



A Arte Decorativa de Ontem: táticas e concepções projetuais de Le Corbusier na sua fase purista

***The Decorative Arts of Yesterday: Le Corbusier's design tactics and
concepts in its purist phase***

***El Arte Decorativo de Ayer: tácticas y conceptos de diseño de Le
Corbusier en su fase purista***

PAZ, Daniel Juracy Mellado

Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo. Salvador, Brasil.
danielmelladopaz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2119-5850

Recebido em 13/11/2021 Aceito em 23/05/2022



Resumo

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier, desenvolveu e apresentou sua compreensão muito particular do ambiente construído, do interior do lar à metrópole, em textos, croquis, maquetes, projetos e obras construídas. Na sua formulação muito característica da Síntese das Artes, Corbusier refundia e redistribuía os atributos de cada área, cada arte, cada disciplina: com a Escultura, com a Pintura, com a Arquitetura, entre outras. Na relação entre Mobiliário e Arquitetura, se havia um mobiliário moderno, funcional e usando as novas tecnologias e possibilidades industriais, na obra de Corbusier a arquitetura absorvia muitas das funções do mobiliário tradicional, equipando o interior e as áreas abertas, de modo crescente e assumindo formas híbridas e intermediárias, para além dos tipos elencados descritos nos textos do arquiteto. O artigo trata de tais estratégias durante os anos 1920, dentro da poética do Purismo, que desenvolvera com seu amigo, o pintor Amédée Ozenfant.

Palavras-Chave: Le Corbusier; Síntese das Artes; Obra de Arte Total; deslocamento de conceitos; método de projeto

Abstract

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, better known as Le Corbusier, developed and presented his very particular understanding of the build environment, from the interior of the home to the metropolis, in texts, sketches, models, projects and built works. In his very characteristic formulation of the Synthesis of the Arts, Corbusier refounded and redistributed the attributes of each area, each art, each discipline: Sculpture, Painting, Architecture, among others. In the relationship between Furniture and Architecture, if there was modern, functional furniture using new technologies and industrial possibilities, in Corbusier's work architecture absorbed many of its functions, equipping the interior and open areas, increasingly and assuming hybrid and intermediate forms, in addition to the listed types described in the architect's texts. The paper shows strategies during the 1920s, within the poetics of Purism, which he developed with his friend, the painter Amédée Ozenfant.

Key-Words: Le Corbusier; Synthesis of the Arts; Total Work of Art; displacement of concepts; design method

Resumen

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, desarrolló y presentó su comprensión muy particular del espacio construido, desde el interior de la casa hasta la metrópoli, en bocetos, maquetas, diseños y obras construidas. En su muy característica formulación de la Síntesis de las Artes, Corbusier refunda y redistribuye los atributos de cada área, cada arte, cada disciplina: la Escultura, la Pintura, la Arquitectura, entre otras. En la relación entre Mobiliario y Arquitectura, si hubo mobiliario moderno, funcional y utilizando las nuevas tecnologías y posibilidades industriales, en la obra de Corbusier la arquitectura absorbió muchas de las funciones del mobiliario tradicional, equipando el interior y los espacios abiertos, cada vez más y asumiendo híbridos e intermedios. formas, además de los tipos enumerados descritos en los textos del arquitecto. El artículo aborda este tipo de estrategias durante la década de 1920, dentro de la poética del Purismo, que desarrolló junto a su amigo, el pintor Amédée Ozenfant.

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



Introdução

Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965) publicou, mais conhecido pelos arquitetos sob seu pseudônimo de Le Corbusier, desenvolveu e apresentou sua compreensão muito particular na revista *L'Esprit Nouveau*, com Amédée Ozenfant e Paul Dermée, e em quatro livros publicados entre 1923 e 1925: *Vers une Architecture* (1923), *Urbanismo* (1924), *La Peinture Moderne* (1925) (com Amédée Ozenfant) e *L'Art Décoratif Aujourd'Hui* (1925). Ali apresentava uma complexa fusão de ideias e influências, organizando-se desde a pintura e mobiliário, até grandes edifícios e a metrópole moderna, de difícil interpretação tal o emaranhado de conexões. Na sua formulação muito característica da Síntese das Artes, Corbusier refundia e redistribuía os atributos de cada área, cada arte, cada disciplina. Isso se verá com a Escultura, com a Pintura, e com outras modalidades, reinterpretadas de modo muito particular, na medida que os anos avançavam, incorporando artes tradicionais à nova tradição moderna, como a dos vitrais. A visão de conjunto se perde, de maneira inevitável, pois é certo que, parafraseando Oscar Wilde, qualquer intento de esgotar um assunto acaba por esgotar a paciência do leitor.

Por isso vamos realizar um “corte” um tanto arbitrário: estudar como Corbusier compunha essa arquitetura de interiores, e decodificar as táticas de projeto, as operações que realizou para harmonizar as diferentes áreas (em que ele mesmo atuou) a fim de obter ambientes unitários, a *Gesamtkunstwerk*, a Obra de Arte Total na sinfonia de formas que tanto buscava. Pode-se sintetizar como a relação e fusão entre Arquitetura e Mobiliário, alvenaria e marcenaria, e somente em um dos lados da equação, no papel da alvenaria abraçando as funções usualmente concedidas à marcenaria, no seu período dito “purista”, nos anos 1920. Nesse momento, sua obra convergia para uma proposta muito clara, que depois extrapolou por outros caminhos, nisso incluindo as concepções e estratégias aqui expostas, que também seria excessivo abordar.

Em muitos casos, teremos de enfatizar pedaços do ambiente construído, recursos pontuais que, e isso nunca deve se perder de vista, fazem parte de uma unidade indissolúvel dos recintos e da experiência espacial do percurso, da *promenade architecturale*. Os desenhos são baseados em fotos e croquis. Alguns são interpretações de imagens incompletas ou pequenas, podendo haver erro de interpretação. Ademais, há deformações para fins da coesão visual, e outras eventuais por imperícia. São mais ilustrações de um raciocínio geral – corbusiano e do autor – que um cadastro fiel da obra, ou reprodução exata das peças gráficas.

1. Depuração e Tipificação do Mobiliário

Le Corbusier, assinando sob seu nome de batismo de Jeanneret, com Ozenfant, proclamavam que um Espírito Novo (essa expressão feliz de Guillaume Apollinaire) estava nascendo, e era seu trabalho auxiliar no seu parto. Esse Espírito era de síntese, de clareza, luminosidade e depuração: “tudo se clarifica e depura” (OZENFANT & JEANNERET, 2005, p.25). Era preciso eliminar os excessos da Arte, e retornar à “*qualidade dos efeitos da matéria*” (OZENFANT & JEANNERET, 2005, p.27), à simples sensação gerada pelos elementos puros. Na *Maison Citrohan*, apresentada em 1922 no *Salon d'Automne*: “esse sentimento categórico de pureza, de franqueza, de total confissão, de lealdade”, trazida pela novidade do concreto armado, que permitia a pureza do envelope construído, “a *eloquência decisiva do volume arquitetônico*” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.45 – tradução nossa). A parede limpa ou as colunas, isoladas na forma dos pilotis, emergem como fatos plásticos primários. A pureza, que aparecia de maneira pioneira nas fábricas e seus produtos, deveria também ser atributo das casas modernas. Pensava-as na paisagem como naturezas-mortas, naquela harmonia dada pela relação compositiva entre as partes: “Uma casa é exata, assim como a maré alta é exata.



[...] Uma casa é pura assim como é verdadeira uma fruta – uma maçã, uma pêra” (LE CORBUSIER, 1925c, p.85 – tradução nossa).¹

Para além das analogias, era conhecido o processo de adulteração de imagens, tanto fotos como croquis, que Corbusier realizava com seus escritos. É conhecida a maneira como modificou fotos de construções utilitárias, como silos, a fim de parecerem grandes sólidos elementares, no *Vers une Architecture*.² Também com seus edifícios. Na edição número 6 da *L'Esprit Nouveau* publicou a *Villa Schwob* (1916), a única obra de seus anos de La Chaux-de-Fonds que reivindicava na sua maioria de arquiteto de vanguarda. Ora, esta obra era explorada com manipulações nas fotos. Os elementos pitorescos, como o jardim e a pérgola, foram sumariamente eliminados (COLOMINA, 1987), tornando a edificação uma antevisão mais clara do Purismo. Mesmo obras paradigmáticas, como a *Villa Savoye* (1928-31)³ e a *Villa Stein-de-Monzie* (1926-7)⁴ foram “limpas” de pequenas irregularidades nos volumes de suas *Oeuvre Complète*.

Para Beatriz Colomina (1987), a obra construída não era a etapa final. A obra circulava como imagem, e Corbusier não via problemas em alterar a segunda para comunicar melhor a primeira. Ou, podemos pensar ao contrário, que a concretização da obra é uma vicissitude de uma concepção ideal. Daniel J. Naegele (2016) explora ainda mais essa relação: Corbusier usaria as fotografias, que não eram de sua autoria, para indicar o que arquitetura *poderia ser*, e não exatamente o que ela era. Para sugerir uma nova maneira de ver o espaço. Nos anos 1920 e 1930 as fotos eram tiradas por fotógrafos profissionais pagos para esse registro. Le Corbusier não apenas as selecionava, mas as recortava, de modo a obter exatamente aquilo que encontrava. O argumento é pertinente em linha geral porque os croquis, estes de sua autoria, faziam o mesmo: expunham uma abertura angular “corrigida” típica de uma visão mais distante, atrás das paredes, e retratando um ambiente maior do que efetivamente era. Em nossos estudos, algumas perspectivas mostravam-se incrivelmente incongruentes com a realidade sugerida pelas plantas baixas. Tal se vê, por exemplo, no *Project d'une Villa à Auteuil* (1922), preliminares da *Villa La Roche-Jeanneret* (1923-25), em especial na sala com pé-direito duplo; nos terraços da *Cité Universitaire pour Etudiants* (1925), e na *Maison Guiette* (1926), na Antuérpia (Bélgica), onde o sanitário projetado aparece como um amplo espaço de sólidos puristas. De toda forma, essas alterações não afetam nosso argumento: o ideal é a meta, o real a contingência, dessa concepção purista que tentamos descrever.

Essa depuração, aplicada às chamadas Artes Decorativas, levava ao combate aberto ao excesso de “literatura” que havia no interior das casas. Como os papéis de parede, que deveriam ser arrancados, revelando a parede nua, como fato construtivo, e como superfície de cor, na policromia arquitetural que aplicava em seus projetos dos anos 1920. E principalmente os móveis: reduzir seu número e simplificar ao máximo o seu desenho. Encontrara essencialmente três classes de móveis: “a casa não é outra coisa que armários de um lado, cadeiras e mesas do outro; O resto é desordem” (LE CORBUSIER, 1926, p.110 – tradução nossa).

Destes, as mesas representavam menor desafio. Padronizados, elas “podem ser agrupadas em certas circunstâncias” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935, p.39 – tradução nossa). Os outros dois casos – os armários/ estantes e as cadeiras – correspondiam a desafios de natureza distinta.

¹ A referência seria do número 29 da revista *L'Esprit Nouveau*. Não foi lançada como tal: a revista encerrou-se na edição anterior. O conteúdo foi publicado em julho de 1925, na *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, quando da inauguração do pavilhão do *L'Esprit Nouveau*, sob a forma de um livro de edição de Le Corbusier chamado *Almanach d'architecture moderne*. Este está disponível, inclusive com a numeração de página deste livro, no acervo *online* da Biblioteca Nacional da França (<https://gallica.bnf.fr>) dedicado à *L'Esprit Nouveau*.

² Isto hoje é fartamente conhecido. Além da obra de Beatriz Colomina, podemos citar a de Andrzej Piotrowski (2016).

