

LE CORBUSIER E A NOVA ARQUITETURA DO SÉCULO XX

LE CORBUSIER AND THE NEW ARCHITECTURE OF THE 20TH CENTURY

KETLEN RAIANE FERREIRA DE SOUZA SANTOS, RÁWBATA DE OLIVEIRA LIMA E VICTÓRIA ARAÚJO MARTINS

RESUMO: O desenvolvimento da arquitetura moderna do século XX, imersa entre as transformações econômicas e socioculturais, proporia sua ruptura com os moldes clássicos e traria uma nova forma de pensar, conceber e praticar a arquitetura, com enfoque na simplicidade formal e construtiva como revolução. Com uma análise íntima dentro deste conceito moderno, o artigo se propõe a estudar obras arquitetônicas, plásticas e mesmo mobiliários produzidos por Le Corbusier. Sob os cinco pilares corbusianos, o urbanismo curioso da Ville Radieuse, a arquitetura religiosa de Dame Du Haut e o Pavillon Le Corbusier tornam-se pontos-chave para o estudo. As pinturas Natureza Morta e O Poema do Ângulo Certo, assim como sua famosa Poltrona LC3 e o Monumento Mão Aberta, por sua vez, são adaptadas à perspectiva do Modulor, um sistema de proporções matemáticas elaboradas pelo próprio Corbusier para conceber boa parte de suas obras.

Palavras-chave: arquitetura moderna; classicismo; Le Corbusier; Modulor

ABSTRACT: The development of 20th century's modern architecture, immersed in the economic and socio-cultural advances, would propose a break with classical shapes and would bring a new way of thinking, conceiving, and practicing architecture, focusing on the formal and constructive simplicity as a revolution. With an intimate analysis within this modernist concept, this article proposes to study architectural, visual, and even furniture works produced by Le Corbusier. Under the five corbusian pillars, the curious urbanism of Ville Radieuse, the religious architecture of Dame Du Haut, and the Pavillon Le Corbusier become key points for this study. The paintings Still Life and

The Poem of the Right Angle, as well as his famous LC3 Armchair and the The Open Hand Monument, in turn, are adapted to the perspective of the Modulor, a system of mathematical proportions developed by Corbusier himself to conceive many of his works.

Keywords: modern architecture; classicism; Le Corbusier; Modulor

INTRODUÇÃO

A arquitetura moderna parte da prolongada maturação de ideias em busca de novos referenciais teóricos, mirando uma explicação racional dos fenômenos provenientes da arquitetura (CAMARGO, 2000, p. 18). Com a rejeição neoclássica aos excessos barrocos e rococós, além de impulsionada pelo advento das novas tecnologias, o desenvolvimento da modernidade na arquitetura, com suas intensas metamorfoses, se fundamentou com a ideia do “novo” e uma ruptura com os conceitos clássicos tradicionalistas antes seguidos por diversas academias pelo mundo, como o caso da École des Beaux-Arts de Paris.

O advento tecnológico viria a desdobrar novas possibilidades na arquitetura, como o aperfeiçoamento do sistema hidráulico e da higiene, assim como o aquecimento e a iluminação — prioridades estas que basearam a ideia do conforto, que tão logo seria um atrativo em residências. A revolução da arquitetura moderna e do desenho industrial aliaram-se à noção de progresso e de uma nova visão de mundo. Segundo Camargo (2000, p.21), um dos objetivos

dos arquitetos modernistas na concepção de suas obras, formal ou construtivamente, era a simplicidade.

Le Corbusier (1887-1965), pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret, tem sua predileção no uso de proporções formais matemáticas fundamentais na tradição clássica, o que culminaria, no final dos anos 1940, à divulgação de seu sistema de medidas denominada Modulor — um referencial à modulação e à seção áurea matemática —, que estabelece a afinidade clássica na sua linguagem moderna, visando a “proporcionalidade ideal das formas” (PONTES, 2004, p. 11), e que fundamenta, mesmo que a desgosto da crítica mais ortodoxa, que a tradição clássica não foi absolutamente arrancada da arquitetura moderna, porém adaptada a ela de uma forma mais abstrata e complexa.

O pensamento corbusiano nos esclareceria que a arquitetura do século XX não poderia mais ser um prédio isolado e nem mesmo uma casa individualizada — a cidade em conjunto dispunha-se como a arquitetura. O destaque de Le Corbusier, em comparação aos outros expoentes do movimento, reside em sua preocupação com as acepções urbanas dentro da arquitetura. Seus conceitos e ensaios, boa parte deles de caráter doutrinário, tornaram-se uma espécie de ordem da nova arquitetura do século XX (CAMARGO, 2000, p. 30).

Logo, é evidente que o fomento da arquitetura moderna, em função de toda a sua complexidade contextual, liberta a sua interpretação às mais variadas possibilidades. A criação, em 1919, da Bauhaus por Walter Gropius, em busca de uma nova forma de ensino para a arquitetura e o desenho industrial no movimento moderno, a publicação em 1923 do livro *Vers une architecture*, com um compilado de propostas sobre a arquitetura modernista por Le Corbusier e a realização do primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928 trazem a certeza de que a arquitetura moderna na década de 20, em certos países, não se restringia mais a um caráter isolado porque já havia se tornado realidade como um movimento de ampla abrangência ao re-

dor do mundo.

ONASCIMENTODA“NOVAARQUITETURA” DO SÉCULO XX

A Arquitetura Moderna é um resultado da civilização ocidental no século XX. Suas origens remetem ao século XIX, podendo também ser endereçada ao século XVIII com a revolução industrial, uma etapa fundamental para o advento da era moderna — e é neste período em que o Neoclassicismo entra em cheque, visto que as origens mais remotas da arquitetura moderna podem ser encontradas neste movimento fundamentado por ideais iluministas e, por sua vez, contrários à visão de mundo baseada em conceitos religiosos. Neste ínterim, temos que as referências à tradição clássica não são definitivamente apagadas da arquitetura moderna, mas acrescidas ao movimento de uma maneira mais abstrata, fato este que visa ser rechaçado por muitos críticos ortodoxos de modo a não corromper a teoria do *novo* que fundamentaria o modernismo na arquitetura (PONTES, 2004, p. 18).

