

**UMA COMPOSIÇÃO PURISTA PARA 3 MILHÕES DE HABITANTES:
A influência do *purismo* na composição da cidade-modelo de Le
Corbusier.**

Autor: Rogério Penna Quintanilha

Formado em Arquitetura & Urbanismo pela Universidade Estadual de Londrina (2004), com especialização em História e Teoria da Arte pela mesma universidade (2006) e mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008) com a dissertação *Uma Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes: Apresentação e análise da cidade ideal corbusiana*. Desde 2008 é professor do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade do Oeste Paulista.

Endereço para correspondência: Rua Dona Neófito Nascimento, 534, Presidente Prudente, SP.
CEP 19023-030. Tel (18) 8132.7432 / 3221.2580. Email: arq.rogerio@gmail.com .

UMA COMPOSIÇÃO PURISTA PARA 3 MILHÕES DE HABITANTES: A influência do *purismo* na composição da cidade-modelo de Le Corbusier.

Resumo: Este artigo procura estabelecer relações temáticas e compositivas entre a *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, modelo de cidade apresentado por Le Corbusier em 1922, e a pintura purista de Jeanneret, verdadeiro nome do arquiteto franco-suíço com o qual assinava suas telas. São investigadas as relações entre os discursos e práticas do arquiteto-pintor em ambos os campos de atuação e o intercâmbio de experiências entre eles.

O *purismo* foi uma vanguarda artística pós-cubista fundada por Jeanneret e Ozenfant cujo principal forma de divulgação foi a revista *L'Esprit Nouveau*, editada na década de 1920. Trabalhava com temática figurativa mas selecionando como tema determinados *objetos-tipo* como garrafas, pratos e instrumentos musicais. Para os puristas, estes objetos já haviam passado por um processo de aprimoramento da forma regido pela *lei de seleção mecânica*, que considerava que a forma de um objeto seria gradualmente evoluída em direção a um ponto ideal entre a máxima utilidade do objeto, atendimento eficiente de suas funções, e a máxima economia de produção. Segundo esse princípio, a forma evoluída tenderia invariavelmente à conformação com as leis da natureza e da geometria.

Além da escolha dos objetos representados, a organização dos mesmos na tela purista segue uma estrutura igualmente baseada na geometria, na simetria e na proporção áurea. Consideram os puristas que a beleza surge da geometria, em primeiro lugar porque expressa a razão, a organização e o domínio sobre o caos. Por outro lado, estando o corpo humano, a natureza e o universo construídos sobre leis geométricas, o homem reconhecerá na arte assim concebida a mesma estrutura superior que rege seu próprio corpo, e por isso ela lhe será bela.

Da mesma forma, no processo de composição de sua *Cidade Contemporânea*, Le Corbusier concede-se um terreno plano, como uma tela branca a ser pintada, e nele dispõe seus edifícios sobre uma estrutura geométrica, baseada na simetria e na proporção áurea, como se distribuindo *objetos-tipo* em uma tela purista. Na realidade, para o arquiteto, seus módulos habitacionais e seus arranha-céus são eles mesmos *habitações-tipo* e *torres-tipo*, uma vez que tiveram sua forma aprimorada segundo a *lei de seleção mecânica*, ou seja, sua forma correspondia à sua máxima utilização, garantida por uma visão funcional do objeto arquitetônico, enquanto o sistema modular de estrutura pré-fabricada atingia maior economia no processo de produção através da substituição dos ultrapassados métodos da construção civil pela moderna produção industrial fordista.

A intercambialidade de métodos e procedimentos entre o arquiteto e o pintor, duas faces do mesmo artista moderno, faz com que Le Corbusier atribua à sua arquitetura os mesmos valores de eternidade, verdade e legítima modernidade atribuídos à sua vanguarda pictórica. O artigo encerra-se analisando esses desdobramentos na tentativa de abordar o urbanismo da *Cidade Contemporânea* pelos olhos do pintor Jeanneret e das artes plásticas.

Palavras-chave: Le Corbusier, urbanismo, purismo, modernismo.

UMA COMPOSIÇÃO PURISTA PARA 3 MILHÕES DE HABITANTES: A influência do *purismo* na composição da cidade-modelo de Le Corbusier.

Na obra do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, um dos mais celebrados nomes da arquitetura moderna, as artes plásticas e a arquitetura estabeleceram desde o início um diálogo a tal ponto importante que levou o arquiteto a dividir-se entre a arquitetura pela manhã e a pintura à tarde¹. Nessa prática, segundo Giedion (2004), embora Le Corbusier concebesse com facilidade suas concepções arquitetônicas, vivia a lutar com sua pintura. Na realidade, arquitetura e pintura constituíam em Le Corbusier duas formas de expressão de uma mesma concepção espacial, dotada de transparência e leveza, que embasava a ambas.

A relação de Le Corbusier com as artes plásticas remonta ao início de sua formação. Matriculado na Escola de Arte de L'Eplattenier em Chuax-de-Fonds a partir de 1904, dedicou-se à ornamentação de caixas de relógio, até ser convidado por seu mestre a trocar as *artes decorativas* pela arquitetura. Os desenhos de Le Corbusier deste momento retratam observação e relação profunda com a natureza e com os motivos vegetais. A aplicação desses motivos na decoração de caixas de relógios é exemplo do contato direto entre arquitetura e artes plásticas estabelecido pelo arquiteto em toda sua obra.

