

## Projeto e abstração

*Project and abstraction*

*Proyecto y abstracción*

---

**Carlos Alberto Maciel\*** 

Universidade Federal de Minas Gerais; Escola de  
Arquitetura; Departamento de Projetos.  
Belo Horizonte (MG), Brasil.  
robin@ufmg.br

---

\* Autor correspondente.

### CRediT

---

**Contribuição de autoria:** Concepção; Coleta de dados; Análise; Redação – rascunho original; Redação – revisão e edição: MACIEL, C. A. B.

**Conflitos de interesse:** O autor certifica que não há conflito de interesse.

**Financiamento:** Não possui.

**Aprovação de ética:** O autor certifica que não houve necessidade de aprovação de Comitê de Ética.

**Uso de I.A.:** O autor certifica que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do trabalho

**Editores responsáveis:** Daniel Sant'Ana (Editor-Chefe); Luciana Saboia F. Cruz (Editora Associada); Leandro Cruz (Editor Associado); Paola Ferrari (Editora Associada); Pedro Arthur R. de Medeiros (Assistente editorial).

---

## Resumo

Partindo de uma breve revisão sobre o tema da abstração em arquitetura, esse artigo desenvolve uma leitura crítica do livro *Por uma Arquitetura*, escrito em 1923 por Le Corbusier, confrontando os argumentos do arquiteto com sua obra construída, focalizando a ênfase, na publicação, de princípios projetuais abstratos e, em contrapartida, sua atenuação ou superação na obra posterior. Entre a simplicidade do discurso objetivo em forma de manifesto e a complexidade tectônica e circunstancial do projeto e da obra construída verifica-se um intervalo crítico que permite apontar práticas de projeto mais comprometidas com aspectos concretos das pré-existências e das diversas materialidades e técnicas possíveis. Ao final, o artigo promove uma aproximação entre Le Corbusier e uma obra de Lina Bo Bardi – *Casa Valéria Cirell* – para explicitar as distintas abordagens entre o genérico-abstrato e o específico-concreto nos processos de projeto.

**Palavras-Chave:** Processo de projeto; Le Corbusier; Por uma Arquitetura; *Vers une Architecture*.

## Abstract

Departing from a concise survey of the theme of abstraction in architecture, this article proceeds to develop a critical reading of *Toward an Architecture*, written in 1923 by Le Corbusier, examining the architect's arguments in contrast with his projects and built works, focusing on the publication's emphasis on abstract design principles and, conversely, their attenuation or transcendence in his later works. Between the manifesto-like simplicity of the objective discourse and the tectonic and circumstantial complexity of the project and the built work, a critical gap emerges, allowing for a discussion of design practices more engaged with the concrete aspects of pre-existing conditions and diverse material and technical possibilities. In conclusion, the article draws a parallel between Le Corbusier and a work by Lina Bo Bardi – *Casa Valéria Cirell* – to highlight distinct approaches to architectural design processes, contrasting the generic-abstract with the specific-concrete.

**Keywords:** Design process; Le Corbusier; Toward an Architecture; Towards a New Architecture; *Vers une Architecture*.

## Resumen

A partir de una breve revisión sobre el tema de la abstracción en la arquitectura, este artículo desarrolla una lectura crítica del libro *Hacia una Arquitectura*, escrito en 1923 por Le Corbusier, confrontando los argumentos del arquitecto con su obra construida. Se enfatiza, en la publicación, la centralidad de principios proyectuales abstractos y, en contrapartida, su atenuación o superación en la producción posterior. Entre la simplicidad del discurso objetivo, en forma de manifiesto, y la complejidad tectónica y circunstancial del proyecto y de la obra construida, se identifica un intervalo crítico que permite señalar prácticas proyectuales más comprometidas con aspectos concretos de las preexistencias y con las diversas materialidades y técnicas posibles. Finalmente, el artículo establece una aproximación entre Le Corbusier y una obra de Lina Bo Bardi – la *Casa Valéria Cirell* – con el fin de explicitar las distintas aproximaciones entre lo genérico-abstrato y lo específico-concreto en los procesos de proyecto.

