

# Do geral ao particular e do particular ao geral: considerações sobre o mobiliário na fase purista de Le Corbusier

Daniel Juracy Mellado Paz\*

**Resumo** Nos anos 1920, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier, encontrou uma formulação para o ambiente moderno, adequada à Era da Máquina e ao seu Espírito Novo. Do interior do lar à metrópole, a concepção seguia as idéias do Purismo, criado com o pintor Amédée Ozenfant. O ambiente moderno seria fruto de uma depuração e concentração, que englobava as Artes Maiores e Menores na chamada “Síntese das Artes”. O artigo aborda a relação entre Arquitetura e Mobiliário nessa década. Corbusier tipificou os móveis, organizados sob o conceito de equipamento, que os articulava com a moradia e com a cidade. Esse novo mobiliário, encontrado no mercado ou projetado pelo seu escritório, seria disposto de acordo com estratégias muito particulares. Contrapondo-se à tipificação, aparece a mescla e deslocamento de procedimentos entre o Mobiliário e Arquitetura, inclusive com uma expressão entre escalas construídas muito diferentes.

*Palavras-chave:* Le Corbusier, Síntese das Artes, Obra de Arte Total, deslocamento de conceitos, método de projeto.

## Del general al particular y del particular al general: consideraciones sobre el mobiliario de la fase purista de Le Corbusier

**Resumen** En la década de 1920, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, encontró una fórmula para el ambiente moderno, adecuada a la Era de las Máquinas y su Espíritu Nuevo. Desde el interior del hogar hasta la metrópoli, esa concepción siguió las ideas del Purismo, creado con el pintor Amédée Ozenfant. El ambiente moderno sería el resultado de una purificación y concentración, englobando las Artes Mayores y Menores en la llamada “Síntesis de las Artes”. El artículo analiza la relación entre Arquitectura y Mobiliario en esta década. Corbusier tipificó el mobiliario, organizado bajo el concepto de equipamiento, conectándolo con la vivienda y la ciudad. Este nuevo mobiliario, encontrado en el mercado o diseñado por su oficina, estaría dispuesto de acuerdo con estrategias muy particulares. Frente a la tipificación, aparece la mezcla y el desplazamiento de procedimientos entre Mobiliario y Arquitectura, incluyendo una expresión entre escalas construidas muy diferentes.

*Palabras clave:* Le Corbusier; Síntesis de las Artes; Obra de Arte Total; desplazamiento de conceptos; métodos de diseños.

## From the general to the particular and from the particular to the general: considerations on furniture in the purist phase of Le Corbusier

**Abstract** In the 1920s, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, better known as Le Corbusier, found a formulation for the modern environment, suited to the Machine Age and its New Spirit. From the interior of the home to the metropolis, the conception followed the ideas of Purism, created with the painter Amédée Ozenfant. The modern environment would be the result of a purification and concentration, that encompassed the Major and Minor Arts in the so called “Synthesis of the Arts”. The paper discusses the relationship between Architecture and Furniture in this decade. Corbusier typified the furniture, organized under the concept of equipment, articulating them with the house and the city. This new furniture, found on the market or designed by his office, would be arranged according to very particular strategies. Opposing the typification, there appears the mixture and displacement of procedures between Furniture and Architecture, including an expression between very different built scales.

*Keywords:* Le Corbusier; Synthesis of the Arts; Total Work of Art; displacement of concepts; design method.

**E**ntre 1923 e 1925, Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965) publicou, sob a alcunha que se tornaria mundialmente conhecida de Le Corbusier, quatro livros fundamentais. Seu conteúdo em parte se havia publicado antes na revista *L'Esprit Nouveau*, de que era um dos fundadores e editores, junto com Amédée Ozenfant e Paul Dermée. Os livros eram *Vers une Architecture* (1923)<sup>1</sup>, *Urbanismo* (1924), *La Peinture Moderne* (1925) (este com Amédée Ozenfant) e *L'Art Décoratif Aujourd'Hui* (1925). Com eles tratava de maneira escalar o ambiente construído: a pintura, a arquitetura de interiores e de edifícios e a cidade, com uma surpreendente unidade, onde essas partes se entroncavam, tanto do ponto de vista teórico como prático. A pintura moderna estava, por exemplo, no pavilhão do *L'Esprit Nouveau* (1925) que, por sua vez, fora composto com mobiliário moderno e era a célula-tipo de edificações coletivas para uma cidade contemporânea, que se apresentava em peças gráficas e maquetes nesse pavilhão.

Na sua formulação muito característica da Síntese das Artes, Corbusier tratava de realizá-las ele mesmo – em vez de ser uma colaboração entre artistas, era uma fusão das Artes na mente de um único artista. De uma a outra transferia elementos diversos, em busca da unidade que lhes perpassava, e explodindo muitas vezes suas convenções. Nesse complexo conjugado, vamos enfatizar um aspecto de uma das relações estabelecidas: a relação entre Arquitetura e Marcenaria no período purista do arquiteto, a partir do papel dos móveis e sua articulação com o edifício, tanto nos interiores como na sua imagem

Assim sendo, este artigo propõe identificar apenas um “setor” dessa Síntese em particular que Le Corbusier buscava e conseguiu realizar em uma época de sua carreira. E mesmo assim com conexões não destituídas de complexidade.

### **A depuração do interior doméstico**

Em *Depois do Cubismo*, com Ozenfant, defendia que após a Grande Guerra o mundo se reorganizava e os novos tempos se anunciavam de maneira mais explícita. Isso estava manifesto em novos produtos vindos da indústria. A Arte, no entanto, não acompanhara; em vez de ser vanguarda, tornara-se retaguarda: “havia literatura em excesso na pintura” (OZENFANT & JEANNERET, 2005, p.35). Tratava-se do retorno aos fatos primários dos seres, da matéria e suas proporções, e das sensações que estes elementos, purificados, trariam ao ser humano. No caso da arquitetura, era a parede nua que voltava a aparecer, a sustentação que aparecia como límpidos pilotis, as janelas igualmente elementares: este era o alfabeto da escrita do arquiteto. Isso estava explícito nas fábricas espalhadas pelos subúrbios das cidades européias, construídas aquele concreto armado mencionado, “última técnica construtiva, permite pela primeira vez a realização rigorosa do cálculo; o Número, que é a base de toda beleza”, por isso que, além das máquinas igualmente realizadas pelo império da Matemática, são os galpões “que as abrigam são os vasos de uma limpidez sem frases” (OZENFANT & JEANNERET, 2005, p.44).<sup>2</sup>

\* Daniel Juracy Mellado Paz é Arquiteto e Urbanista, Professor da Universidade Federal da Bahia, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2119-5850>>.



**Figura 1:** Corbusier demonstra o que combatia: os móveis e sua aparência ostensiva, o excesso de cada um deles, e o excesso deles. A acumulação de imagens evoca seu atulhamento nos ambientes domésticos. Fonte: LE CORBUSIER, 1923, s/p.

1 Ainda assinado como Le Corbusier-Saugnier, e cujo conteúdo, como dos demais livros dessa série. O pseudônimo era, em teoria, compartilhado com seu amigo Amédée Ozenfant nos tempos da revista, e cuja real contribuição intelectual nos textos, e depois nos livros, fora disputada por ambas as partes.

2 É importante que o uso das leis da Matemática acaba sendo um retorno à natureza primal, isto é, a abandonar o arcabouço da cultura. Há aí um *primitivismo* que é pintado com as cores do platonismo. Esse substrato geral – da importância cósmica e metafísica que conferia à Matemática e Geometria – não poderá comparecer extensamente aqui.

Para levar essa operação ao interior das casas, enfrentou o que se chamava então de Arte Decorativa. Um dos seus inimigos era o papel de parede. Outro, a proliferação de móveis.

Ora, seria necessário realizar com o interior das casas e dos edifícios em geral o que preconizava para o exterior: uma grande depuração dos elementos. Isso implicava na redução dos móveis em número e da depuração dos poucos que restavam. Sem poder explorar todas as conotações e implicações da sua abordagem dos objetos no interior dos edifícios, basta-nos anotar que Corbusier tratava de reduzir de entrada a sua multiplicidade. Encontrara essencialmente três classes de móveis: “mesas para trabalhar e comer, cadeiras para comer e trabalhar, poltronas de diversas formas para descansar de diversas maneiras e *prateleiras* [sic] para guardar os objetos de nosso uso” (LE CORBUSIER, 2004, p.113). Le Corbusier chama de *casier* o que traduziremos ora como “prateleira”, ora como “escaninho”, a depender do contexto. Esse tipo de móvel abrange estantes, armários, cristaleiras, enfim, tudo aquilo que contém objetos, aberto ou com portas transparentes ou opacas, em prateleiras ou nichos.

As mesas eram relativamente simples no trato: bastava um modelo homogêneo que aceitasse o agrupamento, para formar conjuntos maiores e cobrir as diversas necessidades. As cadeiras foram também tipificadas em termos de soluções para posições padronizadas: cadeiras de repouso como espreguiçadeiras (*chaises-longues*) e poltronas confortáveis (*fauteils comforts*), e cadeiras para trabalho (*sièges de travail*) (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.39). Quanto aos escaninhos, a situação era mais interessante. Pois ele reunia as funções possíveis de toda a variedade anterior de móveis.

*Substituindo os inúmeros móveis enfeitados com formas e medidas variadas, os armários standard são incorporados ou encostados nas paredes, postos em cada local do apartamento onde se realiza uma função diária precisa, equipados de acordo com seu destino exato (guarda-roupa, roupa íntima, roupa de cama, louças, vidros, bibelôs, biblioteca, etc.); já não são mais feitos de madeira, mas de metal, nas oficinas onde até agora se fabricavam os móveis de escritório. Os armários constituem em si mesmos a mobília da casa, deixando um máximo de espaço disponível na sala.* (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.100 – tradução nossa)

Reconhecemos aqui que existem três processos diferentes em ação: a) a redução da variedade de móveis ao que eram, de fato – recipientes, abertos ou fechados, baixos ou altos; b) sua execução, que deveria ser também industrializada, como já eram os móveis de escritório<sup>3</sup>, e c) sua localização, ou ao menos seu propósito explícito, que era liberar espaço físico (e ordená-lo visualmente).