Demonstrando interesse precoce pela pintura cubista, Le Corbusier considerava que uma revolução estava se dando pelas mãos de Cézanne e Seurat. Viajando pela Europa a partir de 1907, o arquiteto entrou em contato com artistas e movimentos artísticos de toda a Europa como Picasso, Gris, Klimt, Braque e Lèger. Em conjunto com J. Hoffman, Tony Garnier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Peter Behrens e Perret, entre outros, esse artistas transformaram tanto a pintura como a arquitetura corbusiana: em lugar dos motivos naturais e da arquitetura tradicional suíça, entram a influência cubista, a síntese da forma e a pré-fabricação.

Em 1914, Le Corbusier apresenta em conjunto com o engenheiro Max du Bois o projeto de uma estrutura modular pré-fabricada, a *Maison Dom-Ino*, que arranjada de

¹ Le Corbusier assinava suas telas com seu verdadeiro nome: Jeanneret.

diferentes maneiras, como peças de um dominó, constituiria a estrutura de residências diferentes como as casas *Citröhen*, *Voisin*, *Monol* e as *Immeubles-Villas*.

Comparada com a *Villa Fallet*, a *Maison Dom-Ino* demonstra a incorporação da abstração geométrica, da síntese estrutural e da pureza dos volumes ao repertório estético corbusiano. Da mesma forma, também a pintura de Jeanneret passou por semelhante revolução ao iniciar em 1917 uma vanguarda artística pós-cubista, o *purismo*, cujo principal veículo de divulgação foi a revista *L'Esprit Nouveau*. Fundada por Le Corbusier em parceria com o pintor Ozenfant e publicada entre 1920 e 1925 a revista levava como subtítulo *Revista Internacional de Atividade Contemporânea*, o que demonstra a interdisciplinaridade dos temas abordados justificada, segundo Le Corbusier, pela interdependência dos fenômenos modernos por ela discutidos.

Os temas centrais do *purismo* foram publicados por Jeanneret e Ozenfant no livro *Depois do Cubismo*, publicado em 1918. Apesar de colocarem o *cubismo* de Braque e Picasso – visto como último advento da arte, arte turva de uma época turva (JEANNERET; OZENFANT, 2005) - como ponto de partida do *purismo*, os autores pretendem corrigir os “erros” cometidos e recolocar o *cubismo* em seu caminho justo. Seriam os “erros” cubistas a *não-representação* – tentativa de eliminar o descritivo em favor do plástico -, a *obscuridade* – não pela não-representação, mas por serem mal concebidos e mal interpretados -, a *impropriedade dos títulos* – que na tentativa de agradar à burguesia escolhe títulos misteriosos que aumentam a confusão dos espectadores -, e a *quarta dimensão* – tentativa de representar uma nova dimensão concebida matematicamente e não percebida pelos sentidos humanos.

Apesar da crítica, os puristas consideravam-se herdeiros do cubismo e do “espírito moderno” que havia neste movimento. Entre os pontos cubistas herdados pelo purismo estava a preferência pelos *objetos-tipo*, tema trabalhado tanto pelos cubistas como pelos cubofuturistas como Marcel Duchamp. Segundo Banham (1979, p. 336) são *objetos-tipo* aqueles cuja forma foi aprimorada através em um processo regido pela *lei de seleção mecânica* segundo a qual os objetos tenderiam em direção a um modelo ideal entre a máxima utilidade e a economia de produção. Este aprimoramento da conduziria invariavelmente a forma à conformação com as leis da natureza, à geometria simples e ao ângulo reto.

Objetos como pratos, garrafas, jarros, instrumentos musicais e cartas de baralho, segundo a visão cubista, já teriam passado por esse processo, atingindo sua forma final, ideal e invariante, sendo, portanto, mais belos. Le Corbusier escolheu também

objetos-tipo para ilustrar seus livros como *Por uma Arquitetura*, exatamente por serem a pura expressão de sua função, da racionalidade e da pureza geométrica do novo espírito da modernidade.

No entanto, a geometria não estava presente no purismo apenas na definição temática, mas também na estrutura de sua representação. Para os puristas, a tela é uma equação matemática (JEANNERET; OZENFANT, 2005) e sua estrutura é definida geometricamente através de proporções e simetrias. No livro *El Modulor*, Le Corbusier descreve a distribuição dos objetos-tipo em seu quadro *Still life with a white bowl* como uma espiral logarítmica derivada do segmento áureo.