³ A construção se inicia em 1929, e no volume 2 das *Obras Completas* (LE CORBUSIER & JEANNERET., 1935), data de 1929-31. Mas os primeiros projetos são de 1928, como assinala o volume 1 (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930), embora aqui se diz que a obra foi concluída em 1930. Assumimos, portanto, esse interregno maior: 1928-31.

⁴ O *site* da Fundação Le Corbusier marca 1926. O volume 1 das *Obras Completas*, no ano seguinte.



As cadeiras eram um problema de *design*, exigindo reflexão ergonômica: “é possível se sentar de muitas maneiras” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.100 – tradução nossa). A resposta seria uma tipificação das soluções, com 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). Dado isso, o passo seguinte era a seleção daquelas disponíveis no mercado ou projeto no caso de sua ausência, como as cadeiras Thonet e as poltronas Maple, presentes em seus projetos. Em ambos os casos, o ideal seria o emprego das novas capacidades e materiais postas à disposição pela indústria, as novas modalidades de assento “*que a construção metálica em tubos ou em chapa permite realizar sem dificuldade*” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.100 – tradução nossa).

Os *casiers* seriam os móveis versáteis por excelência: “com exceção das cadeiras e mesas, os móveis, para falar a verdade, não passam de armários” (LE CORBUSIER, 2004, p.115). Como no caso das cadeiras, defendia que se buscassem modelos oferecidos pelo mercado, em especial daquelas marcas que forneciam utensílios para escritórios. Visava, no processo, três movimentos distintos e convergentes: a) a redução da variedade de móveis b) a execução industrializada e c) e sua localização, objetivando liberar e organizar o espaço. Porém, sem encontrá-los, tal como queria, concluiu que a solução seria projetar as estantes, o que de fato fizera, seguindo um módulo, uma unidade padronizada que servisse para todas as operações domésticas. O seu armário padrão: “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” (LE CORBUSIER, 2004, p.118), construído para o Pavilhão do L’Esprit Nouveau (1925).

Existe uma trajetória de Le Corbusier na busca por alternativas viáveis no mercado, que se adequassem aos tipos que definira e à estética purista, da elegância e clareza das formas, e de alternativas desenhadas por seu ateliê.

As estantes foram pensadas, ainda que móveis, como arquitetura. Estabeleceu também soluções tipificadas: encostadas em uma parede, ou como uma divisória, a meia-altura ou altura completa, abrindo-se para um lado e para o outro dos recintos que delimitava (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935). E, em outro momento, marcava o que aqui será importante: “o outro construirá suas paredes incorporando os armários na alvenaria” (LE CORBUSIER, 2004, p.118). Se o Mobiliário podia ser Arquitetura, a recíproca era verdadeira: a alvenaria poderia substituir a marcenaria/serralheria. E em vez dos armários industrializados metálicos, estantes igualmente versáteis do também industrializado concreto armado.

2. A Arquitetura como Mobiliário Interno

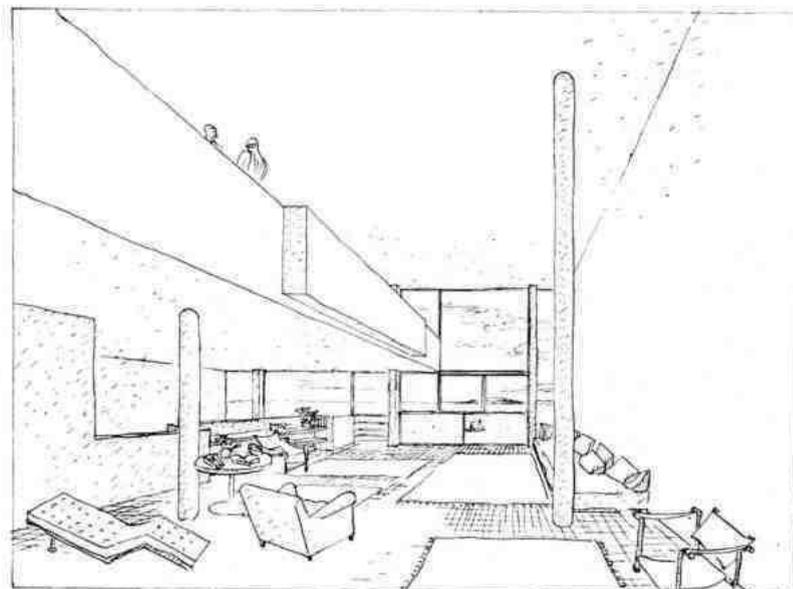
Corbusier imaginava que o concreto poderia ser tratado de maneira plástica, servindo-o à sua vontade e, ao mesmo tempo, prestar-se para a produção em massa, veloz, eficiente, com acabamento pulcro. Chegou a imaginar, como por exemplo nas casas em Troyes (1919), que o concreto armado poderia ser despejado liquefeito: “Casas em concreto líquido. Elas são moldadas desde cima como se preenchendo uma garrafa com cimento líquido” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.29 – tradução nossa). Isso não se revelou possível (SAMUEL, 2007), mas toda a expressão plástica que buscou baseava-se nessa propriedade real ou imaginária. Se o mobiliário pode se tornar arquitetura, criando paredes, a arquitetura, a maciça alvenaria, pode se tornar “mobiliário”, entre outras coisas, criando aqueles recipientes.

Os tipos de móveis necessários seriam aquelas mesas, cadeiras e prateleiras. No mobiliário, estavam bem definidos. No entanto, no manejo da alvenaria, na prática, essa divisão não era tão estanque.

Os assentos ganham um desenvolvimento em mobiliário próprio, empregados no interior das moradias, que não cabem aqui. No interior são raros; os poucos parecem ser “plataformas”, em projetos e croquis. Encontramos em dois momentos: no *Project d’une Villa à Auteuil* (1922), situada e

aproveitando a parte inferior do segundo lance de uma rampa, e outro num dos muitos desenhos da *Villa Baizeau* (1928), em Carthage, Tunísia.

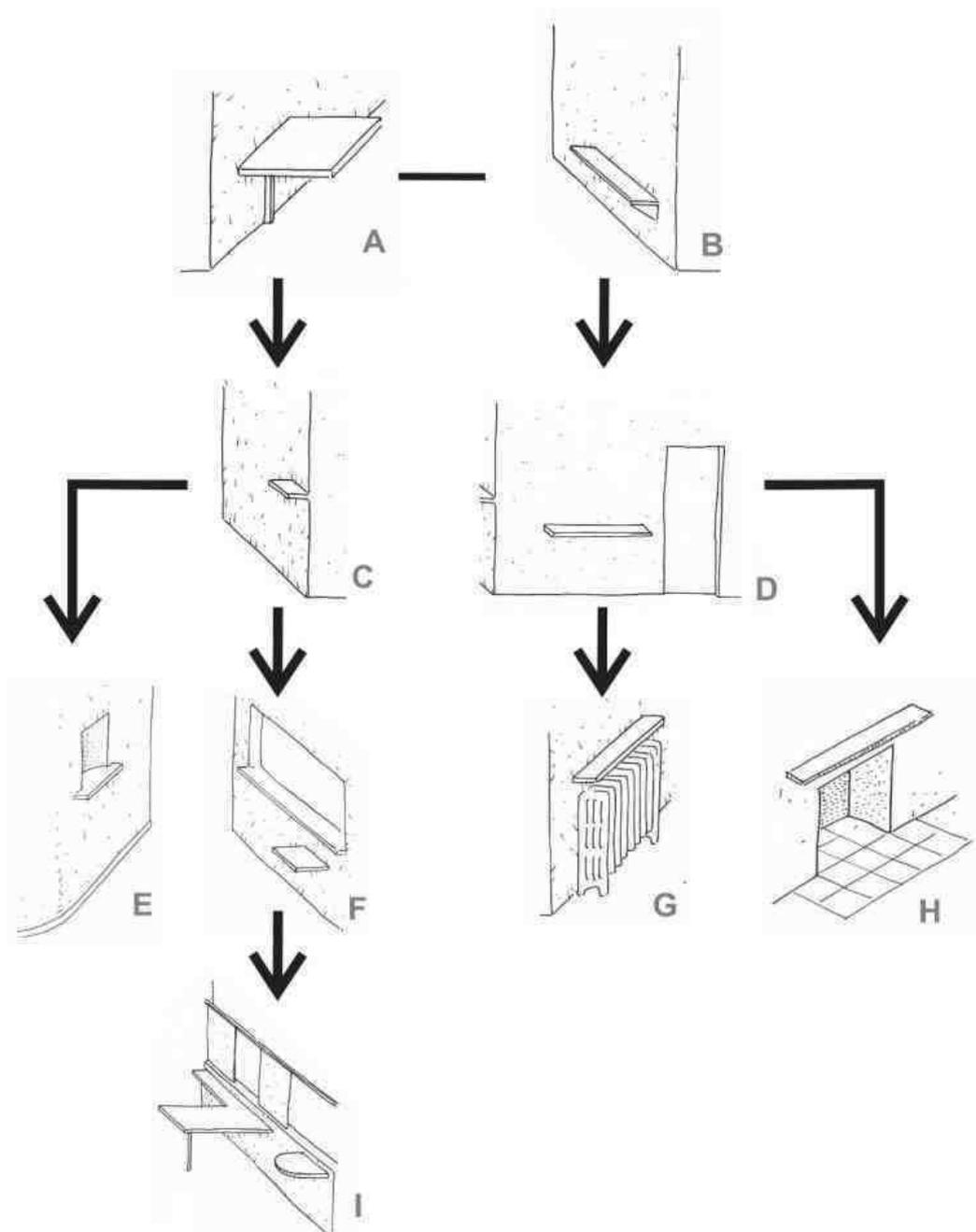
Figura 1 - Villa Baizeau (1928), em Carthage. Como nos demais ambientes desenhados, cada elemento é pensado para compor um todo “purista”. À direita, o que parece ser uma plataforma fixa, tal como descrito.



Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

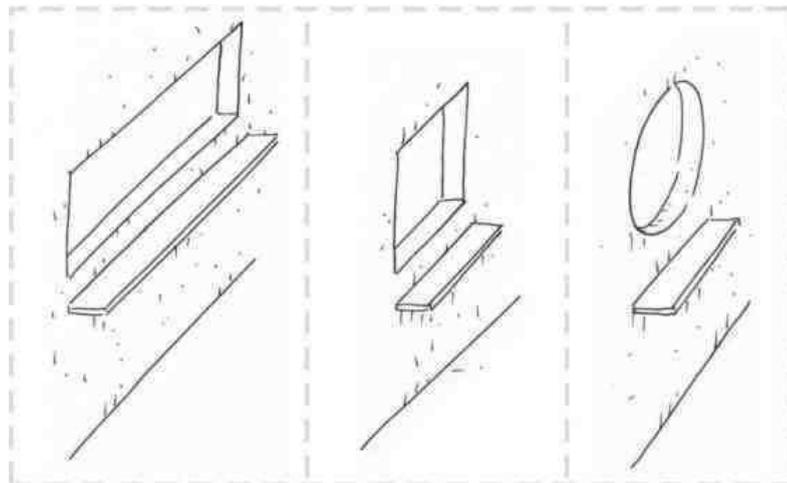
Le Corbusier nunca apresentou uma formulação para o que denominamos “ressaltos”, pequenas superfícies que serviam de suporte para objetos e aparelhos. Com menor reflexão teórica, é dos recursos projetuais mais constantes e estabilizados, senão o mais presente. Os ressaltos encontramos soltos em paredes, corredos ou pontuais. Ainda comutando com nichos, e, o que era mais comum, ao longo de janelas e de aberturas ao vazio. Nestas, podiam dar lugar a bancadas maiores, ou mesmo a gabinetes. Podiam aparecer inclusive na base de janelas altas, inacessíveis de imediato a uma pessoa sem uma escada.

Figura 2 – Exemplos de ressaltos pontuais e suas transmutações, em variados projetos: a) e b) Villa Paul Poiret (1916), croqui; c) e d) Villa Meyer (1925), croqui da segunda versão; e) Maison Cook (1926), foto e planta baixa; f) Maisons Monol (1919), croqui; g) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), foto; h) Immeuble-Villa (1922), croqui; i) Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1925), foto.



