Le vrai arbre*”. Esta nova *guinguette* mereceu um grande sucesso, tendo dado origem a uma proliferação de várias estruturas semelhantes pelas árvores existentes nas imediações, e ganhou enorme popularidade, estimulada pela extensão da linha de caminho de ferro de *Sceaux* em 1895, que ligava este local ao centro de Paris. A popularidade foi tal que a famosa *guinguette* chegou a receber a visita de ilustres figuras como o Czar da Rússia Gran Duc Constantin<sup>22</sup> e o Rei de Espanha Afonso XIII. Por estes espaços passou também grande parte da famosa vida boémia de Paris, e mereceram lugar no repertório das obras de Vincent Van Gogh (*La guinguette*) e Auguste Renoir (*Déjeuner de Canotiers*). As autoridades locais adoptaram o cognome de *Robinson* em 1909, passando desde aí a ser conhecido como *Plessis-Robinson*.

Sendo contemporâneo deste fenómeno, não é pois de estranhar que Le Corbusier referisse *Robinson* de modo tão directo. Em 1925, esta folia extravagante era do conhecimento geral e fazia parte do imaginário colectivo dos parisienses, o

---

22 Cerca de 1857, período do segundo império Francês. Napoleão III organizou uma caça imperial na floresta de *Fontainebleau* em honra do seu convidado o Grande Duque Constantino da Rússia.



“Grand Robinson“, mais tarde “La Vraie Arbre“, carta postal de 1928  
De [www.culture-guinguette.com](http://www.culture-guinguette.com)

que deve ter exercido um grande fascínio sobre Le Corbusier, ele próprio um simpatizante das ideias de Jean Jacques Rousseau sobre as relações entre homem e a natureza<sup>23</sup>.

A proposta do jardim de Le Corbusier tem por isso um alcance muito concreto, vincula a mítica história de *Robinson Crusoe* às *guinguettes* de *Robinson*, convertendo-as num motivo arquitectónico. Ao longo das observações escritas na carta, Le Corbusier refere-se mais duas vezes a esta estrutura suspensa no jardim.

---

23 Le Corbusier faz diversas referências de simpatia para com as ideias de Rousseau, nomeadamente: “Si je pense architecture “maisons des hommes”, je deviens rousseauiste: “l’homme est bon”, (p.10) “Nous avons la soif de Montaigne ou de Rousseau entreprenant un voyage pour aller questionner l’homme nu” (p.11). “Le plateau est en réalité formé de divers vallonnements doux, d’immenses pelouses inclinées tout le tour et parsemées d’arbres gigantesques, objectes de la fierté genevoise. Des troupeaux paissent parci par-là. Ce touchant spectacle agreste qui nous reporte aux pages de Jean Jacques Rousseau, je ne veux pas le troubler.”. Le CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*, op. cit., p. 50.

Na parte final do ponto 4º, refere: “... *par la petite porte qui est dans l'axe de la maison, on file vers le fond du jardin par une passerelle, sous les arbres, pour y déjeuner ou y dîner ...*”

No ponto 6º refere ainda: “... *le boudoir voit les feuillages des grands arbres et l'espace de salle à manger d'été. Si l'on veut jouer la comédie, l'on peu s'y vêtir, et deux escaliers permettent de descendre sur la scène, qui est au devant du grand vitrage...*”.

A sala de refeições de verão, como lhe chama Le Corbusier, é por isso um local de recreio, sugerindo diversões semelhantes aos bailes mascarados do fim de século, onde se pode comer e dançar como nas *guinguettes*, e celebrar a natureza como nas pinturas de Renoir.

Le Corbusier propõe assim uma reprodução desta peculiar estrutura no seu projecto, transferindo-a da vivência pública da vida em sociedade para o universo privado da habitação, enfatizando o papel mítico de retorno à natureza sugerido pela história de *Robinson Crusoe*. Mas, na base da reprodução da estrutura arquitectónica está a ideia da relação com as árvores. Tal como refere em 1929, ao apresentar a sua ideia de cobertura jardim: “*Des abris couverts permettent la sieste dans un hamac. Un solarium apporte la santé. Le soir, le gramophone fera danser. L'air est pur, le bruit étouffé, la vue lointaine, la rue lointaine. S'il y a des arbres proches, vous êtes au-dessus de leurs dômes.*”<sup>24</sup>

As semelhanças entre esta ideia e a proposta para o jardim da *Villa Meyer* são evidentes. Ambas estabelecem a programação do espaço exterior, com funções essencialmente de recreio e realçam a presença da árvore como referência do espaço arquitectónico, atribuindo-lhes o protagonismo do encerramento espacial. Ao longo da carta é diversas vezes referida a relação do projecto com as árvores envolventes. Estas atribuem carácter à casa armada contra as folhagens, cujo salão é alto para estar fora das suas sombras, e de onde se dá uma vista magnífica sobre as suas copas e o céu. À noite podem ver-se as estrelas e as massas sombrias

---

24 Le CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op. cit., p. 45.

do parque de *St. James*, e imaginar-se longe de Paris. Não é apenas uma aproximação à moda da época, esta proposta é a expressão do papel da natureza na sua obra, em que a árvore se apresenta como o principal motivo, seja como elemento isolado seja como conjunto.

Como elemento isolado a árvore varia no seu significado, consoante a distância a que se apresenta. Pode apresentar um valor espacial caso a distância seja curta, ou o valor de objecto caso a sua distância aumente. No entanto, aquela que ele mais vezes procura é a ideia de “árvore abrigo”, que define espaço interior, que se habita, sendo esta a característica que prevalece nas *guinguettes* de *Robinson*.

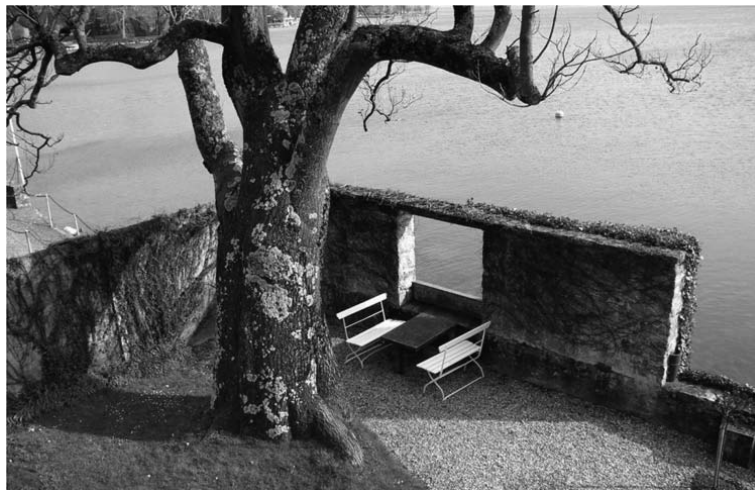
Ao fazer uma revisão dos seus projectos verificamos que este aspecto particular do projecto da *Villa Meyer* não ocorre de modo isolado ou acidental, mas antes constante e regular, chegando mesmo a adquirir grande protagonismo noutros projectos anteriores e posteriores. Darío Álvarez<sup>25</sup> no seu amplo estudo sobre o jardim da arquitectura do século XX, dedica um capítulo do livro á análise dos jardins da *Villa Meyer*, *Les Terrasses* e *Les heures claires* de Le Corbusier. Na análise do jardim da 2ª versão do projecto da *Villa Meyer*, o autor antecipa o papel da árvore na arquitectura de Le Corbusier, quando refere: “(...) *Sobre el jardín se creaba un vacío, de igual forma que la jardinera, que se continuaba en todos los pisos, a la manera de un patio de ventilación e iluminación, lo que permitía el crecimiento de un árbol de grande porte (esta idea aparece en muchos proyectos residenciales, pero solo se llevaría a cabo en la casa del doctor Curutchet, en La Plata, Argentina, 1949.)*”<sup>26</sup>

Le Corbusier viria a ampliar esta ideia afirmando: “*Je perçois que l’ouvre que nous élevons n’est ni seule, ni isolée; que l’atmosphère alentour en constitue d’autres parois, d’autres sols, d’autres plafonds, (...). L’ouvre n’est plus faite seulement d’elle-même:*

---

25 Darío ÁLVAREZ, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*, Barcelona: Reverté, 2007, p. 239.

26 Darío ÁLVAREZ, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*, Barcelona: Reverté, 2007, p. 270.



Villa “Le Lac”  
Fotografia do autor, 2007

*le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout en tout. Le dehors est toujours un dedans.*<sup>27</sup>

### "Árvore abrigo"

No projecto da *villa Le Lac* de 1923, que Le Corbusier projectou e construiu para a sua mãe, num largo terreno nas margens do lago *Léman*, a casa ocupa cerca de metade do terreno libertando a restante para aí fazer um jardim. Este é interiorizado por um muro alto, no qual instala uma mesa e a uma janela que convida a contemplar a paisagem do lago e dos Alpes, ao abrigo de uma cerejeira. Na *Maison Lipchitz - Miestchaninoff*, também de 1923, Le Corbusier previu uma

---

27 Le CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op. cit., p. 78.



Maisons Lipchitz - Miestchaninoff, 1924  
Fotografia do autor, 2004

passerelle ao nível do último piso, que, tal como refere Benton (1987)<sup>28</sup>, nunca os desenhos do projecto revelaram a intenção de a ligar à *Maison Cannale*, também projectada por Le Corbusier. Na realidade esta passerelle, tal como na *Villa Meyer*, é um artefacto do jardim que procura o abrigo de um pinheiro existente<sup>29</sup>, cujo porte estabelece o remate da *passerelle* e contrabalança com o cunhal da própria casa.

Como se pode ver nas plantas do projecto da *Maison Cannale*, esta casa foi projectada com a particularidade de incorporar no seu interior o tronco do pinheiro

---

28 “It was in this second project that the extraordinary feature of the high level passerelle was introduced, extending the high level living area in the direction of the Cannale house. The plans show clearly that there was never any intention to open any throughway onto the Cannale terrace, but the passerelle does seem to perform a symbolic role of unifying the living spaces of Miestchaninoff and Cannale”. Tim BENTON, *The villas of Le Corbusier*. New Haven/ London: Yale University Press, 1987, p. 86.

29 Le CORBUSIER, *Œuvre Complète 1910-1929*, p. 71. Ver fotografia da época (*Vue du jardin*). Desde a *passerelle* é visível uma parte da copa da árvore no lado superior.

que remata a *passerelle* da *Maison Lipchitz*, partilhando com esta o desfrute da sua copa.

De um outro modo, o Pavilhão *L'Esprit Nouveau* de 1924 construído para a *Exposition des Arts Décoratifs* como uma célula dos *Immeuble-villas*, foi implantado junto à fachada do *Grand Palais*, num local condicionado pelas árvores existentes. Muito embora o propósito deste pavilhão fosse dar a experimentar, à escala real, uma célula de habitação dos *immeuble-villas*, Le Corbusier incorpora uma árvore existente<sup>30</sup> no interior do espaço principal (o jardim suspenso), numa solução que converte a eventual “árvore objecto” dos *immeuble-villas* numa “árvore abrigo” do pavilhão, revelando assim a constância e permanência desta ideia. Na *Maison La Roche* de 1923 ou *Villa della Rocca*, volta a manifestar-se a ideia de relacionar a casa com as árvores existentes, desde o início do projecto até à sua versão final. Este projecto incide sobre um terreno no interior de um típico quarteirão de construções á face da rua<sup>31</sup>. Le Corbusier começa por enfatizar a mancha de árvores existentes, que utiliza para modelar a separação entre a *Maison La Roche* e a *Maison Jeanneret*, criando um pátio de serviço que se conservará até à versão final do projecto. Este conheceu uma grande diversidade de soluções quer por variação da delimitação do terreno, quer do número de habitações que deveria conter. Mas essas variações estabeleceram relações sempre surpreendentes com as árvores existentes. Temos a solução com três árvores<sup>32</sup>, com a particularidade de incorporar uma árvore no seu interior, à volta da qual desenvolve uma escada idêntica à das *guinguettes* de *Robinson*<sup>33</sup>. Esta árvore ficou excluída do terreno na versão final do projecto, mas permanece ainda hoje no eixo da

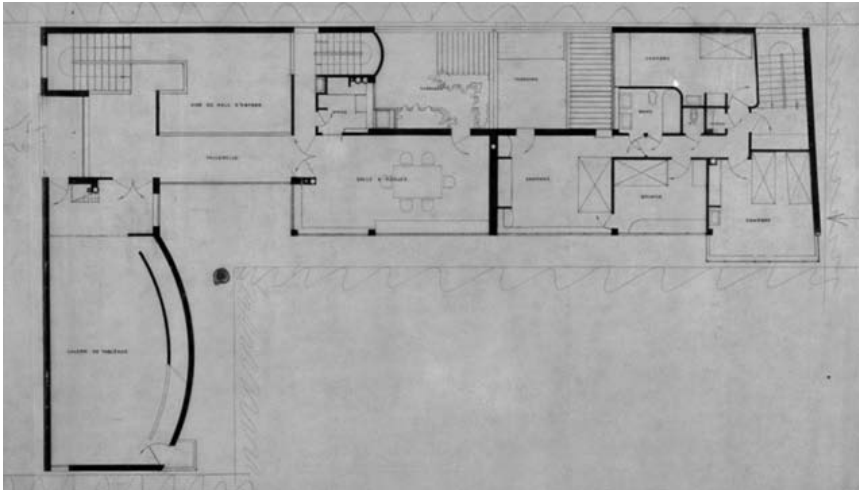
---

30 Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1910-1929*, p. 99. A fotografia da época, revela que a árvore incorporada no pavilhão, integra um conjunto de árvores existentes no local.

31 FLC15201.

32 FLC22732.

33 Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1910-1929*, p. 61. Esta versão embora sem grande desenvolvimento, mereceu a presença na publicação apelidada de primeiro projecto, transportando consigo o valor da originalidade do projecto.



Maisons La Roche-Jeanneret ou Villa della Rocca, 1923, solução final, planta do 1º piso  
 FLC 15174. ©FLC-ADAGP

entrada. Em todas as versões até à solução final é a ideia de “árvore objecto” que prevalece, sendo utilizada como remate dos eixos visuais da casa. Quetglas no seu artigo intitulado “*point de vue dans l’axe de l’arbre*”<sup>34</sup>, desenvolve esta ideia aplicando-a apenas á definição de entrada. No entanto, como se pode ver no eixo da *passerelle* sobre a entrada, todo o espaço se orienta para o remate numa árvore no lado oposto à sala de jantar.