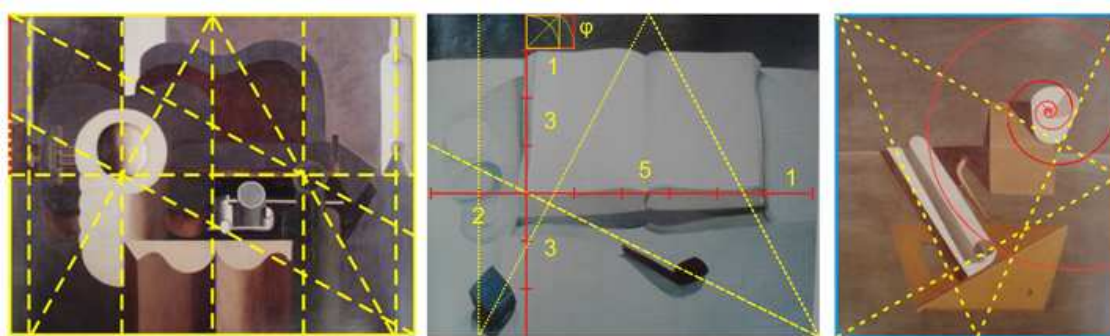


Figura 1 - Análises da estrutura geométrica de três composições puristas de Jeanneret. (Fonte: QUINTANILHA, 2008)

A mesma opção pelos ângulos retos e pela geometria simples marcou também a arquitetura de Le Corbusier em sua “fase heróica”, em uma denominação de Baker (1998), que inclui algumas de suas obras mais célebres como a *Ville Savoye*, as *Immeubles Villas* e o a *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, projeto apresentado pelo arquiteto no Salão de Outono de 1922 e publicado em livro dois anos depois com o título de *Urbanismo*. Nestes casos, a composição fundada na geometria terá diferentes funções e significados como impressão e expressão da racionalidade do projeto e a atribuição de um caráter científico que busca legitimar ideologicamente a opção pela arquitetura moderna.

Le Corbusier (2000) afirma que o projeto da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, trata, antes de tudo, de um experimento científico cujo objetivo seria fornecer bases para um urbanismo moderno. Portanto, procede como um *prático em seu laboratório* e tal como um cientista em busca de *leis*, afastando de seu experimento tudo o que possa ser *variante, local e específico* em favor da obtenção de

determinações gerais que pudessem ser adaptadas a diferentes casos. Começa afastando peculiaridades e características específicas de cada terreno concedendo-se a si mesmo um terreno plano (o que seria talvez a mais específica das situações). Sobre esse terreno, traça um retângulo sobre uma malha de 800 por 800 metros que compreenderá o corpo principal da cidade.

Se compararmos este terreno plano concedido a uma tela em branco, veremos que Le Corbusier compõe sua cidade como compõe uma tela purista. Em um retângulo inicial dentro da proporção áurea e localiza os eixos viários principais como linhas que dividem este retângulo em partes iguais. O projeto desenvolve-se então como um jogo de conseqüências geométricas, desdobramento de retas, diagonais e simetrias. Evidentemente, essas proporções são percebidas em planta, do ponto de vista de quem observa um quadro, e não dos habitantes que circulam em seu interior. O arquiteto francês justifica seu método dizendo que a *Ville Contemporaine é um puro jogo de conseqüências geométricas* e que *a cidade atual está morrendo por não ser geométrica. (...) Fora disso não há salvação* (LE CORBUSIER, 2000, p. 165).

Observa-se nesta fala que o uso da geometria não se encerrava no desenho da arquitetura ou da cidade, mas, mais do que isso, representava o predomínio da *razão* sobre o individualismo e sobre o sentimentalismo inapropriado para os tempos modernos. Mais do que a falta da geometria, a cidade moderna morria por não possuir a racionalidade que esta geometria representava. Segundo Le Corbusier (2000), as ruas curvas, *caminho de mulas*, é o resultado da vontade arbitrária e indolente, enquanto a rua reta, *caminho dos homens*, representa a ação e o domínio de si. A força simbólica da geometria é tanta que, para o arquiteto, o sinal “+”, formado por duas retas e quatro ângulos retos, foi instintivamente ligado pelo ser humano ao sentido de adição, soma e positividade.

A partir dessa estrutura geométrica, as diferentes regiões da cidade são ocupadas então por diferentes edifícios. O *centro de negócios* abriga, além da estação central, 24 arranha-céus cruciformes, torres de 64 andares erguidas em um grande parque. Partindo do centro para o exterior seguem-se dois tipos de unidades residenciais: os *loteamentos com reentrâncias* e os *loteamentos fechados*, edifícios habitacionais de 5 pavimentos duplos – mais um térreo de serviços no caso dos *loteamentos fechados* – baseadas nas *Immeubles-Villas* e no sistema estrutural desenvolvido desde a *Maison Dom-ino*, onde cada unidade habitacional familiar possuía um jardim particular com pé direito duplo, como ocorre no *Pavilhão do Espírito Novo*, protótipo construído por Le

Corbusier para a *Exposição de Artes Decorativas* de 1925. O retângulo central é envolvido então por uma área livre de expansão e só então aparecem as áreas de indústria, esportes e a cidade-jardim que deveria receber 2 dos 3 milhões de habitantes da cidade.