Fonte: desenho do autor.

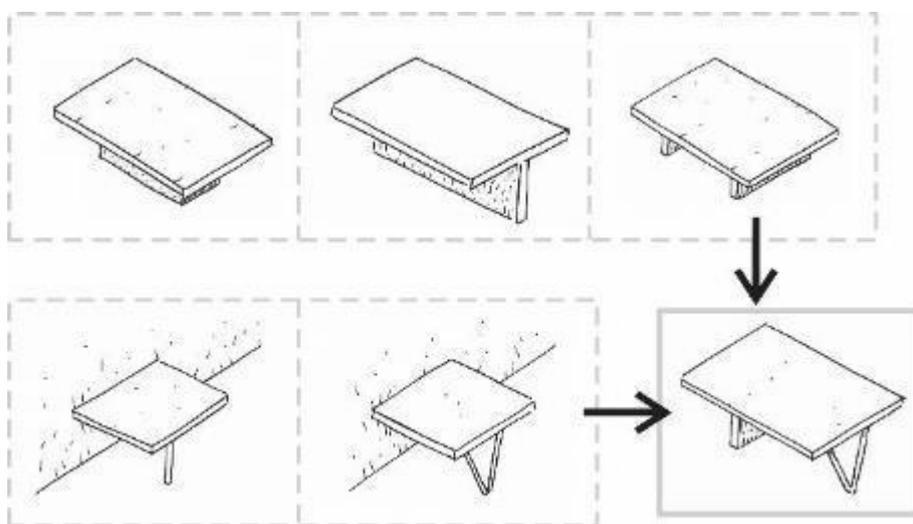
Figura 3 – Comparação dos ressaltos atrelados a janelas. Apareceram mesmo nos ensaios de aberturas circulares, onde não pareciam ser uma consequência tão inevitável da janela.



Fonte: desenho do autor.

Dos seus três tipos de móveis, a mesa é o que recebe o menor desenvolvimento teórico, e onde mais explorou possibilidades em projetos e construções, sem correspondência com os escassos enunciados. Ela aparece em duas modalidades muito diferentes. Quando “solta”, emulando mesas móveis, mais em projetos e croquis do que executados de fato. Um dos raros exemplos está na Villa La Roche (1923-24)⁵, parte de uma reforma realizada em 1928 na galeria.

Figura 4 – Exemplos de mesas fixas. Da sequência superior, a mesa da esquerda é baseada em croqui da segunda versão da Villa Meyer (1925); os do centro e direita se baseiam em croquis do *Immeuble Wanner* (1928-9), Genebra.



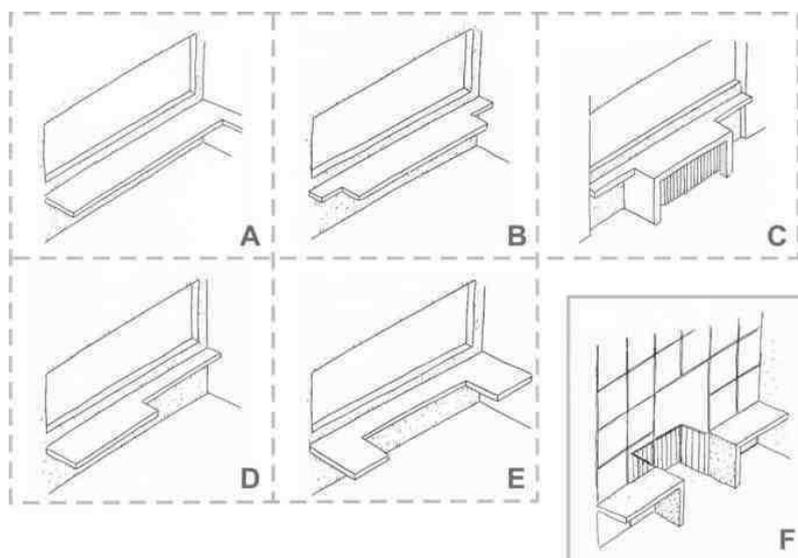
Fonte: desenho do autor.

⁵ Esta obra aparece datada no *site* da Fundação Le Corbusier como de 1923. No seu primeiro volume das *Obras Completas* está sem data, aparecendo depois do *Salon d'Automne* de 1924, e das *Maisons Lipchitz-Miestschaninoff*, do mesmo ano.

Em outra modalidade, confunde-se com bancadas e ressaltos. Aparecem ao longo de janelas, mesmo aquelas em fita. Nessa configuração, o sujeito senta-se defronte à janela. Este não é um aspecto menor, dada a procura de Corbusier por multiplicar o perímetro das residências em contato com o meio exterior, o que, por sinal, lhe deu muitos problemas técnicos (SBRIGLIO, 1997). Dada, ainda, a multiplicação de janelas e sua extensão. E pela abertura dos espaços interiores, integrando-os verticalmente, criando “vazios”, explorados por mezaninos, mirantes internos e janelas.

Podemos olhar tais recursos a partir das janelas. Tim Benton reconheceu que a janela-em-fita foi sendo desenvolvida e consolidada por Le Corbusier, em suas dimensões (2,5 m, como medida-padrão) e detalhamento construtivo, e como um recurso projetual conjugado com outros: prateleiras de concreto, abertas ou fechadas com portas de alumínio deslizantes ou de abrir, ou recebendo os radiadores de calefação, e entroncar-se com lareiras ou outros elementos (BENTON, 1987, p.13). Ou seja, um sistema cada vez mais padronizado e, ao mesmo tempo, versátil.

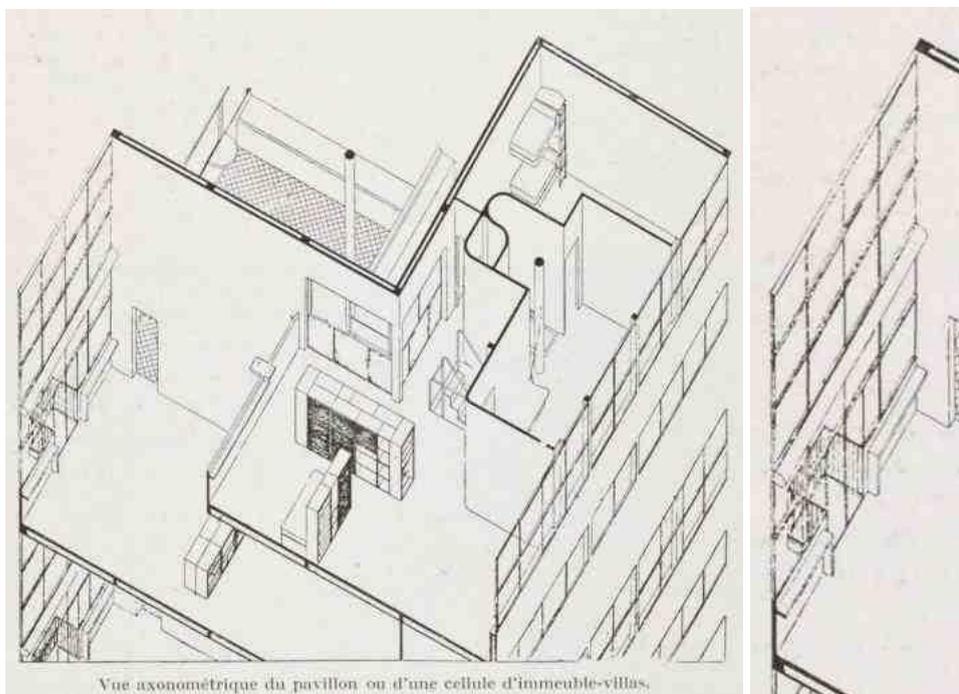
Figura 5 – Algumas variações das bancadas em relação com as janelas-em-fita: a) Immeuble Wanner (1928-9), plantas, b) Villa Savoye (1928), foto; c) Villa Savoye (1928), foto; d) Maisons Loucheur (1929), plantas; e) Villa Baizeau (1928), croqui; f) Pavilhão do L'Esprit Nouveau. O último caso é muito diferente dos demais. No entanto, ele foi efetivamente construído.



Fonte: desenho do autor.

Nesta, o caso mais singular, e que não mereceu a devida atenção, é a da dobradura da lâmina que aparece no Pavilhão do L'Esprit Nouveau. Não repetiu em outros lugares, e seria a matéria-prima do que depois desenvolveu nas Unidades de Habitação.

Figura 6 – Note-se que, margeando o grande pano de vidro, aparece o par simétrico de lâminas dobradas de concreto armado.

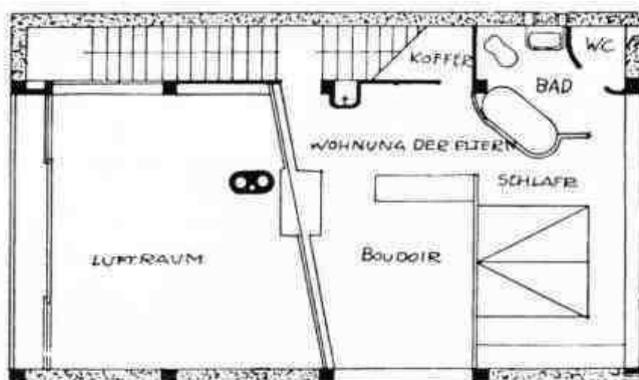


Vue axonométrique du pavillon ou d'une cellule d'immeuble-villas.

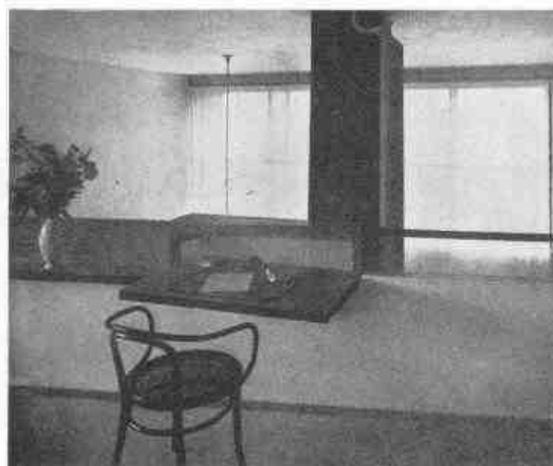
Fonte: LE CORBUSIER, 1926

Ao contrário dos casos anteriores, as versões construídas eram mais sofisticadas do que os croquis, em especial aquelas que se debruçam sobre o vazio, interno ou exterior, ganhando dobraduras particulares. Em uma ou outra ocasião, aumentava essa dobradura, fazendo um gabinete voltado para o vazio, para o pé-direito duplo que desejava instalar como obrigatório nas moradias.

Figuras 7 e 8 – Unidade construída para a exposição em Weissenhof, Stuttgart (1927). Sobre o Tipo Citrohan/ VR, a novidade está no formato oblíquo do mezanino – talvez um compromisso entre alcançar o patamar da escada e não reduzir muito o vazio central. Permite o desconcertante desenho da bancada de trabalho.