Os períodos iniciais da origem da Arquitetura Moderna — mais precisamente o século XIX — trouxe consigo o desenvolvimento econômico, artístico e social resultante

do avanço dos meios de produção e do advento da Revolução Industrial (figura 01 e figura 02), justo o período em que as diferenças entre as atribuições dos profissionais da área da construção se tornam mais específicas, visto que até o século XVII ainda não havia uma distinção clara entre a função de engenheiro e de arquiteto. Logo, solucionar questões sobre habitação, infraestrutura e novas edificações provenientes das atividades econômicas se tornou um desafio ao âmbito da construção civil. Verificasse, ainda, a acelerada urbanização e desenvolvimento nas grandes cidades, que foram procuradas para melhores oportunidades, salários e boas condições de vida.



Figura 01 - Uuma gravura de aproximadamente 1870 por Gustave Doré, retratando as moradias insalubres na urbanização londrina durante o período industrial; Figura 02 - Uma gravura de aproximadamente 1835 por T. Jingle de teares mecânicos dentro de uma indústria têxtil no aflorar da revolução. Fonte: WorldHistory (2023)

Nas primeiras décadas do século XX, consolidou-se como fundamento da modernidade a ideia do novo. O passado deixa de ser uma referência para as demais criações do período, visto que os expoentes do pensamento moderno buscavam a ruptura do

conceito estético adotado no século XIX pelas demais academias no mundo, como o caso da *École de Beaux-Arts* de Paris (figura 03), cujos projetos quase nunca se preocupavam com o uso do edifício, mas com a agradabilidade de sua simetria (CAMARGO, 2000, p. 18). Com as mudanças sociais, econômicas e tecnológicas, tornou-se inadmissível que os edifícios e a malha urbana fossem projetados sob as características estilísticas e técnicas do passado. A recusa ao ecletismo e a adaptação do ambiente para uma forma mais semelhante à vida moderna fazia-se necessária (PONTES, 2004, p. 18).



Figura 03 - Fachada principal da École des Beaux-Arts de Paris, na França. Fonte: Britannica (20-)

Os fundamentos da arquitetura moderna se desenvolveram com base em uma nova estética e em uma transformação no modo de criar a arquitetura e o urbanismo. Como principais expoentes do movimento, as obras de arquitetos como Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e Le Corbusier podiam ser estabelecidas como a solidificação do novo estilo do século XX, corroborando a ideia de uma ruptura com os laços do passado.

O modernismo na arquitetura detinha características que o diferenciavam dos demais, visto que o objetivo de seus fundadores e adeptos era rever todos os conceitos considerados “ultrapassados” e criar uma nova cultura visando o progresso. O movimento teve fortes influências da primeira escola de *design* do mundo, criada por Walter Gropius em 1919: a Bauhaus. Nome este que lhe foi dado por representar a junção dos termos em alemão *bauen* (construir)

e *haus* (casa). Apesar do nome, o desenvolvimento da arquitetura moderna fomentado pela escola foi além das residências, alcançando os mais variados tipos de construções, desde edifícios comerciais até templos religiosos. Dos elementos estéticos formais sobressaem-se as linhas retas, a geometrização das formas e, logo, a simplificação dos volumes. Buscava-se uma estética que se aproximava do minimalismo, não no sentido do simplório, mas da simplicidade essencial, expressa em coberturas planas, paredes lisas e claras, janelas horizontais em fita e ausência de ornamentos rebuscados.

Esse rompimento com os estilos históricos é central na teoria modernista. Le Corbusier (2009, p. 13) afirmava que “a arquitetura não tem nada a ver com os estilos”, comparando-os a ornamentos superficiais, desprovidos de essência. Para o arquiteto, a verdadeira arquitetura deveria pautar-se em princípios universais, expressos nas grandes formas primárias (cubos, cones, esferas e cilindros) que, sob a ação da luz, revelam sua pureza. O jogo entre volumes e superfícies, portanto, se tornou a linguagem fundamental do movimento, onde espaço, luz e proporção assumiram maior relevância do que a ornamentação.

Por sua produção em larga escala, estimulada pela Revolução Industrial, destacavam-se na escolha de materiais construtivos e decorativos, o concreto armado, o aço e o vidro. Esses materiais não eram utilizados apenas por sua novidade técnica, mas como instrumentos de uma nova lógica projetual. Como ressaltou Le Corbusier (2009, p. 37), “em todos os domínios da indústria colocaram-se problemas novos [...] se nos colocarmos diante do passado, há revolução”. A industrialização introduziu a ideia de fabricação em série, transformando profundamente os métodos construtivos e fornecendo novas bases para a criação arquitetônica.

A coerência do projeto modernista também se manifestava no papel da planta como fundamento organizador da forma arquitetônica. Para Le Corbusier (2009, p. 25-27), “a planta é a geradora”, responsável por estruturar o volume e a superfície e por garantir

ritmo e harmonia ao espaço. Sem ela, não haveria ordem nem grandeza de intenção, apenas arbitrariedade e desordem. Essa valorização da planta reforça o caráter racional e disciplinado da arquitetura moderna, ao mesmo tempo em que prepara o terreno para o desenvolvimento de princípios teóricos mais específicos que orientariam o movimento nos anos seguintes.

Assim, o modernismo arquitetônico consolidou-se como uma linguagem baseada na racionalidade técnica, na simplicidade formal e na valorização de elementos universais. A sistematização dessas ideias em *Por uma Arquitetura* (2009) não apenas consolidou uma nova estética, mas também abriu caminho para a formulação de princípios que se tornariam referência no século XX.

O ARQUITETO DAS FORMAS

Le Corbusier é considerado um protagonista na arquitetura moderna. Nascido em 1887, na cidade de La Chaux-The-Fonds, na Suíça, teve uma formação inicial voltada para o design e as artes aplicadas, e ao longo de sua trajetória ele se destacou por inovações que redefiniram o conceito de habitação e de espaço urbano, incorporando princípios funcionais e estéticos que marcaram a arquitetura moderna.

Para ele, a arquitetura deveria ser acima de tudo, funcional e pensada para as pessoas. Ele defendia que as casas e os prédios deveriam ser livres de ornamentos exagerados do passado e focados em resolver necessidades do dia a dia. Foi dele (2009, p. 110.) a famosa ideia de que a casa deveria ser uma “máquina de morar”, não no sentido de ser um lugar frio, mas sim de ser eficiente e bem projetada para facilitar a vida, assim como uma boa ferramenta. Para construir suas ideias, ele aproveitou ao máximo a liberdade que o concreto armado oferecia, criando formas e espaços que antes não eram possíveis.