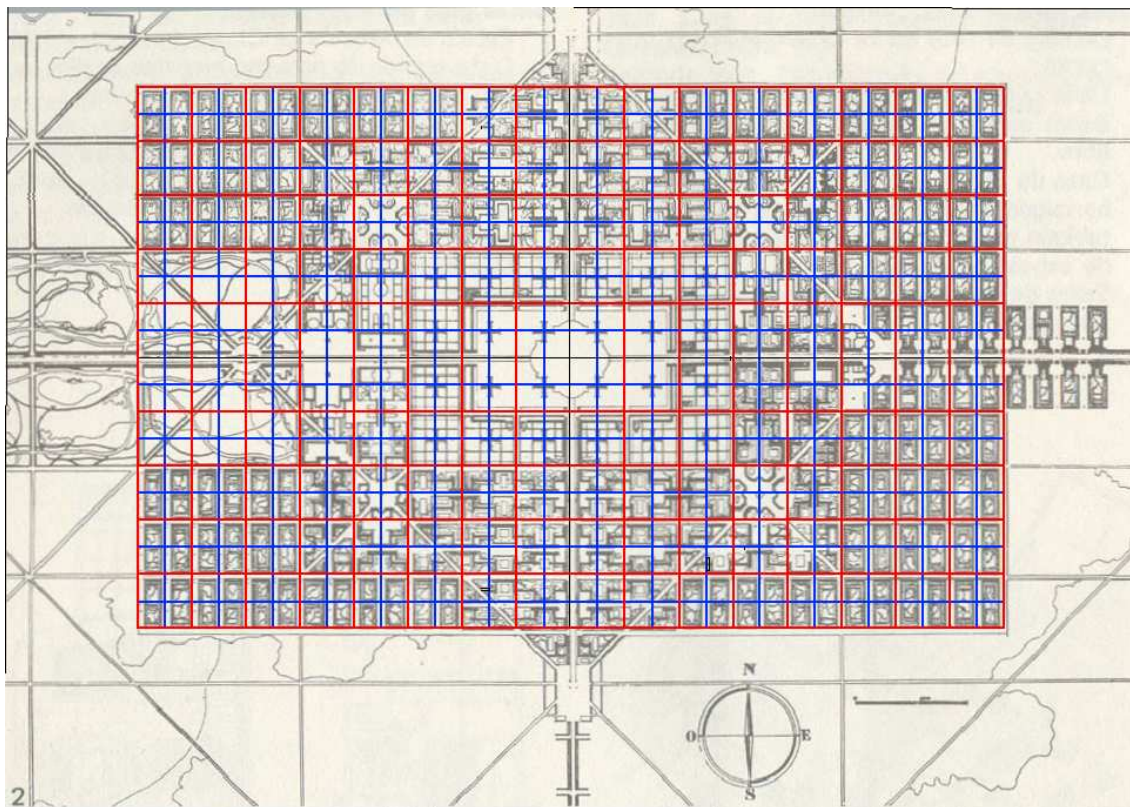


Figura 2 - Malha retangular da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*. (Fonte: QUINTANILHA, 2008)

Assim, a arquitetura da cidade está definida, já de antemão, da unidade habitacional ao conjunto urbano, uma composição que busca a harmonia e a unidade de projeto em todas as escalas, concebida como um todo pelo arquiteto-artista. Célula e organismo compartilham os ideais de proporção, regularidade e geometria, tanto em planta como em elevação, fazendo de cada fachada um exercício de composição plástica. A consequência deste exercício é uma arquitetura *purista*, de volumes simples e ângulos retos, como se a arquitetura fosse um objeto cuja forma tivesse sido, tal e qual pratos, garrafas e instrumentos musicais, aprimorada pela *lei de seleção mecânica*, atingindo o ponto ideal entre a máxima utilidade e a economia de produção, tornando-se ela mesma um *objeto-tipo*. Observamos então que as semelhanças entre a *Cidade Contemporânea* e uma tela purista não são somente compositivas, mas também temáticas.