No caso da *Maison Ternisien* de 1923<sup>35</sup>, um pinheiro é utilizado para articular as formas e o programa do projecto, definindo o espaço de entrada que constitui o motivo central da cobertura jardim.

34 Joseph QUETGLAS, "Point de vue dans l’axe de l’arbre", in *Massilia* 2004bis. *Le Corbusier y el paisaje*, Xavier Monteys (ed.), Barcelona: Associació d’idees, 2004.

35 Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1910-1929*, pp. 122-123.

Na *Maison Curutchet* de 1949<sup>36</sup>, que também não configura uma *villa* no sentido convencional pois a construção ocupa a quase totalidade do terreno, repete-se uma organização em torno de três árvores existentes no terreno, que irrompem pelo interior da casa estabelecendo uma relação de continuidade com o parque existente do outro lado da rua, para onde a casa se orienta.

### **O bosque e a *promenade***

A *Villa Stein de Monzie* de 1926, sendo do ponto de vista paisagístico um dos projectos mais complexos deste período, contribui para este tema no modo como Le Corbusier organizou o jardim posterior da *villa*. Este espaço está centrado num bosque que remata visualmente o jardim suspenso da casa, do qual se desce para o (que Le Corbusier designou) “*vrai jardin*”<sup>37</sup>, dando início a um circuito contemplativo entre as árvores, que designamos de uma “*promenade natural*”.

De modo semelhante, mas de complexidade bastante mais modesta, a *Villa Henfelf* de 1934<sup>38</sup> foi apresentada na sua versão final como a casa do guarda. A sua implantação no canto do terreno sugere a sua subordinação a uma construção principal, que nunca existiu. Pelo contrário, a ideia que presidiu à concepção do projecto aparece ilustrada num desenho<sup>39</sup> que nos remete para o universo das casas suburbanas de Paris, como nos explica Benton<sup>40</sup>. A construção que ocupa o centro do terreno é um pavilhão de jardim ligado à casa por um percurso recto, e que se implanta ao abrigo da mancha de castanheiros existentes no terreno constituindo, deste modo, o motivo principal da proposta. Deste pavilhão ini-

---

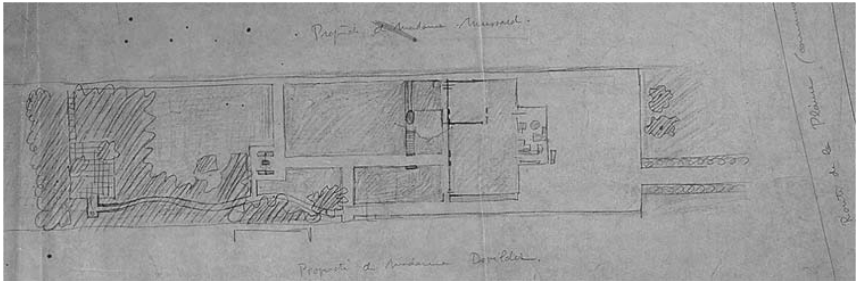
36 Le CORBUSIER, *Œuvre Complet 1946-1952*, pp. 46-53.

37 Expressão originalmente usada por Le Corbusier na *Oeuvre Complète*, vol.1, p. 146 e na AAVV, *L'architecture d'aujourd'hui n°10: Le Corbusier et P. Jeanneret*. Paris: 1933, (reed. 1992): “du jardin suspendu (à l’abri) on descend au vrai jardin”.

38 Le CORBUSIER, *Œuvre Complète 1934-1938*, pp. 125-130.

39 FLC9282.

40 Tim BENTON, *The Little “maison de week-end” and the Parisian suburbs*, in *Massilia 2002*. Anuario de estudios lecorbusierianos. Joseph Quetglas, (ed.), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.



Villa Stein, 1926. Solução base para o jardim posterior  
 FLC 10519. ©FLC-ADAGP

cia-se um percurso em circuito, ao longo do qual se instalam uns bancos sob as árvores. Tal como na *Villa Stein*, o percurso configura uma “*promenade natural*” contemplativa do ambiente dado pelos castanheiros.

De outro modo, o projecto da *Villa Shodden* de 1951<sup>41</sup>, está apoiado na ideia de uma “*promenade natural*”, que se desenvolve ao longo de um percurso curvo no meio da vegetação, de onde se obtêm diferentes vistas sobre a casa. Este processo utilizado por Le Corbusier recupera a “*promenade architecturale*” dos *Propileus* da Acrópole de Atenas, transformando-a em “*promenade natural*” por entre as árvores, sendo este o primeiro elemento do projecto, embora já não como circuito mas como filtro que subtrai a arquitectura do contexto urbano.

Por fim o seu *Cabanon* de 1951<sup>42</sup> ou *Chambre de villegiature* como lhe chamou

41 Le CORBUSIER, *Œuvre Complète 1946-1952*, pp. 162-163.

42 Le CORBUSIER, *Œuvre Complète 1946-1952*, pp. 62-63.



Villa Henfel, 1934. Axonometria  
FLC 09249. ©FLC-ADAGP

no desenho final<sup>43</sup> ou simplesmente “*ma villa*” como o intitulava<sup>44</sup>. Este pequeno espaço destinado a habitação de férias em *Cap Martin*, foi construído na continuidade de uma outra *guinguette*<sup>45</sup> “*L’Étoile de mer*” de Mr. Rebutato, o “homem nu”<sup>46</sup> de Rousseau, tantas vezes procurado por Le Corbusier.

Este “estranho” projecto, é talvez a mais autêntica transposição da ideia de *Robinson*, que acreditamos ter sempre acompanhado Le Corbusier.

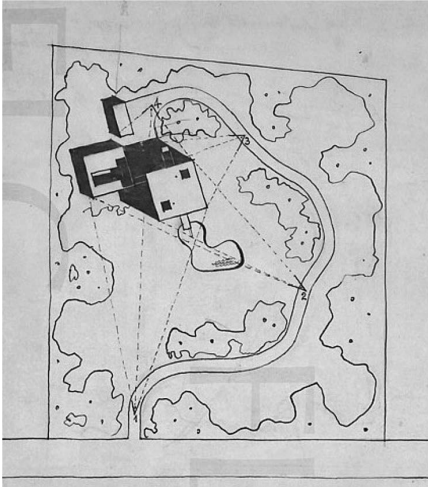
---

43 FLC 24334.

44 Bruno CHIAMBRETTO, *Le Corbusier à Cap-Martin. Le cabanon*, Marseille: Editions Parenthèses, 2006, p. 35.

45 “Ainsi le projet est inscrit dans le prolongement d’un cabanon guinguette existant.” Bruno CHIAMBRETTO, *Le Corbusier à Cap-Martin. Le cabanon*, Marseille: Editions Parenthèses, 2006, p. 34.

46 “L.C., à travers Rebutato, retrouve une image de l’humain qu’il invoque tout au long de son ouvre écrite: Rebutato, quittant les affaires, cherchant à redonner un sens à sa vie, par un contact étroit avec la nature, se dépêtrant des oripeaux de la civilité, peut personnifier cet “homme nu” que L.C. dépeint dans l’art décoratif d’aujourd’hui.” Bruno CHIAMBRETTO, *Le Corbusier à Cap-Martin. Le cabanon*, Marseille: Editions Parenthèses, 2006, p. 13.



Villa Shodhan, 1951  
FLC 06664. ©FLC-ADAGP

Tal como a “iniciática” promessa feita nos tempos da juventude “(...) *nous construirons un monument dédié à la nature. Nous y consacrerons la fin de notre vie*”, um dia Le Corbusier concluiu: “*Je me sens si bien dans mon cabanon que, sans doute, je terminerai ma vie ici.*”<sup>47</sup>

### ***... Comme un peu sur les peintures de Carpaccio***

A referência a *Carpaccio* é um enigma que aqui apenas podemos aflorar. Porquê *Carpaccio*? Em que aspectos é que o jardim proposto se assemelha com as suas pinturas? Que relação poderá existir com as *guinguettes* de *Robinson*? Se aprofundarmos a relação de Le Corbusier com a pintura renascentista depa-

---

47 Gyula Halash BRASSAI, *Les artistes de ma vie*, Paris, Denoël, 1982.

ramos, a partir do testemunho de Jerry Zoltan<sup>48</sup>, que Le Corbusier apreciava, de *Piero della Francesca*, em particular a pintura *La Flagellazione*<sup>49</sup>. Esta pintura, composta por uma perspectiva virtuosa, é essencialmente desenhada, desenvolvida em ambiente construído e arquitectónico, mas de pouca utilidade para explicar a ideia de jardim que Le Corbusier propunha<sup>50</sup>.

*Piero della Francesca*, integra a escola toscana, enquanto *Carpaccio* é um pintor renascentista da escola de Veneza. As diferenças entre ambos são as indicadas por *Vasari* no seu *Vite* e que se resumem à controvérsia *disegno – colorito*.

O *colorito*, com a inovadora utilização do óleo sobre tela por influência da pintura flamenga, e por razões de resistência às difíceis condições climáticas de Veneza<sup>51</sup>, caracteriza-se pela utilização expressiva da cor em detrimento da objectividade do desenho. As transparências da pintura a óleo permitem a conquista da luz e do espaço. A sugestão de profundidade na perspectiva, liberta-se da matriz desenhada, que não é um guia absoluto mas antes uma ajuda constante.

Segundo diversos autores a fama de *Carpaccio* deve-se em parte ao autor inglês *John Ruskin*, que considerava a célebre pintura “*Deux courtisanes*”<sup>52</sup>, uma das mais belas obras alguma vez pintadas. A influência de *Ruskin* durante a formação

---

48 Numa entrevista do autor: “Jerry Zoltan, longtemps associé à Le Corbusier, rappelle la fascination de Le Corbusier pour la toile de Piero della Francesca, la flagellation du Christ. Il passait de longues heures à en analyser la composition, et était excité de découvrir que les lignes de fuite en bordure des pavements, à la limite de la loge, se croisent à angle droit au point de fuite de toute la composition.” Thomas SHUMACHER, “Deep space, shallow space”, in *Corbu vu par*. Pierre Mardaga, Liège: 1987, p. 45.

49 De acordo com Paolucci, a *La Flagellazione* encontra-se na *Galleria Nazionale delle Marche*, em Florença, Antonio PAOLUCI, *Piero della Francesca, catalogo completo*. Cantini, Firenze, 1990.

50 Note-se que a referência de Le Corbusier ao jardim acrescenta: “...Ce jardin n’est point à la française mais est un bocage sauvage (...)”.

51 É curioso verificar que *Giovanni Bellini*, um dos mestres de *Carpaccio*, e uma das figuras maiores da escola Veneziana, dedicou grande parte do seu tempo a responder a encomendas de restauro dos frescos do Palácio Ducal. Tal como refere David Rosand: “At the core of the problem was the Venetian climate, the humidity and salinity of the lagoon setting; in that ambiance it was difficult for plaster to set properly, and colours therefore adhered poorly to the walls.” David ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven: Yale University Press, 1982, p. 16

52 De acordo com Peter Humfrey: encontra-se no museu *Correr* em Veneza. Peter HUMFREY, *Carpaccio, Catalogue Complet*. Bordas, Paris, 1992.

artística do jovem Jeanneret<sup>53</sup>, explica certamente o seu conhecimento da obra de *Carpaccio*.

Uma das características da obra de *Carpaccio* destacada por Lauts<sup>54</sup>, consiste no carácter narrativo das suas pinturas, em particular no modo como usa a perspectiva. *Carpaccio* normalmente utiliza um ponto de fuga e respectiva linha de horizonte altos, conquistando maior profundidade de campo e amplitude panorâmica para as cenas<sup>55</sup>.

Esta conquista panorâmica, coloca *Carpaccio* como um pintor de transição de épocas, pelas técnicas que utiliza para preencher o espaço da cena com figuras alheias ao tema principal da pintura e que muitas vezes resultam de transposições dos estudos que faz, reproduz e guarda. Estas figuras normalmente alheias à cena, que por sua vez também se alheiam de uma relação directa com a perspectiva, dão corpo a uma diversidade de cenas secundárias que preenchem o espaço conquistado pela perspectiva panorâmica. São estes aspectos que contribuem para o carácter contemplativo/narrativo das suas pinturas, tendo como base a elevação do ponto de fuga da perspectiva.

Talvez seja esta a principal característica que Le Corbusier pretendia destacar, e será natural estabelecer uma relação directa com *Robinson* e as vistas que se obtêm das *ginguettes* no alto dos castanheiros. Este é um tema que percorrerá grande parte das ideias-chave de Le Corbusier, experimentadas nos jardins

---

53 A influência de *Ruskin* na formação de Le Corbusier, é unanimemente reconhecida pelos diversos investigadores, em particular aqueles que se debruçaram sobre a sua juventude. Entre todos destaca-se a tese de M. P. M. SEKLER, *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), 1902-1908*, Garland: New York and London, 1977. Sabemos também que “Les matins en Florence” de *Ruskin* consta da biblioteca pessoal de Le Corbusier, e que foi um dos suportes da sua viagem ao Oriente, ao qual se deve a sua célebre e frutuosa visita à Chartreuse d’Ema. Entre os inúmeros livros de *Ruskin*, aqueles que contêm mais referências mais desenvolvidas à obra de *Carpaccio* são: *Guide to the principal pictures in the academy of fine arts at Venice*. Venice, MDCCCLXXVII, e *St Mark’s Rest*, Kent 1877.

54 Jan LAUTS, *Carpaccio. Paintings and drawings. Complete edition*, London: Phaidon, 1962, pp. 147-148, 179.

55 Pelo contrário, as pinturas de carácter dramático caracterizam-se por um ponto de fuga e respectiva linha de horizonte baixos, enfatizando o motivo das cenas, estabelecendo em toda a composição relações com o tema central.

suspensos dos *immeubles-villa*, nas construções sobre *pilotis* e na formação da célebre ideia de *toit-jardin* ou *toit-terrasse*. Esta ideia de criação de espaços que elevam o ponto de vista e a panorâmica sobre ambientes naturalistas, será uma constante nas propostas de Le Corbusier e corresponde à construção de uma paisagem mais ideal do que real, como o “sonho Virgiliano” com que argumenta o projecto da *Villa Savoye*, ou o “paradis terrestre” da *Chartreuse D’Ema*.

Mas de entre as pinturas de *Carpaccio* invocadas por Le Corbusier, salientamos a cena *La Vierge Lisant* que, de acordo com Humfrey<sup>56</sup>, se encontra exposta na *National Gallery of Art* em Washington. Segundo a generalidade dos críticos, esta é apenas um fragmento de uma cena mais vasta, embora desconhecida<sup>57</sup>.