2.º piso



Un coin du bureau

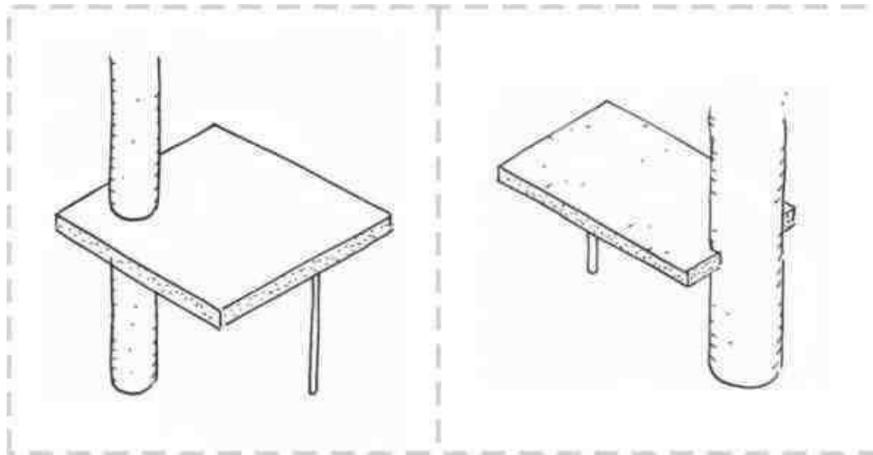
Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

O arranjo mais promissor das mesas em relação a janelas ou a laterais abertas está na sua posição perpendicular, em L. No interior dos recintos, realizava-a com peças mais leves, como na *Villa Le Lac*, também chamada de *Petit Villa au bord du Lac Léman* (1925). Sua constituição em alvenaria foi reservada para o lado externo.

As cozinhas apresentam bancadas de trabalho, de tamanho generoso, inclusive com formações em L, recurso inevitável pelas necessidades desse cômodo.

Um caso particular, nem adjacente a uma parede, nem solta no recinto, realizou na *Villa Savoye* (1928-31), encaixando-a em pilotis. Não deixa de haver uma ironia nestas mesas se apoiarem no mesmo elemento – o suporte cilíndrico esbelto – apenas em duas escalas diferentes, a do edifício e a do móvel.

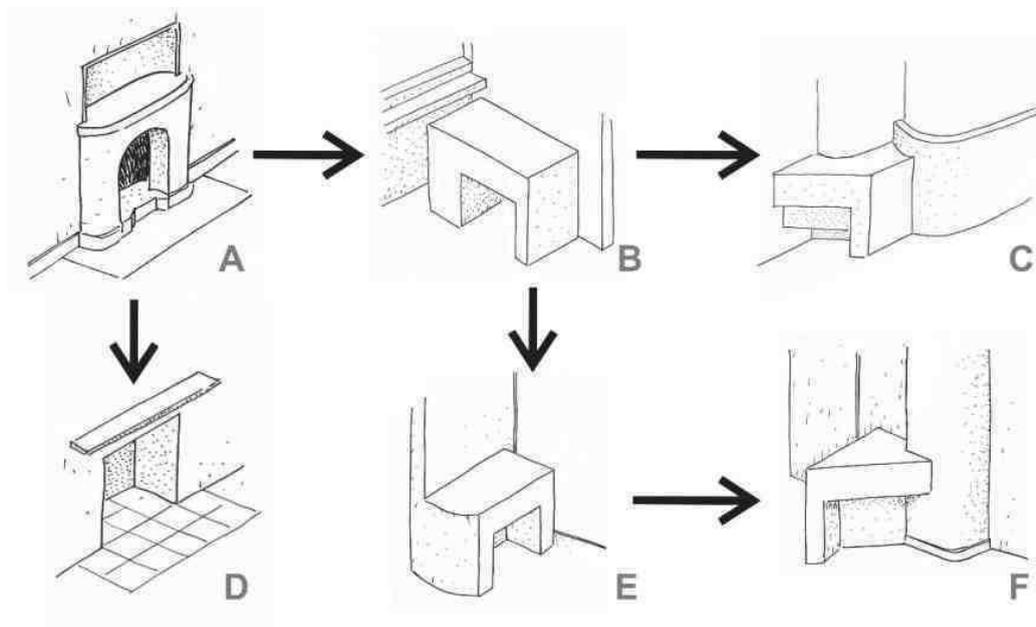
Figura 9 – Mesas situadas no térreo da *Villa Savoye* (1928-31), logo no espaço de recepção.



Fonte: desenho do autor.

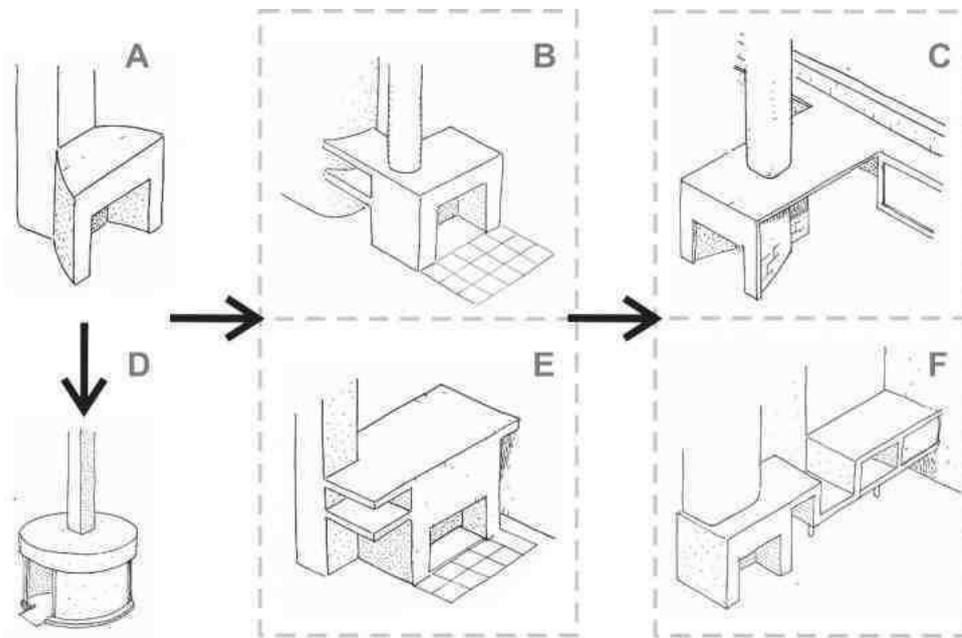
Tal qual com os ressaltos, Corbusier não escreveu como se aproveitava das lareiras, amalgamando-as com os recursos anteriores. Explora-as, em primeiro lugar, embutidas na parede, mais ou menos salientes, com superfície superior maior ou menor. Ensaia, em croqui para os *Immeuble-Villa*, este de 1922, uma separação de funções, onde a lareira está inteiramente integrada à parede, e um ressalto corria acima.

Figura 10 – Comutações das lareiras, conforme trabalhou em suas obras, destacando-se da parede e ganhando autonomia no espaço: a) Villa Schwob (1916); b) Villa Paul Poiret (1916), croqui; c) Maisons Weissenhof (1926); d) Immeuble-Villa (1922), croqui; e) apartamento de M. Charles de Beistegui (1929); f) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), foto.



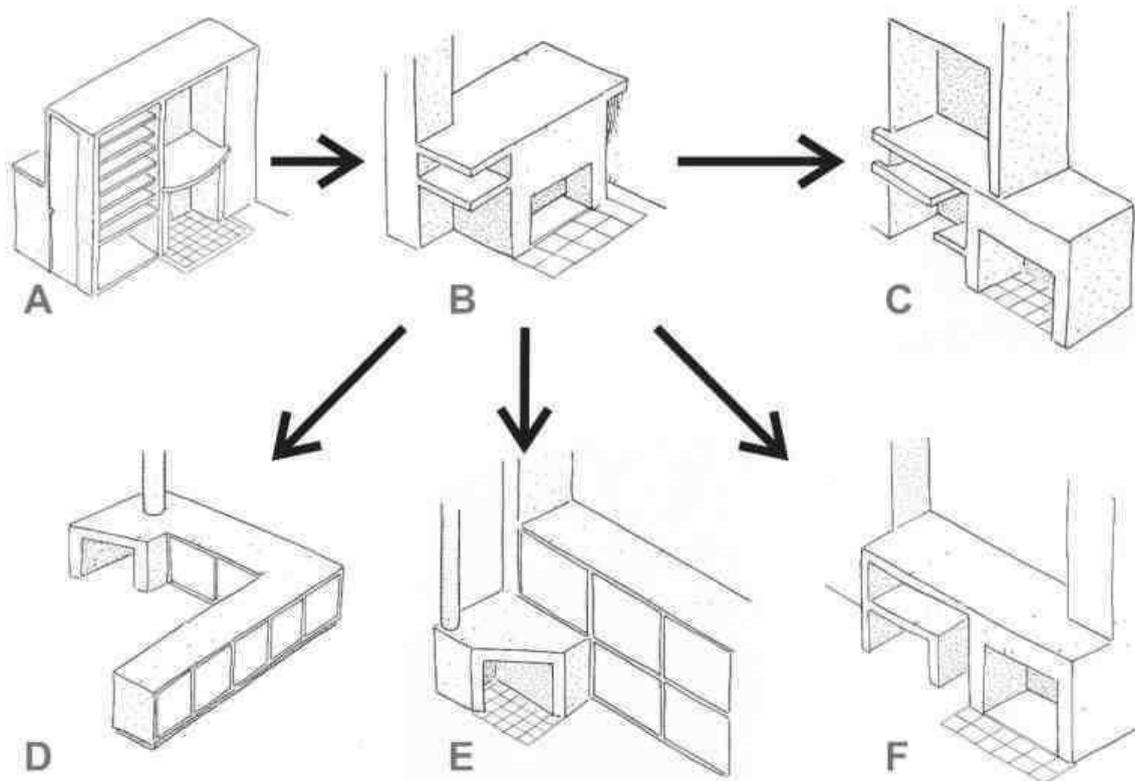
Fonte: desenho do autor.

Figura 11 – Comutações das lareiras, na sua autonomia e articulando-se com estantes e prateleiras: a) Villa Church (1927); b) Propriété de M. Dampé (1926), planta e corte; c) Villa Savoye (1928-31); d) Maison Caneel (1929), Bruxelas, perspectiva; e) Maison Guiette (1926), foto; f) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), inferido a partir de foto com forte escorço.



Fonte: desenho do autor.

Figura 12 – Comutações das lareiras, na sua autonomia e articulando-se com estantes e prateleiras: a) Maison d'un artiste (1922), croqui; b) Maison Guiette (1926), foto; c) Villa Church (1927), foto; d) Villa Meyer (1925), croqui; e) Maison Guiette (1926), croqui; f) Maison Cook (1926), foto.



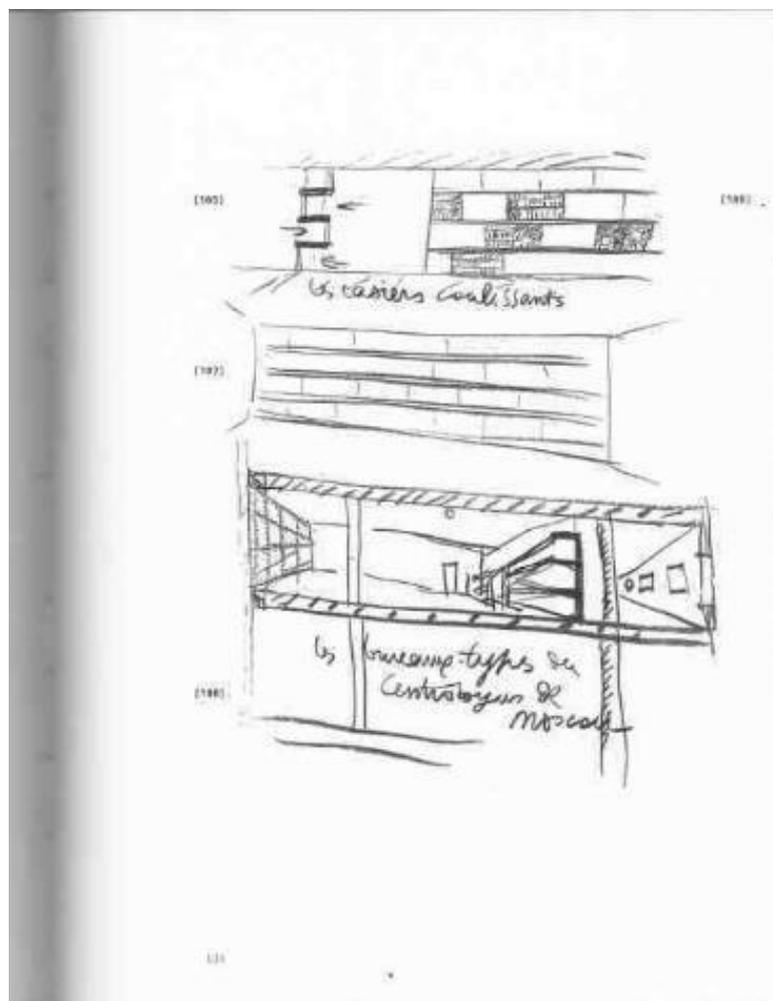
Fonte: desenho do autor.