O item a) é explorado em outra ocasião: “com a mesma embalagem padrão é possível criar equipamentos extremamente diferentes dependendo do destino desses armários” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.44). A lógica dos recipientes era um recurso indispensável dentro do raciocínio integral da depuração funcional da moradia. Cada cômodo se caracteriza por atividades específicas que, por sua vez, requerem utensílios característicos que precisam estar à mão em lugares próprios: “a cozinha, o escritório, a sala de jantar, a sala de estar, os quartos são recintos onde se realizam funções específicas. Cada um desses cômodos possui utensílios que lhes são próprios, que devem estar à disposição imediata” (LE CORBUSIER, 1926, p.110). Deveriam ser os móveis tão precisos quanto eram os dos escritórios de trabalho.

*Desenho uma prateleira com copos em cima; uma prateleira com pratos, sopeiras etc.; uma prateleira com jarras, garrafas etc. Gavetas com divisórias para guardar a prataria. Com isto encerro o capítulo dos utensílios destinados à alimentação.*

*Desenho uma prateleira com a roupa de cama e mesa, uma prateleira com a roupa de uso, gavetas para a roupa de baixo, meias etc.*

*Desenho uma prateleira com sapatos e outra com chapéus.*

*Desenho um terno e um vestido pendurados em cabides.*

*É tudo.*

*Está feito o inventário dos objetos que usamos.*

(LE CORBUSIER, 2004, p.115)

Entende-se que a depuração segue com essa identificação do essencial: “roupas, roupas íntimas e de cama, louças, livros, objetos diversos” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.39 – tradução nossa).

Sem que houvessem propriamente disponíveis no mercado, tal como imaginado e desenhado, também exigiriam o projeto de unidades elementares que, por sua vez, seriam versáteis para os usuários disporem ao seu bem entender. Concluíra Corbusier, com Charlotte Perriand, que “seria oportuno criar industrialmente armários, *continents* [sic], em grande série, vendáveis ao particular que decora sua casa e ao arquiteto que projeta plantas” (LE CORBUSIER, 2004, p.118).

<sup>3</sup> Alexandra Lange argumenta, com razão, que a redução do mobiliário – não só da decoração de cada um, e de sua variedade – tinha clara inspiração nos escritórios. Chegava a imaginar na mobilidade dos homens, dotados apenas com suas malas, tal como no mundo corporativo, e manteve esse raciocínio mesmo na *Unité d’Habitation* de Marselha, com o mobiliário embutido (LANGE, 2002, p.68).

Em outras áreas da atividade industrial, tamanhos padrões já haviam sido encontrados.

*Assim que nasceu a máquina de escrever, o papel de cartas foi padronizado; tal padronização teve uma repercussão considerável nos móveis, consequência do estabelecimento de um módulo, o do formato comercial. As máquinas de escrever, as cópias de cartas, as caixas de classificação, as pastas, as gavetas com pastas, os móveis de classificação, numa palavra, toda uma indústria de móveis foi condicionada pelo estabelecimento desse padrão [...] O formato comercial não é uma medida arbitrária. Ao contrário, deve-se apreciar a sabedoria (média antropocêntrica) que o estabeleceu. (LE CORBUSIER, 1996, p.76)*

Faltava a casa, faltavam os armários. Era preciso de encontrar o formato mais versátil, um *módulo*, e a partir dele reconstituir as tarefas domésticas. Com tal módulo seria possível uniformizar o trabalho e a combinação dos móveis, e sua concatenação com a arquitetura, assim como relacionar-se com os corpos humanos (tal como os papéis acima citados), próteses que eram: “[e]stes objetos mantêm uma proporção com nossos membros, são adaptados a nossos gestos. Possuem uma *escala comum*, obedecem a um módulo” (LE CORBUSIER, 2004, p.115).

*Se eu estudar a questão – e há vinte anos sou obcecado pela anomalia do mobiliário (outrora ganhei a vida equipando vários apartamentos) –, encontrarei uma medida comum. Chegarei ao armário que conterá eficazmente todos estes objetos.*

*Desenho este armário. Tem 75 centímetros de lado e de 37,5 a 50 centímetros de profundidade ou 150 x 75 de frente e de 37,5 a 75 centímetros de profundidade. A variação da profundidade se deve aos diversos métodos de dividir o interior do armário. (LE CORBUSIER, 2004, p.118)*

Teria alcançado estas medidas em 1913, quando projetou uma exposição itinerante com elementos desmontáveis. Reencontrou-as, em nova análise, em 1924, nos preparos para o Pavilhão do L’Esprit Nouveau (1925). Essa seria a prova irrefutável da profunda verdade aritmética de tal módulo. Essas estantes deveriam ser, de preferência, de constituição tecnicamente mais avançada, que é o item b) daquela lista anterior: “os armários são aqui feitos de metal, vidro, chapas metálicas, etc...” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.39 – tradução nossa). Bastava achar os fabricantes adequados, capazes de produzi-los em série.

Mas é no tópico c), que aqui aparece como menor e é desenvolvido em outro lugar, que reside uma parte importante da relação entre Arquitetura e Mobiliário.

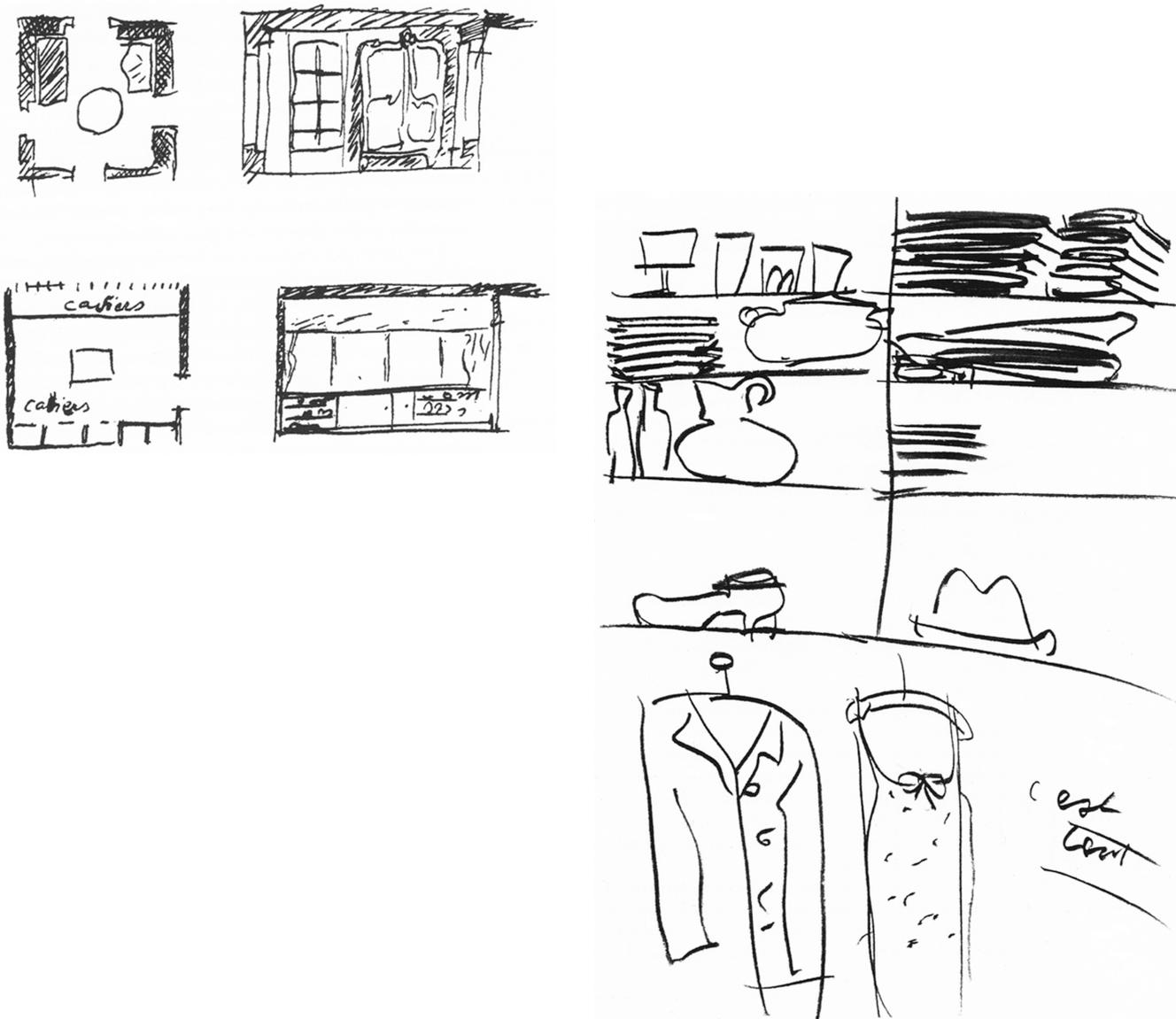
## **O mobiliário como arquitetura**

A formulação e redução dos tipos de móveis foram claramente expressos no *Salon d’Automne* de 1929, onde apresenta o conceito de *equipamento* (que aparece em citação supracitada) para compreender o mobiliário. Os armários eram objeto dessa série de propostas – concentrar as funções dos móveis, padronizar suas dimensões e forma geral e tipificar seus propósitos. Cabia pensar ainda em sua relação com a arquitetura: “[e]les podem estar dispostos em uma linha livre, ou encostados na parede, ou constituindo uma parede divisória entre dois cômodos, abrindo-se de um

lado e de outro, etc...” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.44 – tradução nossa). Não se tratava apenas de onde colocar os móveis, pois anunciava seu uso substituindo a alvenaria.