O arquiteto resumiu suas ideias em cinco pontos

principais que mudaram a arquitetura. Primeiro, sugeriu erguer as casas sobre pilares, **os pilotis**, liberando o térreo para a circulação de pessoas ou para jardins. O princípio dos pilotis parte de um questionamento sobre a relação tradicional do edifício com o solo. Ao elevar a massa construída, Le Corbusier buscava devolver o térreo ao fluxo da vida e da paisagem. Esse gesto não apenas criava um espaço de transição, um abrigo que permitia que a vegetação ou o percurso das pessoas continuasse de forma fluida sob o edifício, integrando-o de maneira mais gentil e útil ao seu entorno.

Como a estrutura era independente, as paredes internas não precisavam mais sustentar o peso, o que permitia uma **planta livre**, com espaços mais abertos e fáceis de adaptar. Com isso, surgiu uma resposta contra a rigidez dos espaços internos que eram ditados pelas paredes estruturais. Com a transferência da função de sustentação para um sistema independente de pilares, as paredes foram liberadas de seu papel de suporte. Isso permitiu uma nova concepção do espaço de morar, favorecendo ambientes mais contínuos e flexíveis, que podiam ser organizados de acordo com as necessidades e as dinâmicas sociais dos moradores, e não impostos pela estrutura do edifício.

Seguindo a mesma lógica, a **fachada livre** desvincula o fechamento do edifício de qualquer função de sustentação. A fachada se torna, assim, uma composição independente que o arquiteto pode planejar com maior liberdade, definindo cheios e vazios. Para quem habita o espaço, isso se traduz em uma relação mais consciente e direta com a paisagem, a luz e a ventilação, transformando a maneira como o ambiente interior se comunica com o exterior.

A **janela em fita**, por sua vez, é uma das aplicações mais diretas da fachada livre e uma ferramenta para a qualidade do ambiente. Ao percorrer a fachada no sentido horizontal, ela proporciona uma iluminação mais homogênea e profunda nos cômodos. Essa solução não apenas amplia a percepção do espaço e enquadra de uma forma mais abrangente, mas também reflete a valorização da luz solar como ele-

mento fundamental para o bem estar e a saúde dos ocupantes.

Por fim, o **terraço-jardim** foi concebido como uma forma de compensar a área verde que a construção ocupou no solo. Le Corbusier propunha a utilização da cobertura como um novo ambiente de estar, um espaço privado ao ar livre para o lazer e o contato com a vegetação. Além de seu valor como uma nova área para as pessoas, o terraço ajardinado também contribuiu para o conforto térmico do edifício, atuando como uma camada de isolamento natural sobre a laje superior.

ARQUITETURA: ALGUNS ESTUDOS DE CASO

Quando se olha para a Capela Notre Dame du Haut, é difícil acreditar que o arquiteto é o mesmo homem que defendia as casas como “máquina de morar”. A obra, construída no leste da França, nasceu das cinzas de uma capela mais antiga, que foi completamente destruída durante a Segunda Guerra Mundial (ARCHITETUUL., 2015). Este projeto encontrou Le Corbusier em um momento diferente de sua vida, quando ele sentia que seu estilo era “mais primitivo e escultural” (ARCHITETUUL., 2015). Em vez de impor uma ideia pronta ele decidiu ouvir o que o lugar tinha a dizer.



Figura 05 - Maquete da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Pérégrinations de Photographe D'Architecture.



Figura 06- Vista dos sinos da Capela Notre Dame du Haut

Figura 07- Vista aérea da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.

Tudo começou com o terreno. A colina de Ronchamp não era um espaço vazio; era um lugar com uma longa história de peregrinação. Le Corbusier entendeu que não podia ignorar isso. Como descreve a análise da Architectuul, foi o local que proporcionou um *genius loci* irresistível para a resposta. Por isso, o projeto foi pensado para todos que usassem o espaço, tanto como um refúgio silencioso para poucas pessoas quanto como um palco para milhares de fiéis, com seu altar e púlpito do lado de fora.

Essa conexão com o passado se torna física nos materiais. As paredes grossas e brancas da capela guardam um segredo: elas não são feitas apenas de concreto novo. Em um gesto que une passado e presente, Le Corbusier preencheu o interior do muro com os escombros da antiga capela que existia no

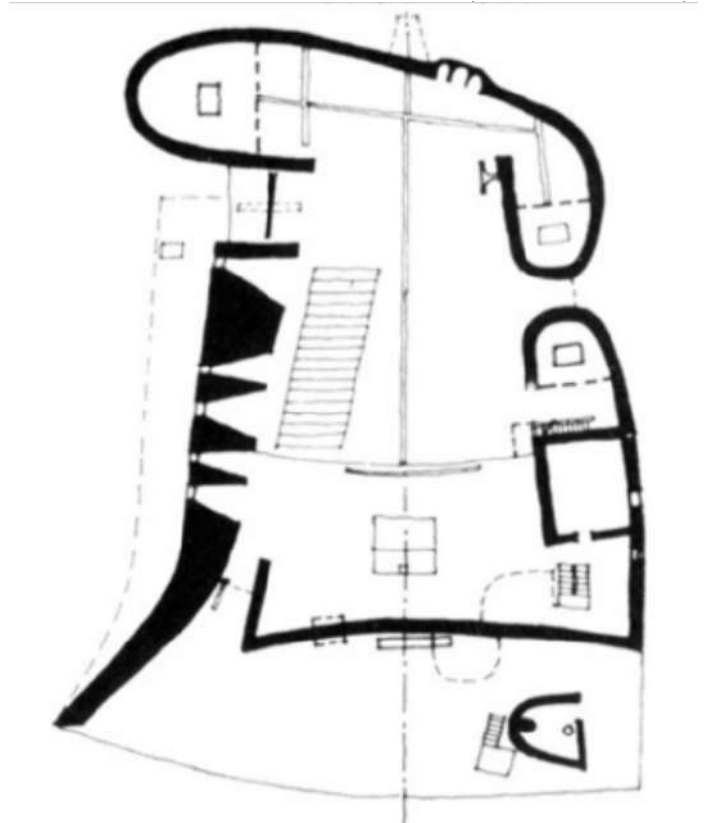


Figura 08- Planta Baixa da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.



Figura 09 - Vista lateral da Capela Notre Dame du Haut

Figura 10 - Vista da Capela Notre Dame du Haut

Fonte: Architectuul.