Soltas, explora a chaminé como um elemento vertical puro, à maneira de um piloti, mesmo no pé-direito duplo de muitos projetos. Em breve nota, Benton (1987, p.10) reconhece as chaminés como parte do seu repertório compositivo, isoladas e expostas com óbvias ressonâncias puristas. Embora apareçam assim mais à larga em croquis, e não na realidade. Sendo muito esbeltos, não seriam de execução fácil.⁶ Podiam aparecer isoladamente com a lareira, mas via de regra serviam como pretexto e fundamento para bancadas e estantes.

⁶ Ademais, termicamente eram ineficientes. Ao contrário de Frank Lloyd Wright que punha à lareira em recantos com pé-direito menor, para criar um ambiente intimista e, ao mesmo tempo, preservar o calor gerado, Corbusier os dispunha em áreas muito abertos, e em seus *halls* de pé-direito duplo, onde seu desempenho seria sofrível, com todo o ar quente produzido ascendendo de imediato.

As estantes/ armários, os *casiers* de que tanto fala, podem ser executados na alvenaria também.

Figura 13 – Croquis mostrando as possibilidades da alvenaria constituir as prateleiras. Acima, claramente exposto o arranjo em corte, das prateleiras em concreto, o manejo de suas aberturas e o resultado visual nas paredes.



Fonte: LE CORBUSIER, 2004, p.121.

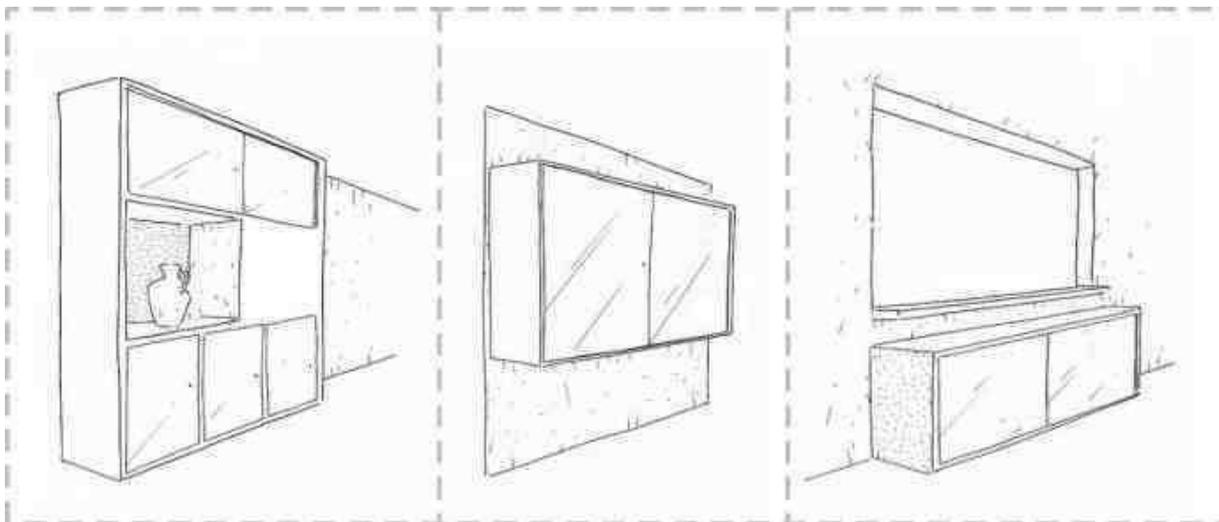
Este modelo tem a sua construção explicada em conferência.

Desenho o teto e o piso de um andar. Divido a altura em quatro setores, por exemplo, por meio de três pranchas de concreto armado com alguns centímetros de espessura, que se estendem de uma parede a outra ou que se interrompem na metade. De acordo com as necessidades, dou um acabamento em uma ou outra borda das pranchas. Um pequeno gancho de ferro, em forma de U, colocado na parte superior e inferior de cada prancha recebe trilhos corredeiros de aço, alumínio, vidro, madeira ou mármore. Dispomos então de magníficas paredes-armários, nas quais se inserirão os “equipamentos interiores” a que me referi. (LE CORBUSIER, 2004, p.120).

Ou seja, a parede se tornava uma espécie de franja, com a espessura das lâminas de concreto, que então era composta, com cheios vazios salientes ou recuados a depender de como queria apoiar as atividades de cada cômodo.

Se pensarmos na sua posição na parede (ou *sendo* a parede), encontramos como configurações mais constantes quando cobriam-na como um todo e correndo sob uma janela. Como um volume projetando-se da parede é um caso mais raro.

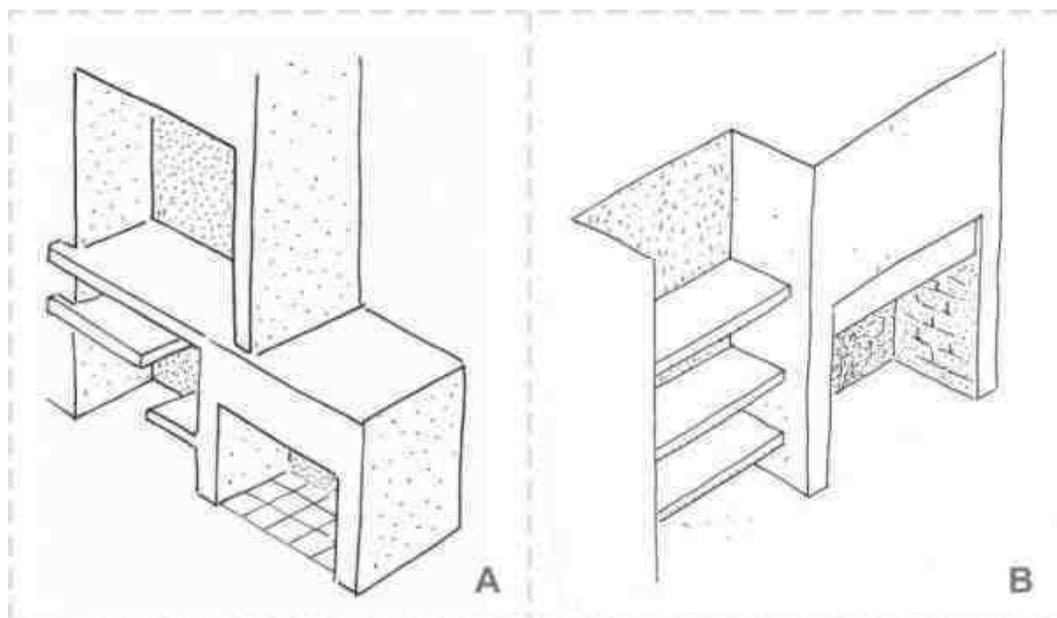
Figura 14 – Formas das estantes em relação à parede. O modelo intermediário é baseado na Villa de Madame H. de Mandrot, Le Pradet (1929).



Fonte: desenho do autor.

Em alguns exemplos o arranjo dava a entender uma escavação significativa na parede.

Figura 15 – Formas das estantes em relação à parede: a) Villa Church (1927) e b) Villa de Madame H. de Mandrot (1929). Em ambos os casos, articulava-se com a lareira. Na Villa Church, de modo mais intrincado.

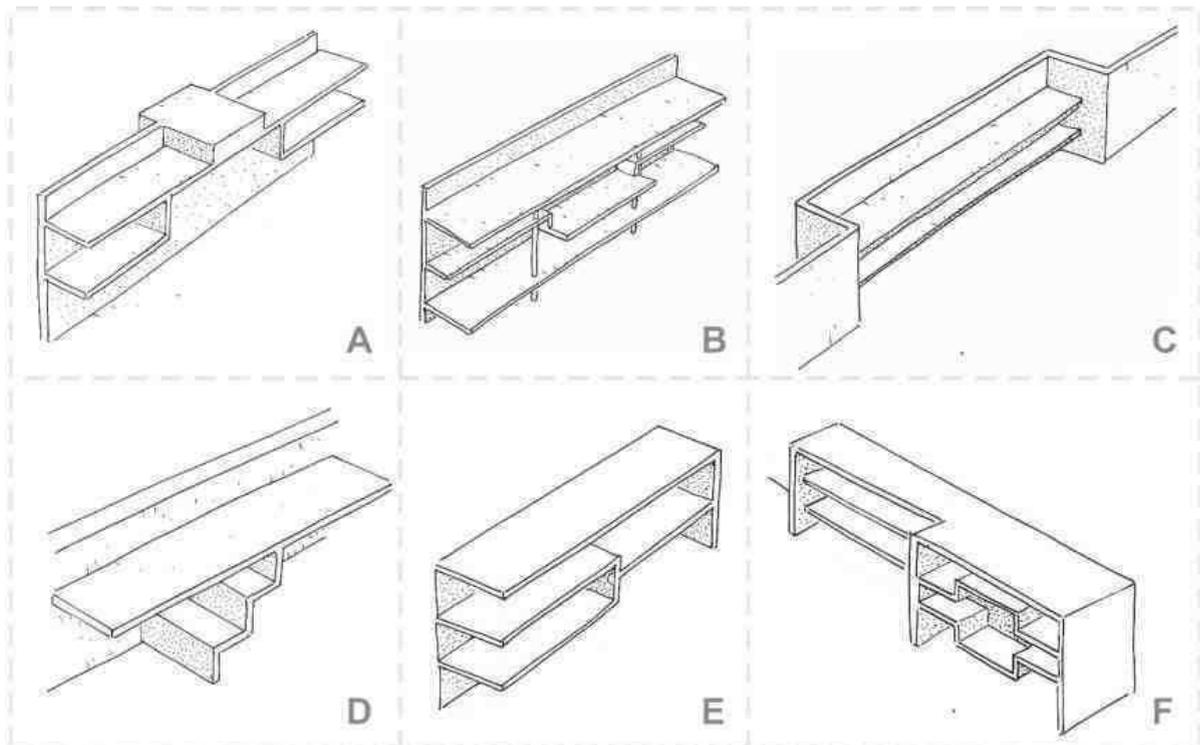


Fonte: desenho do autor.

Podia operar como um “bloco”, ainda, com uma das laterais como prateleiras, e a outra abrigando ora um radiador, ora uma lareira.

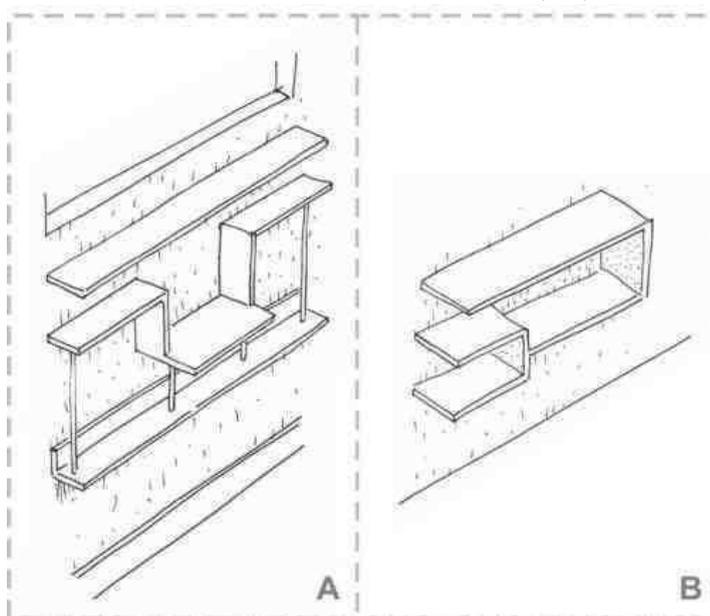
Quando são abertas, consegue operá-las de maneira mais livre e escultórica, brincando com as dobraduras dos planos. O desenho variado podia atender a objetivos específicos. Na Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), projetou uma bandeja de concreto mais alta e extensa para a biblioteca de Raoul La Roche, e um nicho para o gramofone do seu primo Albert Jeanneret (BENTON, 2012).