**Figura 2:** Croquis demonstrando a diferença da nova concepção. À esquerda, a mudança do ambiente; com o mobiliário, inclusive embutido na arquitetura, o recinto fica limpo e o espaço interno, disponível e definido. À direita, um exemplo da tipificação dos espaços em função dos objetos que abriga. Fonte: LE CORBUSIER, 2004, p.116-7.

Em outro momento, ele amplia o repertório: “[u]m encostará os armários nas paredes de seus quartos ou constituirá com eles divisórias plenas ou a meia altura (ver Pavilhão do l’Esprit Nouveau, 1925); o outro construirá suas paredes incorporando os armários na alvenaria” (LE CORBUSIER, 2004, p.118). As duas descrições são fiéis, embora incompletas cada. Na prática, nos croquis, projetos e obras, encontramos a combinação de móveis formando linhas contínuas, sugerindo partições do espaço. Como divisórias a meia altura e plenas. E com a parede substituindo os móveis, com estantes e armários não mais de metal ou madeira, e sim de concreto. Como dito, tal concepção apresentava uma vantagem dupla. Liberava o espaço ao mesmo tempo



4 Passanti (2017) apresentou uma hipótese fundamental para a compreensão da arquitetura corbusiana, pela maneira como articulava os espaços criados. Teria ele percebido, em suas viagens de juventude, que o encanto da arquitetura de Pompéia residia em como cada recinto se concatenava com os demais: todo cômodo tinha três paredes plenas, a quarta sempre se abrindo para um outro cômodo. O tamanho das portas romanas era função desse encaixe, explicando a variação que, de outra maneira, seria incompreensível. A depuração dos recintos e o modo como eles eram desenhados estavam em função dessa percepção.

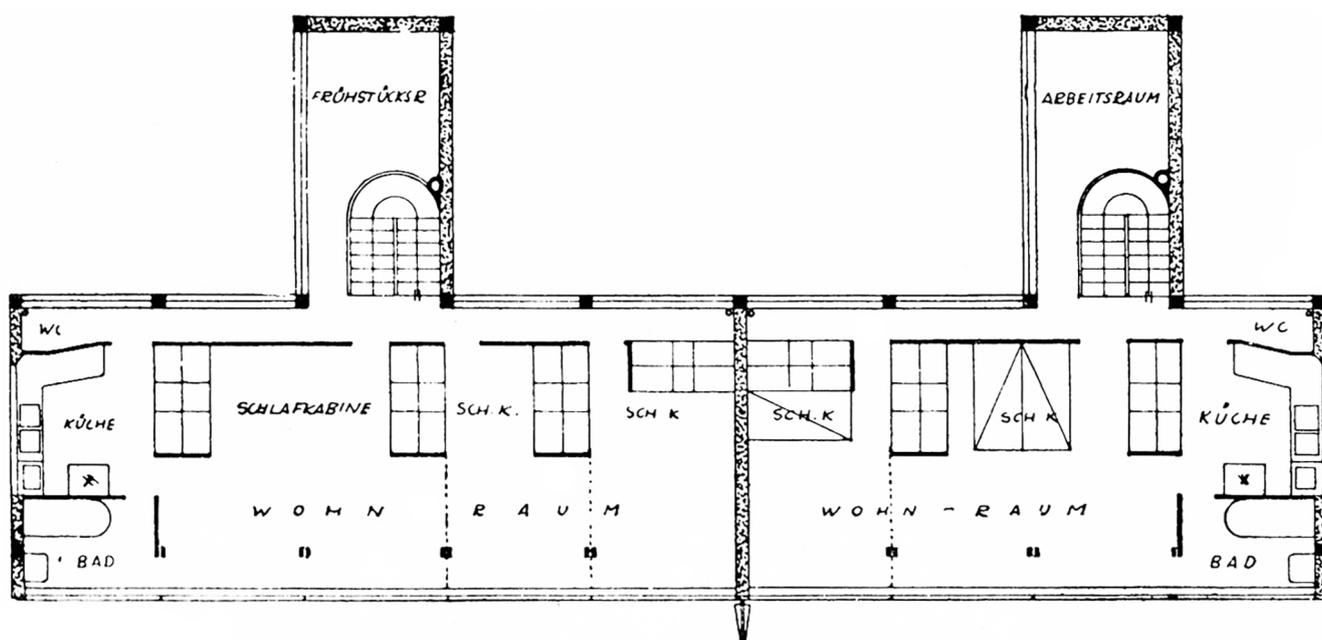
**Figura 3:** Apartamentos de um dos edifícios da Colônia de Weissenhof. Stuttgart (1927). O grande espaço – a sala de estar (*Wohn Raum*) – era formada por uma continuidade transitória, fechada à noite para os quartos, cujo mobiliário estava embutido nesses recipientes compactos. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

em que o tornava mais definido, pleno, sem os recortes do seu perímetro. Emergia mais claramente o espaço do recinto como um vazio esculpido.<sup>4</sup>

Corbusier transitava entre a exploração e a concatenação de sólidos virtuais constituídos pela alvenaria, planos de paredes e lajes e suas expressões em escala menor, e o espaço igualmente concebido como um sólido. Ou seja, modelava os cheios e vazios, para os quais o mobiliário colabora.

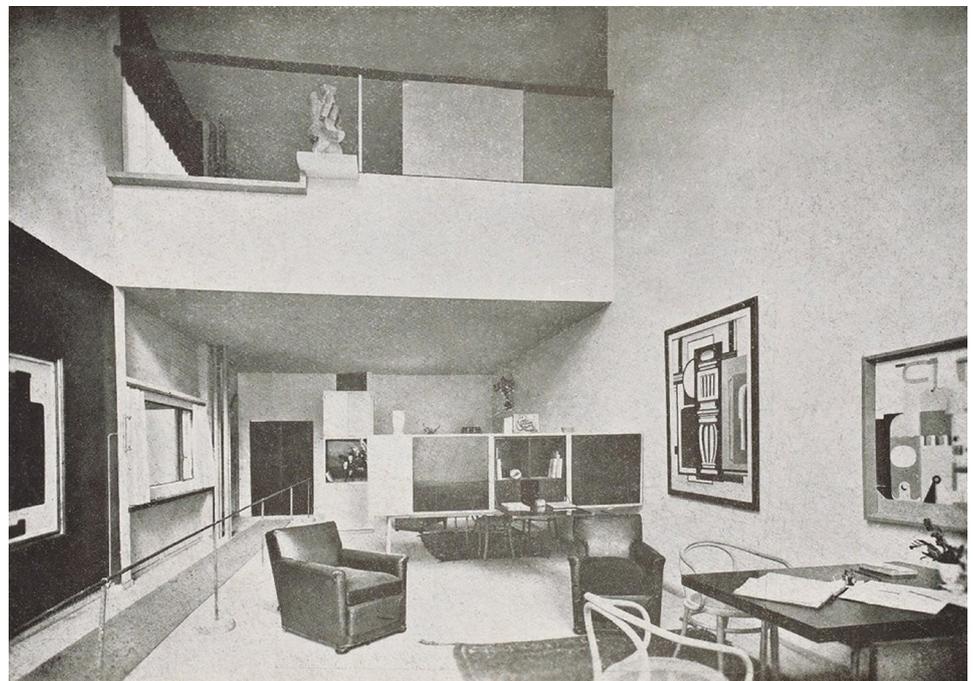
Esta operação fora fundamental para um dos dois protótipos habitacionais que realizou na Colônia de Weissenhof, em Stuttgart (1927): se uma das células era uma versão da Maison Citrohan (que depois chamou de Tipo VR – *Ville Radieuse*), o outro era um experimento mais novo. Fundamentalmente baseado nos vagões de trem, era longilíneo e seus espaços eram reversíveis: de dia, ficava tudo aberto e à noite, tudo aquilo relacionado com o sono, como as camas, saltavam de onde estavam, “escondidos em blocos localizados em cada célula” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.150 – tradução nossa).

Alguns são a meia-altura. Nestes, uma variação é do móvel suspenso, mantendo a continuidade do piso. A primeira vez em que aparece é no Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1925). Tais móveis são pensados de maneira análoga à arquitetura. Se o edifício purista é um bloco suspenso sobre pilotis, os escaninhos podem ser blocos suspensos sobre suportes igualmente esbeltos.





**Figura 4 (em cima):** Pavilhão do L'Esprit Nouveau. O móvel ao fundo tem um anúncio específico na mesma revista. Fonte: OZENFANT & JEANNERET, 1926.