**Palabras clave:** Proceso de diseño; Le Corbusier; Hacia una Arquitectura; *Vers une Architecture*.

## 1 Apresentação

Este artigo resulta do desenvolvimento de uma apresentação elaborada para um evento comemorativo dos 100 anos da publicação do livro *Por uma Arquitetura*<sup>1</sup>, de Le Corbusier, em que se confrontam estratégias projetuais frente a realizações concretas, com vistas a problematizar a relação entre projeto e abstração. Não é um trabalho de historiografia, mas de teoria do projeto, com foco nas estratégias projetuais que instauram uma obra, perscrutadas sob a lente da abstração. Para tanto, nesta *Apresentação* faz-se uma sucinta revisão sobre o tema da abstração em arquitetura como forma de delimitar o quadro conceitual que demarca a abordagem aqui desenvolvida. Em seguida, passa-se à obra de Le Corbusier, contrapondo as proposições do texto de 1923 a algumas proposições projetuais do mesmo autor nos anos subsequentes. O objetivo é iluminar contradições, ambiguidades e possíveis deslocamentos de ideias que, ao fim, possam ter contribuído para ampliar a qualidade das suas obras, o que, na visão de quem projeta, é o propósito fundamental e irredutível desse fazer. Por que confrontá-lo com obras, e não com outros textos? Porque ele era, sobretudo, um manifesto sobre um novo modo de construir. E sendo assim, um manifesto, poderíamos imaginar que o arquiteto, ao desenvolver posteriormente a sua obra, buscasse confirmar aqueles pressupostos que defendia. Nesse sentido, a obra posterior de Le Corbusier funcionaria apenas como uma ratificação da sua proposição teórica, o que parece não ser o que, de fato, se verifica. Por último, em um salto temporal, confrontam-se dois projetos como forma de iluminar também um salto conceitual que permite reconhecer um modo de desvio das armadilhas da abstração no projeto de arquitetura: as *Casas em Série para Artesãos*, projetadas por Le Corbusier em 1924, e a *Casa Valéria Cirell*, projetada por Lina Bo Bardi em 1958 e construída em São Paulo.

Não obstante sua pervasividade no texto, a palavra “abstração” aparece não mais do que seis vezes ao longo de todo o livro de Le Corbusier, voltada a apenas dois temas: o primeiro, mais geral, que convoca a abstração como processo de ideação em oposição à materialização e à concretude da obra; o segundo, mais específico, que argumenta sobre a abstração do que a planta representa enquanto raciocínio projetual e, especificamente, como ferramenta de representação.<sup>2</sup> Na obra que sucede o livro, muitas vezes o arquiteto reitera tais processos abstratos, em outros momentos ele escapa dessa armadilha. Pensá-la como uma armadilha já é um olhar contemporâneo; é justamente aquilo que aponta uma problematização necessária sobre os modos contemporâneos de produção

---

<sup>1</sup> Seminário “Por uma arquitetura + 100 – História / Crítica, Cidade, Projeto, Prospecções”, realizado por ocasião do centenário da publicação de *Por uma Arquitetura*, de Le Corbusier. Promovido pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e seu Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU), foi realizado entre os dias 16 e 17 de novembro de 2023, com a participação de Ana Tostões, Carlos Alberto Batista Maciel, Carlos Alberto Ferreira Martins, Denise Marques Bahia, Guilherme Wisnik, Horacio Torrent, Laurent Troost, Luciana Saboia, Margareth Pereira, Mauricio Campomori, Nathalia Cantergiani, Rita Velloso. O registro da programação completa pode ser visto em: <https://www.arq.ufmg.br/ea/por-uma-arquitetura-100/>. Acesso em: 5 set. 2025.