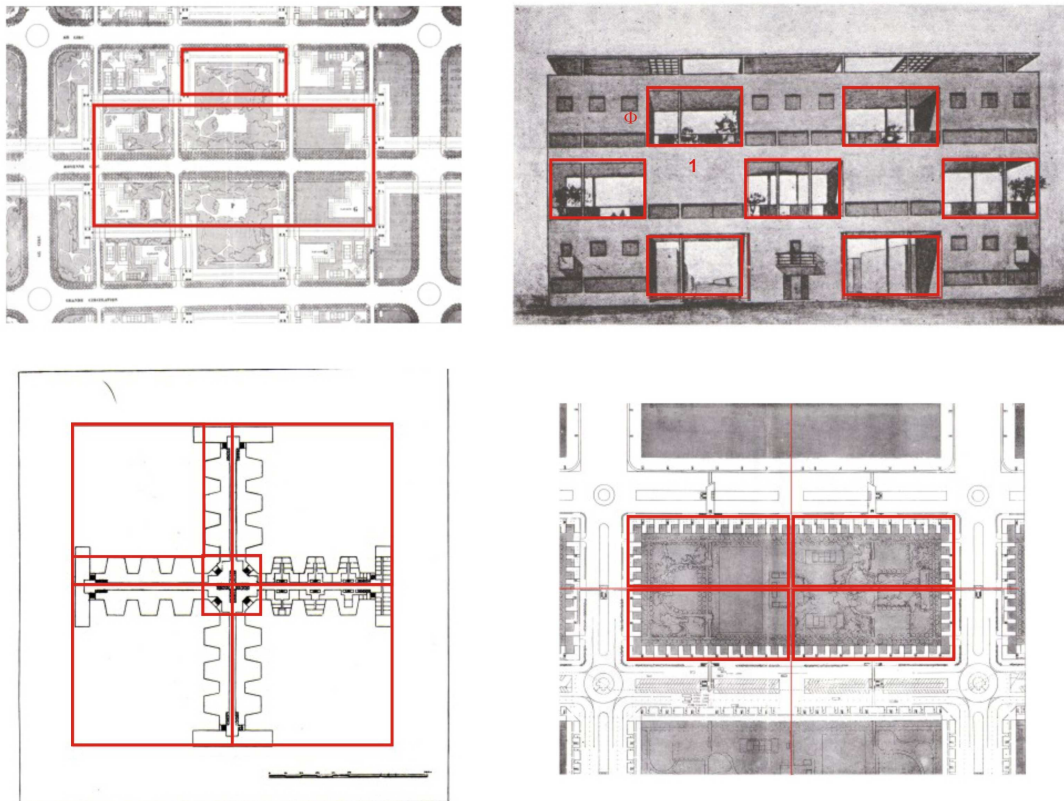


Figura 3 - Estudo de proporções sobre edifícios da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*. (Fonte: QUINTANILHA, 2008)

Adequação ao uso e produção econômica são características ressaltadas por Le Corbusier para justificar sua arquitetura. Em primeiro lugar, adota como método de projeto a definição de *funções* a que deverá atender. No caso da *Cidade Contemporânea*, adota as mesmas funções estabelecidas anos mais tarde na *Carta de Atenas*: *habitar, trabalhar, recrear-se e circular*, e o cumprimento dessas funções atestaria a perfeita adaptação do espaço ao uso.

Ao dividir a arquitetura – ou a cidade – em funções, Le Corbusier a encara como um objeto manufaturado, ou nas palavras do próprio Le Corbusier, como um *instrumento de trabalho* ou uma *máquina-de-morar*. Explica-se dizendo que o termo “*máquina*” significa “*arte*” e “*engenho*” (LE CORBUSIER, 2006), ou seja, a arquitetura deve ser um instrumento de liberação do homem de suas contingências a fim de que ele permaneça voltado para o seu desenvolvimento e felicidade. Da mesma maneira, desde a estrutura *Dom-Ino*, Le Corbusier trabalhou com a pré-fabricação dos elementos arquitetônicos, com a modulação e com a repetição de elementos produzidos em série. Criticando os sistemas construtivos tradicionais, cita a fábrica de

Ford como exemplo a ser seguido: modelo de colaboração, convergência e unidade de metas, enquanto a construção civil permanecia longe dos tempos modernos, repleta de métodos ultrapassados, contradições, hostilidades e divergências.

A *Cidade Contemporânea* aparece, então, como um *objeto-tipo*, a forma urbana aprimorada e definitiva. Aprimorada pois, em todas as escalas, sua arquitetura é, para Corbusier, derivada de sua função e sua produção é racional e econômica, e definitiva porque não se sustenta sobre outra justificativa – pelo menos em seu discurso - senão a *razão científica*, verdade eterna e invariante. Trata-se então da *cidade-tipo*, forma evoluída, geométrica e definitiva, composta por *edifícios-tipo* e *habitações-tipo* e portanto, segundo os preceitos *puristas*, uma cidade bela.

O desenvolvimento de um objeto em direção à sua *forma-tipo* está, segundo Martins (1992), condicionado ao seu uso e, portanto, ao corpo humano a que se associa. Evidentemente, se este corpo humano é regido por uma grade de proporções como a determinada por Le Corbusier em seu conhecido *Modulor*, os *objetos-tipo* devem respeitar a mesma relação existente no corpo a que se associam. Assim, todos os objetos feitos pelo homem com o objetivo de atender suas próprias necessidades, sejam pratos, mesas, casas ou cidades, estariam necessariamente adaptados e vinculados a um ponto de referência comum: o próprio corpo-humano. Le Corbusier afirma que as obras de arquitetura construídas sobre essas leis:

(...) eran infinitamente ricos y sutiles porque participaban de la matemática que rije el cuerpo humano – matemática graciosa, elegante y firme a causa de la calidad de harmonia que emite: la belleza. (1963, p. 18)

Assim, a regulação da proporção matemática dos objetos não se limitava a um aprimoramento da função, mas transcendia esse objetivo prático a fim de alcançar a beleza através do espelhamento de leis que regiam não apenas o corpo humano, mas toda a natureza e o universo. Observando a sentença purista de que *um quadro é uma equação* (JEANNERET; OZENFANT, 2005, p. 76), a *integral* da equação da natureza, expressão de beleza absoluta, percebemos que o uso da proporção na pintura purista procura recolocar as artes plásticas no caminho da *ordem* e da positividade, segundo a ótica de seus autores. Neste caso, *colocar em ordem* significa reconciliar a arte com o homem e a natureza, criações e manifestações da mesma ordem universal, verdadeira e eterna. No entanto, este alinhamento só seria possível se o homem se

colocasse a si mesmo neste conjunto como ser geométrico e racional. O preenchimento desta lacuna se dava através da descrição do *Esprit Nouveau*, o espírito novo da modernidade.