Figura 16 – Exemplos de estantes que formam bancadas, com desenho mais livre: a) Villa Stein-de-Monzie (1926); b) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), foto; c) Villa Baizeau (1928), croqui; d) Immeuble Wannier (1928-9), croqui; e) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), foto; f) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), baseado em perspectiva de projeto não realizado para a galeria.



Fonte: desenho do autor.

Figura 17 – Exemplos de estantes abertas a meia altura com desenho mais livre: a) e b) Immeuble Wanner (1928-9), croqui.

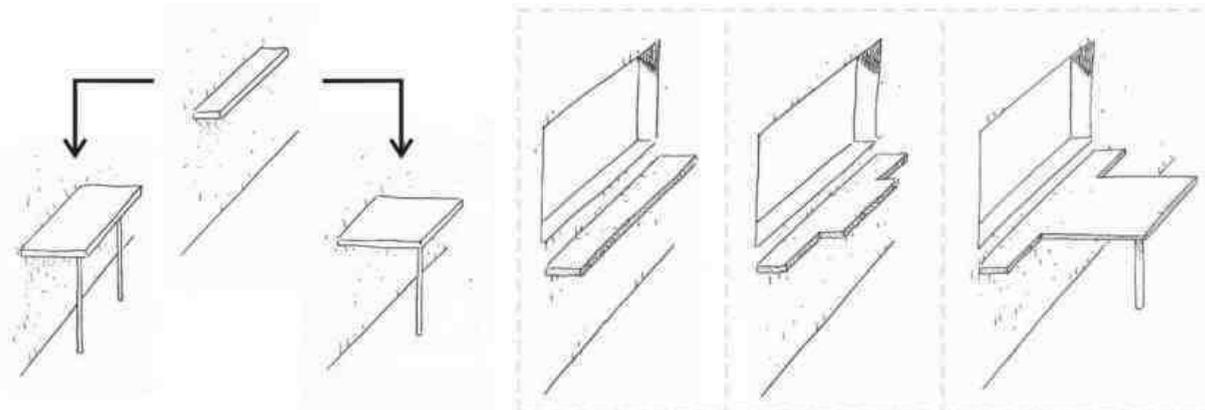


Fonte: desenho do autor.

Esse arranjo da alvenaria como estantes, *casiers*, foi mais plenamente adotado na Villa Church (1927), em Ville d'Avray: “Os móveis e armários são encostados nas paredes” (LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930, p.201 – tradução nossa). Nele, de fato, as superfícies de concreto foram concebidas como armário, com portas corrediças de alumínio, à maneira dos móveis industrializados que preconizava para a tarefa. Defendia, perante o cliente, que, apesar de bastante caro para a época, era uma necessidade, além de ter um resultado visual bom e o único luxo que toda a residência exibiria (BENTON, 1986, p.112). Benton especula que a adoção de um tom estético ligeiramente distinto da policromia purista anterior, com os tubos de aço niquelado e chapas de alumínio, devia-se tanto à presença de Charlotte Perriand como o desafio de lidar com o luxo nas residências que projetava e acompanhar o uso crescente, em Paris, dos perfis metálicos na arquitetura de interiores. Era preciso dar um acabamento condizente tanto com as vontades do cliente como com o Espírito Novo da época. De toda forma, não deixa de ser irônico tais armários em concreto receberem acabamento com os ares tecnológicos que preconizava para o mobiliário.

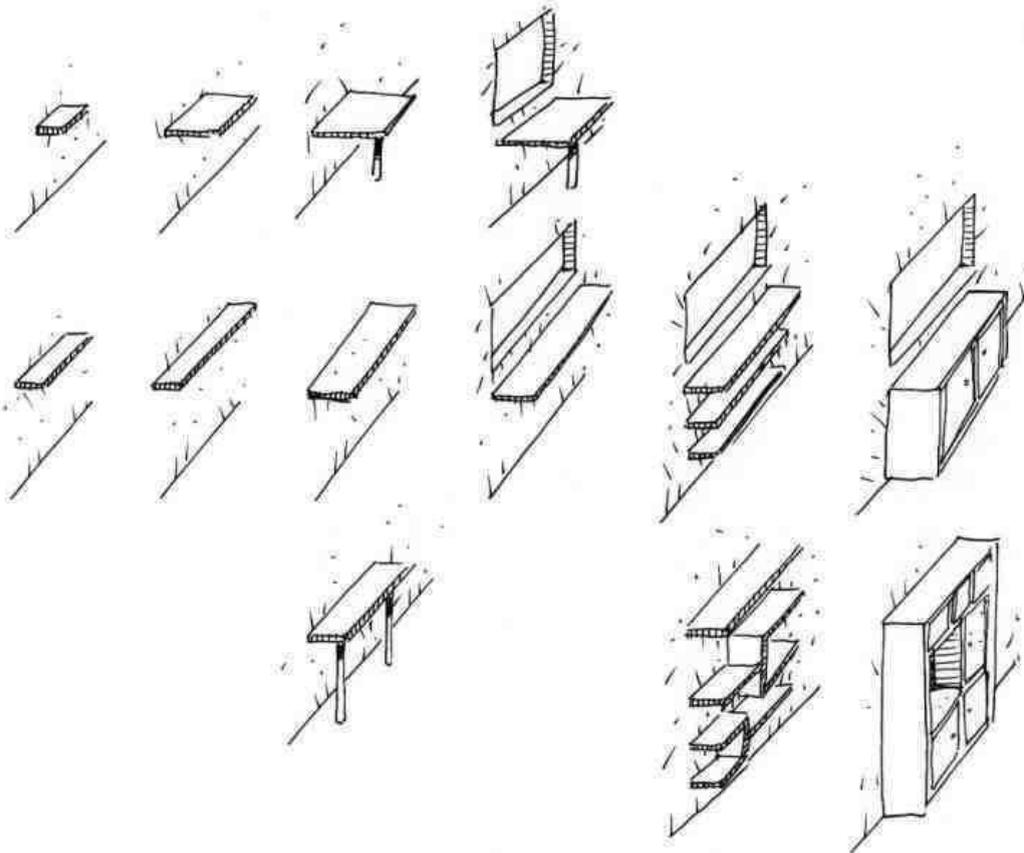
Ou seja, se nos textos apresentava três tipos básicos de móveis, encontramos na sua obra uma infinidade de formas intermediárias, híbridas.

Figura 18 e 19– À esquerda, do ressalto à mesa apoiada. À direita, do ressalto sob uma janela à mesa apoiada.



Fonte: desenho do autor.

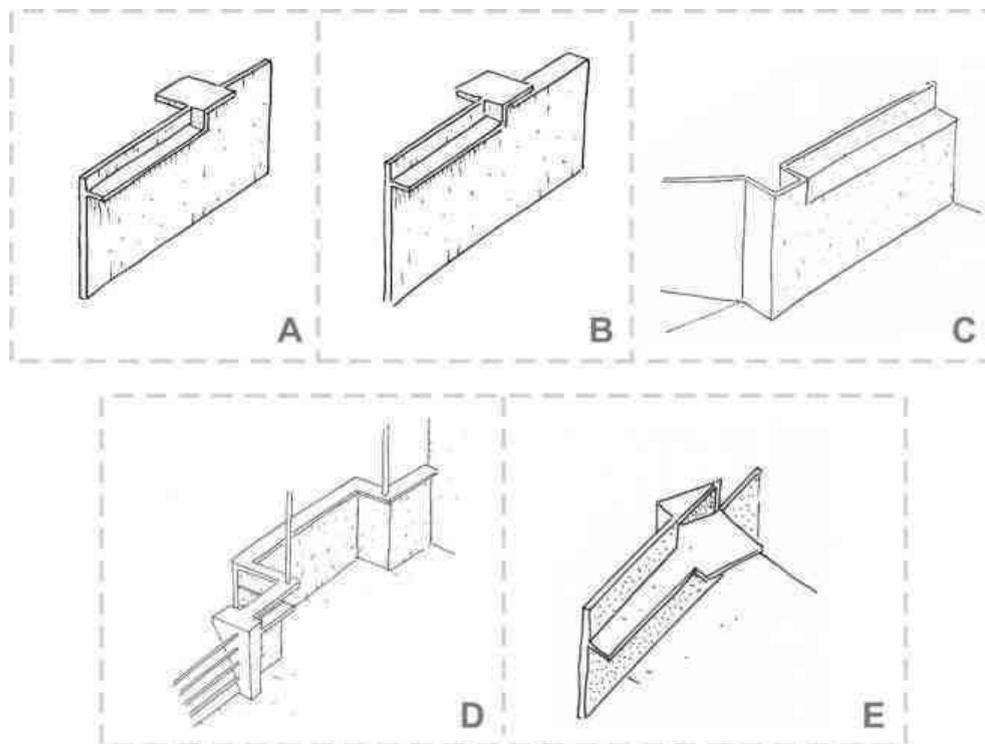
Figura 20 – Comutações dos tipos de elementos fixos



Fonte: desenho do autor.

Inclusive tais formas comutavam numa mesma superfície.

Figura 21 – Comutações dos tipos de elementos fixos: a) Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1925), projeto não realizado; b) Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1925), foto da obra construída; c) Villa La Roche-Jeanneret (1923-25), foto, de bancada modificada na reforma de 1928; d) Maison Cook (1926); e) Maisons Weissenhof (1927), foto.



Fonte: desenho do autor.

3. Do Interior para o Exterior

Algo relacionado com esses procedimentos está na transposição de elementos do interior com o exterior. Dentro é fora, e fora é dentro. Como sempre repetia, “o exterior é sempre um interior” (LE CORBUSIER, 1973, p.137). O interior possui espaços mais “aéreos”, com grandes janelas em fita, ou mesmo painéis envidraçados de piso a teto. Já o exterior, em especial os terraços, é pensado como um interior, como expressão arquitetônica.