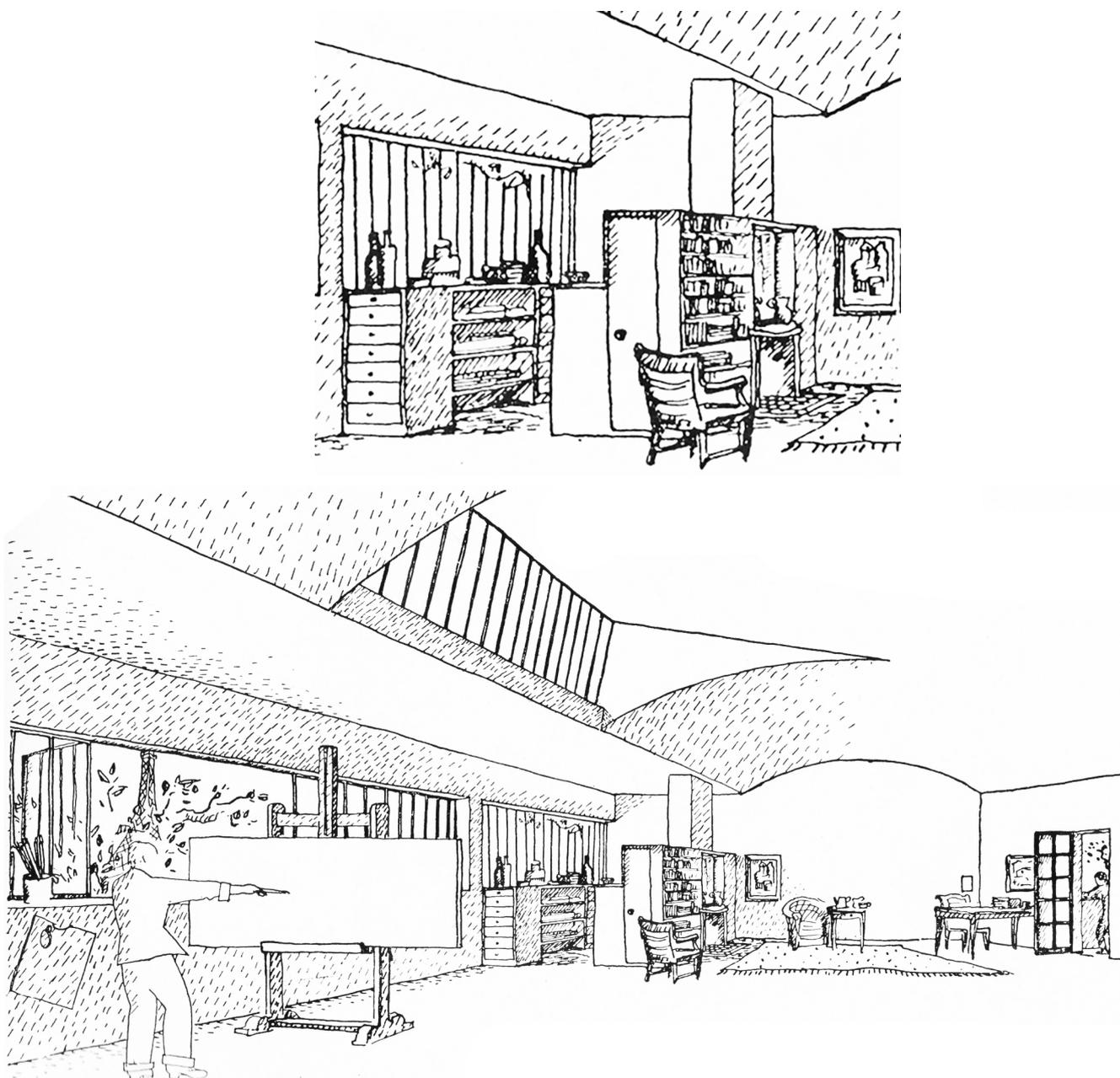
**Figura 5 (embaixo):** Pavilhão do L'Esprit Nouveau. O espaço é dividido tanto pela variação do pé-direito como pelo móvel. Esse "fundo" será, nas Unidades de Habitação, dentro do chamado Tipo VR, o lugar da cozinha. E o separador, a bancada da mesma. Fonte: LE CORBUSIER, 1926.

Com alturas maiores consegue dividir os espaços de maneira mais nítida, inclusive para áreas íntimas, como quartos.

**Figura 6:** Desenho da *Maison d'un Artiste* (1922). No último piso, onde estaria o ambiente de trabalho, fartamente iluminado pelas janelas em fita nas laterais e pelo *shed*, vemos um recinto definido por móveis a meia altura. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

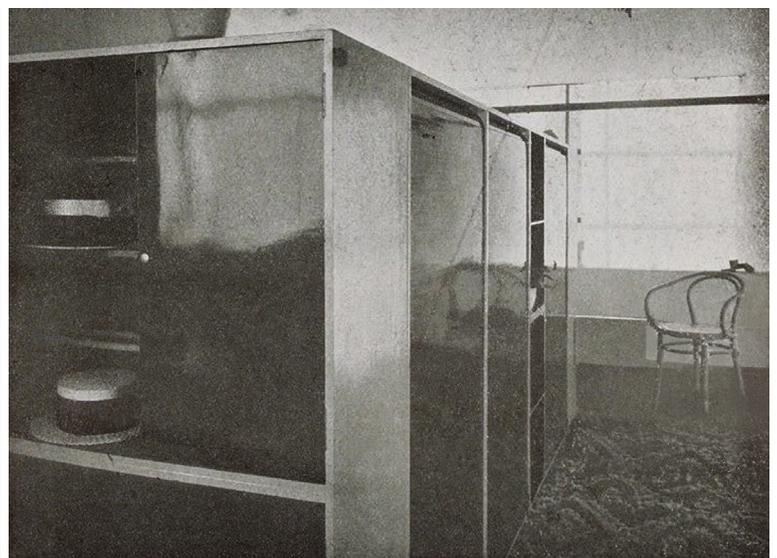
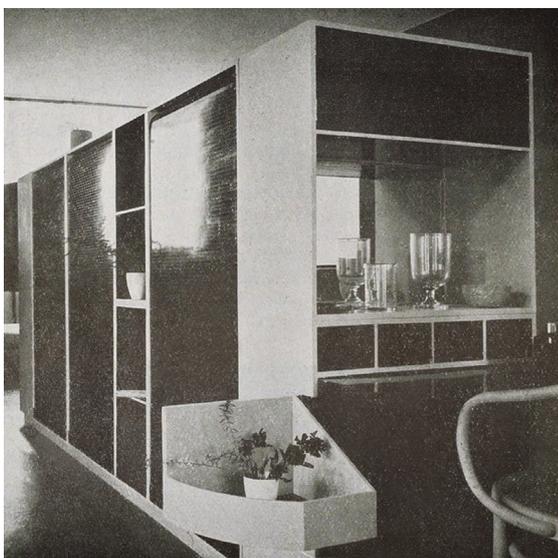
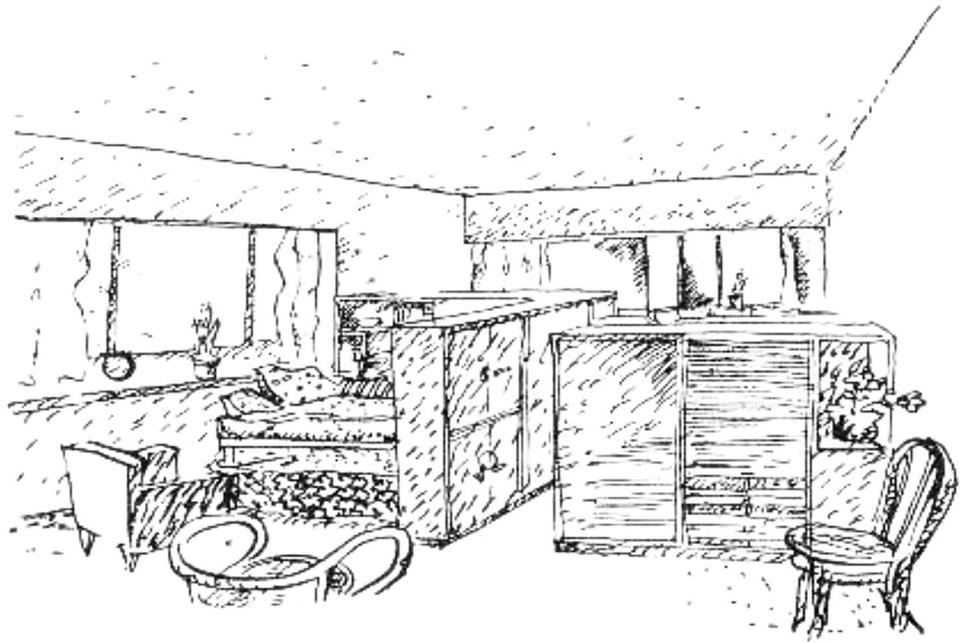
Num primeiro momento, Shoichiro Sendai (2019) argumenta que aquelas unidades do tipo *Monol*, com coberturas em abóbada, tinham essa limitação intrínseca: o teto curvo impedia que móveis de catálogo pudessem ir de piso a teto. É um bom ponto. O recurso não deixa, contudo, de ser empregado em ambientes com tetos horizontais.

Encontramos ainda divisórias totais, à maneira de paredes, tal como dito antes. O recurso aparece já nos pisos superiores da Villa Schwob (1916).

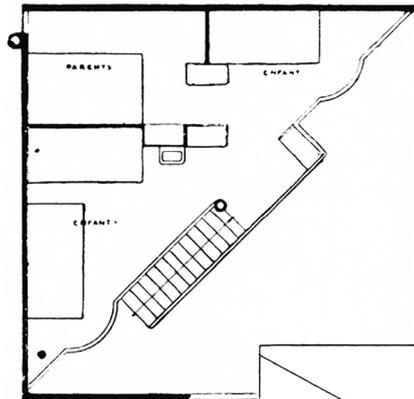


**Figura 7 (a direita):** Croqui da Maison Guiette, Antuérpia (1926).  
Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