Esta enigmática pintura corresponde ao desenho proposto por Le Corbusier se penetramos na perspectiva do jardim e imaginarmos a vista daquele terraço suspenso. Não é uma semelhança da pintura com o desenho que nos é oferecida, mas antes a sugestão de continuidade do espaço proposto com o espaço pintado. A cena de *Carpaccio* não apresenta um tema central, mas antes suaves tensões. Tem por base o contraste entre o espaço artificial e resguardado de um terraço no primeiro plano, aberto para uma paisagem ampla e profunda, composta por terreno natural e vegetação espontânea, frente a uma superfície de água envolvida por três silhuetas que repetidamente adiam o horizonte. Mas a tensão mais enigmática prende-se com a posição tomada pela figura feminina nesta cena. Esta respeita as recomendações de *Alberti*<sup>58</sup>, apresentando-se no primeiro plano, mas rompendo essas recomendações ao não se dirigir frontalmente ao espectador no exterior da perspectiva. Apresenta-se sentada de costas para o observador

---

56 Peter HUMFREY, *Carpaccio. Catalogue Complet*. Bordas, Paris, 1992.

57 Para a presente análise, esse atributo não oferece grande relevância uma vez que, uma das características da obra de *Carpaccio* é a de dispor múltiplas cenas dentro da mesma pintura, e que, pela relativa autonomia entre si, contribuem para a formação dos ambientes tristes e melancólicos, acentuando o carácter lírico e contemplativo das suas pinturas do que nos dá conta Jan Lauts na obra já citada.

58 Para melhor compreender a influência do tratado de *Alberti* “*Della pittura*”, em particular os mecanismos de envolvimento para penetração nas cenas pintadas e respectivos conflitos entre realidade e ilusão veja-se: David Rosand na obra já referida *Painting in Cinquecento Venice*, op. cit., pp. 28-30.

e para o restante espaço arquitectónico e, com uma ligeira torção do corpo, apresenta a sua face de perfil. É um mecanismo de envolvimento e sedução, sugerindo e dissimulando. A figura coloca-se em posição de contemplação da paisagem, endereçando-lhe o corpo, mas dirige a sua atenção para a leitura de um livro. O centro da pintura é portanto difuso. Cabe ao observador percorrer essa difusão de temas, e procurar o prazer lírico da contemplação incerta de uma paisagem retratada, e de uma paisagem imaginada pela leitura que se interrompe para se misturar com o ambiente. Toda a cena ocorre para ser contemplada e constitui o complemento poético de um mundo distante que reconstruímos na imaginação.

Mas se é esta a cena de *Carpaccio* que Le Corbusier propõe, a presença da água na paisagem pintada não corresponde ás vistas que se obtêm da *Villa Meyer*. Mas esta é uma paisagem ideal, em que temos de participar, imaginando aquela paisagem mediterrânica que Le Corbusier desenha na carta, como o último horizonte deste jardim.

O desenho de Le Corbusier é uma proposta arquitectónica que encontra nas *ginguettes* de *Robinson* o mito da natureza e na pintura de *Carpaccio* a vista de um ideal clássico<sup>59</sup>.

---

59 Le Corbusier na parte final da carta esclarece: "Ce projet, madame, n'est pas né d'un coup sous le crayon hâtif d'un dessinateur de bureau, entre deux coups de téléphone. Il a été longuement mûri, caressé, en des journées de calme parfait en face d'un site hautement classique."

# EL HUMANISMO METAFÍSICO DE LE CORBUSIER

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

*Le Corbusier sigue dependiendo de los conceptos que el pensamiento pitagórico-platónico legó a la humanidad occidental*  
Rudolf Wittkower

Leer la obra de Le Corbusier únicamente dentro de su cercana proyección en la arquitectura del Movimiento Moderno (1925-1965), incluso en todo el ámbito del arte del siglo XX, a nuestro juicio anula una interpretación que atiende a los órdenes en los que pocas veces la arquitectura se ha desenvuelto en sus máximas ambiciones. Nos referimos a las cuestiones fuera del medio histórico y estilístico que desde la labor del arquitecto permite conectar las obras de arquitectura con los deseos más profundos del hombre con pretensión de explicarse dónde está y de dar una respuesta al sentido de su vida.

El presente trabajo recorre el análisis de la obra de Le Corbusier preocupado por ordenar el mundo para el hombre —lo que no es otra cosa que hacer arquitectura como esencia de humanismo— desde presupuestos más allá del orden práctico o funcional, del arquitectónico o ideológicamente comprometido y enmarcado dentro de una búsqueda de la arquitectura moderna; sino atendiendo al orden del cosmos, al poder de la fuerza suprema del sol en su renovado viaje diario, al

recorrido del hombre en el mundo y al medio de proyectar a ese hombre como demiurgo habitante del cielo.

Para entender toda los atributos cósmicos de la obra de Le Corbusier, le estudiamos paralelamente a dos momentos claves de la historia de la arquitectura: la Grecia clásica en el esplendor del dórico con la escala de los dioses y las medidas del cosmos (s. V a.C.); y de modo más amplio, con el comienzo de la arquitectura egipcia en el complejo funerario del faraón Djoser en Saqqara (III Dinastía, 2686-2613 a.C.) del primer arquitecto de la historia, Imhotep<sup>1</sup>.

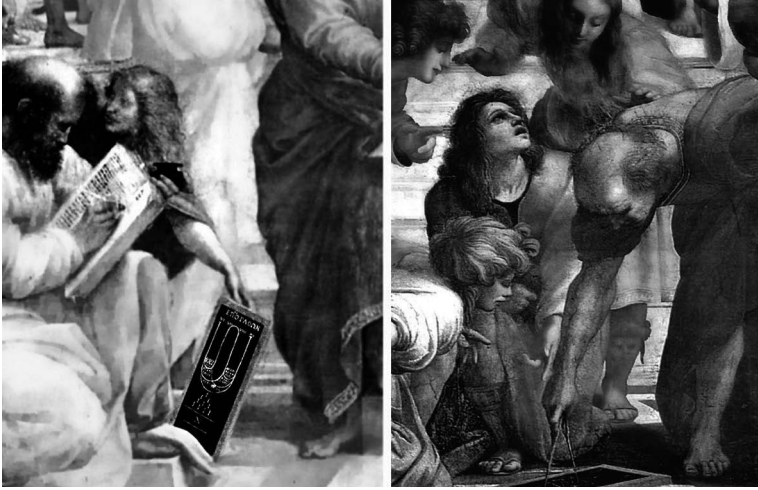
### **El orden geométrico del Cosmos**

En *La Escuela de Atenas*, pintada por Rafael entre 1509 y 1512, se ven representadas sendas escenas en las cuales se alude directamente a los dos sistemas de control geométrico más dominantes a lo largo de la historia desde la Atenas clásica: las proporciones armónicas y las geométricas. A la izquierda del mural, un joven Pitágoras (Samos 570-480 a.C.) muestra la tablilla donde se reflejan las consonancias de la escala musical griega como argumento audible de la armonía que generan las relaciones numéricas básicas:  $1/2$ ,  $2/3$  y  $3/4$ ; a la derecha, y enfrentado, Euclides de Alejandría (325-265 a.C.) autor de los *Elementos de Geometría*<sup>2</sup> señala, sobre una segunda tablilla, las relaciones geométricas que compiten en su belleza con las descubiertas por el filósofo de Samos. Estas otras proporciones, euclidianas, se basan números inconmensurables relacionando los lados del cuadrado y pentágono con sus respectivas diagonales, así como el lado con la altura en el caso del triángulo equilátero. Muestran las proporciones formuladas con números irracionales  $1/\sqrt{2}$ ,  $1/\sqrt{3}+2$  y  $1/(1+\sqrt{5})+2$ . R. Wittkower estudió estos dos sistemas de proporciones, así como su misma referencia

---

<sup>1</sup> A este respecto, véase: Daniel VILLALOBOS, *Imhotep arquitecto, sabio y dios. Una lectura contemporánea sobre el origen de la arquitectura egipcia*. Valladolid: Ed. Uva, “Domus Pucelae” y COACYLE/Valladolid, 2009.

<sup>2</sup> Véase a este respecto: Fernando CORBALÁN, *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*, Barcelona: Ed. RBA, 2010. pp. 21 y ss.



Rafael. La Escuela de Atenas. (1509-1512). Detalles de Pitágoras y Euclides  
Tratamiento de imágenes y Tablilla dibujada D. Villalobos

Platónica —el *Timeo* que porta Platón (representado como Leonardo da Vinci) en el centro de *La Escuela de Atenas*— esclareciendo el gran problema que existe en la conciliación de ambos, ¡es imposible fundir los dos sistemas de control numérico!, ¡el pitagórico relaciona números enteros y naturales, el euclidiano incluye los irracionales!

Es bien sabido cómo, históricamente, los dos procedimientos se han utilizado de manera alternativa, pero... ¡nunca juntos! En la edad Media dominó el dependiente de las relaciones geométricas de los cinco cuerpos platónicos generados por cuadrados, pentágonos y triángulos equiláteros; y fue en el Renacimiento cuando las relaciones pitagóricas, descritas asimismo en el *Timeo*, se convirtieron en el medio de garantizar la belleza de los edificios que las aplicaban en sus trazas.

Tres cuestiones se sumaron al planteamiento del control geométrico de la forma arquitectónica:

Una primera. El modelo de esas proporciones que, para las armónicas,  $1/2$ ,  $2/3$  y  $3/4$ , fue el cosmos; el orden del universo expresado en relaciones numéricas incomprensibles por nuestra pequeñez pero audibles mediante las armonías musicales ofrecidas por estas relaciones numéricas (Diapasón, diapente y diatesarón). Las platónicas (o euclidianas) que surgen de las relaciones geométricas derivadas de los las figuras geométricas del cuadrado, pentágono y triángulo equilátero que generan los cinco cuerpos platónicos, son la base de la armonía microcómica con la que Platón explicó los unidades atómicas de la materia, enlazados con los cuatro elementos en su explicación del origen de la materia del mundo. Así, macrocosmos y microcosmos fueron los dos modelos en los cuales los arquitectos clásicos fijaron las referencias geométricas al armonizar sus edificios para poner su orden en consonancia con el orden cósmico.

La segunda de las cuestiones atañe a las proporciones dominantes en cada uno de los dos sistemas. Para el de las armónicas, es el doble cuadrado, la proporción  $1/2$  (el llamado cuadrado largo), la que se empleará con máxima profusión en el Renacimiento. Y en las geometrías platónicas dominantes durante la Edad Media será el número áureo, la relación entre lado y diagonal del pentágono, y como dice la traducción castellana de los *Elementos de Geometría* de Euclides por Rodrigo Zamorano en 1576 “*Dize se ser dividida una línea recta con razón extrema y media quando fuere que como se ha toda a la mayor parte, assí la mayor a la menor*”. Esta proporción —la que presentan el lado y la diagonal del pentágono— que relaciona la unidad con el número llamado de oro, 1, 618..., se denominará *divina proporción*, a la cual fray Luca Pacioli dedicó su tratado de 1509; representándose en el siglo XX con el símbolo  $\Phi$ .

La tercera consideración es la ya anunciada: ambos sistemas son incompatibles entre sí.

Le Corbusier recurrirá a estas cuestiones geométricas, postergadas en los siglos XVIII y XIX, para controlar los elementos de forma y número en sus obras, tanto en pinturas como en los proyectos de arquitectura. En 1921<sup>3</sup> expuso cuadros compuestos utilizando la sección áurea, y en 1916, cuatro años antes de que publicara “Los trazados reguladores” afianzados en la Parte gráfica de la *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy (1859), ordenó las fachadas de la Villa Schwob en La Chaux-de-Fonds siguiendo la misma proporción de oro. Es indudable que el arquitecto suizo-francés conocía el poder de la belleza creativa de esas relaciones numéricas, así como la difícil conciliación, e imposible fusión, de los dos métodos. Sin embargo Le Corbusier asumirá ese reto.

En 1927, con su proyecto para la villa en Garches pondrá de manifiesto las contradicciones y peligros de reunir esos dos sistemas. aunque sean aplicados separadamente en la planta y en los alzados. La planta de la villa Stein sigue un ritmo estructural geométrico (2—1—2—1—2) x (1.5—0.5—1.5—1.5—1.5—0,5) creando una retícula regida fundamentalmente por proporciones armónicas (1/2, 2/3 y 3/4 e incluso la 1/4) de modo paralelo al trazado empleado en el siglo XVI por Palladio en la villa Malcontenta (1550-1560), como ya puso de manifiesto Colin Rowe<sup>4</sup>. En sus fachadas, asocia el ritmo (2—1—2—1—2) en dos segmentos que llamará A-B (3—5), dando a la altura de todo el edificio la medida B=5; y añadiendo al plano la relación áurea A:B=B:(A+B), con lo que —aparentemente— la compone con las proporciones de la sección áurea; lo cuál es un error, ya que con números naturales no se consigue una relación áurea, sino cercana. La relación entre 3 y 5 no es igual a la existente entre 5 y 8, ni a la del número de oro; sino parecidas. Así,  $5 \div 3 = 1,666\dots \neq 8 \div 5 = 1,6$

---

3 Rufolf WITTKOWER, “Sistemas de proporciones” (Architects’ Year Book, nº5, 1953), en: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979 (1974-78), pp. 525 a 539.

4 A este respecto véase el citado artículo de R. WITTKOWER. Sobre su repercusión en el Renacimiento dentro del entorno de la península: Daniel Villalobos, “La fachada jesuítica”, en: *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelly*. Ed. Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1992, pp. 211 a 237.

$\neq \Phi=1,618\dots$  ¡Con números de las proporciones armónicas no se puede conseguir la proporción áurea!