Para Le Corbusier, mais do que o nome de sua revista, o *Esprit Nouveau* tratava da nova visão de mundo característica do homem moderno: racional, equilibrado, objetivo, comedido, livre do peso do sentimentalismo e do saudosismo histórico, em perfeita sintonia com as novas possibilidades da técnica. O novo espírito recolocaria assim o homem em contato com a verdadeira essência do universo e da natureza, onde a geometria e a precisão determinam as formas, suas qualidades e sua sobrevivência. Sendo produto do trabalho e do desejo humano, a arte da modernidade seguiria evidentemente o mesmo caminho - do contrário não poderia ser aceita como a arte do novo tempo, situação em que Le Corbusier colocar todas as vanguardas européias do início do século XX, com exceção do purismo e de alguns aspectos do cubismo - e sendo assim, ao observar a natureza, o universo ou a arte, o homem se reconheceria em cada objeto observado e este lhe pareceria belo.

O realinhamento – ou reconciliação – em Le Corbusier não se dá apenas entre homem, arte e natureza. Da mesma maneira, como o arquiteto coloca seu projeto de cidade como um experimento de laboratório, afirma, como pintor purista, que a obra artística é paralela à científica, sendo um erro considerar a primeira puramente indutiva e a segunda puramente dedutiva. Ao contrário, a obra de arte procura deduzir a beleza através de padrões racionais e *leis*, definidas pelos puristas como *construções humanas que coincidem com a ordem da natureza* (JEANNERET; OZENFANT, 2005, p. 57).

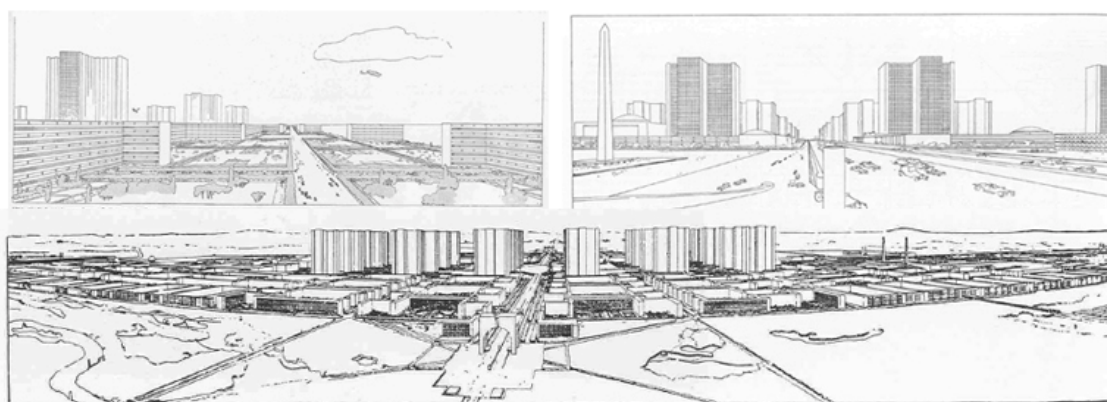


Figura 4 - Croquis de Le Corbusier. (Fonte: LE CORBUSIER, 2000)

A aproximação proposta entre arte e ciência atribui novas características a ambas. Por um lado, a racionalização da arte purista procura legitimá-la como a verdadeira e única arte possível para a modernidade. Ao afastar-se do *local*, do *peçoal* e do *subjetivo* em favor do *universal*, do *racional* e do *objetivo*, o purismo procura justificar-se sobre os mesmos princípios que definiriam o *Esprit Nouveau*. Além disso, a arte como produto de um experimento científico é também uma *lei* verdadeira, definitiva e eterna, pois seu questionamento seria a dúvida sobre a própria legitimidade da razão como processo dedutivo, o que é, para Le Corbusier, absolutamente inaceitável.

Por outro lado, ao exaltar a beleza da técnica, da dedução e da ciência, Le Corbusier é capaz de atribuir valor artístico a objetos e máquinas – garrafas, copos, turbinas, aviões, transatlânticos – cujo desenho se baseia em ordem, razão e na máxima expressão de sua função. Para o arquiteto, a observação de um automóvel que revele em seu desenho a antecipação de sua potência e a precisão de suas engrenagens causa no espectador o prazer da beleza que até então se escondia sob o excesso de ornamentos de épocas menos comprometidas com esses princípios.

Na realidade, a origem da beleza na obra de Le Corbusier sugere caminhos por vezes contraditórios. Enquanto vincula o valor de sua arquitetura ao *útil* – no caso da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, quando estabelece as 4 funções como ponto de partida – legitima esse valor através de uma composição, como visto, extremamente preocupada com a *forma*. Embora a *lei de seleção mecânica* procure explicar a convergência entre a máxima utilidade e a forma geométrica, Le Corbusier ultrapassa a forma como simples realização da utilidade ao, por exemplo, utilizar-se de proporções e simetrias que são percebidas apenas a vôo de pássaro.