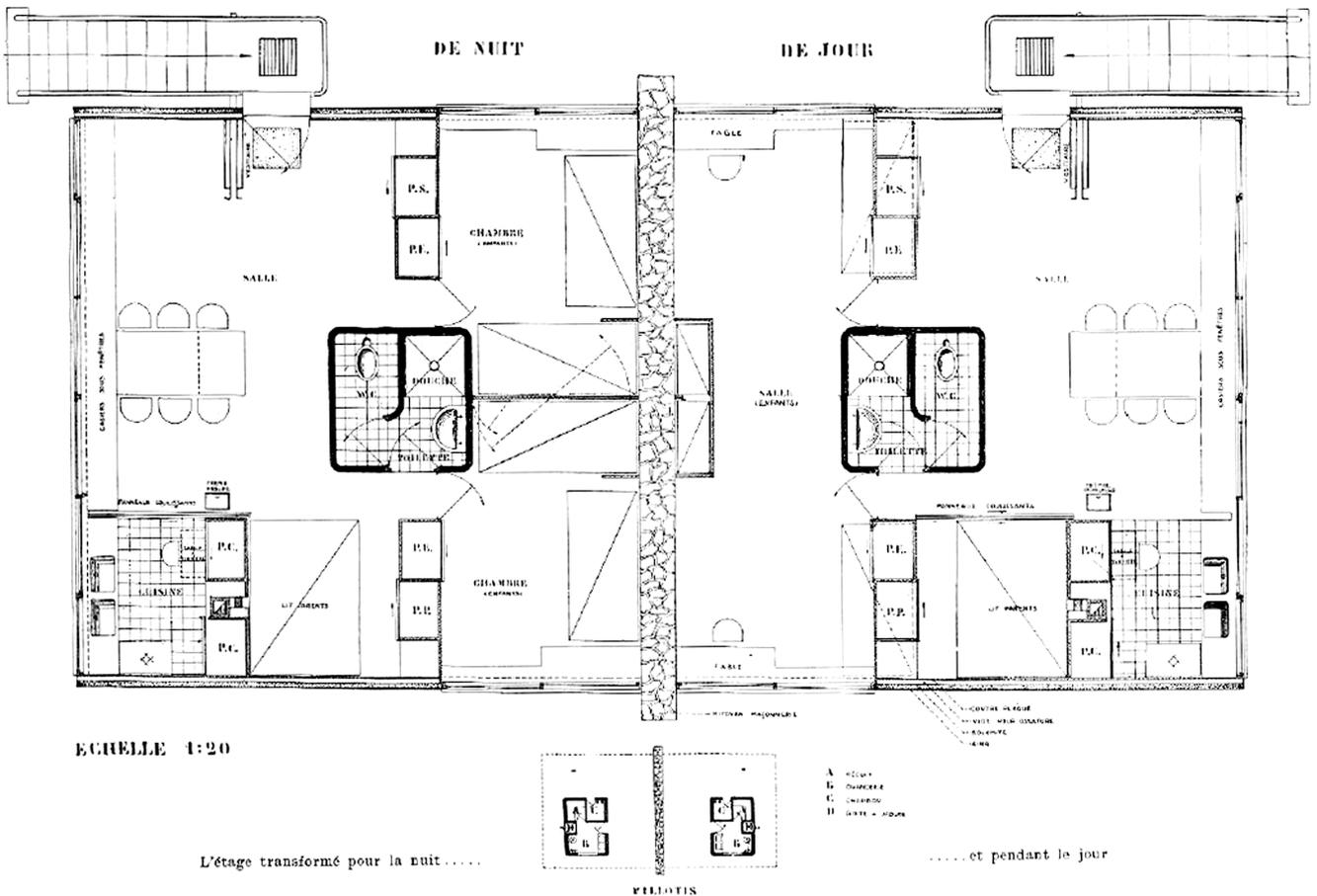
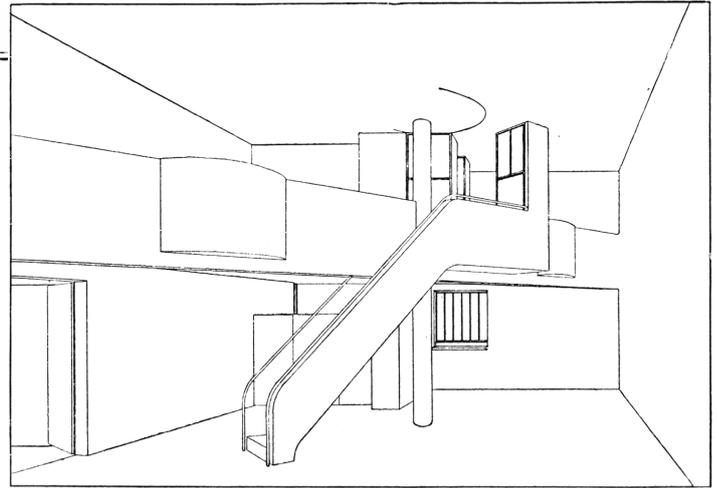
**Figura 8 (embaixo):** Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1925): mezanino. Em ambos os casos, no croqui da Maison Guiette e na foto do pavilhão, notar como os armários apresentam áreas abertas, como expositores, onde os objetos – alguns do cotidiano, como objetos-tipo - são tratados como esculturas em seu pedestal, ou pinturas em seu quadro e com seu fundo próprio. Fonte: LE CORBUSIER, 1926.



**Figuras 9 e 10 (a direita):** *Maisons en series pour artisans* (1924). Os quartos são separados por uma divisória leve que, reticulada, configura os armários. Também na chegada da escada no mezanino nota-se um armário de piso a teto. No térreo, são armários altos que separam a sala da cozinha. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.



**Figura 11 (embaixo):** *Maisons Loucheur* (1929), não realizadas. Nelas, há modalidades distintas de paredes. A parede central, de pedra, "material amigo do homem", que articula as unidades geminadas. No entanto, o demais será material industrial moderno, como pilares de ferro e vedações exteriores de zinco, imitando a carroceria de um automóvel. A unidade sanitária central, que por sua vez coordena a divisão de recintos em torno dela, complementada por divisórias feitas por guarda-roupas, armários e estantes. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.



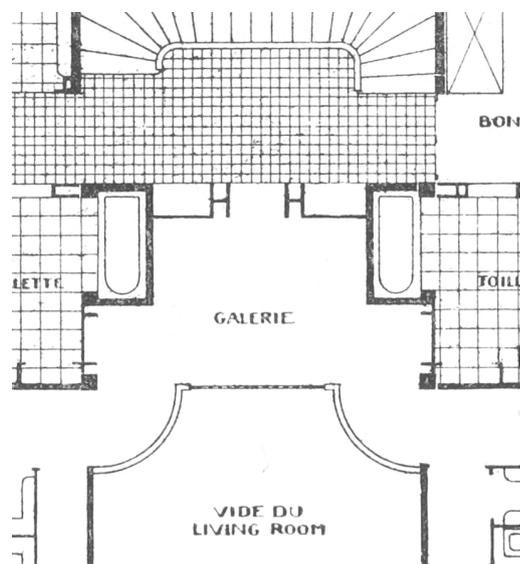
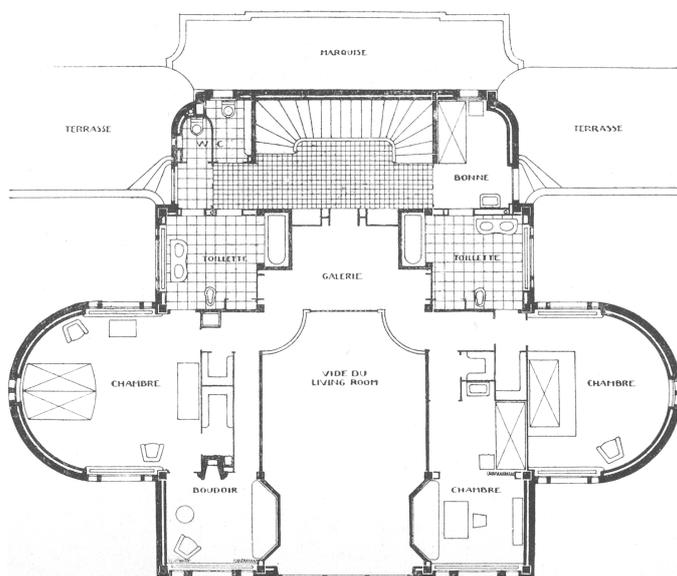
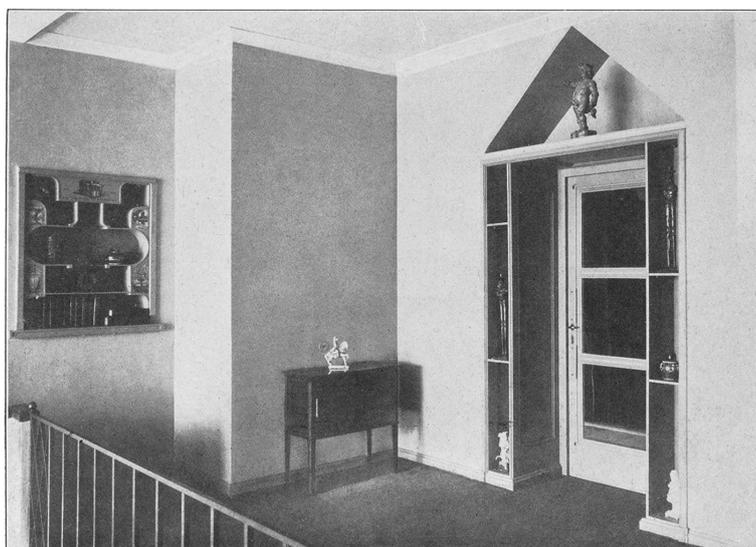
**Figura 12:** Na Villa Schwob (1916), em torno de uma porta, nichos para estatuetas várias. Inclusive em nicho em um frontão vazado. Fonte: OZENFANT, 1921.