O jeito de construir a capela também foge do comum. O famoso teto curvo, por exemplo, parece flutuar. Isso só é possível porque ele se apoia em pilares escondidos, e não diretamente nas paredes. O resultado é que um espaço de vários centímetros entre a concha da cobertura e o envoltório vertical das paredes permite a entrada significativa de luz natural (ARCHITETUUL., 2015). A luz que entra por essa fresta faz o teto parecer leve. A mesma inteligência está no piso, que acompanha a inclinação natural da colina em direção ao altar (ARCHITETUUL., 2015) e nas janelas, que são como funis que capturam a luz de fora e a trazem para dentro de forma suave e sempre diferente.



Figura 11 - Interior da Capela Notre Dame du Haut, ilustrando o altar

Figura 12 - Vista das janelas afuniladas da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.

Por tudo isso, a capela de Ronchamp é diferente. Ela

não parece um manifesto ou a imposição de um estilo. É um edifício que escuta: a história, a terra, a luz e as pessoas que o visitam. Le Corbusier mostra aqui que a arquitetura moderna também podia ser um ato de interpretação, criando um espaço que é, ao mesmo tempo, novo e carregado de memória.

Quanto ao Pavilhão de Zurique, é impossível não se surpreender. A obra é descrita como sendo caracterizada por um teto flutuante e painéis coloridos semelhantes ao Cubo Mágico (LESCOULEURS, 2021), algo totalmente inesperado para ele. Este edifício, concluído dois anos após sua morte, é sua última palavra, uma obra que conta a história de uma amizade, de uma mudança de ideia e de um sonho de unir arte e arquitetura.



Figura 13 - Maquete do Pavilhão Le Corbusier. Fonte: Les Couleurs.

O edifício funciona como um grande quebra-cabeça, um “lego” pensando para ser montado. A estrutura é uma grade de aço baseada no seu sistema de medidas Modulor (LESCOULEURS, 2021). A precisão industrial que ele tanto buscou durante a vida está toda aqui, mas a serviço de algo leve e colorido. As paredes não são paredes de fato, mas painéis de aço esmaltado e vidro, que preenchem os vãos da estrutura como se fossem uma pintura.

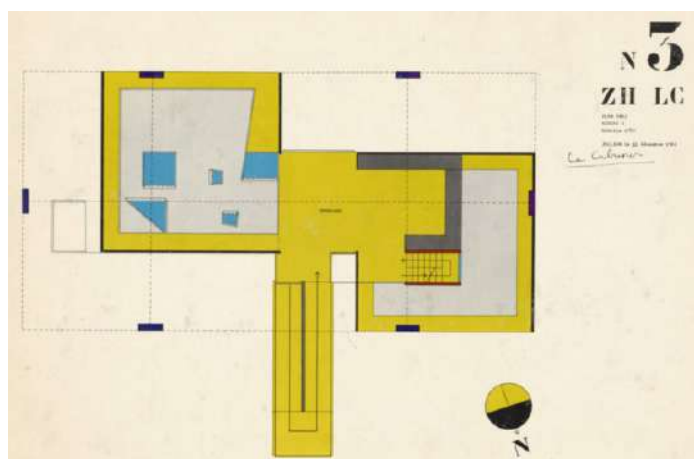


Figura 14 - Planta Baixa do Pavilhão Le Corbusier. Fonte: Les Couleurs.



Figura 15 - Corte Longitudinal

Figura 16 - Corte Transversal

Fonte: Les Couleurs



Figura 17 - Parte superior da cobertura

Figura 18 - Parte inferior da cobertura

Fonte: Les Couleurs.



Figura 19 - Vista frontal

Fonte: Les Couleurs.



Figura 20 - Interior do Pavilhão Le Corbusier
Fonte: Les Couleurs.

Le Corbusier não viveu para ver sua obra finalizada. Ele faleceu em meio às atividades de construção em agosto de 1965 (LESCOULEURS, 2021). O pavilhão foi inaugurado dois anos depois, como uma homenagem ao seu legado. Mais do que um prédio, é a prova de que mesmo um mestre conhecido por um estilo pode se reinventar no final da vida. É a materialização de sua “Síntese das Artes”, um espaço que não apenas abriga arte, mas que é, ele mesmo, a sua última e mais vibrante obra.

URBANISMO: VILLE RADIERUSE X BRASÍLIA

Lucio Costa, arquiteto e urbanista franco-brasileiro, responsável pela construção de Brasília, tinha mais em comum com Le Corbusier que as iniciais de seus nomes. Em 1957, o Plano Piloto de Lúcio Costa em Brasília se tornaria uma reinterpretação dos ideais da Ville Radieuse, o modelo da cidade de Le Corbusier. A grande diferença é que a cidade de Le Corbusier, era um modelo teórico, uma ideia no papel, enquanto a de Costa se tornou real, uma cidade hoje considerada patrimônio da humanidade.

A comparação entre as duas cidades começa no seu desenho fundamental, “o esquema”. A Ville Radieuse foi pensada como um corpo humano (esquema

antropomórfico), com uma “cabeça” (o centro dos negócios), “pulmões” (áreas residenciais), e uma “coluna vertebral” (edifícios públicos). O Plano Piloto de Brasília é uma clara alusão a essa ideia.