Otra intentona fallida por parte de Le Corbusier de aunar las dos proporciones en una misma propuesta numérica, la siguió en las primeras geometrías de formulación de *El Modulor*; esta vez puesto de manifiesto, explicado y corregido por él mismo. Según describe en la primera edición, “El 25 de agosto de 1943 llegaba una primera proposición”<sup>5</sup>, en ella trataba al inverso de lo ocurrido en la villa Stein. Aquí se buscaba, desde la proporción áurea y la platónica obtenida, (mediante la geometría del cuadrado), conseguir la proporción armónica 1/2. Partiendo de un cuadrado de lado 1 y abatiendo su diagonal y la diagonal de su mitad (uno de las maneras geométricas de conseguir la proporción áurea), la que se obtiene es:  $0,4142\dots + 1,6180\dots = 2,0322\dots \neq 2$ . Respuesta que consideró equívoca, optando por la solución final de reunir armónicamente pero independientes las dos proporciones 1/2 y la áurea:  $\Phi$ , e inscribir al hombre dentro de ella. La primera con la medida del brazo levantado (1,13 x 2,26): 1/2, la segunda, con su altura: (1,13 x 1,829):  $\Phi$ ; e incluir dos series de secciones áureas partiendo de la medida del brazo levantado: 2,26 (la azul) y de su altura: 1,13 (la roja); fundiendo en una misma serie los números obtenidos. Como así hizo platón el su *Timeo* con las dos series de las potencias del 2 y del 3.

Hasta aquí, estas conclusiones estaban sospechadas y advertidas en el trabajo de Rudolf Wittkower (1953); texto conocido y reconocido por Le Corbusier en su *Modulor II* (1957)<sup>6</sup>; sin embargo, nuestros trabajos en los últimos años sobre el nacimiento de la arquitectura egipcia en Saqqara por el primer arquitecto de la historia, Imhotep, aporta sugestivos resultados en su análisis paralelo a los

---

5 “Se dice que una recta está dividida en media y extrema razón cuando la longitud de la línea total es a la de la parte mayor, como la de esta parte mayor a la de la menor”. Transcripción en F. Corbalán: Op. cit. p. 23.

6 Las connotaciones en el empleo de la matemática simbólica y el uso de las proporciones en la pintura de Le Corbusier tal vez estuviera en un interés compartido por ella y expresado en la obra de Fernand Léger y Juan Gris, que este último asimiló del grupo «Section d'Or» (sección áurea). A este respecto véase William J. R. CURTIS, *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid: Ed. Hermann Blume, 1987 (1986), pp. 48.

estudios de proporciones de Le Corbusier<sup>7</sup>.

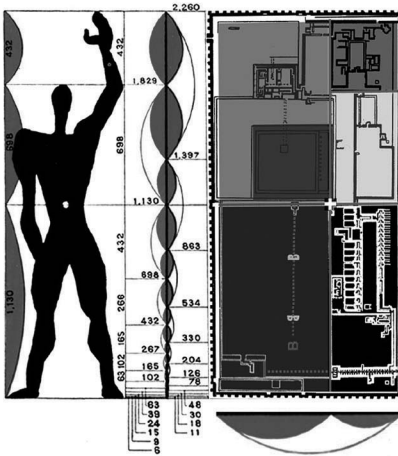
El arquitecto egipcio que fue divinizado en la época en que Pitágoras estaba descubriendo la prodigiosa belleza de las proporciones armónicas, había nacido veinte siglos antes y vivido bajo el segundo reinado de la III Dinastía Egipcia. En su traza universal e inicial del recinto funerario para el rey Djoser, su faraón, Imhotep organizó los complejos usos simbólicos, rituales, civiles, religiosos y funerarios, inscribiéndolos en un “cuadrado largo” de proporción 1/2, (como la proporción existente entre la altura y la base de su pirámide escalonada), y señalando el arranque de la pirámide, así como el punto de separación de los distintos usos, en la sección áurea del lado menor. Quizás nunca conozcamos el significado que para este arquitecto—astrónomo—matemático—médico—literato—gran visir—sumo sacerdote—dios, tuvieron estas proporciones aplicadas a su arquitectura, y si fueron razones metafísicas, religiosas, filosóficas o simplemente geométricas las que llevaron a realizar su arquitectura guiado por las proporciones dupla y áurea; pero lo que podemos afirmar en relación a Le Corbusier, es que la conclusión en el uso de la geometría a la que llegaron el primer y el último gran arquitecto de la historia, Imhotep y Le Corbusier, fue la misma; les separa cuarenta y siete siglos pero les une la relación con estas cuestiones enunciadas expresamente por Pitágoras y Platón en una edad entre la de ambos; y quizás, también su penetrante significado macro y microcósmico.

### **El culto al dios supremo solar, el recorrido ritual y la organización piramidal**

Las conexiones sobre temas de control geométrico que hemos encontrado en la obra de Imhotep y Le Corbusier, abren un campo de investigación que permite relacionar los grandes contenidos y elementos extra-modernos y atemporales en los que Le Corbusier fundó su obra, coincidentes con los manejados por Imhotep en el origen de la arquitectura egipcia; mediante una lectura en la

---

7 Colin ROWE, “Las matemáticas de la vivienda ideal” (1947) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1976), pp. 9 a 33.



Le Corbusier. El Modulor. (1948-1057). Imhotep. Planta del Complejo Funerario de Saqqara. III Dinastía. (2686-2613 a.C.). FLC, y D. Villalobos, *Imhotep arquitecto, sabio y dios. Una lectura contemporánea sobre el origen de la arquitectura egipcia*, Valladolid: Ed. Uva, “Domus Pucelae” y COACYLE/Valladolid, 2009, p. 90

cuál creemos necesario tratar estas cuestiones inmanentes a la arquitectura para profundizar en el significado metafísico que poseían en Le Corbusier.

Los ideas paralelas que planteamos son tres. A: la relación de la arquitectura con el dios sol *Ra* y el «*brise-soleil*»; B: el recorrido procesional en la galería ceremonial en Saqqara y la «*promenade architecturale*» y C: el origen de la pirámide escalonada y la organización del Palacio del Gobernador en Chandigarh.

### **La relación de la arquitectura con el dios sol *Ra* y el *brise-soleil***

A partir de 1934, Le Corbusier retoma de un modo creativo y personal el estudio

del movimiento del sol respecto a la tierra —la gnomónica de los arquitectos romanos<sup>8</sup>— “inventando” un elemento que se interpondrá entre el poder solar y el edificio: el «brise-soleil»<sup>9</sup>. Este “rompe-sol”, junto al «pane de verre», “muro de cristal”, se añadirá a los cinco puntos, y llegando a relevar a la ventana horizontal como elemento dominante en la imagen del edificio, convirtiéndose así en un nuevo icono de la arquitectura moderna. Es un dispositivo autónomo, antepuesto a los cierres verticales y a su aspecto continuo de cristal, e interpuesto entre el edificio y el sol; llegando a cambiar la relación de la arquitectura moderna con el astro rey. Desde un análisis funcional, con su uso correcto se miden los beneficios, controlándose los riegos de un soleamiento directo al disminuir los daños climáticos y de luz sobrada en los interiores. Técnicamente, los detallados dibujos que realiza en 1940<sup>10</sup>, ponen de manifiesto el interés por conocer de manera precisa su ruta diaria y anual en el imperturbable movimiento acompasando a la tierra hora a hora, estación tras estación, año tras año.

Le Corbusier dibujó el astro rey con temperamento de dios; y con dos caras antagónicas le otorgó la doble personalidad de un ser supremo: a veces Apolo compasivo y benéfico, pero otras, monstruosamente aterrador, con rostro de Medusa y cabellos de serpiente que convierte en piedra a todo aquél que posa sus ojos sobre él; y a él le considera “señor de nuestras vidas”. Así le denomina en el primer verso de *El poema del ángulo recto*: “...El sol señor de nuestras vidas/lejos indiferente/Él es el visitante —un señor—/él entra en nuestra casa/.../Un sol

---

8 Le CORBUSIER, *El Modulor y Modulor 2. (1948 y 1957)*, Barcelona: Ed. Poseidón, 1980 (1953), p. 35.

9 Le CORBUSIER, *El Modulor y Modulor 2. (1948 y 1957)*, Barcelona: Ed. Poseidón, 1980 (1953). Cap IV: “Volvamos a elevarnos”, en pp. 192 a 196 se reproducen las referencias geométricas a este tema de Platón, Pitágoras y Durerro, así como las referencias y citas a su Modulor.

10 Daniel VILLALOBOS, Cáp. 7. “La traza Universal”, en Imhotep arquitecto, sabio y dios. Op. cit. pp. 90 a 100. En ese capítulo se desarrolla un análisis de la traza del complejo funerario de Saqqara en el cual se concluye que sus principios de orden geométrico son similares a los empleados por Le Corbusier en su propuesta de El Modulor.



Ofrenda de la Verdad al dios sol. Amenofis IV. XVIII Dinastía. (1552-1305 a.C.). Le Corbusier. Torre de las Sombras. Chandigarh. (Primeros croquis hacia 1952).  
D. Villalobos, op.cit. p. 41, y Archivo Dpto. Teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Uva

sale/un sol se pone/un sol vuelve a salir”<sup>11</sup>. En su devoción por el astro rey, puebla de símbolos solares la gran plaza del Capitolio en Chandigarh, presidiendo el muran de esmalte que poetiza la entrada al edificio de la Asamblea, sobre el remate del gigantesco hiperboloide que cubre la sala de las asambleas como abstracción y referencia de los Jantar Mantar de Delhi y Jaipur; en el ciclo diario solar que estaría representado a los pies de la gran montaña artificial. Pero es junto al que sería el estanque de los Solsticios, en la Torre de las Sombras, donde se pierde toda posible justificación funcional o plástico y se trasforma en una abstracción metafísica, solamente justificable como elemento de vinculación iniciática con el sol. ¡No es una escultura! Dentro, únicamente está el hombre dialogando

---

11 Vitrubio dedicó su Libro Noveno a este tema. Véase la traducción al castellano y comentarios de Joseph ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión. (1787)*. Oviedo: Ed. Facsímil Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, a cargo de Ramón Rojo, 1974, pp. 209 a 234.

ritualmente con el “señor de nuestras vidas” y su continuo movimiento que ordena los «brise-soleil» según las direcciones en las que nos movemos alrededor de la estrella de nuestro sistema planetario.

Este elemento cumple el papel de dispositivo de conexión empleado por el faraón Djoser —más bien por su *ka*— con el astro solar, la función que Imhotep dotó a su gran “invento”, la pirámide escalonada de piedra, la primera pirámide egipcia, estructura que se construyó según las direcciones en que nuestra planeta gira sobre sí mismo alrededor del sol. En su forma, se convirtió en una “escalera hacia el cielo”<sup>12</sup> con un uso metafísico, el que a Djoser, a su *ka* indestructible como energía vital, le permitiría ascender y unirse con las estrellas, sus compañeras eternas<sup>13</sup>, habitando el cielo con su cuerpo de luz, y desde allí, y por ella, descender sobre Saqqara, su ciudad imperecedera.

A Le Corbusier le fascinaban las pirámides; tanto que durante un viaje en tren por la región francesa de Borinage, llegó a confundir las montañas de escombreras de carbón de aquella zona minera con la visión de las pirámides: “Así, me encuentro cerca de El Cairo, en el país de los faraones... No, no me encuentro allí”<sup>14</sup>. Era sólo un espejismo que le permitió soñar con las grandes construcciones faraónicas situadas en Francia. La forma de pirámide se dibuja como sabio volumen bajo la luz en “la lección de Roma” de *Vers une architecture*, cubre el oratorio del Monasterio de la Tourette, y en la Cámara Alta de la

---

12 H. Allen BROOK, General Editor, *The Le Corbusier Archive. Le Corbusier. Buildings and Projects, 1937-1942*. Londres, New York, París: Ed. Garlan Publishing, Inc. and Fondation Le Corbusier. 1983. “Recherches parcours solaire, études des problèmes d’enseillement (1940)”, pp. 725 a 732.

13 Le CORBUSIER, *Le Poème de l’angle droit*. (Ed. Facsímil tamaño reducido), Madrid: Ed. Exposiciones. Círculo de Bellas Artes, 2006 (1955). Apartado A.1 Milieu (Medio), pp. 13 a 16.

14 Sobre las referencias de las obras del Capitolio a la arquitectura de los siglos XVI y XVII de los Emperadores Mogoles, así como a su explicación como signos de unión del hombre con el cosmos, véase: Darío ÁLVAREZ, “La Arquitectura como viaje: Le Corbusier en la India”. En Daniel VILLALOBOS, *Hasta los pies del Himalaya. Cuaderno de dibujos de viaje*, Valladolid: Ed. Embajada de la India y otros, 2004. pp. 15 a 32. También Darío ÁLVAREZ, *O parque do Capitolio de Chandigarh*, Porto: Ed. CEAA, 2008.

Asamblea de Chandigarh<sup>15</sup> emerge visualmente sobre su pórtico y cubierta; elemento que llena asimismo el estanque del Palacio de Justicia de Chandigarh y el receptáculo de agua de Notre-Dame-du-Haut en Ronchanmp. Pirámides que dibuja fragmentadamente en 1952, en el apunte que hace de las pirámides y la esfinge en Gizeh<sup>16</sup>. Pero, lejos del paralelismo formal, es en este caso, en la Torre de las Sombras de la Chandigarh, donde asume un cometido metafísico y más cercano al que Imhotep dotó a su pirámide escalonada: conecta al hombre con el dios/señor Sol.

### **El recorrido procesional en la galería ceremonial en Saqqara y la *promenade architecturale***

También es su *promenade architecturale*, como tema referente de la obra corbuseriana, en el que Le Corbusier acerca su universo al recinto de Saqqara. Obsesión por crear una arquitectura para ser recorrida con continuas relaciones y referencias con la egipcia. Recorridos que son elementos rectores de sus obras con más contenido; desde arquitecturas fundacionales como la Villa Saboya en Poissy, (1928-29), gestada alrededor de su rampa ascendente, el proyecto del Museo del Siglo XX (1939) trazado con un recorrido formalmente organizado según un zigurat de crecimiento ilimitado; hasta sus últimos proyectos: el Carpenter Center, edificio construido a ambos lados de un gran camino ascendente, y el proyecto para el Hospital para Venecia (1963), recorrido en una malla de vías en el aire que se desliza independiente sobre el agua y la tierra<sup>17</sup>. Es la “buena arquitectura” como llegó a definirla a los estudiantes de arquitectura,

---

15 Elocución 267 de los Textos de las Pirámides citado en Siegfried GIEDION, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid: Ed. Alianza Forma, 1981. p. 328. Traducción S. A. B. Mercer, *The Pyramid Texts in Translation and Commentary*, I, III. Ed. Nueva York, Londres, Toronto, 1952, p. 89.

16 Zahi HAWASS, “Un imperio de piedra, los constructores de pirámides den antiguo Egipto”. Texto publicado en: *Faraón*. Catálogo de la Exposición. Barcelona, Madrid, México: Ed. Lunwerg, D. F. 2005 (Ed. IMA. París, 2004), p. 17 a 29.