Estes recursos relacionam-se com a ambiguidade do interior-exterior que ele tanto explorava. Tais transições são mais generosas quando é uma residência de porte ou ao lidar com programas maiores. Sem poder demonstrar com mais profundidade, reconhecemos alguns tipos particulares de espaços abertos na obra corbusianas:

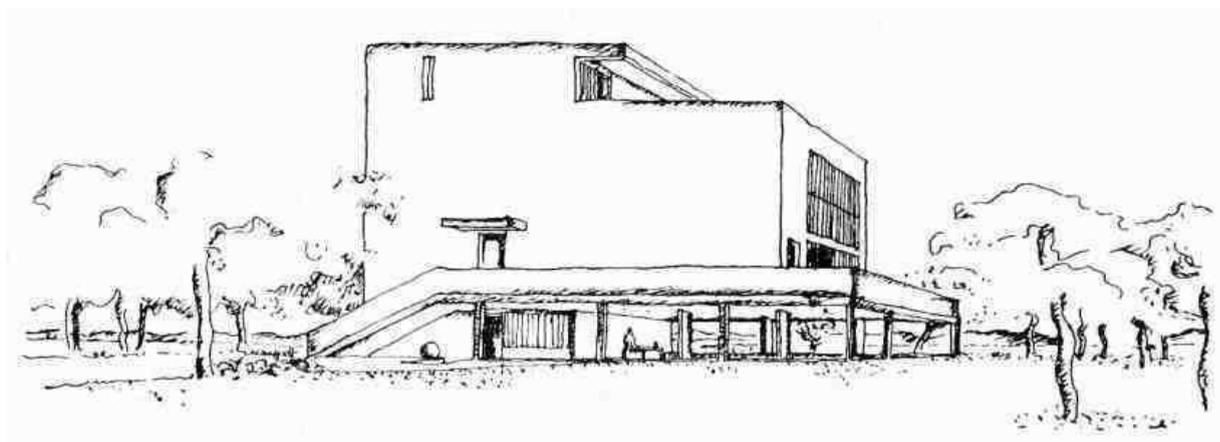
- a) o pé-direito duplo do interior, claramente delineado nas Maison Citrohan e que levará ao Tipo VR, que tem, ao fundo, um mezanino, com os espaços mais íntimos, e o coletivo abaixo, com um pano de vidro de dois andares para o exterior (e depois, com os *brises-soleil*) e, nos anos 1920, uma sacada, pequena e pontual, um mirante para o exterior.
- b) os alvéolos com “jardins suspensos” que caracterizam os Immeuble-Villa, apresentados de maneira mais explícita no Pavilhão L'Esprit Nouveau, e que modelou certos projetos

residenciais⁷; seguiam adjacentes ao *hall* interno, e mantinham o pé-direito duplo como uma continuação, aberto para a fachada externa (algumas vezes com montantes mais leves a modo de janelas), e às vezes aberto para um poço interno que nunca é desenhado explicitamente;

c) os tetos-jardins, constituídos não tanto como jardins, mas como recintos a céu aberto, mais próximos ao que outros arquitetos contemporâneos vinham desenvolvendo (OVERY, 2007); na Villa Savoye (1928-31), o pátio se constitui como um recinto cujo teto foi “removido”, até por manter a continuidade das paredes exteriores, com suas janelas e, acima, no solário, o caráter de recinto se sugere pela parede curva (para proteger dos ventos, como escreve o arquiteto), com direito a uma janela. Mas em outros casos é a exploração dos terraços, com o exemplo mais singular no magnífico *tour-de-force* do apartamento a Charles de Beistegui (1929-31).⁸

d) o espaço exterior tratado como um recinto; a área adjacente da residência, ao rés-do-chão, onde se aplicam aqueles recursos desenvolvidos nos itens b) e c), como ocorre na Villa Le Lac (1925).

Figura 22 – Uma das versões da Maison Citrohan (1922). Esta versão tem o mérito de demonstrar os quatro espaços mencionados. Acima está o recinto a céu aberto, o solário, antes de, por meio de canteiros (que por sua vez ocultavam claraboias iluminando os cômodos encerrados, como sanitários e cozinhas), estabelecer o seu famoso *teto-jardim*. O grande painel de vidro frontal é o do *hall* interior. Nesse explora, um grande terraço que circunda dois dos quatro lados. E, abaixo, ganho com os pilotis e mesclado com o entorno verde, está o solo do terreno. Em outros croquis, ocupados por mesas e cadeiras.



Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

Se quase não apresenta bancos rígidos no interior das casas, no exterior fará mais experimentos, embora fossem mais ensaios, sem estabilizar-se em táticas claras. Podemos detectar alguns deles sem grande continuidade.

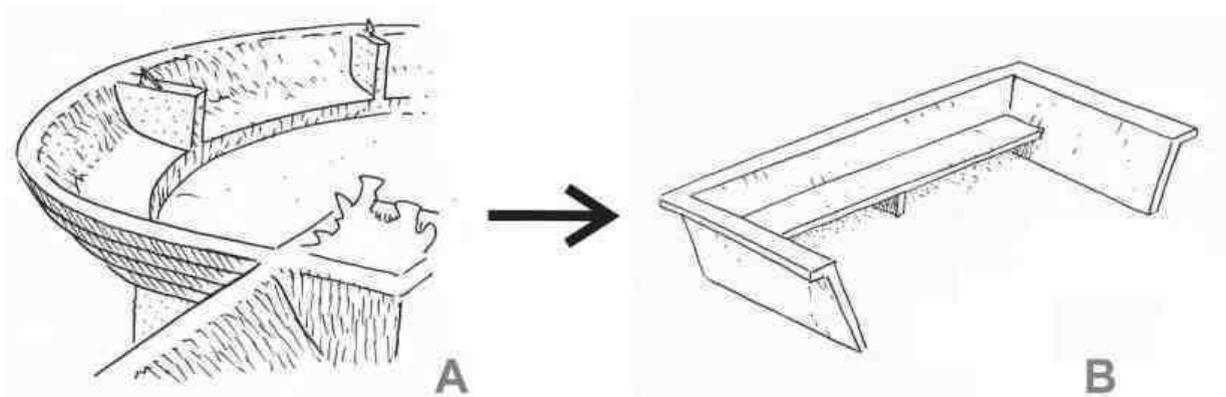
Um dos ensaios relaciona-se com um tipo de espaço aberto não muito usual nesse período da obra corbusianas: um terraço à maneira de varanda aberta. Na Villa Schwob (1916), há um estranho desenho da cornija, como um banco muito rebaixado. O projeto desse terraço previa jardineiras onde existe a cornija de concreto (LE CORBUSIER..., 1987). Seriam jardineiras corridas, brindando um ar ainda mais pitoresco à residência. As fotos da época, no entanto, não mostram nem vegetação na cornija curva, nem toda a constituição da jardineira. Nas primeiras Maisons Citrohan, esse espaço aparece, como uma projeção frontal, onde o guarda-corpo e encontramos um banco corrido. A jardineira inconclusa, a decisão por um terraço desnudo, parece um precursor sugestivo da tentativa

⁷ Isso ocorreu, nos anos 1920, nos projetos não realizados da Villa Meyer (1925), na *Villa de la princesa de Polignac* (1926), na Villa Ocampo (1928) e no *Immeuble pour Artisans* (1928-9). E, esta sim construída, na Villa Stein-de-Monzie (1926-7).

⁸ O site da Fundação Le Corbusier marca 1929. O volume 2 das *Obras Completas*, os anos 1930 e 1931.

de delinear um espaço ao ar livre, com um assento onde podia alguém recostar-se mais folgadoamente.

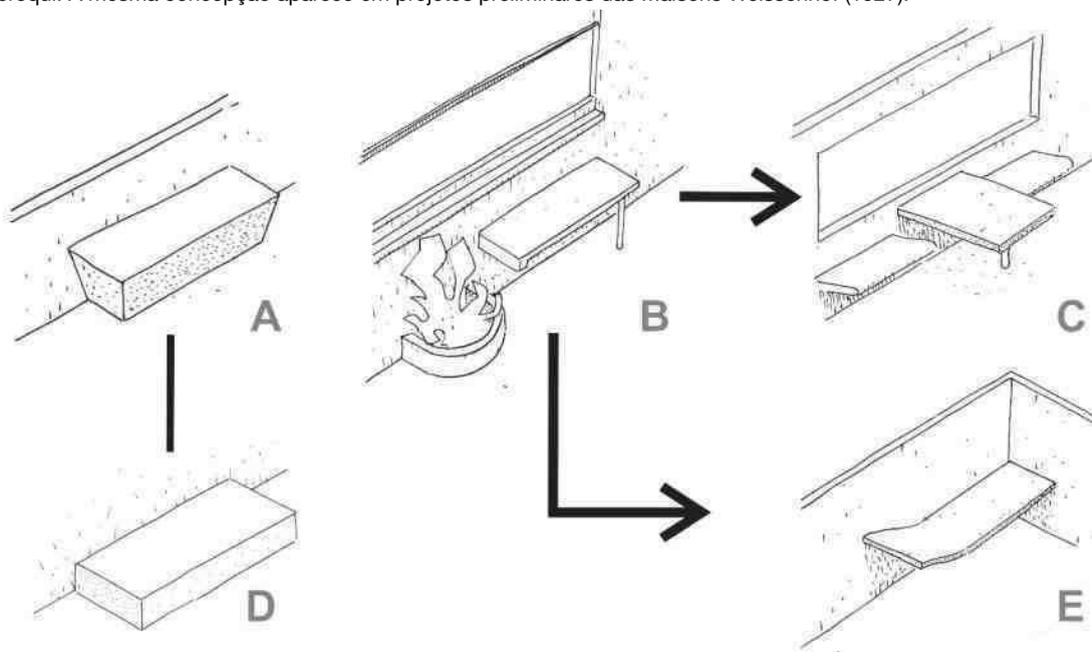
Figura 23 – Terraços: a) Villa Schwob (1916), que deveria ser uma jardineira e b) um dos modelos da Maison Citrohan (1922), maquete e corte, talvez inspirado no caso anterior.



Fonte: desenho do autor.

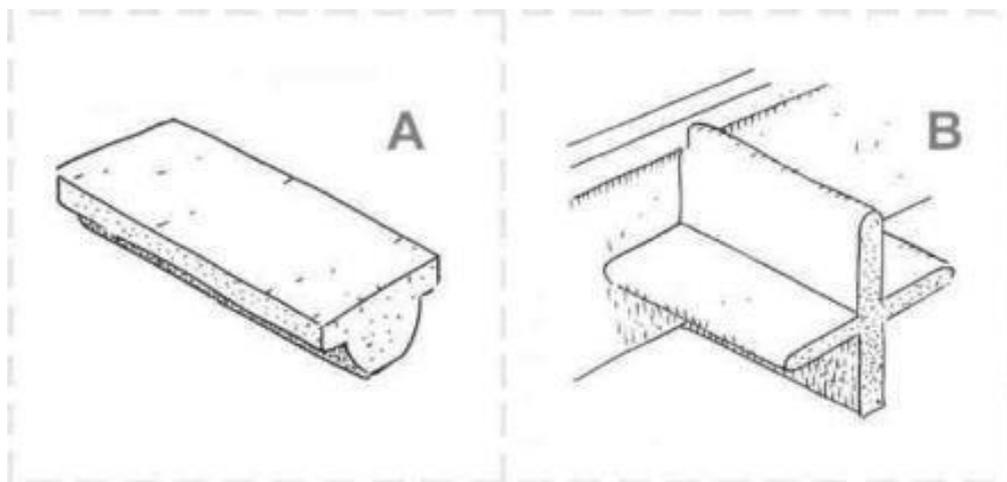
Charlotte Benton (1990) aponta que, dos três tipos de móveis essenciais de uma casa, eram as cadeiras aqueles que Corbusier mais tardou em equacionar. E, nas cadeiras, dos três tipos que havia elencado, era também aquela para maior descanso, a *chaise longue*, a que não era atendida de modo conveniente pelo mercado. Não pela sua total ausência, mas porque aquela que poderia atender – o modelo *Sur-repos* de um certo Dr. Pascaud – não encaixava-se na depuração formal que realizava nos seus interiores. Não seria anômalo que estivesse ensaiando tais formatos, como expôs em croquis para os terraços-jardins da Villa Meyer (1925) e Maisons Weissenhof (1927), de uma lâmina de concreto em balanço numa parede, com uma suave inclinação na cabeceira. Ou na forma mais pronta e acabada de uma *chaise-longue* em alvenaria no sanitário da suíte da Villa Savoye (1928-31).

Figura 24 – Exemplos de bancos fixos na parede: a) *Maison de week-end* (1922), Rambouillet, croqui; b) Immeuble Wanner (1928-29), croqui; c) Villa Savoye (1928-31), croqui da primeira versão; d) Villa Baizeau (1928), croqui; e) Villa Meyer (1925), croqui. A mesma concepção aparece em projetos preliminares das Maisons Weissenhof (1927).



Fonte: desenho do autor.