A identificação da origem da beleza em sua utilidade ou em sua forma faz com que Le Corbusier se aproxime ora do funcionalismo de Sócrates, ora do formalismo platônico. Observamos que, conforme o pensamento de Sócrates, se a beleza de um objeto provém de sua utilidade, cabe ao usuário aferir sobre sua beleza enquanto, segundo Platão, a beleza de um objeto extrapola sua utilidade e o julgamento subjetivo e pessoal, podendo ser aferida ou não apenas pelo produtor que detém sobre o objeto um conhecimento completo e verdadeiro. Sem dúvida, entre a estética do *usuário* e a do *produtor*, o discurso corbusiano tende a valorizar a posição do produtor-arquiteto como detentor do conhecimento técnico e legítimo em oposição ao conhecimento superficial e aparente do usuário, de tal modo que é capaz de conceber em sua

prancheta o desenho de toda uma cidade como um único projeto, expressão de um pensamento individual (ainda que pretensamente universal).

Esta postura é compartilhada pelo pintor Jeanneret. Considerando a livre interpretação ou deriva de um espectador da arte um acontecimento indesejável por sua natureza *variante* e subjetiva, Jeanneret defende uma pintura exata e clara que ofereça *fatos* à imaginação. Dessa forma, o pintor purista detém o domínio total de todas as etapas do processo, da concepção do tema à leitura da obra, excluindo o espectador inclusive do julgamento sobre sua qualidade, uma vez que sua origem “científica” torna esse valor inquestionável.

Arte e natureza, razão e sensibilidade, forma e função, individual e coletivo. A estruturação teórica de Le Corbusier, válida tanto para sua pintura como para sua arquitetura neste período, busca encontrar um ponto de convergência para esses extremos, uma síntese para as antíteses que separadas impediam o homem de evoluir em direção à objetividade e racionalidade modernas, ao *Esprit Nouveau*.

De fato, tanto a pintura purista como a arquitetura moderna corbusiana possuem uma dupla relação com este novo espírito. Se em certos momentos Le Corbusier afirma que as novas arte e arquitetura são desejos do “novo homem moderno”, em outros diz que este novo espírito ainda não existe e que deveria ser criado por essa arquitetura, como no seguinte trecho (LE CORBUSIER, 2000, p. XXXIII):

*É preciso criar o estado de espírito da série.
O estado de espírito das casas em série
O estado de espírito de residir em casas em série.
O estado de espírito de residir em casas em série.
O estado de espírito de conceber casas em série.*

Neste sentido, novamente Le Corbusier aproxima-se de Platão ao atribuir à arte valor educativo, assim como o filósofo faz em *A República* onde as formas artísticas capazes de inspirar no homem o equilíbrio, à felicidade e à justiça seriam a base, juntamente com os exercícios físicos, da formação de um modelo de cidadão bastante semelhante ao homem moderno corbusiano.

Outras características do processo compositivo da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes* aproximam o arquiteto Le Corbusier e o pintor Jeanneret de

uma maneira mais direta para o usuário que a geometria da planta. De fato, a não-construção do projeto faz com que esse tipo de investigação normalmente se limite à apreciação do desenho técnico da planta ou de alguma perspectiva feita por Le Corbusier dificultando muito a tentativa de leitura desta cidade teórica como espaço que pudesse ser observado, não de fora para dentro, mas de dentro para fora. No entanto, as técnicas atuais de modelagem e renderização eletrônicas permitem ao menos aproximar-nos um pouco mais deste espaço, fornecendo novos ângulos da obra e fornecendo a possibilidade de novas interpretações. Essas imagens permitem perceber relações mais táteis entre a *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, a pintura de Jeanneret e as artes plásticas em geral do que as elencadas até agora como texturas, cores, proporções e sombras.



Figura 5 - Perspectivas eletrônicas da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*. (Fonte: QUINTANILHA, 2008)

Em primeiro lugar, em uma aproximação gradual - via perspectiva eletrônica – da cidade notamos como a repetição de elementos marca determinadamente os espaços em diferentes escalas. Em uma visão geral, a repetição dos *loteamentos fechados* é acentuada pela textura de seus volumes. Uma aproximação de cada bloco revela que

cada um desses elementos é também formado pela repetição de unidades menores que com o aumento da escala passam a ser percebidas independentemente e não mais como parte de um conjunto. Esta seqüência de repetições demarca claramente as diferentes escalas do projeto, desde a escala humana, a partir da qual se desenham os jardins particulares de cada apartamento até escalas maiores percebidas apenas dentro de um automóvel ou, ainda, de um avião. Por outro lado, esta característica atribui certa homogeneidade ao conjunto, tanto entre a parte e o todo como entre a pequena e a grande escala.

A repetição dos *loteamentos* e dos *arranha-céus* possui também uma semelhança temática com o purismo por serem eles mesmos *objetos-tipo* distribuídos geometricamente sobre um plano. Estes objetos aparecem como peças intercambiáveis, como em uma linha de montagem, e suas linhas e materiais – o aço, o vidro, o concreto – revelam sua origem industrial e pré-fabricada. Além disso, o concreto sempre impecavelmente branco, a superfície lisa do vidro e o desenho sóbrio distanciam a cidade da caracterização de uma época ou de um tempo. A cidade pretende-se *atemporal*, ou seja, a *cidade-tipo* aparece como síntese definitiva de um processo de evolução da qual participaram todas as cidades construídas anteriormente e a partir da qual nada mais poderá ser feito.