17 Le CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, Barcelona: Ed. Poseidón, 1979 (1963). p. 46.

la que “se camina y se recorre tanto dentro como fuera. Es la arquitectura viva”<sup>18</sup>. Y en este sentido, es en el cuál critica con dureza las megas estructuras arquitectónicas egipcias ordenadas obsesivamente según un gran eje convertido en único elemento a lo largo del que todo se organiza y ata. También llamará muertas o vivas las arquitecturas, según si la “regla del recorrido” ha sido, o no, observada.

Pero la criticada arquitectura egipcia corresponde al desarrollo que sus arquitectos desplegarán con obsesión desde la IV Dinastía, comenzado con Gizeh; ¡esto no sucede antes, en Saqqara! Aquí, Imhotep organizó los recorridos sin utilizar el orden compositivo censurado por su uso abusivo de ejes. También en este complejo proyectado por Imhotep, el paralelismo en los planteamientos de Le Corbusier es sorprendente. En primer lugar, las conexiones entre los diferentes espacios se cuidan según y atendiendo a las direcciones de los recorridos: en la dirección Norte-Sur se quiebran, para ser lineales en la dirección que recorre el sol, Este-Oeste. Entre los movimientos que se ejecutaban en el interior y que más interés muestran —además del consabido recorrido mortuorio y de su paso a la otra vida acompañado de su complejo ritual desde el templo funerario hasta la cámara funeraria bajo la pirámide (recorrido hacia la otra vida)— son dos: uno civil, interior y simbólico, el efectuado en la galería procesional donde Djoser haría un viaje por sus estados del Alto y Bajo Egipto; y el segundo: exterior y religioso, el de la carrera de la regeneración de la fuerza vital del faraón en su jubileo (el recorrido de la vida), en el escenario del patio a los pies de la pirámide, y teniendo como compañero de este recorrido al mismo dios *Apis*. Todos estos “viajes” son cruciales e incluso trascendentes para la vida y la ultra vida del faraón, modificando su propia esencia.

En los de Le Corbusier, además de funcionales, poseen connotaciones de

---

18 Véase a este respecto, Juan Antonio Cortés: “La caja de Pandora. Reflexiones sobre el nuevo museo de Stuttgart de Stirling/Wilford”. En Juan Antonio CORTÉS, *Escritos sobre Arquitectura Contemporánea. 1978-1988*, Madrid: Ed. COAM, 1991, pp. 135 a 150. Asimismo en *Revista Arquitectura*, nº 254, mayo-junio 1985.

transformación de la posición inicial del hombre antes de su entrada en los espacios arquitectónicos, hacia otra visión más elevada que llegará incluso a transformar su vida. A este respecto se refirió cuando hablaba de la vida doméstica en la Villa Saboya, y a ésta como el espacio que la trasformaría “en un sueño virgiliano”<sup>19</sup>, una vez ascendidos mediante el recorrido en rampa hacia lo alto, y desde su jardín suspendido, contemplando el lugar en medio de unos prados que dominan un vergel. Las razones de su recorrido arquitectónico trasformaban emocionando al hombre, vivificándole, revitalizándole con su experiencia arquitectónica similar a la de escuchar una música sinfónica, elevándole hacia lugares con más luz y más bellos. Decía: “la arquitectura en circulación interior y no por razones exclusivamente funcionales... , pero muy especialmente por razones de emoción, los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que, en realidad, se ejecuta, sólo aprehensible a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el paso de los muros o de las perspectivas... la sucesión de las sombras, penumbras o luces que irradia el sol penetrando por las ventanas o los vanos...”<sup>20</sup>

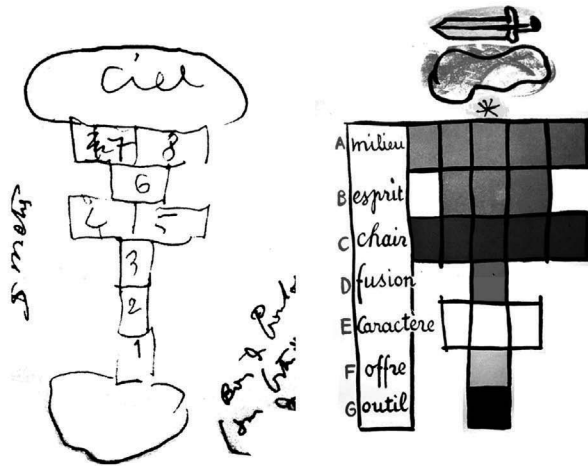
### **El origen de la pirámide escalonada y la organización del Palacio del Gobernador en Chandigarh**

Recurriendo de nuevo a la pirámide escalonada de Imhotep —su mayor y revolucionario descubrimiento arquitectónico, junto al empleo de la piedra como material “eterno”—, y en este caso al método de generar la estructura piramidal, ponemos de manifiesto su mecanismo básico: el de apilar sucesivas mastabas, hasta seis en total, de la misma altura pero de planta decreciente; con el resultado de crear cuatro grandes “escaleras” orientadas hacia los puntos cardinales que

---

19 William J. R. CURTIS, op. cit. fig. 154. Apunte F25 de Cuaderno de Apuntes (Fundación Le Corbusier).

20 A este respecto véase Daniel VILLALOBOS, “Le Corbusier e a identidade do lugar. Reflexões sobre o projecto do Hospital de Veneza em relação ao poema do ângulo recto”. En *Arte e Identidade*. Revista da Escola Superior Artística do Porto, nº 2. pp. 34 a 45. Traducción María Helena Maia, 2006.



Le Corbusier. Estudios preparatorios para “Le Poème de l’angle droit”. (1947-1953). FLC. ©FLC-ADAGP

unirían los dominios en este mundo del faraón Djoser con “el cielo”, lugar en que habitaría junto al mismo dios sol *Ra*, y desde donde descendería bajando hasta este mundo para poder bendecirlo<sup>21</sup>.

Le Corbusier planteó tanto la ordenación de los poemas, como los dibujos de “*Le Poème de l’angle droit*”, (1947-53) en forma de iconostasio, mediante una estructura de escalera invertida que se eleva hasta el cielo. Sigue el esquema del gráfico ascendente según el orden de la numeración del juego de la rayuela; sin embargo, su disposición en el texto es inversa, arranca en “le ciel” para ir descendiendo con el ritmo 5—3—5—1—3—1—1, (difícil si fuera un ejercicio arquitectónico, pero bello en su composición). Parte del sol en el primer poema, para llegar, en el último, a la herramienta de arquitecto, el ángulo recto. Es una

21 Christian JACQ, *Los sabios del Antiguo Egipto: De Imhotep a Hermes Trimegisto. Faraones, Sacerdotes: Arquitectos y Escribas que forjaron una civilización*, Madrid: Ed. La esfera de los libros, 2008 (2007), p. 21.



Imhotep. Pirámide Escalonada de Saqqara. III Dinastía. (2686-2613 a.C.). Le Corbusier. Palacio del Gobernador. Chandigarh. Croquis 28 mayo 1953. D. Villalobos, op. cit. p. 28, y FLC. Plan FLC 32126. ©FLC-ADAGP

gran escalera que permite al hombre ascender desde la tierra hacia el cielo, para desde allí acceder de nuevo, descendiendo, a nuestro mundo; éste es el mismo destino de la pirámide de Imhotep.

En esos mismos años, Le Corbusier está realizando el desaprovechado proyecto para el Palacio del Gobernador en Chandigarh (1951-53). Constaba de nueve niveles, los seis primeros agrupados de dos en dos siguiendo un ritmo ascendente 2—2—2—1—1—1, seis niveles —como en la pirámide de Saqqara— que se apilan correspondiéndose con: la entrada y vestíbulo, los salones de recepciones, las estancias de invitados, la vivienda del gobernador, su cubierta terraza de recepciones nocturnas y los jardines suspendidos sobre ella. Esa aparente complejidad y tamaño del programa, se resuelve visualmente solamente en tres elementos dominantes y percibidos como llenos, entre otras tres apreciados como vacíos. El primer nivel doble se oculta bajo la plataforma de la gran plaza del Capitolio, y desde los accesos solamente sus dos fachadas visibles se acristalan en

su totalidad. Es el segundo nivel doble, con acceso directo desde la plaza, el que realmente toma el papel de arranque del edificio, de gran basamento integrando las dos plantas en una misma imagen de «brise-soleil» como elemento previo e independiente. Encima de este cuerpo utiliza el mismo proceso que experimentó en la Villa Saboya: retranqueando el cierre en la planta baja, consiguió hacer percibir la principal elevada en el aire sobre los *pilotis*. En el caso de la India, el tercer nivel doble se retranquea respecto a la retícula de 4 x 4 *pilotis* cruciformes, apreciándose como vacío sobre el que surge el cuarto nivel, éste simple, correspondiente a la vivienda del Gobernador. Encima, su cubierta se convierte en el quinto nivel vacío sobre el que se elevan los 4 *pilotis* que suspenden en el aire los jardines que coronan la composición. Le Corbusier realiza una composición de seis elementos superpuestos apilándoles como hizo Imhotep; pero mientras éste les concibe decrecientes con las mismas propiedades formales, el arquitecto de nuestro tiempo les superpone invirtiendo su apariencia masiva e intercalando: vacío—lleno—vacío—lleno—vacío—lleno, con el mismo ritmo que el iconostasio de su *Poème de l'angle droit*, pero invirtiendo la posición de los elementos “llenos” mayores, situándoles decrecientes como los niveles de la pirámide de Saqqara. En este sentido realizó croquis desarrollando gráficamente los tres grupos de vacío—lleno, de manera independiente.

### **Conclusión**

Leer la obra de Le Corbusier desde consideraciones tan sumamente distantes en el tiempo, analizándolas en relación a la obra de Imhotep, nos aporta una visión de estos dos arquitectos —no solamente de Le Corbusier— en la que su obra está, y nos lanza, más allá de cuestiones formales, funcionales o estilísticas, acercándonos a los deseos y a las creencias más profundas de nuestra condición humana.



# A POÉTICA DE LE CORBUSIER A POESIA DE VALÉRY UMA PEDAGOGIA IMPOSSÍVEL

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Não será por certo demasiado arriscado, o considerar que para além das inúmeras análises que muito naturalmente a obra de Le Corbusier tem merecido, nela continua e continuará sempre a haver problemas desafiantes que se constituem como outros tantos territórios de descoberta e estudo.

Essa é afinal a condição da obra de arte.

Esta é afinal a condição da obra de Le Corbusier.

Só que em Le Corbusier este aspecto se acentua particularmente.

Como ensinava Argan, *é sempre a consciência de um problema do presente que determina a problematidade do passado.*<sup>1</sup>

Mas essa problematidade não tem porque se restringir apenas a ajustes periféricos, ou ficar-se pela anedota de erudição inconsequente.

Pelo contrário.

Penso mesmo que estarei correcto, se entender que aquela frase de Argan nos autoriza a sempre que necessário, proceder a uma revisão de qualquer paradigma

---

1 Giulio Carlo ARGAN, *História de arte como história de cidade*, S. Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 37.

de enquadramento ainda que largamente aceite e glosado, como é o caso afinal do algo precipitado e simplista modelo interpretativo estabelecido ainda em vida do arquitecto e que a ele se colou sem nunca ser verdadeiramente questionado. Com ela, Argan parece incitar-nos mesmo à tentativa de lançamento de linhas estruturais de novos paradigmas que se nos apresentem como mais satisfatórios, e de maiores capacidades críticas.

Claro que há muito de pretensão e risco em aceitá-lo como tarefa, mas é essa afinal a condição de qualquer investigação que valha a pena, seja em que território for. A consciência disso mesmo ditou que aproveitasse a oportunidade deste Encontro, para passar ao papel algumas das reflexões que lentamente tenho amadurecido sobre o tema.

Estou convencido ser esta a forma mais motivadora de entender o desafio de um Encontro que se reclama da possibilidade e da responsabilidade de “Ler Le Corbusier”.

Talvez que das críticas desde sempre feitas a Le Corbusier, tenha sido a da sua alegada “incoerência”, aquela que surge como a mais comum, a mais ampla e genericamente mais referida, mesmo por autores de indiscutível idoneidade cultural, e agudo sentido crítico.

Bruno Zevi nas várias passagens que nos seus escritos abordam a obra de Le Corbusier, pode considerar mesmo que aquela particularidade se perfila como profundamente desorientadora para os arquitectos.

Noutros horizontes Pierre Francastel percebe aspectos de “incoerência” nos objectivos e pressupostos de Le Corbusier, aspectos de que tira até amargas e dolorosas conclusões.

Giulio Carlo Argan — personalidade a quem não podemos atribuir de forma alguma o vector “polémico e mesmo tendencioso” que Nuno Portas justamente

assinala a Zevi<sup>2</sup>, nem a propensão criticamente agressiva, algo áspera que caracterizava algumas das intervenções de Francastel — analisando na revista *Casabella* a Capela de Ronchamp<sup>3</sup>, considera-a “decididamente anti-histórica”, nela vendo manifestar-se a profunda “incoerência” lecorbusiana para com a própria história da arquitectura, história de que escreve Argan, ele tinha sido um dos principais responsáveis.

Ora bem.

Eu gostaria por meu lado, e ao arrepio destas opiniões de incontestável autoridade, sublinhar agora como característica estrutural da obra de Le Corbusier, precisamente a sua profunda e exigente **coerência**.

De resto como hipótese de trabalho, este tema não me é novo.

Quando me atrevi a lançar este argumento, creio que pela primeira vez, foi há mais de 40 anos nas páginas da revista *Colóquio*<sup>4</sup> num pequeno artigo escrito por ocasião da morte do mestre.

Do meu conhecimento sem qualquer consequência.

Mas continuo a pensar e até suponho, que hoje de maneira mais justificada, que de facto é a **coerência** a sua principal característica.

No entanto esta *coerência* de Le Corbusier resultava muito dificilmente compreensível aos seus contemporâneos e mesmo agora exige uma atenção particular no plano crítico, para que a possamos realmente interpretar.

Suponho eu, ter sido precisamente esta a razão de fundo que á sua época lhe determinou uma incompreensão generalizada.

De facto, esta particular *coerência* lecorbusiana, não é legível em cada uma das linhas da sua intervenção se tomadas isoladamente, seja a de âmbito mais

---

2 Nuno PORTAS, Prefácio à tradução portuguesa da *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi, Lisboa: Editora Arcádia, 1970, vol. I, p. 11.

3 *Casabella*, nº 109.