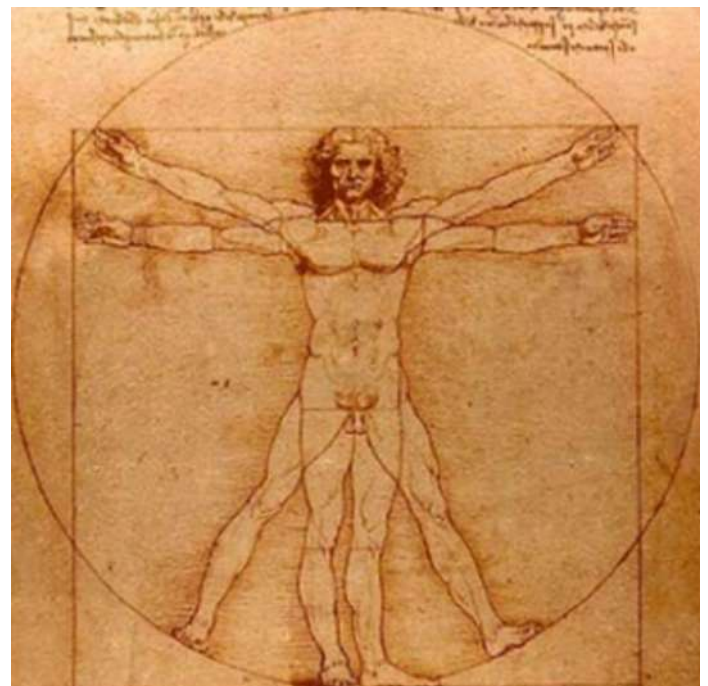
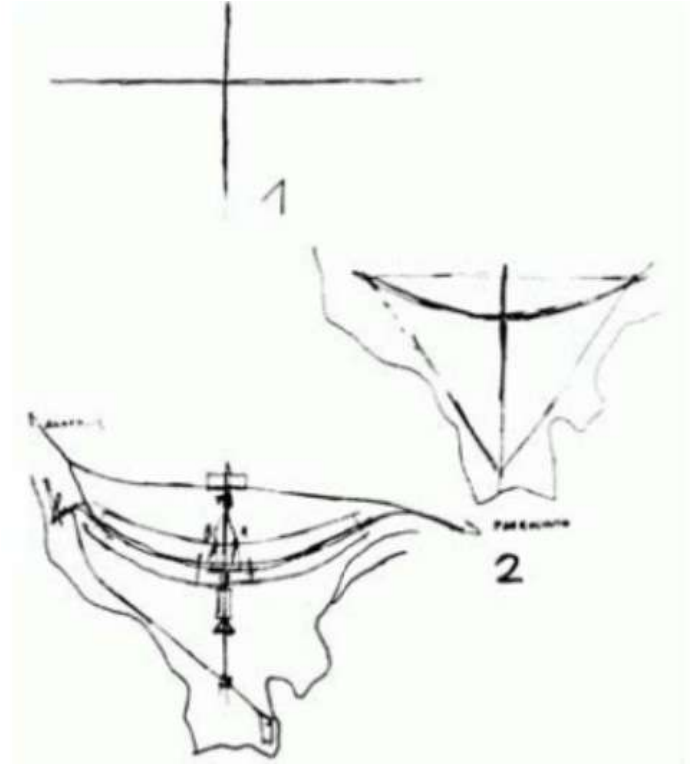


Figura 21 - Croquis do Plano Piloto, em Brasília

Figura 22 - Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci.

Fonte: PROPAP, UFRGS.

Lucio Costa conta que partiu de um gesto simples, dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (CUNHA, 2013, p. 64). Depois, ele adaptou essa cruz ao terreno, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. Assim, o Eixo Monumental se tornou o “corpo” da cidade, e o Eixo Rodoviário, com áreas residenciais, se transformou nas “asas” (COSTA, 2010, p. 13).

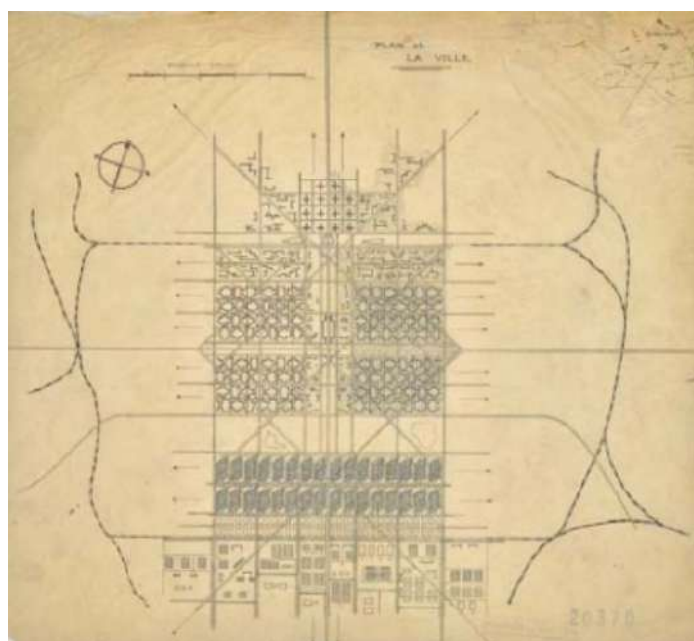
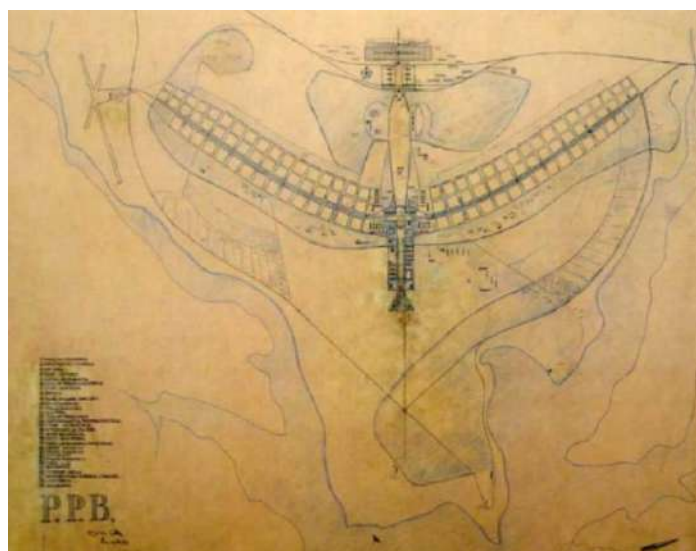


Figura 23 - Plano Piloto de Lúcio Costa

Figura 24 - Villa Radieuse de Le Corbusier.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

A forma de se mover pelas cidades também segue uma lógica parecida. Ambas foram projetadas com

um sistema de vias que separa carros e pedestres. Para Brasília, Costa diz que teve o propósito de aplicar os princípios da técnica rodoviária à técnica urbanística (COSTA, 2010, p. 03), com o objetivo de eliminar os cruzamentos. Assim nasceram o “Eixão”, com pistas centrais de velocidade, e os “Eixinhos”, com tráfego local, que dão acesso às quadras residenciais através de passagens no nível inferior, e trevos, apelidados de “tesourinhas”. Enquanto os carros tinham suas vidas, os pedestres teriam garantido o uso “livre do chão”, sem levar a separação a “extremos sistemáticos e antinaturais” (COSTA, 2010, p. 3).