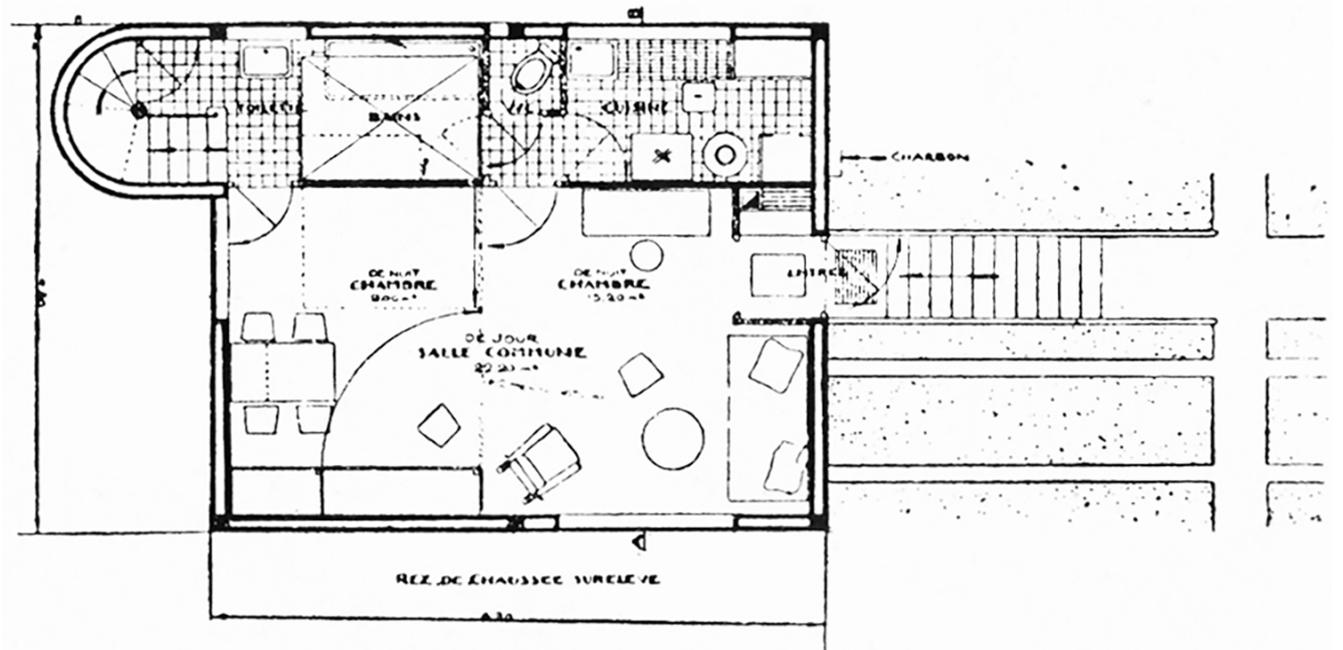
**Figura 13 (embaixo):** Piso superior da Villa Schwob (1916). A porta e seus esbeltos nichos laterais fazem parte de um armário que se abre para o corredor atrás. Fonte: OZENFANT, 1921.

As estantes como “paredes” não necessariamente são de madeira nem tampouco de alvenaria tradicional. No projeto das Maisons Loucheur (1929), aceitava um uso mais ousado de materiais, com paredes e divisórias “de palha compactada, de aparas de madeira ou de cortiça aglomeradas; as paredes internas e o teto, de madeira compensada” (LE CORBUSIER, 2004, p.100). As fotos da Villa Schwob (1916) parecem mostrar nichos nas paredes. Ao contrário, eram o resultado de armários camuflados como tais.

Há uma outra modalidade, mais rara, onde o mobiliário funde-se de maneira mais interessante com a arquitetura: as estantes que são paredes e, ao mesmo tempo, portas, girando em torno de um pivô.

Este recurso se aplica em uma habitação extremamente singular: a cobertura do arquiteto, no *Immeuble à la Porte Molitor* (1931-34), com um armário que serve como porta para a suíte íntima do casal.





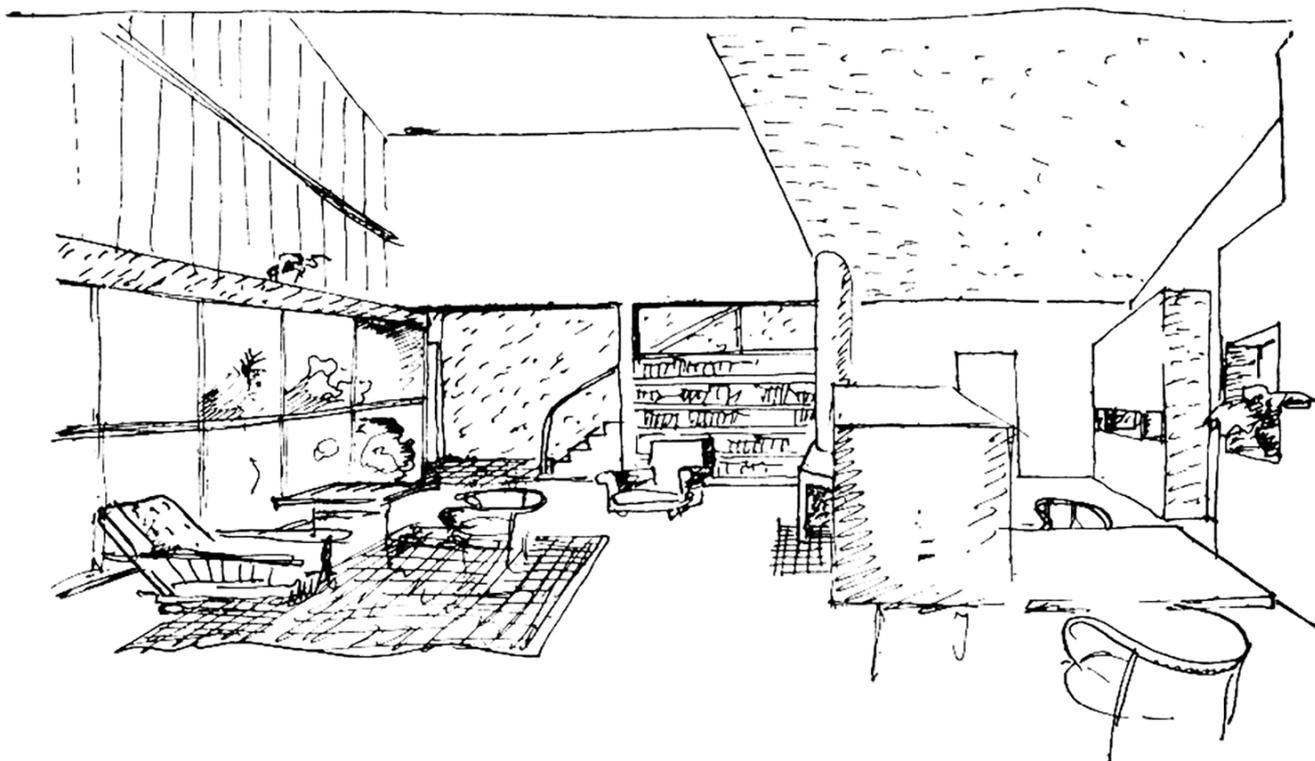
**Figura 14:** *Maison d'un artiste* (1922). A *sala commune* podia ser fechada (à noite, *de nuit*, serem quartos). O que parece ser o recurso para isolar tais espaços seria um armário/ estante. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

## De nichos e janelas

Alan Colquhoun (1972), em texto clássico, identifica como um dos procedimentos centrais de Le Corbusier o que chamou de *deslocamento de conceitos*, enfatizando dois movimentos particulares. Um é a recombinação de elementos herdados da tradição arquitetônica, não raro de maneira insólita. Outro, a de elementos trazidos de outras áreas, como era a arquitetura vernacular e as novas máquinas de então. Aqui tratamos de uma outra modalidade deste deslocamento de técnicas, conceitos e mesmo imagens: entre as Artes e Ofícios. No caso, entre a Arquitetura e o Mobiliário.

Le Corbusier realiza várias transferências entre escalas e tipos de artefatos humanos, transportando conceitos, idéias, recursos e imagens de um para outro, sem cerimônia alguma. Se enfatizamos neste texto aqueles dois, foi por uma questão de espaço de exposição. Porque mesmo nesse âmbito específico, do interior das casas e dos edifícios, mescla ainda a Pintura e a Escultura, nessa amálgama das Artes que é tão central no seu arsenal metodológico.

Alexandra Lange observa que os escaninhos serviam como janelas, conceitual e funcionalmente (LANGE, 2002, p.70). Enumerava que, nos muitos croquis de interiores, é difícil discernir as janelas dos recipientes, pois seu tamanho e arranjo são os mesmos. Que Corbusier invariavelmente compõe a visão do exterior por meio de janelas como quadrados análogos, e aqui adiantamos que se trata do deslocamento e mescla da Arquitetura com a Pintura: a janela deixa de ser uma abertura possível na opacidade



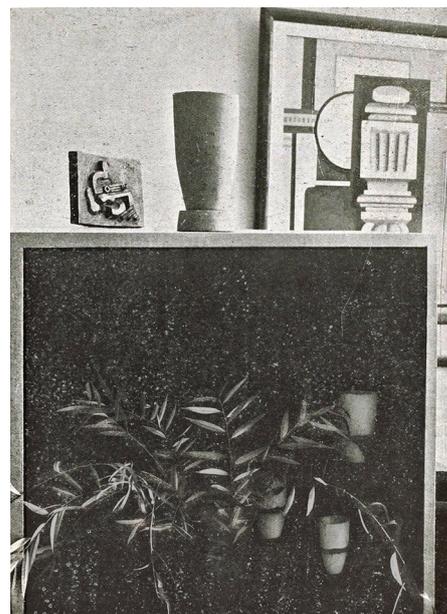
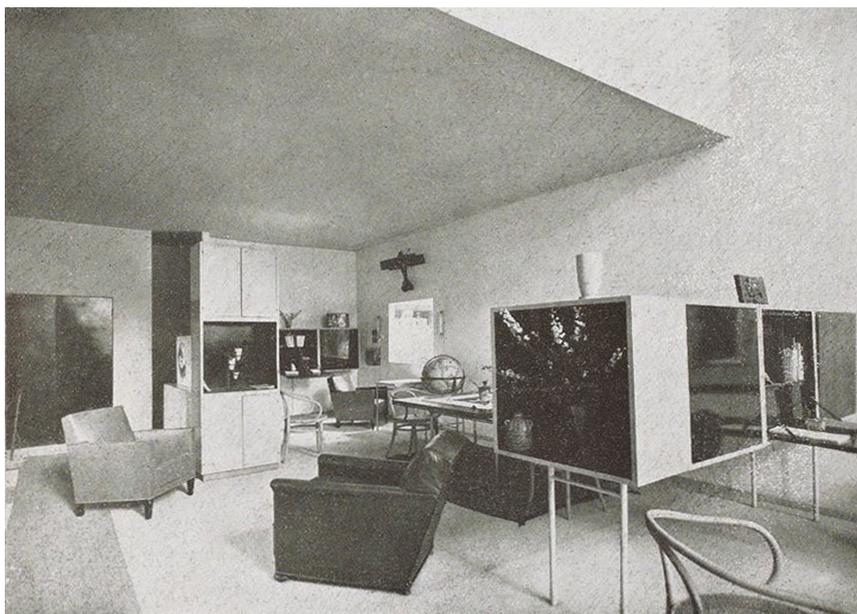
**Figura 15:** Maison Citrohan (1922). Aqui vemos, à esquerda, nichos abertos onde objetos são expostos. Provavelmente, pensados como armários abertos para esse ambiente em tais nichos, e nos demais, voltados para o recinto posterior. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> No projeto de agenciamento da Villa Berque (1921), encontramos o mobiliário simplificado funcionando para definir compartimentos e, mais importante, o armário tratado como um nicho para nele situar. Por questões de uso da imagem, escolhemos uma imagem mais “madura” da Maison Citrohan, quando os elementos gerais do moderno ambiente purista já estava bastante desenvolvido.