4 Pedro Vieira de ALMEIDA, "Le Corbusier, um arquitecto coerente", *Colóquio Revista de Artes e Letras*, nº 35, Outubro, 1965, p. 14-18.

marcadamente teórico, seja a de âmbito mais marcadamente projectual, não se apresenta com um carácter estático que talvez a tivesse tornado mais facilmente reconhecível, nem se revela de imediato na sua lógica interna, nem em cada momento, mas é uma coerência que se estrutura no tempo, que requer uma leitura demorada, dinâmica, que nunca pode ser entendida sincronicamente no simples facto isolado, mas apenas diacronicamente, numa lógica de longa duração.

Mas aí é magnífica.

Assim a *coerência* de que falo, apenas perceptível na progressão de intervenções sucessivas, vai verificar-se no permanente diálogo que Le Corbusier estabelece entre a sua prédica algo contundente e a sua prática concreta que afinal o não era menos.

Como numa canoa, Le Corbusier rema de um lado e do outro, pretendendo com isso mantê-la no rumo correcto.

E como num qualquer bote a remos, não fará nenhum sentido procurar indagar da coerência da remada da esquerda, se isolada da remada da direita.

Em si mesmo independentes, as remadas só fazem sentido real, no compensado impulso do remo contrário.

É mesmo essa, a sua precisa coerência de remos.

Mas é também, mesmo essa a precisa coerência interna da obra de Le Corbusier. Creio de sublinhar estas inocentes imagens, porquanto me parecem de facto sugerir novos horizontes na efectiva apreciação crítica da intervenção lecorbusiana.

E não será por mera consideração gráfica, que no cartaz deste nosso Encontro, se reproduz um detalhe de uma tapeçaria desenhada para Chandigarh.

É intencional.

O vigoroso zig-zag aí desenhado pode constituir-se de alguma maneira em Le Corbusier, e eu interpreto-o assim mesmo, como o símbolo da coerente dinâmica



Cartaz do Encontro *Ler Le Corbusier* concebido a partir de um pormenor de tapeçaria de Le Corbusier. Conceção de Pedro Veira de Almeida com a colaboração de Jorge Cunha Pimentel

de toda uma intervenção.

Acrescia a este particular dinamismo, já de si difícil, o facto de em Le Corbusier se tratar de uma coerência própria que se expressava numa **matriz poética**, que era necessário interpretar, mas que por boas e más razões que não vou abordar neste momento, os arquitectos ao tempo não entendiam, mas o que será mais grave, nem sequer estavam dispostos a entender.

Por outro lado também, aquela dinâmica correspondia em Le Corbusier a uma atitude de **carácter pedagógico**, de resto mantida com reiterada e meritória veemência, o que vinha tornar tudo, de alguma maneira, de ainda mais difícil compreensão.

Ora penso que são estes problemas que talvez interessasse discutir, para entendermos Le Corbusier, com clara consciência do presente e dos nossos problemas específicos.

E se era difícil e até talvez justificável na sua época a dificuldade em fazê-lo, hoje creio que temos não só a possibilidade, mas temos mesmo a obrigação de o tentar.

A **matriz poética** como fio condutor do seu intervir, está tranquilamente expressa num pequeno e comovente texto, poético ele próprio, escrito num tom intimista, quase uma prece, que ele redige cerca de meia dúzia de anos antes da sua morte.

É a esse texto que eu chamo o seu “testamento”.

Aí deixa bem claro ter sido a poesia a nortear toda a sua vida e investigação.

Se a poesia decorre do acto criador do poeta, com toda a sua carga largamente intuitiva, a poética será dessa poesia, a estrutura consciente.

Resta-nos a nós portanto — e não será pequena a tarefa — o fazer um esforço para entender no concreto, isto é, em termos críticos-arquitectónicos, como se poderá ter estruturado esta procura incessante de uma vida, tentando perceber na poesia de Le Corbusier a sua poética singular.

*J'ai 72 ans.*

*J'ai bâti ma première maison à 17 ans et demi et j'ai continué mes travaux parmi les aventures, les difficultés, les catastrophes et de temps à l'autre du succès.*

*Ma recherche tout comme mes sentiments est dirigée vers ce qui est la principale valeur de la vie: la poésie.*

*La poésie est dans le cœur de l'homme et c'est pour cela qu'il peut s'ouvrir aux richesses de la nature.*

"Testamento" de Le Corbusier

Supus encontrar no poeta Paul Valéry<sup>5</sup> uma definição de poesia em termos que várias vezes repetidos por ele próprio com pequenas variantes, em palestras e escritos, vieram mais tarde a ser amplamente citados por diversos autores, ainda que sem grandes contributos para uma elaboração ulterior.

E é essa elaboração que suponho necessário desenvolver.

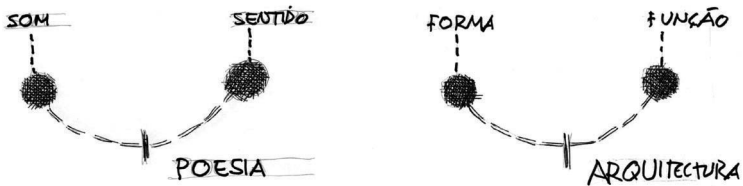
Dizia Valéry que ***poesia é uma longa hesitação entre o som e o sentido.***

Sempre achei esta definição de poesia, em si mesmo encantadoramente poética e sugestiva.

Para Valéry a poesia não residia portanto, nem na riqueza e virtuosismo musical de um equilíbrio de sonoridades requintadas, nem na perfeição do enredado das ideias que veiculava.

---

5 Paul VALÉRY, *Teoria Poética y Estética*. Barcelona: Visor, 1990 (1957), p. 94.



Esquemas do autor

Definitivamente nem o som nem o sentido são poesia, mas apenas o poderá ser, aquele prolongado jogo numa constante e interminável ponderação que entre eles se saiba estabelecer.

Ponderação interminável porque da responsabilidade do poeta, ponderação necessariamente interminável porque da responsabilidade do leitor.

Apercebi-me então que se como hipótese de trabalho, procedesse naquela belíssima definição de poesia a uma adaptação ao sentir da arquitectura, estabelecendo uma equivalência entre os valores de **som**—e—**forma** e outra equivalência entre os valores de **sentido**—e—**função**, poderia dizer paralelamente que **a arquitectura corresponde a uma longa hesitação entre e forma e a função**.<sup>6</sup>

E as conseqüências são enormes.

Ao ser caracterizada como “hesitação”, a arquitectura passa a entender-se como

---

<sup>6</sup> Tenho vindo a defender já há alguns anos mesmo em cursos académicos, esta ideia que me parece não só sugestiva mas estimulante. V. por ex. Pedro Vieira de ALMEIDA, *Da Teoria. Oito Lições*. Porto: ESAP, 2005, p. 38.

um todo evanescente, como uma realidade instável, fluida, como um processo nunca verdadeiramente acabado, o que lhe determinava também particular imponderabilidade, longe portanto daquelas facilitantes concretudes escolares, com que por norma a revestem.

A vantagem desta caracterização está ainda no poder resolver de imediato questões seculares sobre precedências da *forma* sobre a *função* ou vice-versa, e perceber finalmente que em si são questões sem qualquer sentido útil.

Além disso esta fórmula parecia apresentar ainda outra a vantagem, a de fazer introduzir a figura do utente de arquitectura no próprio completar do processo arquitectónico reforçando o entendimento deste, enquanto obra estruturalmente aberta e ainda a vantagem de o fazer em sede de uma ponderação de índole teórico-crítica.

A ser correcto quanto proponho, parece-me que no caso de Le Corbusier esta caracterização da arquitectura surge como particularmente adequada, vindo pôr em relevo aspectos que creio fundamentais de uma dinâmica interna poderosa, e através dela perceber o carácter dessa coerência perseguida com fascinado encantamento, na incessante procura daquilo que lhe constituía “la principale valeur de la vie: la poésie”.

Mas para além da *matriz poética*, que quis salientar logo no início deste trabalho, como geradora de incompreensões múltiplas, também acentuei na obra de Le Corbusier o seu não menos permanente **carácter pedagógico**.

E aqui a responsabilidade da sua não leitura é idêntica.

A teorização de Le Corbusier foi mal entendida na generalidade e na especialidade, tendo sido interpretada pela quase totalidade dos arquitectos de uma forma incrítica, como se nos seus 5 princípios e nos seus 3 lembretes aos arquitectos, Le Corbusier tivesse determinado o definitivo ponto de chegada da evolução arquitectónica, e que esta, de maneira inapelável ficava articulada sobre a noção de função.

Esta interpretação redutora em extremo, de que Giedion terá sido um dos

principais responsáveis, viria mesmo a ser veementemente denunciada por Gropius, que logo nos anos 30, considerou o funcionalismo — tal como entendido por “espíritos superficiais e ignorantes”<sup>7</sup> — enquanto expressão “ratoeira”, dado que com a noção de função apenas se teria pretendido purificar mas não instaurar, uma nova arquitectura.

Le Corbusier em particular, que nos diz Hans Girsberger, também se terá referido à noção de funcionalidade, como “mot affreux”, e terá considerado que a arquitectura estava muito para lá “des choses utilitaires”<sup>8</sup>, como oportunamente lembrou Gropius no Simposium organizado pelo MOMA em 48, terá querido marcar através da sua intervenção aquilo que poderia ser interpretado como constituindo o Grau Zero de uma necessária evolução arquitectónica compatível com os novos tempos, mas não o ponto de chegada dessa mesma evolução.

E esse terá sido o engano maior, não de Le Corbusier, mas de inúmeros e cegos lecorbusianos, englobando aqui não só os seus seguidores mais acomodados, medíocres e oportunistas mas também alguns, para não dizer a maioria, dos seus mais sinceros e vibrantes aderentes.

Também quando Argan analisa a capela de Ronchamp e a considera como episódio “anti-histórico”, poder-se-ia contestar que toda a carga pedagógica que necessariamente existe em Ronchamp, a justificam por inteiro como “episódio anti-histórico”, já que é precisamente essa a natureza de uma intervenção que revista carácter pedagógico.

De certa maneira este tem de se estruturar no sentido de uma efectiva correcção de erros interpretativos e propensões evolutivas potencialmente dissolventes e

---

7 Walter GROPIUS, *Apollon dans la démocratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus*. Conjunto de textos com Prefácio de Michel Ragon. Bruxelles: La Connaissance, 1969 (1935).

8 O que foi lembrado em 48 no Simposium do MOMA. V. “What is Happening to Modern Architecture?” (*The Bulletin of the Museum of Modern Art*, XV, nº3, Spring 1948) in Vicent B. CANIZARO, *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, p. 293.

portanto diria que fatalmente ao arrepio de evoluções tendenciais.

Nesse plano uma orientação pedagógica é e terá de ser sempre “anti-histórica” e dinâmica por maioria de razão.

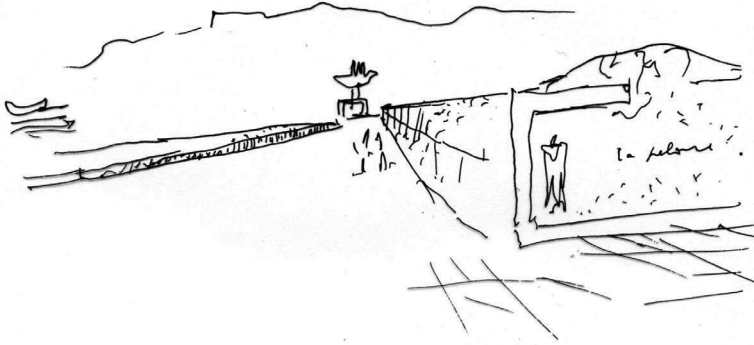
Mas se Argan referia em Ronchamp, sobretudo a linguagem de maior espessura e responsabilidade expressiva, associada a um talvez inesperado retorno a uma linguagem sensível a valores de massa, resta apenas acentuar que inúmeros traços desta espessura, sensibilidade e riqueza expressivas, já os podemos encontrar em toda a obra lecorbusiana, desde que os saibamos e queiramos entender.

Dinamicamente claro.

Nesta perspectiva que proponho, de deliberada procura de equilíbrios dinâmicos entre forma e função, parece-me para já, poder considerar obras chave demonstrativas de quanto foi dito, seja o monumento da *Mão Aberta*, seja a capela de Ronchamp.

Suponho que quando Paolo Portoghesi critica os arquitectos modernistas afirmando que eles tinham deixado de saber **do** que falavam e **como** falavam, entendo que ele refere aí correctamente, a falta de controle crítico e ponderada avaliação dos necessários equilíbrios entre as noções de Função — e — Forma, que afectou a obra de tantos arquitectos, só que nem tanto os arquitectos modernistas, mas aqueles a quem Bruno Zevi chamava os pseudo-modernistas. Mas claro que em Le Corbusier tudo se passa ao contrário.

No primeiro exemplo, a *Mão Aberta*, foi necessário descobrir/inventar conteúdos monumentalizáveis de credível significado universal, foi necessário descobrir/inventar as relações com o tecido urbano envolvente, e ainda entender que a *Mão Aberta* pudesse funcionar como um *referencial de profundidade* — tal como para Alberti no seu tempo a cúpula de Santa Maria del Fiore podia ser lida articulada com as colinas da linha do horizonte de Forença — isto é que através dela se nos torne presente a distância, muito no sentido da análise hildbrantiana



Perspectiva  
Carnet Nivola II, p. 139. ©FLC-ADAGP

das qualidades expressivas do espaço<sup>9</sup>.

O segundo exemplo, a capela de Ronchamp, que implicou conseguir integrar no mesmo gesto, uma *poética de paredes espessas*, e uma *poética de paredes delgadas*, no que julgo poder constituir-se como uma enorme lição arquitectónica no plano estrito das formas,<sup>10</sup> mas ainda o de repensar na estrutura da igreja com vocação ecuménica, no que julgo ter largas implicações no plano estrito dos conteúdos. Tudo numa estrutura de acentuado carácter telúrico e pagão, remetendo ainda, com impecável controle de linguagem, para a raiz ancestral da *anta*, e portanto

---

9 Adolf von HILDEBRAND, *El Problema de la forma en la obra de Arte*. Barcelona: Visor, 1988 (1893).

10 Esta sensibilidade a valores de espessura, é como seria de esperar, também detectável com maior ou menor incidência em diversos outros arquitectos. Em Portugal, estou convencido ela poderá ser ainda variável explicativa de alguns aspectos singulares da nossa particular evolução arquitectónica. Nesse sentido um maior e mais aprofundado entendimento da “espessura”, está a ser objecto de um estudo, integrado no âmbito do plano de actividades do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, para cuja clarificação e fundamentação teóricas foi redigido um texto preliminar que neste momento aguarda publicação.