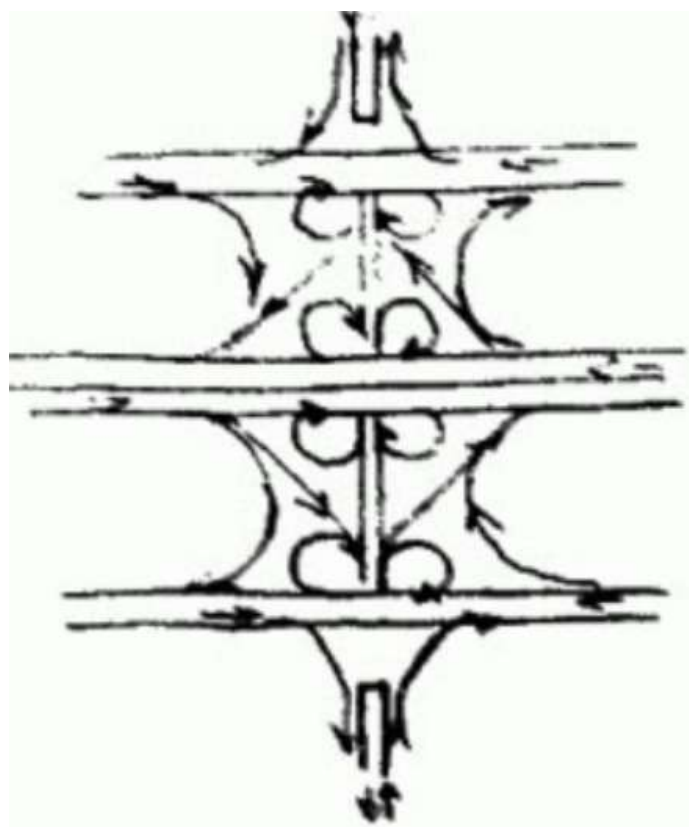
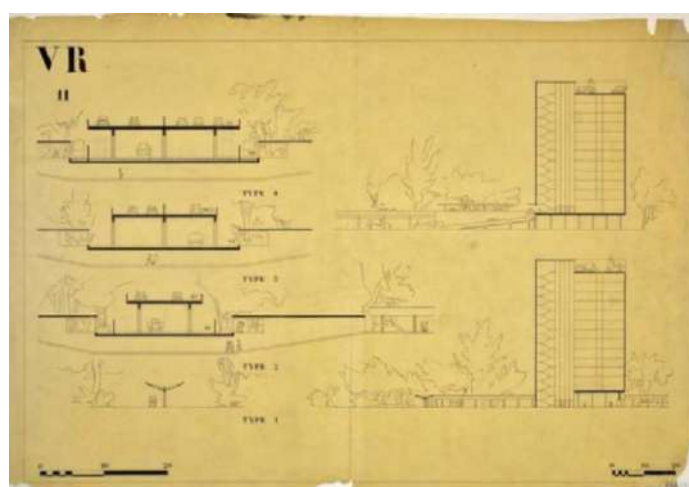


Figura 25 - Ville Radieuse, circulações.

Figura 26 - Eixão e Trevos de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 27 - Vista do “Eixão e Peixinhos” de Brasília.

Fonte: MOBILIZE BRASIL.

Na organização das funções da cidade, o chamado *zoning*, Costa também parte de Le Corbusier, mas cria algo novo. Ele traduz o conceito em quatro escalas: a Monumental, a Gregária (de convívio), a Bucólica e a Residencial. É na escala residencial que a inspiração e a adaptação ficam mais claras. Ambas as cidades usam o conceito de unidades de vizinhança (ENANPARQ, 2016, p. 10), áreas residenciais autossuficientes com facilidades acessíveis a pé. Le Corbusier imaginou um quarteirão de 400 x 400 metros. Costa criou a “Superquadra”, um bloco menor, de 280 x 280 metros, e seu modelo diferente, mais fechado que a proposta de seu mestre, posicionou os comércios locais de forma a conectar as áreas de vizinhança com o resto da cidade.

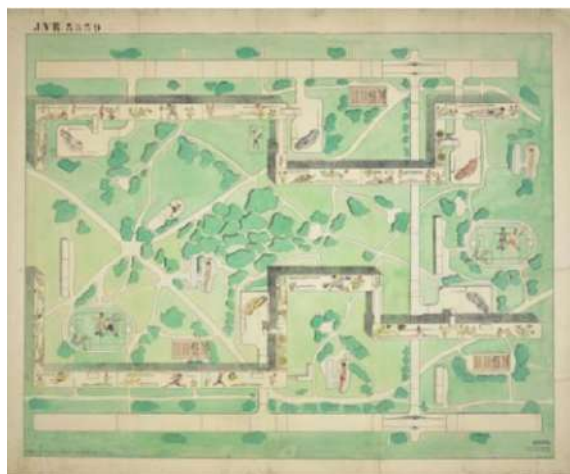


Figura 28 - Ville Radieuse, unidades de vizinhança.

Figura 29 - “Superquadra” de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 30 - Ville Radieuse.

Figura 31 - Circulação das superquadras de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

Por fim, o tipo de moradia. Nas áreas residenciais das duas cidades, a regra é o pilotis. Essa técnica faz com que a arquitetura pareça flutuar sobre um jardim contínuo. A diferença está na aplicação. A Ville Radieuse propunha um único tipo de edifício, o *bloc à redent*, um mega edifício contínuo pensando para a produção em série. Já o Plano Piloto de Brasília estipulou configurações variadas, com blocos de seis pavimentos. Essa disposição, segundo uma análise, cria um espaço que lembra mais o pátio delimitado e aconchegante da cidade tradicional que dos gigantes espaços conformados pelos *blocs à redents* da Ville Radieuse.

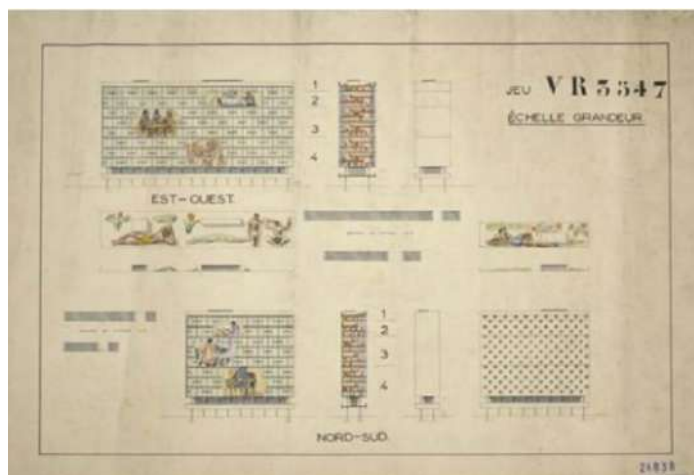


Figura 34 - Ville Radieuse, Blocs à Redents, maquete.

Figura 35 - Superquadras de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 32 - Ville Radieuse, Blocs à Redents.