necessária da parede, e torna-se um ente de direito próprio, uma versão do quadro pintado (que é, historicamente no Ocidente, uma janela imaginária), que pode ser posta nos ambientes exteriores, ao redor ou acima da casa. As figuras que mostramos neste texto exibem a mesma concepção plasmada nos móveis: vazios quadrangulares para fundos claros ou espelhos, onde se exibem, de maneira escultórica, jarros, vasos, copos e até mesmo... esculturas.

Esse mesmo elemento de composição – a janela e o nicho quadrado – também se revela nas fotografias. Naegele (2016) argumenta ser um dos três métodos que mais empregava no seu manejo: a identificação de quadrados, postos no meio da composição, brancos ou escuros. Neste caso, eram tanto a representação de um vazio como, em outra clave, podiam ser interpretados como uma presença. Mas permite compreender o seu oposto: o sólido quadrado que salta da superfície, via de regra uma sacada com muro frontal maciço, recorrente em toda sua obra. Assim, nicho e cubo, quadrado preto e quadrado branco nas fotos e desenhos, são a mesma coisa.

Nichos nos móveis, e objetos-tipo cuidadosamente colocados, valorizando-se mutuamente, apareceram nas figuras 4, 5 e 8, de partes diversas do Pavilhão do L’Esprit Nouveau.



**Figuras 16 e 17 (em cima):** Pavião do L'Esprit Nouveau (1925): sala com pé-direito duplo. Os móveis, servindo como divisórias (em primeiro plano, um deles suspenso em "pilotis", têm alvéolos abertos servindo como fundo para objetos tratados como esculturas puristas, mais além da função-tipo de recipiente. Fonte: LE CORBUSIER, 1926.

**Figuras 18 e 19 (embaixo):** Edifício da Cité-refuge de l'Armée du Salut (1929) e apartamento do próprio artista no Immeuble Locatif a la Porte Molitor (1931-34), ambos em Paris. Em ambos os casos, o recurso do nicho, o segundo com uma moldura mais nítida. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935.

## O salto escalar

Nesse deslocamento de procedimentos, também havia o salto escalar. Jerzy Soltan descreve que no famoso ateliê da Rue du Sèvres, Corbusier continuamente repetia “do geral ao particular e do particular ao geral” (SAMUEL, 2007, p.3). A articulação escalar transparece em alguns escritos, além dos ditos: “[n]ão há ‘detalhes’. Tudo é uma parte essencial do todo. Na natureza microcosmo e macrocosmo são um só” (LE CORBUSIER, 1985, p.30 – tradução nossa).<sup>6</sup> Este princípio geral podia refletir-se em uma idéia geral de unidade, porém acreditamos que acabava se expressando em procedimentos que se repetiam nas escalas, e mesmo formas específicas.

Parte do esforço de tipificação e simplificação – que Corbusier chamava de “concentração” – passava por estabelecer uma medida-padrão, um módulo. Ele aparecia nas suas prateleiras, como visto, e nas mesas: “[a]s mesas têm um módulo comum” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.39 – tradução nossa). Era o que lhes permitia a combinação. O módulo lhe era algo central naqueles anos, mais além do debate da época da padronização para fins industriais. Defendia: “MÓDULOS – O módulo é o meio de regularizar o ritmo imaginado; ele intervém durante a produção da obra, como regulador” (OZENFANT & JEANNERET, 1920, p.42 – tradução nossa). Válido para edifícios, também era para os móveis. Operava como o regulador metodológico, com ressonâncias cósmicas até, em todas as escalas. Reconhecemos tão cedo o embrião do Modulor, inclusive no nome, com o ganho de ser um sistema mais flexível, permitindo ajustar as dimensões acima e abaixo do ponto de vista escalar, do microscópico ao gigantesco.<sup>7</sup> Em vez de uma medida-padrão, era um sistema que gerava medidas para todas as necessidades.

Ora, o módulo aparecia de maneira explícita nos Immeuble-Villa, naqueles edifícios compostos pelas células habitacionais (o Pavilhão do l’Esprit Nouveau) agrupadas, para seu orgulho: “com tais edifícios, reina um novo módulo na fachada. Estes panos de vidro, animados pelas grandes aberturas dos jardins (6 metros), suscitam uma nova visão arquitetônica” (LE CORBUSIER, 2004, p.107). O recurso da tipificação e do estabelecimento de medidas padronizadas era comum a todas as escalas, e lhes coeria.

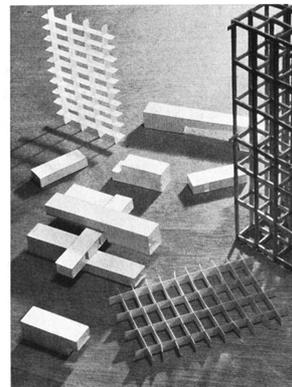
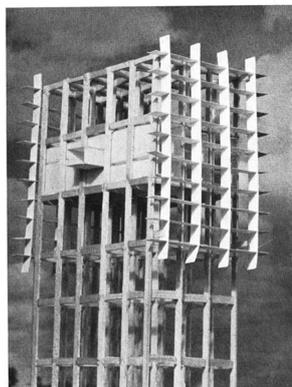
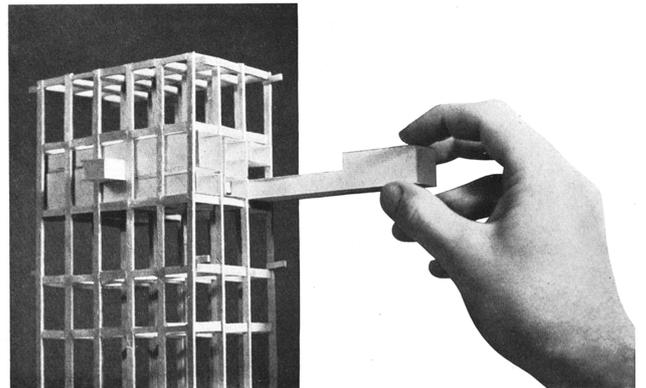
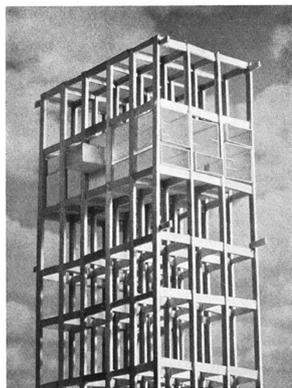
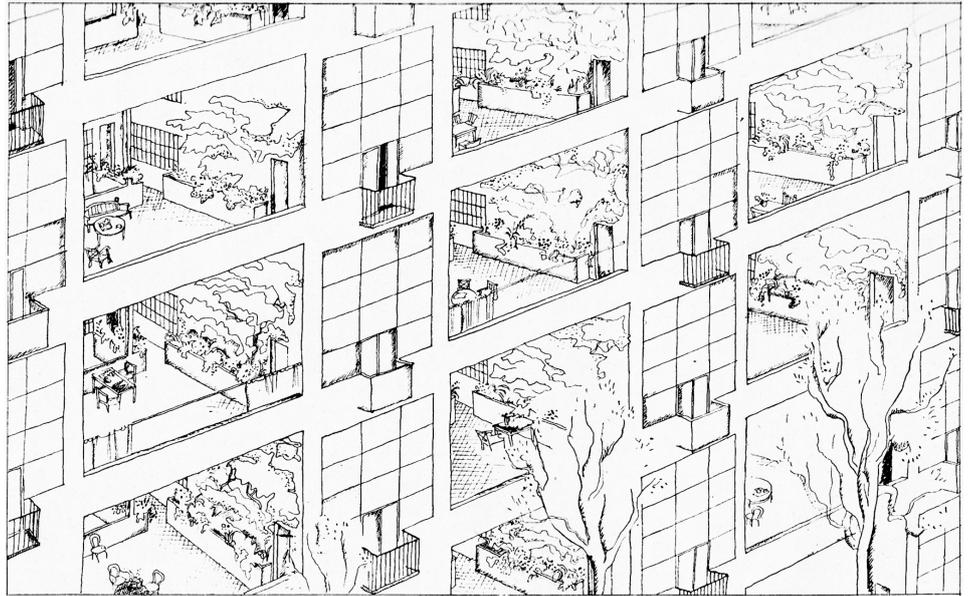
O mesmo espírito que regia as estantes e as mesas também orientava os edifícios: grandes lâminas, composição retangular modular, os vazios quadrados dos móveis ecoavam nos grandes alvéolos. As sacadas “cúbicas”, parte freqüente do seu repertório, eram a imagem do alvéolo reduzida e em negativo, como percebera Naegele (2016).