<sup>2</sup> Às páginas 13 e 27, duas menções similares aparecem: “A arquitetura tem destinos mais graves; suscetível de sublime, ela toca os instintos mais rudes pela sua objetividade; solicita as faculdades mais elevadas, pela sua própria abstração. A abstração arquitetural tem de particular e de magnífico o fato de que se enraizando no dado bruto, ela o espiritualiza, porque o dado bruto não é mais que a materialização, o símbolo da idéia possível.” e “A abstração arquitetural tem de particular e de magnífico o fato de que, se enraizando no dado bruto, o espiritualiza”. Lê-se ainda à página 27: “Uma planta não é tão bela para desenhar quanto o rosto de uma madona; é uma austera abstração; não passa de uma algebrização árida ao olhar[.] De qualquer modo, o trabalho do matemático permanece uma das mais altas atividades do espírito humano”. Por fim, à página 127, se lê, aparentemente citando a si mesmo, ou retomando a ideia, grafada no original entre aspas: “Ora, a planta é a geradora, ‘a planta é a determinação de tudo; é uma austera abstração, uma algebrização árida ao olhar’.” (Le Corbusier, 2004).

da arquitetura, particularmente empobrecidos em sua produção em larga escala, em consequência de um empobrecimento da experiência em todas as instâncias da vida social, em decorrência do atendimento às condições impostas pelo capital, já caracterizada desde as reflexões de Walter Benjamin no entreguerras (Benjamin, 1999 *apud* Aureli, 2023, p. 208-210) e fartamente diagnosticadas no campo da arquitetura por Pier Vittorio Aureli no livro *Architecture and Abstraction* (Aureli, 2023). Quando se indaga sobre a abstração no livro *Por uma Arquitetura* e na obra de Le Corbusier, o que se procura é justamente pensar saídas para a prática contemporânea, na medida em que a abstração pressupõe uma separação ou uma exclusão de certos elementos constituintes do objeto e de seu contexto – geográfico, histórico, social, cultural, produtivo. Desconstruir os limites e a separação entre objeto e contexto – aqui entendido para além da sua compreensão mais estreita como entorno físico – talvez seja uma forma de não externalizar os impactos dos artefatos arquitetônicos em sua construção, ao longo de sua vida útil e em sua obsolescência. Nesse sentido, a redução das camadas de abstração sobre os processos de projeto pode vir a ser uma saída para responder às questões mais cruciais que afetam a prática arquitetônica, especialmente suas relações com o meio e seus impactos ambientais.

## 2 Sobre a abstração em arquitetura

A primeira ideia de abstração pode ser reconhecida em sua etimologia, instituindo um processo que pressupõe o isolamento e a separação, que se diferencia da análise, como aponta Houaiss (Abstração, 2020):

Abstração (substantivo feminino):

ato ou efeito de abstrair(-se); abstrairmento

1. Operação intelectual, compreendida por Aristóteles (383 a.C-322 a.C) e Tomás de Aquino (1277-1274) como a origem de todo o processo cognitivo, na qual o que é escolhido como objeto de reflexão é isolado de uma série de fatores que comumente lhe estão relacionados na realidade concreta (como ocorre, p.ex., na consideração matemática que despoja os objetos de suas qualidades sensíveis [peso, cor, etc.], no intuito de considerá-los apenas em seu aspecto mensurável e quantitativo).

[...]

3. p.ext.; processo mental que consiste em escolher ou isolar um aspecto determinado de um estado de coisas relativamente complexo a fim de simplificar sua avaliação, classificação ou para permitir a comunicação do mesmo [A abstração distingue-se da análise, porque nesta a totalidade é (mentalmente) cindida em todas as suas partes, enquanto a abstração lida com o isolamento de apenas uma das partes].

[...]

Do latim, *abstracione*, separação.