Figura 33 - Residenciais de Oscar Niemeyer.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

No fim, Brasília não é uma cópia, mas uma reinterpretação de cinco pontos da cidade ideal corbusiana (PEREZ, 2014). É o resultado de Lucio Costa elaborando uma concepção própria baseada nos princípios de sua musa “inspiradora”. Dizem que o próprio Le Corbusier, ao visitar a cidade em 1962, já construída, reconheceu a paternidade da ideia, escrevendo em seus cadernos: “Brasília é uma Ville Radieuse verde” (SANTOS, 1957, p. 258).

ARTES VISUAIS

Para além de sua versão original, O Modulor, criado em 1948 e publicado em 1955, aparece de for-

ma plástica no *Poème de l'angle droit* (Poema do Ângulo Certo), publicado em 1955 como edição limitada composta por 19 litografias e textos. Uma das imagens mais emblemáticas da série, produzida no ateliê Murlot em Paris, consiste em uma litografia em nove cores, medindo 0,425 x 0,327 m, hoje preservada na *Fondation Le Corbusier*.



Figura 36 - O Modulor, Poema do Ângulo Certo, 1955

Fonte: Fondation Le Corbusier (2016)

Nela, a figura humana estilizada do Modulor, de braços erguidos, sintetiza graficamente os princípios de proporção, a seção áurea e a relação do homem com o ambiente, assumindo caráter simbólico, reunindo máximas pessoais do arquiteto e consolidando-se como ícone visual de sua busca por harmonia entre medida universal e sensibilidade artística (Argan, 1992, p. 670).

No campo da pintura, Le Corbusier produziu obras inseridas no movimento purista, em parceria com

Amédée Ozenfant, tendo como exemplo relevante o quadro em óleo sobre tela, *Natureza Morta*, executado em 1920. Na composição em questão, objetos do cotidiano, como garrafas, copos e instrumentos, são representados com clareza geométrica e formal, características centrais do Purismo pictórico. Essa vertente, que se apresentou como superação do Cubismo analítico, buscava a simplificação das formas e a ênfase na ordem estrutural, complementando não somente a arquitetura de Le Corbusier, como também demonstrando a coerência de sua visão estética em diferentes manifestações artísticas (Argan, 1992, p. 671).



Figura 37 - Natureza Morta, 1920 - Le Corbusier

Fonte: MoMA (2025)

Outra obra de destaque é o monumento *Mão Aberta*, iniciada em 1954 e inaugurada em 1965 em Chandigarh, Índia, com aproximadamente 26 metros de altura. Construída em concreto e metal, a obra simboliza a mão erguida como gesto universal: aberta para dar e aberta para receber, constituindo um manifesto plástico que reflete tanto a filosofia de reconciliação e humanismo do arquiteto quanto sua busca por expressividade simbólica. Argan (1992, p. 671) observa que esta obra, juntamente com outras experiências escultóricas, está entre as manifestações mais vitais das esculturas modernistas, evidenciando o legado de Le Corbusier para além da arquitetura.



Figura 39 - Monumento Mão Aberta, 1950, de Le Corbusier
Fonte: Vitruvius (2021)

Em contraponto a obra corbusiana, a escultura “Mão”, de Oscar Niemeyer (figura 40), repousa como um marco na Praça Cívica no complexo do Memorial da América Latina (figura 41), em Barra Funda (SP), cujo projeto o arquiteto também assinou. Inaugurado no governo de Orestes Quércia, então governador de São Paulo, o conjunto nasceu da ênfase de prestigiar os povos latino-americanos com base no fundamento conceitual e cultural do antropólogo Darcy Ribeiro.



Figura 40 - Croqui da escultura “Mão” de Oscar Niemeyer;
Figura 41 - O complexo do Memorial da América Latina, em São Paulo (Brasil)
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (1988); Ana Paula Hirama (2011)

A simbólica Mão de Niemeyer (figura 42), erguida em 7 metros de altura no concreto, torna-se um ponto reflexivo entre a vastidão do complexo. A palma esquerda exibe o mapa da América Latina em baixo relevo, preenchido com vermelho vivo por esmalte sintético junto a uma linearidade orgânica, que muito nos faz pensar em sangue a escorrer. Sua presença ao Memorial reforça o conceito político e revolucionário que Niemeyer buscou solidificar em sua obra: a de aproximar os povos da América Latina, formar o intercâmbio cultural entre eles e torná-los, desta forma, mais protegidos contra às intervenções do capitalismo internacional (NIEMEYER, 1998). Frente aos conceitos que inspiraram a escultura, o arquiteto expôs:

“A terceira escultura foi a grande mão que desenhiei, construída no Memorial da América Latina, em São Paulo, com o mapa do continente a escorrer sangue e esta frase elucidatória: ‘Suor, sangue e pobreza marcaram a história dessa América Latina tão desarticulada e oprimida’. Agora urge reajustá-la, uni-la, transformá-la num monobloco intocável, capaz de fazê-la independente e feliz”. (NIEMEYER, 1988)



Figura 42 - Escultura “Mão”, de Oscar Niemeyer, imerso no complexo do Memorial

Fonte: Amanda Yoshizaki (2025)

Ao observar ambas as esculturas, percebe-se que funcionam como signos monumentais que unem ideais sociopolíticos de seus autores, mesmo que se orientem por perspectivas bem diferentes. A Mão Aberta de Le Corbusier anuncia a utopia de um gesto universal de conciliação, aberta para dar e aberta para receber, e a Mão de Oscar Niemeyer confronta o observador com a memória de força e dor da história latino-americana. Enquanto Corbusier dedica sua obra à reconciliação como projeto civilizatório, Niemeyer a traz como forma de denúncia e insurgência, fazendo do monumento um grito de resistência diante das marcas da colonização.

Localizada na Praça Cívica do Memorial da América Latina, a escultura de Niemeyer torna-se um símbolo central do conjunto arquitetônico inaugurado em 1989, concebido por Darcy Ribeiro como um espaço destinado ao fortalecimento das relações culturais e políticas da chamada “Pátria Grande” (RAŠCOV, 2023). Conforme registra Memorial Plural, a Mão erguida em concreto aparente, com aproximadamente 7 metros de altura, carrega na palma um mapa da América Latina em baixo-relevo, preenchido em esmalte sintético vermelho, “lembrando sangue a escorrer”, gesto que rememora “o continente brutalmente colonizado que até hoje busca por sua identidade e autonomia cultural, política e socioeconômica” (MÃO, 2018, p. 1).