Ronchamp

para todo um tipo de elaboração teórica riquíssima, que a permite articular com a noção de útero materno, noção fundamental na consideração teórica desenvolvida em arquitetura.

Como diria Viel Saint-Maux<sup>11</sup>, a arquitetura é um poema sobre a fecundidade e aqui Le Corbusier — de certo inesperadamente para os mais rigoristas — vai tocar as próprias origens da humanidade.

Grande lição de compreensão da História.

Assim, tendo embora para mim Le Corbusier como **o verdadeiro pedagogo da arquitetura moderna**, porque também o de mais largos horizontes culturais, suponho quase previsível que desenvolvesse afinal, a nível arquitectónico uma

---

11 V. Hanno-Walter KRUFIT, *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1990, vol. I, p. 203.

**pedagogia impossível**, mas e é isto que suponho importante sublinhar desde já, é que essa impossibilidade surge na obra de Le Corbusier, **não por engano ou dilatada incoerência própria, mas por total impreparação e anquilosamento do público alvo.**

Creio que neste momento, para que realmente possamos interpretar Le Corbusier, temos que nos forçar a uma nova visão.

Venho propor um novo paradigma, que me parece coerentemente estruturado. Gostaria de acreditar iniciarem-se nele as linhas para uma renovada leitura de Le Corbusier, leitura que demonstrasse ser portadora de novas perspectivas e horizontes, no seu estudo e enquadramento.

Como avisei de início, pretensiosa e arriscada ambição.

Mas não terá sido esse afinal, o intuito último deste nosso Encontro?

# AUTORES

## ALEXANDRA TREVISAN

Alexandra Trevisan da Silveira Pacheco. Licenciada e Mestre em História da Arte pela FLUP. Doutoranda no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid. Docente de História da Arte e História da Arquitectura Moderna da ESAP. Investigadora integrada do Centro de Estudos Arnaldo de Araujo (uLD 4041 da FCT).

## BARBARA BOGONI

È dottore di ricerca in Arredamento e architettura degli interni e ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso la Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano. Dal 1997 insegna Progettazione architettonica nelle sedi di Milano e Mantova del Politecnico, occupandosi nello specifico di lettura e interpretazione della forma urbana e architettonica, su cui ha curato mostre e pubblicato *Leggere e scrivere architettura* (Aracne, Roma 2007). Ha condotto ricerche monografiche sul Social Housing, di cui ha pubblicato gli esiti in: *Abitare da studenti. Progetti per l'età della transizione* (Tre Lune, Mantova 2001) e *Altre abitazioni. Case per l'altra metà di noi* (Tre Lune, Mantova 2003) e saggi in ricerche interuniversitarie (Unicopli, Milano 2008). Sugli studi morfologici ha recentemente curato il volume *Morfologia urbana. Mantova vol I* (Unicopli, Milano 2007). Per il Politecnico è coordinatore del Master

universitario di primo livello "Architettura e costruzione. Progettazione contemporanea con la pietra". Attualmente sta svolgendo una ricerca sulla figura dell'architetto Libero Cecchini, di cui sta curando la pubblicazione e l'esposizione delle opere.

## DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Doctor arquitecto por la UVa. Textos de Arquitectura: *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelly*, *El Color de Luis Barragán*, *En la ruta de Oriente*, *Hasta los pies del Himalaya*, *Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid* y *La mirada de Fisac*. Profesor de cursos de Docto y Postgrado en Valladolid, León, Oporto, Buenos Aires, Rosario, La Plata, Mexico D.F. Caracas..., varios sobre *Le Corbusier*. Investiga en "Arquitectura y cine", y Coordina del P.I. "Juan Torbado Florez y su Legado". Representa al COACYLE en DOCOMO Ibérico. Comisario de exposiciones como "Chandigarh, 50 años de vida" y ciclos de conferencias sobre Le Corbusier. Tres Premios de Arquitectura de Castilla y León, 2007-2009, con dos de sus libros y su "Estudio de Arquitectura".

## DARÍO ÁLVAREZ

Darío Álvarez Álvarez (Mieres, 1958). Doctor Arquitecto. Profesor Titular de Composición del Jardín y del Paisaje de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Ha publicado numerosos estudios sobre paisaje y arquitectura

moderna, dedicados a autores como Le Corbusier, Luis Barragán, Dimitris Pikionis o Roberto Burle Marx; autor del libro *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna* (Reverté, Barcelona, 2007). Como arquitecto ha realizado numerosos proyectos de paisaje.

#### FÁTIMA SALES

Doutora em Arquitectura, é professora de História da Arquitectura na Escola Superior Artística do Porto e investigadora integrada do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, (uID 4041 da FCT). Em colaboração com a Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão tem sido desde 1997 Regente de disciplinas na área de Teoria da Arquitectura e de História da Arquitectura.

Foi bolsista da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ex. JNICT - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica), no âmbito do Programa PRAXIS XXI (1995 – 1999).

Desenvolve uma linha de investigação sobre a arquitectura moderna portuguesa que inicia com a tese de doutoramento “Januário Godinho na arquitectura portuguesa ou a outra face da modernidade” (Junho de 2001) e continua nas publicações: “A modernidade: a arquitectura entre o tempo e o lugar” (Guia da Arquitectura Moderna – Porto, Edições ASA, 2001); “Januário Godinho: um património de arquitectura” (Dunas – Temas e Perspectivas Nº 3, Câmara Municipal de Ovar – Divisão da Cultura, Biblioteca e Património Histórico, 2003); “Januário Godinho: arquitectura, natureza e cultura urbana. Aspectos a reavaliar”, CESAP, Porto, 2005).

Ao longo deste percurso apresenta diversas comunicações sobre Januário Godinho salientando-se as que integraram a Exposição “Arquitectura Moderna Portuguesa, um património a reavaliar e a conhecer, organizada pelo IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico e apresentada na entrega do Prémio Municipal “Januário Godinho”, promovido pela Câmara Municipal de Ovar (2002) e o Campo Internacional de Trabalho do Património – Estudo e Revitalização do Cais do Puxadouro, organizado pela Câmara Municipal de Ovar e o Instituto Piaget, sob a Coordenação do Fórum UNESCO – Portugal (2002). Paralelamente desenvolve outra linha de investigação sobre as relações entre a Arte e a Paisagem. Orienta diversas Teses de Mestrado,

desde 2007.

#### FILIFE SILVA

Filipe Sousa Silva, <rafilga@gmail.com>, (Paris, 1971), arquitecto pela ESAP - Escola Superior Artística do Porto (1999), Docente da disciplina de Projecto I do Curso Superior de Arquitectura da ESAP, desde 2000/2001. Programa de Doutoramento “*Problemas de la arquitectura y ciudad moderna: Teoría, Historia y Proyectos*”, do Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da E. T. S. de Arquitectura de Valladolid / ESAP entre 2001/2003. Actualmente desenvolve a Tese de Doutoramento intitulada “*A Paisagem na Arquitectura de Le Corbusier: Mecanismos Visuais e Construção Plástica*”.

#### JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

(San Adrián del Valle, León, 1961) [josefina@arqu.uva.es]. Doctora Arquitecta y Profesora Titular del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Desarrolla una línea de investigación sobre la arquitectura moderna y contemporánea que inicia con la tesis doctoral “Le Corbusier: El proyecto de la ciudad moderna” y continua con artículos monográficos en revistas especializadas: “La promenade architecturale y la ciudad” (*Anales de Arquitectura* Nº 3, 1992); “La arquitectura del suelo: las Casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine” (*Massilia* 2003. Anuario de estudios Lecorbusierianos, Barcelona 2003); “Nómadas en el jardín. Ville contemporaine y Ville radieuse” (*Massilia*, 2004bis. Le Corbusier y el paisaje, Barcelona 2004). Otra línea de investigación se centra en las relaciones transversales de la arquitectura con otras artes, y se desarrolla en el seno del Grupo de Investigación Reconocido *Arquitectura y Cine* de la Universidad de Valladolid al cual pertenece.

#### MARGARIDA ACCIAIUOLI

Doutorada em História da Arte em 1991, com uma dissertação sobre “*Os Anos 40 em Portugal*”, tem prosseguido a sua investigação alargando a base cronológica desse seu estudo e preparando cursos de pós graduação que anualmente renova

e actualiza.

Responsável pela orientação de teses de mestrado e de doutoramento na área em que se especializou, dirige duas linhas de edições, uma delas em parceria com a Colibri, e desenvolve actualmente um projecto de criação de uma base de dados iconográfica sobre o século XX, financiado pela FCT.

Autora de diversificada bibliografia, publicou estudos sobre as “*Exposições do Estado Novo*” (Lisboa, Livros Horizonte, 1998) e sobre o Grupo *KWY* (Lisboa, CCB; 2001). Tem artigos publicados em catálogos e revistas da especialidade e nas actas dos colóquios “*Arte e Paisagem*” (Lisboa, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2007) e “*Arte e Poder*” (Lisboa, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2008).

### **MARÍA CASTRILLO ROMÓN**

María A. Castrillo Romón es doctora arquitecta, investigadora y docente del Instituto Universitario de Urbanística y profesora titular de Urbanística y ordenación del territorio en el Departamento de Urbanismo y representación de la arquitectura, ambos de la Universidad de Valladolid (España). Buena parte de su trabajo de investigación se centra en la vivienda social y la planificación urbana, tema en el que ha trabajado desde una perspectiva histórica (Reformismo, vivienda y ciudad. Orígenes y desarrollo de un debate en España (1850-1920), 2001; Influencias europeas sobre la Ley de casas baratas de 1911: el referente francés de la Loi des habitations à bon marché de 1894, 2003; A planificação urbanística como prática ideológica: aproximação histórica e a encruzilhada actual, 2005) y, más recientemente, en relación con la cuestión de la rehabilitación y renovación urbana de los barrios de vivienda social de 1950-1975 (Ciudades, 8 (2004) «Reciclar la ciudad»).

### **PAULO SILVESTRE FERREIRA**

Licenciado em Arquitectura, pela FAUP, complementara a sua formação académica na área urbanística, na Universitat Politècnica de Catalunya, onde realizara diversas pós-graduações. A sua actividade profissional tem-se desdobrado entre o ensino e o projecto do urbano. Lecciona, actualmente, na Escola Superior Artística do Porto (ESAP), onde tem dado

continuidade à experiência de docência a disciplinas da área da Teoria e Crítica da Arquitectura, que iniciara na FAUP. Tem escrito, com regularidade, para publicações periódicas e participado em monografias da área disciplinar.

Como profissional liberal, abre gabinete próprio, na cidade de Matosinhos, dando resposta a encomendas de escala e programas variados. Destaca-se o Projecto de Integração Urbanística do Metro Ligeiro do Mondego, para a inserção do sistema de transporte ferroviário no tecido urbano de Coimbra.

Distinguido por diversas vezes, ao longo do seu percurso académico, salientam-se: Prémio Arquitecto José Marques da Silva, Prémio Arquitecto Ricardo Spratley, Prémio Eng. António de Almeida, Prémio Pedro Figueiredo Branco.

### **PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA**

Arquitecto, doutor em Arquitectura, é professor de Teoria da Arquitectura na Escola Superior Artística do Porto e investigador integrado do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, (uID 4041 da FCT), tendo uma extensa obra, nomeadamente, no campo da Teoria e da Crítica da Arquitectura.

### **RÉMI PAPPY**

Docteur en histoire de l'EHES et architecte diplômé de l'Ecole des monuments historiques de Chaillot, Rémi Pappylault a participé à des études et des projets en sites sensibles, comme l'étude pour le secteur sauvegardé de Toulouse, les aménagements des espaces publics du site classé de Pierrefonds, la création d'un belvédère sur Garonne au parc Raymond VI, ou la transformation des anciens Abattoirs de Toulouse en Centre d'Art Moderne et Contemporain.

Comme maître-assistant à Ecole d'Architecture de Toulouse et enseignant invité à la Faculté d'Architecture de Cagliari, il enseigne le projet en deuxième et troisième cycle et en tant que chercheur il a publié des recherches et articles portant principalement sur les rapports entre la ville et l'architecture au vingtième siècle, autour des projets de Léon Jaussely pour Barcelone, de Candilis, Josic et Woods pour Toulouse le Mirail et de Le Corbusier, à Chandigarh, en Inde.

Parallèlement à ses recherches sur le patrimoine du XXème siècle et à son implication en tant qu'administrateur de la Fondation Le Corbusier,

il est en charge de l'étude pour le Grand Projet de Ville de Toulouse le Mirail.

Publications récentes :

2008 *Le Mirail, mémoires d'une ville*, avec Stéphane Gruet, Ed. Poiesis. 450p.

2008 *Le Team X. Les bâtiments et les théories qui les font naître : le cas des opérations de logement collectifs à grande échelle en Europe*, Actes du Colloque. Avec B. Fayolle Lussac, Recherches et publication. Ed MSH Bordeaux. 200p.

2007 *Jaipur une ville neuve en Inde*, Ed Thalia, avec Alain Borie et Françoise Catalàa, Paris, 280 p.

2007 *Chandigarh, Portait de ville*, Institut Français d'Architecture, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 72 p., Paris.

### RUI JORGE GARCIA RAMOS

Rui J. G. Ramos (Alvarães, Viana do Castelo, 1961) licenciou-se em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP, 1986). Actualmente é professor auxiliar no Mestrado Integrado, da disciplina de Projecto 3, e no Programa de Doutoramento em Arquitectura (PDA), da disciplina de Teoria do perfil Projecto do Espaço Habitacional e Formas de Habitar. Como professor do Seminário Cultura e Habitar (FAUP, 2005-2008) organiza três series de Aulas Abertas com investigadores convidados da área dos *cultural studies*. A sua investigação arquitectónica incide sobre: a casa; espaço e estilos de vida; cultura e habitar; caminho e identidade na passagem para século XX português. Apresentou dissertação de doutoramento em Arquitectura (FAUP, 2005) com o título *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Publicou, entre outros, "Produções correntes em arquitectura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX" (2005); "Elenco para uma arquitectura doméstica" (2007); "Figura e Fundo: notas a propósito do Pavilhão Carlos Ramos" (2008). É membro do Conselho de Administração da Fundação Arquitecto Marques da Silva e integra a Comissão Científica do Curso de Doutoramento da FAUP. Agraciado com o grau de Grande-Oficial da Ordem de Mérito pelo Presidente da República Dr. Jorge Sampaio (1998).