Os *loteamentos abertos*, em fita, observados ao nível da rua tornam-se retângulos e quadrados que avançam e recuam. Nota-se que sua posição, sempre paralela ou perpendicular à rua, evita que estas superfícies sejam deformadas pela perspectiva. Passando por esses volumes dentro de nosso automóvel, veríamos a dança dos retângulos, ora alongados, ora quadrados, ora próximos, ora distantes, quase como uma mesma superfície que se movesse e tomasse formas diferentes em mutações sucessivas. A sensação de movimento não se dá em cada superfície individualmente, mas pelo conjunto delas, lembrando estudos de Michotte (ARNHEIM, 2000) sobre a exploração plástica do movimento através de seqüências de formas semelhantes. Esses quadriláteros são, por sua vez, transpassados por ruas de asfalto escuros que se aproximam de linhas retas desenhadas em uma tela à maneira de Mondrian, separando as formas e determinando a estrutura da composição.

Outra matéria importante tanto para a arte como para a arquitetura, a luz, aparece nestas imagens sob uma forma diferente das dos projetos e croquis de Le Corbusier. Embora trate em diversos momentos sobre os *arranha-céus* de vidro, o arquiteto não detalha a transparência ou reflexão deste material. No caso específico deste projeto, a

implantação especial dos arranha-céus faz com que uma pele de vidro não reflita primordialmente outros edifícios, mas o céu. Ao longo do dia, estas superfícies poderiam se tornar azuis, cinzas ou avermelhadas conforme a luz refletida. As grandes torres, visíveis de qualquer ponto da cidade, de certa forma poderiam desaparecer ao reproduzir a luminosidade do dia, ou ainda tornar-se névoa já que sua forma recortada deformaria essa reflexão. É importante recordar que luzes, transparências e reflexões são temas recorrentes em pintores europeus da época, como Monet. Por outro lado, o tingimento dessas superfícies pode se estabelecer como interessante contraponto ao concreto branco e ao asfalto escuro, quebrando a monocromia em favor de uma coloração infinita e mutante.

A própria vegetação cumpre este papel se observarmos que cada jardim particular – os *alvéolos* – de cada *apartamento-tipo* branco será salpicado das cores das plantas, folhas verdes e flores coloridas. A presença da vegetação viva quebra o padrão da cor branca e do elemento repetitivo: há, certamente, na aparente semelhança, uma pequena diferença em cada folha que, se não é percebida é por que não é devidamente conhecida em sua individualidade (quase uma metáfora sobre a própria concepção de Le Corbusier sobre o homem moderno).

Esta interpretação demonstra como o desejo de afastamento das condições locais *variantes* não resiste à aproximação do projeto com a realidade. Enquanto desenho técnico, cada edifício paira sobre a folha de papel, sobre o imaginado terreno plano, encontrado ou construído em qualquer lugar a despeito de sua topografia original, clima ou situação. No entanto, se construída, a cidade seria certamente afetada por essas características locais que fogem do domínio de seu produtor-artista-arquiteto.

Nas imagens apresentadas, escolhida uma posição solar (baseada na latitude de Paris), o Sol apresenta-se como agente da constituição do espaço, impondo sua vontade sobre a cidade idealizada. Além das cores refletidas nas superfícies envidraçadas, observando o interior de um *loteamento fechado*, percebemos como, a despeito da declarada preferência de Le Corbusier pelo ângulo reto, o Sol projeta sobre o volume uma linha diagonal, sombra do edifício sobre ele mesmo. Com o passar das horas e dos dias, esta linha surgirá em posições e inclinações diferentes, tênue ou reforçada conforme a nebulosidade. Simbolicamente, esta diagonal representa, de certa forma, a dificuldade da arquitetura em realizar-se como idéia dentro e um programa tão inflexível como o modernismo de Le Corbusier. De fato, o modelo da *Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes*, criado para ser

eterno e verdadeiro, foi revisto pelo próprio Le Corbusier e por muitos outros nos anos que se passaram. As *leis* derivadas do projeto, embora referência, não são absolutamente universais.

O mesmo ocorreu com a pintura purista. Apesar de seu caráter sintético, a própria arte de Jeanneret sofreu sensíveis alterações nos anos seguintes o que demonstra um questionamento do próprio autor sobre seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. São Paulo: Pioneira, 2000. 13ª ed.

BAKER, Geoffrey. *Le Corbusier, uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Le Corbusier – The creative search*. Londres: E&FN Spon, 1996.

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

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

JEANNERET Charles-Edouard; OZENFANT Amadeé. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE CORBUSIER. *El modulor*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1961. 2ª ed.

_____. *El modulor 2*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1962.

_____. *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 4ª ed.

_____. *Urbanismo*, São Paulo, Martins Fontes, 1990. 2ª ed.

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

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural. 1997.

QUINTANILHA, Rogério Penna. *Uma Cidade Contemporânea para 3 Milhões de Habitantes: apresentação e análise da cidade ideal corbusiana*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

TRAGTENBERG, Maurício. *Burocracia e ideologia*. São Paulo: Ática, 1977.