Em seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano apresenta uma extensa conceituação do termo. Aponta a compreensão de Aristóteles da abstração como base para a formação de ciências teóricas, como a matemática, a física e a filosofia pura. Segundo Aristóteles, o matemático despojaria as coisas das qualidades sensíveis, tais como peso, leveza, dureza, entre outras. Abbagnano traz a distinção feita por Tomás de Aquino entre particular e universal, tomando a abstração como meio para a produção do

conhecimento ao extrair “a espécie inteligível das imagens singulares”. Destaca a inversão hegeliana que resgata a relevância da matéria sensível, entretanto pensada a partir da superação e da redução dessa matéria “ao *essencial*, que só se manifesta no conceito” (Abbagnano, 2012, p. 4-5). Ao final do verbete, faz referência a Paul Valéry, em seu livro *Eupalinos ou O Arquiteto*, que teria insistido na importância da abstração em todas as construções humanas, inclusive na arte. E cita Valéry: “Estou dizendo que o homem cria por abstração; ignorando e esquecendo grande parte das qualidades daquilo que emprega, aplicando-se somente a condições claras e distintas que podem, via de regra, ser simultaneamente satisfeitas não por uma, mas por muitas espécies de matérias” (Valéry, [1921] *apud* Abbagnano, 2012, p. 6). Quando se confrontam tais compreensões com as escassas aparições do termo no livro *Por uma Arquitetura*, é possível reconhecer a sobrevalorização da ideia sobre a matéria, em clara sintonia com o pensamento hegeliano, bem como a abstração da geometria e da matemática inerente aos processos de representação da arquitetura.

O tema da abstração em arquitetura não é novo. Pier Vittorio Aureli (2023), em *Architecture and Abstraction*, traça um longo histórico dessa relação mapeando suas origens na necessidade de controle dos processos de construção em grandes edificações em certa pré-história do capitalismo. A ampliação de escala, requerendo uma grande quantidade de recursos materiais e de trabalho, teria conduzido à necessidade de um plano *a priori* para a coordenação dos processos de construção em templos da antiguidade na Mesopotâmia. Aspectos físicos como orientação pelos pontos cardeais, simetria e ritmo de colunas, bem como uma certa regularidade geométrica, seriam formas de viabilizar a organização do trabalho para sua realização (Aureli, 2023, p. 5-6). Partindo das reflexões de Karl Marx sobre o capitalismo e da separação entre trabalho manual e intelectual apontada por Alfred Sohn-Retel, Aureli mapeia na história como a abstração funcionou como a ferramenta mais eficaz nos processos de separação entre a concepção do edifício, sua formulação geométrica e o cálculo de suas estruturas em uma etapa que antecede a própria construção, diferenciando a figura do arquiteto da figura dos construtores. Recorre para isso à distinção do mestre-construtor nas arquiteturas dos templos góticos, herdeiros do desenvolvimento de um raciocínio diagramático da tradição monástica medieval em que beneditinos sistematizaram as rotinas cotidianas rigorosamente definidas para a vida nos conventos em um sistema de espaços e edificações que permitiam a reprodução, com variações, da disposição dos espaços e seus usos na construção de outros novos conventos (Aureli, 2023, p. 20). Pode-se inferir dessa rigorosa associação entre disposições espaciais e modos de vida um indício de um certo funcionalismo *avant la lettre*, cujo desenvolvimento, associado à utilização da arquitetura como ferramenta para o desenvolvimento do mercantilismo e do capitalismo nos séculos seguintes, serviu de modo conveniente e eficaz aos processos de colonização empreendidos pelos europeus. Em artigo publicado oito anos antes, em que Aureli (2015) esboça o argumento depois desenvolvido em seu livro, a invenção da perspectiva no Renascimento é apontada como momento crucial em que a abstração matemática e geométrica potencializa a conformação dos edifícios e condiciona a experiência do espaço. A partir das reflexões de Sohn-Retel, identifica como fundamentais as experimentações de Filippo Brunelleschi e Albrecht Dürer no desenvolvimento da perspectiva enquanto ferramenta científica permitindo constituir um conhecimento generalizável e independente do ofício artesanal da construção, o que diferencia o papel do arquiteto enquanto agente intelectual que controla o processo de realização dos edifícios. Em certa medida, essa separação já estava esboçada na diferenciação feita por Vitruvius entre *fabrica* e *rationatio*: a prática da construção frente