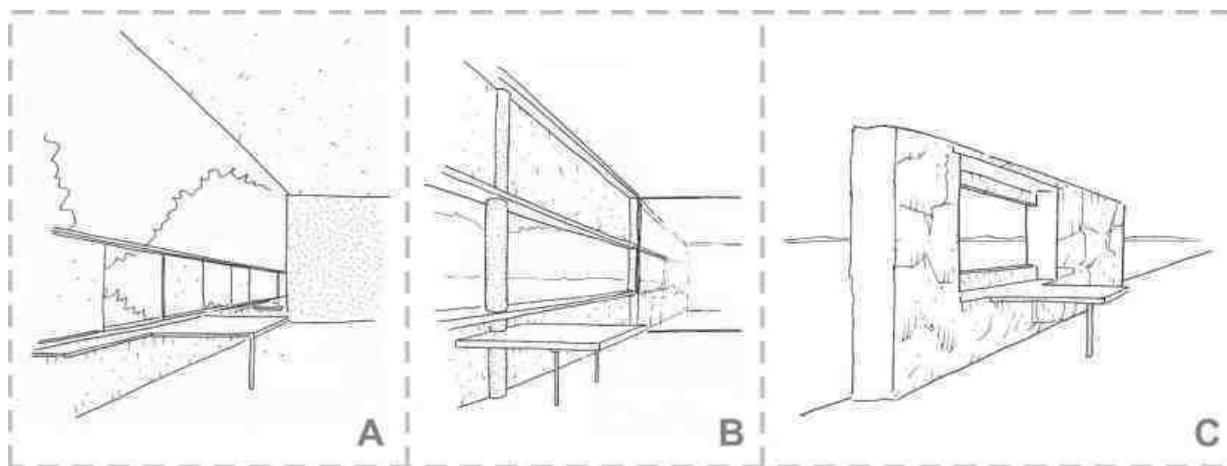
Figura 25 – Bancos em concreto “soltos”: a) *Maison de week-end* (1922), croqui, e b) *Villa La Roche-Jeanneret* (1923-25).



Fonte: desenho do autor.

Este arranjo, apesar de fascinante, não é o mais comum. O usual é a disposição das mesas perpendiculares às paredes. Não raro com janelas, para a contemplação da paisagem e iluminação da mesa de trabalho, como um recinto a céu aberto, com paredes de altura completa, janelas abrindo-se para a paisagem, e mesas – porém, mesas de concreto. Em alguns casos, bancos de concreto. A ideia de uma estadia agradável do lado de fora, no térreo ou no terraço, se “petrifica”.

Figura 26 – Exemplos de mesas em L em áreas abertas: a) Pavilhão do L’Esprit Nouveau (1925), foto; b) *Villa Savoye* (1928-31), foto; c). *Villa Le Lac* (1925).



Fonte: desenho do autor.

Arquitetura e Mobiliário como Método

Em busca da depuração do meio construído, Le Corbusier partiu para a identificação do mobiliário essencial. Nestes, dos tipos nas cadeiras e nas estantes, o reconhecimento dos objetos que costuma carregar e a fixação de um módulo que os organizasse. Algumas destas funções, em especial para o interior das residências, seria atendida por mobiliário disponível no mercado, como as cadeiras Thonet e as poltronas Maple. 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. A tipificação não era um procedimento que exclusivamente empregou ao lidar com o problema do mobiliário. Era uma de suas operações fundamentais, um esforço sincero de classificação e enumeração: os 3 estabelecimentos humanos, as 4 rotas, os 5 pontos da nova arquitetura, as 7 vias de circulação. No entanto não era o único método que adotava.

Alan Colquhoun (1972) identifica algo que chamou de *deslocamento de conceitos*, num percurso contrário ao que seria o procedimento cartesiano de dividir os problemas até suas unidades menores, e de estabelecer taxonomicamente procedimentos padrões. Le Corbusier deslocava de um lado a outro, de maneira heteróclita, concepções. Colquhoun reconheceu o deslocamento de elementos herdados da tradição arquitetônica, porém de maneira inusual, seguindo muito do espírito das vanguardas da época (do Cubismo e do Surrealismo, em particular). E também a incorporação de elementos trazidos de outras áreas, como da engenharia. Aqui tratamos de uma outra versão de tal deslocamento: técnicas, conceitos e mesmo imagens entre a Arquitetura e o Mobiliário, dentro do mais amplo trânsito entre as distintas Artes e Ofícios.

Esse deslocamento era menos evidente que a tipificação. Talvez esta pudesse ser enunciada de maneira explícita, até como argumento em defesa de suas propostas inovadoras, enquanto os deslocamentos, amálgamas e transições, não. Talvez fosse adequado o apelo à pretensa autoridade da Ciência – e Corbusier não cansava de fazê-lo, e de descrever os seus anos de projeto como de “estudo” –, que era realizado mesmo pelas Artes Plásticas. Ainda mais no ideário tecnocrático de então, que perpassava dos Estados Unidos até a URSS dos planos quinquenais.⁹

Mesmo os tipos que Le Corbusier define, embora fossem explorados sinceramente, servem para esgotar a compreensão de sua aplicação na Arquitetura: como é o caso dos ressaltos e bancadas, categorias que aplicamos aqui para descrever e desenhar as transmutações da arquitetura e mobiliário são meramente operacionais. Ou seja, se a tipificação serve para limpar o terreno e estabelecer o problema com clareza, e mesmo padronizar os procedimentos no ateliê, nos projetos e obras tais fronteiras eram menos nítidas, em alguns casos inexistentes. Dentro da maleabilidade que o concreto assumia nas mãos do arquiteto, devemos imaginar como parte de um léxico que se transmuta de um a outro, a partir do qual acrescenta novos elementos e funções, com o passar dos anos. O espírito era o da dobradura aparente, de um material que seria unitária, sucessivamente recortado e dobrado. Como observara com sagacidade Steen Eiler Rasmussen (1998), Corbusier teria percebido que além dos sólidos e dos vazios, das duas faces do famoso vaso de Edgar Rubin, havia sua borda; no caso, o plano que ora evocava sólidos maciços, ora formava os vazios. Por exemplo, esse conjunto de dobraduras será ampliado e adaptado para formar os afamados *brise-soleil*, e reconhecemos no Pavilhão do L'Esprit Nouveau, na grande fachada de vidro da sala, o embrião das peças de concreto das *Unités d'Habitation*.

Se Corbusier mesclava as fronteiras do que era a arquitetura e o mobiliário, também criava essa plêiade de recursos intermediários, dissolvendo os tipos que estabeleceu nos textos e conferências, criando um léxico formal bastante fecundo, onde vemos claramente variações em cima das superfícies, da geometria que buscava plasmar em um material pretensamente uniforme e plástico. A alvenaria em algumas ocasiões salta mais claramente à vista nesse papel de recipiente, formando reticulados maciços, desenvolvimento que se ocorreu nos anos subsequentes. Esse arranjo deixará de ser essa fusão entre parede e “móveis” – a parede “saltando” e abraçando uma função antes dada aos móveis (essencialmente como recipientes), ou o mobiliário fundindo-se à parede – e se tornará quase como uma escultura. Os nichos, anda pouco presentes no período estudado, serão usados mais à larga em outro momento, inclusive com verdadeiras molduras para os objetos.

⁹ Até o termo *tecnocrático* veio da época; era o nome de um movimento político norte-americano, com ressonâncias fascistas (ELSNER JR., 1967). Igualmente estava presente na França, sob a forma do elogio do Plano, como uma espécie de símbolo político auto-suficiente, e da defesa da necessidade de uma liderança técnica nacional, naquilo que era chamado de *planismo* (STERNHELL, 1996).



Sendai argumenta que Le Corbusier não fora claro, sem explicar em detalhes a metodologia do “equipamento” que empregava nos seus projetos (SENDAI, 2019, p.494). Aqui corre-se o risco de usar parâmetros inadequados, mais próprios da pesquisa acadêmica moderna do que da atividade do artista de vanguarda dos anos 1920.¹⁰ Poucos arquitetos escreveram tanto como Corbusier. Poucos foram tão repetitivos quanto ele. Ora, é próprio desse fazer a ausência da clareza científica, tanto o processo analítico quanto sua exposição constante e clara. Ao contrário, o impressionante é a relativa concisão e constância corbusiana ao longo dos anos. No entanto, nesse tópico da arquitetura como mobiliário, nas brechas do discurso, nos tipos que elenca de maneira tão certa, infiltra-se uma variedade surpreendente de formas nos croquis, projetos e obras construídas.

Conclusão

O método classificatório – ordenando, simplificando, tipificando – tinha como contraparte a constante transferência de conceitos, imagens, de escalas, e, neste caso que exploramos, de métodos. De métodos entre as várias modalidades da atuação artística – Pintura, Escultura, mesmo a Música – enriquecendo a Arquitetura. Apresentamos neste trabalho um dos sentidos dessa via de mão dupla que era a relação entre Arquitetura e Mobiliário. Apesar de seus muitos textos sobre o interior doméstico, a necessária renovação da arquitetura residencial, de sua depuração e otimização, e do papel do mobiliário, os seus projetos mostravam uma variedade de soluções, muitas construídas, bem maior que os tipos preconizados e apresentados. Os ressaltos, por exemplo, fugiam em muito à tal tipificação, totalmente ausentes nos textos, mas ostensivos nas imagens. Assim como as muitas explorações híbridas, com estantes aproveitando-se das lareiras. Sempre mais escultóricas que próprias da industrialização, uma efusão formal que vazava pelas frestas das categorias estanques.

Se os textos de Corbusier apresentam uma reflexão sutil, presente em seus mínimos detalhes, acompanhar a presença de tais ideias nos seus projetos e obras, tanto fielmente representadas, como as discrepâncias, não deixa de apresentar suas surpresas.

Referências Bibliográficas

BENTON, Charlotte. Le Corbusier: Furniture and the Interior. *Journal of Design History*, Oxford, v.3, n.2/3, p. 103-124, 1990. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1315681>. Acesso em: 10 jun 2021.

BENTON, Tim. *Les Villas de Le Corbusier 1920-1930*. 2ed rev. amp. Paris: Philippe Sers, 1987.

BENTON, Tim. La maison La Roche et les ateliers d'artistes de Le Corbusier. In: TORRES CUECO, Jorge (org). *Le Corbusier Mise au Point*. Valencia: Memorias Culturales, 2012, pp. 8–33.

COLQUHOUN, Alan. Displacements of Concepts in Le Corbusier. *Architectural Design*, vol.43, p.2020-243, apr 1972.

COLOMINA, Beatriz. Le Corbusier and Photography. *Assemblage*, Cambridge, Massachusetts, n. 4, p. 6-23, out 1987. MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3171032>. Acesso em: 10 jun 2021.

LE CORBUSIER: Early works by Charles-Edouard Jeanneret-Gris. London/ New York: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1987.

¹⁰ E sequer da Ciência. Também o trabalho de investigação científica de um mesmo autor passa por revisões e refinamentos, esclarecendo conceitos e redesenhando-os.



LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. [Publicado originalmente em 1930].

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. Acesso em: 10 jun 2021.

OVERY, Paul. *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*. Londres: James & Hudson Ltd., 2007.

OZENFANT, Amédée & JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do Cubismo*. São Paulo: Cosacnaify, 2005. [Publicado originalmente em 1918].

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.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. 2ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

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

SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier: The Villa Savoye*. Berlin/ Paris: Birkhäuser Verlag AG/ Fondation Le Corbusier, 1997.

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.

STERNHELL, Zeev. *Neither Right Nor Left: Fascist Ideology in France*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.



Daniel Juracy Mellado Paz

Possui mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - PPGAU-UFBA (2008), e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - PPGAU-UFBA (2020). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando nos seguintes temas: espaço público, arquitetura efêmera, eventos de rua, história urbana, teoria da arquitetura, arquitetura popular, Movimento Moderno, estética, obra de arte e crítica de arte.

Como citar: Paz, D.J.M. . (2022). A Arte Decorativa de Ontem: táticas e concepções projetuais de Le Corbusier na sua fase purista. Paranoá, (33), 1–26.
<https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n33.2022.01>

Editores responsáveis: Carlos Henrique de Lima e Carolina Pescatori.