### SVEIN HATLØY

LC was the most influential architect during my architect studies at Norwegian Polytechnic (4,5 year 1960-65). Oskar Hansen, the architect and author of Open Form presented at the CIAM in 1959, was my professor the next 4,5 years (1965-70) at Warsaw Academy of Fine Arts. Architect practise from 1970. Underground teaching 1968-1986. In 1986 I led the establishing of the new Alternative School of Architecture, BAS, Bergen Norway. Head of this school in 21 years, professor from 1988. Now dean of the development an foreign exchange of student and teaching.

Reference in books:

- 1) LC: Towards New Architecture (Vers Architecture). Paris.
- 2) Oskar Hansen: Towards Open Form. Fosal Gallery Foundation. Revolver. Warsaw 2005.
- 3) Svein Hatløy: Heimover (Homewards). Bergen 1978.
- 4) Svein Hatløy (ed.): The BAS Alternative, School of Architecture. Bergen 1999.
- 5) Albert Garcia Espuche & Theresa Navas: la reconquista de Europa 1980-1999. CCCB, Barcelona 1999.

# ABSTRACTS

## **Rémi Papillault** **CHANDIGARH, THE OPEN WORK AND TIME**

This paper examines the history of the design of Chandigarh, the capital of Punjab, which Pandit Nehru saw as a crucial aspect of the territorial modernisation of the new Indian republic. Following the project by the American Albert Mayer and his team, the architects Le Corbusier, Maxwell Fry, Jane Drew and Pierre Jeanneret are tasked with the project's development and implementation from 1951 to 1965. My analysis focuses on the impact of the duration of the project on the entire city. The hypothesis is that Le Corbusier created an artefact-town whose architectural dimension rests on its acceptance of time and of the other, in the form of the 'open plan' which would, in the early 1960s, be defined by Siegfried Giedion as city project which integrates, "as if it were a natural phenomenon", nearly biological, notions of dynamism, of circulation and of change. How will the architectural team integrate this temporal dimension into the development of the project?

## **Darío Álvarez** **THE CHANDIGARH CAPITOL, A MEMORY GARDEN**

Throughout his life, one of the main themes that interested Le Corbusier was the garden. His travels

and readings always led him to the great models: the Villa Adriana, the Villa Medici, Versailles or the Tuileries. Le Corbusier's work combined gardens from various parts, from the Villa Stein to the Ville Radieuse. In the Chandigarh Capitol project, his encounter with the great gardens of the Mughals allowed him to build, in the form of a palimpsest, a 'memory garden' - a synthesis of the sceneries he had loved and designed.

## **Barbara Bogoni** **LIMITS AND THRESHOLDS IN THE 'SPACES' OF LE CORBUSIER**

'Space of transit', 'living space', 'threshold' and 'limit' are architectural identities that host human activities and gestures, specifically the gesture of 'passing through'. The threshold provides a path for crossing a border, not an abstract marker but a space in which man lives and is accepted, in which a gesture is made to access an interior space.

The parameters describing this entity (figurative, dimensional, material, luminous, chromatic, decorative, natural, functional, symbolic and sensorial) in Le Corbusier's work acquire very particular connotations and express a strong interaction between symbolic and functional aspects. It is interesting to see how these thresholds become charged in the 'mature' work of Le Corbusier and are useful tools for understanding the project of architectural detail and the very careful use of modern materials and techniques in

translating old values and meanings. My research focuses on the triple analysis of *space*, of *instrument* and of the *gesture* of passage in three significant works: the Convent of St. Marie de la Tourette in Eveux, the Cité de Refuge in Paris, and the chapel of Notre Dame du Haut in Ronchamp.

**Josefina González Cubero**  
**THE PARADOX OF THE IMMEUBLES-VILLAS**

The detailed approximation to the generic building of the *immeubles-villas*, in both the 1922 and 1925 versions, attempts to explain its probable origin in the open format as something more than a mere hypothesis. Both buildings which Le Corbusier highlights from his urban arsenal, understood respectively as figure and as background, contain flexible composite systems that meld and combine with the developments of the block *à redents* for which he opts definitely. This is the paradox of the *immeubles-villas*: what seems to be its origin is itself the reason for its end. If we take this possibility of origin into consideration, the *immeubles-villas* can be considered as an initial sketch of a composite process, and not as an exception to Le Corbusier's generic projects of collective housing. This reinforces the possibility that all these projects stem from exercises of juxtaposing and linking linear unities in order to establish the open form which in turn would yield the synthesis considered in the continuous building of the Ville Radieuse.

**Paulo Silvestre Ferreira**  
**MECHANICAL MOBILITY, SIMPLIFIED CITY**

The city of Le Corbusier is the outcome of the relationship between architecture and the automobile. The rational metropolis is the consequence of the repetition of individual elements that form a series of autonomous and regular patterns, which are brought closer by motorised vehicles. This is, in fact, territorial colonisation by machine-objects. The organisation of the agglomeration was a result of, first of all, the disposition of the programme and the definition of building types. The task of traversing the various mono-functional areas of

the city was consigned to the motorised vehicle, in a manner totally indifferent to the management of flows and the energy costs of transportation.

The automobile thus appears as a foundational element that would allow the connection between different parts of the metropolis. The city is designed to the scale and the mode of operation of the automobile. In the name of rationality, traffic is segregated – particularly pedestrian from motor traffic – leading to a process of simplification of the urban reality. This model of the city has been manipulated and brazenly transformed into the justification for a fragmented urbanisation, with scant possibilities of use.

Today, thinking about the city implies accepting the premises that the modern movement left us. Modernist proposals continue to shape the collective imagination, namely with what pertains to the relationship between progress and the motor vehicle... But could the city exist without the automobile?

I suggest, then, a reflection around the proposals of Le Corbusier, focusing on the dislocation in an urban environment, opening up avenues of thought regarding the issue of mobility in the post-industrial city.

**Fátima Sales**  
**TWO PORTRAITS: LE CORBUSIER AND PICASSO**

Le Corbusier and the trajectory of a tumultuous life in architecture find their equivalent in painting in the work of Picasso. In the case of both Le Corbusier and Picasso, we run the risk of merely scratching the surface of their work. Their projects, paintings, drawings and texts are remarkably numerous and complex. Both were 'artists of the century', for all the implications of the various ideologies to which they ascribed throughout their working lives. During their extraordinarily prolific lives, both men were completely devoted to – and limited by – their work. Friends, lovers and travels were all subject to this imperative. Intrigued by life and the yearning for new experiences, they saw in each new adventure a necessary impetus for their work. In both their lives, their sole constant source of stimulation was their work. Both were continuously inspired, leading them work tirelessly – voracious in their curiosity for life,

ideas and things. Made perceptive by solitude, both men began in their hometowns training in the most rigorous of academic discipline, and then naturally distanced themselves in an effort to fully emphasise the rupture with their time. Both would become the most well-known. Both participated in a regionalist movement. Both were quick with words, their silver-tongued speech making a mark on all those with whom they interacted. This form of expression came to be a true intellectual marker through which we can discern the crux of their aesthetic conceptions. They came to be somewhat unique characters and took on the role of 'master', whom all respected and admired for the magical forces emanating from them. For both, Paris was a necessary aspect guiding their work. Classical antiquity was also a common interest. Paris and France will transform Le Corbusier and Picasso into universally admired artists, paramount in their time due to their constantly renewed intellect.

**Margarida Acciaiuoli**  
**THE FIRST ECHOS OF LE CORBUSIER IN PORTUGAL**

At the precise moment when the centenary celebrations were announced and their programme, in which markers of the past were to be used as direction and material for conceptualising the future, was confirmed, a young left-wing intellectual who was neither a historian nor an architect quoted Le Corbusier's concept of the 'radiant city' to illustrate that an alternative model was possible in the conceptualisation of this very same future. In so doing, he laid out an idea that was to become a metaphor for modernisation revolving around the decisive questions of the relationship between man and city. It is texts such as these that appear to deserve our utmost attention and may perhaps have more to tell us about the internal life of this proposal than the many others texts written about it throughout the 20th century.

**Alexandra Trevisan**  
**LE CORBUSIER: THE INFLUENCE OF THE WRITTEN WORK ON THE ARCHITECTS OF PORTO**

At the 1st National Congress of Architecture, held in Lisbon (1948), the participation of architects from Porto was relevant not only due to the papers they presented, but also because these papers were the ones most clearly influenced by the writings of Le Corbusier.

With Le Corbusier's legacy being so vast and diversified – from the projects which were built, to the drawings, conferences and texts – it is particularly relevant to attempt to understand the ideological questions and the cultural context of the 1940s which led the Porto architects to their interventions at the Congress. The architects quoted a Le Corbusier of the 1920s and 30s, connected to premises that were at the core of the 'international style', while the work of some of these architects was more up-to-date and in accordance with the more culturally-specific 'readings' of a specific country or region.

**Svein Hatloy**  
**LE CORBUSIER, A MACRO SCALE ARCHITECT**

He opened up a new architectural Macro Scale in Europe, his most important contribution – "architecture or revolution", no less. His proposal for Paris: to save all people from tuberculosis by a new architecture in wide-open space. The Scale: imperial thinking, save the Masses. The name: Revolution. We got his high-rise blocks in every city, even in Norway, with the large spaces of nature.

LC challenged us, and still does. The schools are still left behind, the architects still unprepared and untrained. New appropriate concepts are still overruled by architecture of power. CIAM was closed down 50 years ago. In came OPEN FORM, a means to cope with the GREAT NUMBER, of Individuals, not as a Mass.

The task: the macro scale issue, but micro scale answers, for individual identity, a human right.

**María Castrillo Romón**  
**LA "CHARTÉ D'ATHÈNES" FROM THE POINT OF VIEW OF CURRENT URBAN RENOVATION IN FRANCE**

Le Corbusier's *La Charté d'Athènes* is one of the most influential texts in the field of urbanism

during the latter half of the 20th century in France and the larger Western world. Sixty years after its initial publication, the French government launched the National Programme of Urban Renovation (PNRU) that affected numerous *Grands Ensembles* designed between 1958 and 1973, (allegedly) according to the principles put forth by Le Corbusier. The physical and social decay suffered by the *Grands Ensembles* which, in *principle*, justify its renovation, today appears to show – according to this broadened interpretation – proof of the failure of the principles outlined in *La Charte d'Athènes*. In response, the urbanism of the projects financed by the PNRU aim to oppose these principles.

I propose to contextualize and cross-reference the principles of the *Charte d'Athènes* as reflected in the urbanism of the *Grands Ensembles* with some of the traces characteristic of the urbanism of the PNRU, in an attempt to bring to the fore the opposition between the two, its contents, its scope and its articulation with the current urban context in France.

**Rui Jorge Garcia Ramos**  
**THE JOURNEY AS PATH TO THE PROJECT:**  
**THE LESSON OF THE TURKISH HOUSE**

The journey is, for the architect, a fundamental ritual of gaining knowledge and maturity, a singular (and indispensable) moment in their training and identity. In this sense, travels are the source of exceptional information for the study of the work of architects, in that they contribute to the revelation of the author and their personality through the choice of itinerary, the places visited and the notes taken. The journey thus becomes important material for the interpretation of architecture, allowing for access to a private and (mostly) concealed area, thereby clarifying the array of influences and the choices made in projects that would otherwise not be directly accessible to us.

Le Corbusier's travels to Germany (1920-1911) and to the East (1911) allow us to create a map of the development of his training and the interests that will eventually emerge within his work. By managing the tensions between implicit and explicit architectural references, already present in his travels, Le Corbusier opens up rich and

unexpected readings of his work.

The collection of references organised by these travels allows us to see the architecture of Le Corbusier as the production between tradition and innovation. By setting aside the obsession with machinery present in his work, we are able to see that the 'modern' in Le Corbusier is replete with quotations and with objects from other contexts of a different time and place, which are then moved and applied elsewhere, in a recurring association and dissociation of concepts.

**Filipe Silva**  
**“COMME À ROBINSON, COMME UN PEU**  
**SUR LES PEINTURES DE CARPACCIO”**

The initial version of the Villa Meyer project is most elaborate in an illustrated letter that Le Corbusier wrote to Mrs. Meyer in October, 1925. The letter presents a sequence of sketches, beginning with an axonometric projection, followed by a *promenade* through the interior perspectives, ending with a view of the garden and the evoked landscape.

In point 8 of the letter, Le Corbusier presents the proposed garden, supplementing the drawing with a series of external references in order to better illustrate his ideas.

In this paper, I will delve into these mysterious references, in particular those of Robinson and Carpaccio, identifying at the same time their presence in other projects by Le Corbusier. I aim then to determine the conceptual constants from which Le Corbusier develops the garden, thus contributing to a new interpretation of his architectures.

**Daniel Villalobos Alonso**  
**CONNECTIONS BETWEEN THE WORK**  
**OF LE CORBUSIER AND HISTORY**

This paper aims to reveal the various mechanisms of formal definition in Le Corbusier's work that are directly sustained by the historical tools delineated by architects of the 19th century. This study will show how Le Corbusier's concepts of 'regulating lines' and 'modulor', his processes of geometric control and modulation, and the creative development of his work, are connected to constructions as wide-ranging as

Egyptian architecture and instances from Gothic, Renaissance and Baroque architecture, as well as with project mechanisms of addition and subtraction of elements, as an approach towards the formal development of the building.

**Pedro Vieira de Almeida**

**LE CORBUSIER'S POETICS – VALÉRY'S POETRY – AN IMPOSSIBLE PEDAGOGY**

1) The 'artistic testament' of Le Corbusier will reveal and lay bare his structured process of evolution, the nature of his intimate coherence, so frequently and ill-advisedly questioned by his contemporaries.

Here, I deal with the 'betrayals' and the transgressions with which he was so often accused.

2) I enlist the help of a poet, Valéry, in an attempt to analyse how the poet's theoretical positions can be illuminating in helping us have an all-encompassing understanding of the new paths in the work of the architect.

As such, I believe I can consider the Monument to the Open Hand and the Ronchamp Chapel as almost emblematic of his work.

Through a reading of his work, I consider Le Corbusier to be the most coherent of modernist architects.

3) Additionally, his efforts to develop a clear pedagogy, appropriate for its time, suggest that Le Corbusier may be the true pedagogue of modern architecture – though his efforts could be, for obvious reasons, defined from the start as an 'impossible pedagogy'.