Os móveis eram pequenos edifícios, em especial aqueles suspensos em “pilotis”, tais como os vistos nas figuras 5 e 18. Mas os edifícios, mesmo aqueles descomunais, podem ser vistos como versões titânicas de móveis. Os Immeuble-Villa são escaninhos, com seu ordenamento claro e seus nichos. O *Plan Obus* de Argel, o Projeto A (1930), com seus edifícios lineares descomunais, evocam as prateleiras longilíneas de concreto. As bandejas do edifício aceitam arquiteturas variadas como as prateleiras recebem objetos diversos.

A *Unité d’habitation de grandeur conforme* (1946-52), que primeiro construiu em Marselha, tinha como um dos fundamentos a imagem ou metáfora da garrafa, uma constante na trajetória corbusiana. O apartamento fora pensado como uma garrafa, isto é, um recipiente autocontido, capaz de ser içado e simplesmente encaixado em

<sup>6</sup> Um dos gêrmens dessa idéia teria vindo do seu mentor, Charles L’Eplattenier, que o teria ensinado a estudar a Natureza e descobrir suas leis secretas, para enfim cristalizá-las nos ornamentos; seu mestre tinha “uma concepção elevada do ornato, que queria que fosse como um microcosmo” (LE CORBUSIER, 1996, p.198). Le Corbusier toma esse princípio, embora de outra maneira.

<sup>7</sup> Essa estrutura escalar do Universo, ou ainda, a presença da “arquitetura” – da expressão física da matemática e geometria subjacente à realidade – em todas as escalas, aparece em outros momentos. Um deles é o painel de fotografias ampliadas que faz no Pavilhão Suíço (1930), onde desenvolve, em uma seqüência crescente, de microfotografias até vastas fotografias aéreas (NAEGELE, 2016). O mesmo faz no seu livro *Aircraft*, de 1935, onde explora dos detalhes dos motores dos aviões até os meandros dos rios, o litoral e as montanhas. Afinal, como dissera nesses primeiros anos da década de 1920, a arquitetura estava “em qualquer coisa sublime ou modesta que contém uma geometria suficiente para que nela se instale uma relação matemática” (LE CORBUSIER, 1996, p.213).



**Figura 20 (em cima):** Projeto de Immeuble-Villa (1922), com seus alvéolos e jardins suspensos. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

**Figura 21 (embaixo):** Maquete que ilustra o raciocínio por trás da Unité d'Habitation. Fonte: LE CORBUSIER, 1946, p.186.

uma monumental grelha, uma “ossatura” como chamava (LE CORBUSIER, 1995, p.186). Ossatura – outra metáfora que lhe era cara – que, ao fim e ao cabo, era uma adega. E a adega não deixa de ser um móvel.

## Conclusão

Em busca da depuração do meio construído, Le Corbusier partiu para a identificação do mobiliário essencial. Nas cadeiras, definiu seus tipos, e nas estantes, tratou de reconhecer dos objetos que costuma carregar e encontrar um módulo que os organizasse. Algumas destas funções, em especial para o interior das residências, seria atendida por mobiliário disponível no mercado. Mas o seu ateliê desenvolveu modelos próprios de assentos, tornados famosos mundialmente, assim como de mesas e estantes, estas sem a mesma proeminência. Dos três tipos de móveis, as estantes ganhavam um papel na definição de recintos e espaços interiores. Não exploramos aqui, mas muito das funções das estantes foram transferidas para o edifício em si. A arquitetura ganhou plasticidade e eliminou um mundo de pequenos móveis, embora Corbusier não lograsse formas felizes de fazer o mesmo com os assentos. A alvenaria era melhor sucedida nas estantes e nas mesas, e na miríade de formas intermediárias e híbridas destas.

Sendai (2019) observa que tem sido usual conferir um papel menor ao mobiliário, no máximo atentar para sua modernidade, na composição do espaço corbusiano devido à dualidade conceitual entre arquitetura e mobiliário. O conceito de equipamento, contudo, indicava sua importância no espaço arquitetônico. Na mesma linha, vemos que tal conceito permitia abranger ambas as escalas. Por um lado, o equipamento se alinha com a noção da *máquina de morar*: o mobiliário e as máquinas do interior dos edifícios são equipamentos dentro de uma máquina.<sup>8</sup>

O conceito de módulo, como apresentamos no início, aponta também para essa articulação entre as escalas. Os artefatos domésticos eram próteses do corpo humano, extensões suas.

*Buscar a escala humana, a função humana, é definir necessidades humanas.*

*Tais necessidades são padrões. Temos todas necessidades de completar nossas capacidades naturais com elementos de reforço.*

*Os objetos-membros humanos são objetos-padrões que atendem a necessidades-padrões.*

*A arte decorativa é um termo vago e inexato com o qual se representa o conjunto dos objetos-membros humanos. Estes atendem com certa exatidão a necessidades de ordem claramente objetiva. Necessidades-padrões, funções-padrões, portanto, objetos-padrões, móveis-padrões. (LE CORBUSIER, 1996, p.VII)*

O alicerce é o Homem. Na pintura purista, o fundamento está no fato de que o Homem reflete a Proporção, a Simetria, pois ele próprio está constituído de maneira proporcional, o que se manterá no Modulor, que emana dele e lhe perpassa. No design, o Homem dará a proporção direta, por seus membros e suas necessidades.

<sup>8</sup> O conceito de equipamento também permitia uma articulação com a escala da cidade. Em dado momento, Corbusier afirma: “Substituo a palavra *urbanismo* pelo termo *equipamento*. Já substituí o termo mobiliário por equipamento” (LE CORBUSIER, 2004, p.144).

A linguagem tecnicista do equipamento, funções-tipo, ou módulo, longe de ser um esvaziamento da Arquitetura, é resultado de uma reflexão mais intrincada, onde o mobiliário é compreendido como extensão do homem, aludindo a um recorrente vínculo “orgânico” dele com os artefatos. Daí a exigência de sua simplificação, para fins de uma economia das energias psíquicas. E, partindo do outro lado, o reconhecimento da força plástica dos aparelhos, das máquinas, e dos elementos mais simples como ânforas e tubos de ensaio, também desnudados e reduzidos ao essencial, homólogos ao dos edifícios utilitários (aquelas fábricas das periferias urbanas, os silos), unificados pela Geometria e pelo Número, a natureza supra-real.

Isso permitia a Le Corbusier pensar, e agir, nessas escalas. Algo disso se manifesta na publicação daqueles livros entre 1923 e 1925. Tal arcabouço conceitual conferia-lhe a certeza e os meios para esse curso de ação, e tentar atingir o que ele acreditava que era o *sentimento moderno*: “um espírito de geometria, um espírito de construção e de síntese” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.97).

## Referências bibliográficas

- COLQUHOUN, Alan. Displacements of Concepts in Le Corbusier. *Architectural Design*, vol.43, p.2020-243, apr 1972.
- LANGE, Alexandra. White Collar Corbusier: From the Casier to the cités d'affaires. *Grey Room*, Cambridge, Massachusetts, n.9, p.58-79, 2002. MIT Press. Fonte: <<http://www.jstor.org/stable/1262601>>. Acesso em: 10 jun 2021.
- LE CORBUSIER. *Aircraft*. London: Trefoil Publications Ltd., 1985. [Publicado originalmente em 1935].
- LE CORBUSIER. *A Arte Decorativa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- LE CORBUSIER. Iconologie Iconolatries Iconoclastes. *L'Esprit Nouveau*, Paris, n19, 1923. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau S.A., 1923.
- LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1938-1946*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1946.
- LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1938-1946*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1995. [Originalmente publicado em 1952].
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LE CORBUSIER. *Almanach d'Architecture Moderne*. Paris: Georges Crès & Cie, Paris 1926. [Originalmente distribuído na *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* em 1925]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073372j?rk=85837;2>>. Acesso em: 10 jun 2021.
- LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète 1910-1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1930.
- LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète 1929-1934*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1935.
- NAEGELE, Daniel J. Seeing what is not there yet: Le Corbusier and the architectural space of photographs. In: Simpósio Internacional “INTER – Photography and Architecture”, Universidade de Navarra, Espanha, 2 a 4 de novembro de 2016. Disponível em: <[https://lib.dr.iastate.edu/arch\\_conf/90](https://lib.dr.iastate.edu/arch_conf/90)>. Acesso em: 10 jun 2021.
- OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do Cubismo*. São Paulo: Cosac-naify, 2005. [Original de 1919].

OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles-Édouard. Sur la Plastique. *L'Esprit Nouveau*, Paris, n.1, 1920. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau S.A.

PASSANTI, Francesco. Hadrian's Villa and Spatial Dialogue in Le Corbusier's Houses. In: RABAÇA, Armando (ed.). *Le Corbusier, History and Tradition*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

PIOTROWSKI, Andrzej. Le Corbusier and the Representational Function of Photography. In: HIGGOTT, Andrew e WRAY, Timothy (eds.). *Camera Constructs: photography, architecture and the modern city*. London/ New York: Routledge, 2016, p.35-45.

SAMUEL, Flora. *Le Corbusier in Detail*. Oxford: Elsevier Ltd, 2007.

SENDAI, Shoichiro. Realization of the standard cabinet as "equipment" by Le Corbusier: the transformation of the "wall". *Journal of Architecture and Planning* (Transactions of AIJ), v.83, n,752, p, 2043-2053, out 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1002/2475-8876.12093>>. Acesso em: 10 jun 2021.

Recebido [Nov. 24, 2021]

Aprovado [Mai. 15, 2023]