Oscar (1998) afirma que o sentido político da obra consistia em aproximar os povos da América Latina, criando entre eles quase como o próprio arquiteto disse, um “intercâmbio cultural indispensável” que os tornasse “mais protegidos em relação às intervenções do capitalismo internacional” (NIEMEYER, 1998, n.p.). A intenção converge com a missão do Memorial da América Latina, idealizado por Darcy Ribeiro como espaço de integração continental, destinado a “lembrar quem somos a nós mesmos” (MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA, 2008, p. 96), reforçando a noção de pertencimento histórico latino-americano.

Nesse sentido, enquanto a mão corbusiana ergue-se como signo de concórdia no contexto de fundação de Chandigarh, cidade imaginada como marco de reorganização urbana e administrativa da Índia pós-colonial, a mão de Niemeyer funda-se no reconhecimento de um passado comum de violência e dominação. A primeira anuncia um devir utópico; a segunda, um devir necessário, no qual a consciência histórica exige transformação. As duas, no entanto, convergem na compreensão de que arte e arquitetura não se restringem à função da imagem, mas provocam e intervêm no tempo. A mão de Le Corbusier abre-se para o mundo, enquanto a de Niemeyer, ferida e sangrando, abrindo-se para que o mundo não esqueça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De que melhor forma compreender o brilhantismo de Le Corbusier senão entendendo o processo da arquitetura modernista ao qual o artista arquiteto fez parte e ajudou a fomentar? Dentro de um desenvolvimento longo e complexo, essa nova arquitetura do século XX ainda é passível de muitas interpretações calcadas na sua origem e efetiva maturação. Importante é atribuir ao seu surgimento o trabalho de grandes teóricos, profissionais da construção civil e pensadores imersos no vanguardismo artístico, na revolução industrial e, sobretudo, nos ideais progressistas aflorados

pelo mundo. E nesse escopo, Le Corbusier se torna o ponto focal dos fundamentos dessa nova arquitetura: como espécies de dogmas aos arquitetos do período, suas teorias e ensaios ultrapassaram as barreiras do tempo e ainda são utilizadas no conceber arquitetônico do século XXI.

Muito embora o rompimento ao classicismo tenha sido um dos conceitos basilares da arquitetura modernista, Le Corbusier se contraria ao conceber suas próprias obras, plásticas ou arquitetônicas, com o auxílio do Modulor — sua criação fundamentada na seção áurea e na proporcionalidade formal — bem como em seus próprios conceitos de simetria, tão relevantes na modulação arquitetônica classicista. A complexidade de sua atuação, semelhante ao abstracionismo da própria arquitetura moderna, formaliza a sua genialidade na simplicidade essencial, no uso de formas primárias, na arquitetura essencialmente funcional, na libertação dos ornamentos exagerados e o foco efetivo na resolução de necessidades humanas por meio da habitação projetada.

Manter a lembrança de suas obras vivas significa também aceitar que parte do que ele fez, na arquitetura e na arte, carrega traços que se alinhavam ao pensamento autoritário daquele tempo. A rigidez com que ele pensou as cidades, a crença em mudar tudo de uma vez, e certos símbolos em seus desenhos e esculturas revelam uma cabeça que organizava o mundo em hierarquias. Em alguns momentos, isso chegou perto de suas ideias fascistas. Essa mistura de lados não tira o mérito de seu trabalho, mas nos obriga a olhar para ele com mais atenção.

Assim, entendemos que suas ideias de forma e de sociedade vieram da vontade de progredir e, ao mesmo tempo, de decisões políticas que precisam ser questionadas. E essas tensões permanecem em tudo o que ele nos deixou.

REFERÊNCIAS

ARCHITECTUUL, Aleesha Callahan. 2021. *Capela Notre Dame du Haut*.

Disponível em: <https://architectuul.com/architecture/notre-dame-du-haut/>. Acesso em: 27 set. 2025.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARDI, Pietro-Maria. 1984. *Lembrança de Le Corbusier*. São Paulo: Nobel.

BRITANNICA. *École des Beaux-Arts*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Ecole-des-Beaux-Arts>. Acesso em: 27 set. 2025.

CAMARGO, M. J. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo. 187 páginas. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2000.

CARTWRIGHT, Mark. *London Housing by Gustave Doré*. World History Encyclopedia. 2023. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/17319/london-housing-by-gustave-dore/>. Acesso em: 27 set. 2025.

CARTWRIGHT, Mark. *Power Looms in a Textile Mill*. World History Encyclopedia. 2023. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/17133/power-looms-in-a-textile-mill/>. Acesso em: 27 set. 2025.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Mão no Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www.oscar-niemeyer.org.br/escultura/m%C3%A3o-no-memorial-da-am%C3%A9rica-latina>. Acesso em: 16 nov. 2025.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro214>. Acesso em: 16 nov. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Memorial da América Latina faz cinco anos*. Disponível em: <https://www1.folha>.

uol.com.br/fsp/1994/3/18/ilustrada/13.html. Acesso em: 16 nov. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Quércia e o Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz25099810.htm>. Acesso em: 16 nov. 2025.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Trabalho original publicado em 1923).

LES, Couleurs. 2021. *O Pavilhão de Le Corbusier - Gênese de uma Obra-Prima*. Disponível em: <https://lescouleurs.ch/en/journal/posts/the-pavilion-le-corbusier-genesis-of-a-masterpiece/>. Acesso em: 27 set. 2025.

PONTES, A. P. G. *Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Rio de Janeiro. 127 páginas. Dissertação (Mestrado). Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2004.

PROPAR, UFRGS. 2016. *LUCIO COSTA E LE CORBUSIER: BRASÍLIA E A VILLE RADIEUSE*. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2028/S28-04-MACHADO,%20A.pdf> Acesso em: 27 set. 2025.

RASCOV, E. C. *Memorial da América Latina 33 anos depois: da integração sonhada aos dilemas contemporâneos*. São Paulo. 365 páginas. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2023.

THIERRY, Alard. 2025. *Modulor, Le Corbusier's navel of the world*. Disponível em: <https://blog.thal.art/modulor-le-corbusier-navel-of-the-world/>. Acesso em: 27 set. 2025.

YOSHIZAKI, Amanda; SAMPAIO, Izabel. *Memorial da América Latina: luta, resistência e arte*. Jornalismo Júnior. 2025. Disponível em: <https://jornalismojunior.com.br/memorial-da-america-latina-luta-resistencia-e-arte/>. Acesso em: 16 nov. 2025.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. *O Facismo em Cimento Armado*. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/169-noticias-2015/543807-o-fascismo-em-cimento-armado>. Acesso em: 16 de nov. 2025.