a sua concepção, anterior à realização (Aureli, 2015). Todo o argumento de Aureli se assenta na relação entre abstração e desenvolvimento do capitalismo, vista através e a partir da arquitetura em seus processos de assimilação da ordem, da geometria e de lógicas matemáticas, para além da abstração enquanto recurso formal na produção da arte e arquitetura. Não obstante, percorre para a construção de seu argumento o momento histórico das vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século XX identificando a articulação entre os pressupostos do abstracionismo nas artes e o discurso e a produção da arquitetura moderna, reconhecendo o desenvolvimento do formalismo, do racionalismo e do construtivismo russo a partir da assimilação de princípios abstratos nos processos poéticos da arte e da arquitetura (Aureli, 2023, p. 165-204). O pensamento de Aureli procura identificar claramente as *causas* da assimilação da abstração na arquitetura frente às forças do capital. Em um movimento complementar, para além da crítica ou da história, pode-se argumentar sobre as *consequências* da abstração no âmbito poético – no ato de instauração da obra, na construção de edifícios e seus impactos, em geral negativos, na vida cotidiana de seus usuários e nas contradições que se instauram em relação aos fenômenos da natureza. Aqui se ajusta o foco deste trabalho. Antes de seguir à análise do texto e da obra de Le Corbusier, cabe ainda aclarar sua relação com o abstracionismo e os movimentos artísticos das vanguardas das primeiras décadas do Século XX.

Tim Benton inicia o capítulo *The World of Purism* [*O Mundo do Purismo*] de seu livro sobre as primeiras casas de Le Corbusier com a citação de Amédée Ozenfant e de Le Corbusier – então ainda Charles-Édouard Jeanneret – no texto *Le Purisme* publicado em edição da revista *L'Esprit Nouveau* de 1921:

O mais alto deleite do espírito humano é a percepção da ordem e a maior satisfação humana é o sentimento de colaborar ou participar dessa ordem... A percepção da ordem é de natureza matemática... O elemento Purista, derivado da purificação das formas padrão, não é uma cópia, mas uma criação cujo objetivo é materializar o objeto em toda a sua generalidade e invariabilidade. Os elementos Puristas são, portanto, comparáveis a todas as palavras definidas; a sintaxe Purista é a aplicação de meios construtivos e modulares; é a aplicação das leis que regem o espaço pictórico. (Ozenfant; Jeanneret, 1921 *apud* Benton, 2007, p. 19, tradução nossa).<sup>3</sup>

Concebido como uma reação ao Cubismo, propondo uma correção racional de seus pressupostos baseados em uma certa fragmentação analítica, o Purismo advogava a ordem, a clareza, a economia formal e a representação de objetos-tipo. Depreende-se desses pressupostos duas consequências: a primeira, o próprio processo de abstração formal relacionado à geometria e à matemática, análogos aos processos de abstração na arquitetura apontados por Aureli, em certo alinhamento com outros movimentos em que a abstração orientou a desconstrução dos objetos e das figuras, notadamente o Cubismo, o Neoplasticismo e o Construtivismo.<sup>4</sup> As operações poéticas do Purismo, entretanto,

---

<sup>3</sup> Na versão em inglês: "The highest delectation of the human spirit is the perception of order and the greatest human satisfaction is the feeling of collaborating or participating in that order [...] The perception of order is mathematical in kind [...] The Purist element, derived from the purification of standard forms, is not a copy but a creation whose aim is to materialize the object in all its generality and invariability. Purist elements are therefore comparable to all defined words; the Purist syntax is the application of constructive and modular means; it is the application of the laws which govern pictorial space."

<sup>4</sup> Não cabe aqui aprofundar sobre as diferenças entre os movimentos e seus principais textos teóricos e artífices. Os princípios que os fundamentam compõem o compêndio com os principais textos teóricos da arte moderna elaborado por Chipp (1988, p. 195-370).

preservavam um certo figurativismo modificado pelo processo de depuração geométrica; uma segunda consequência é a simplificação formal com vistas a atingir uma suposta generalidade que conduz aos objetos-tipo, o que procura um alinhamento com os processos de produção então em desenvolvimento com a industrialização, ratificando a interpretação de Aureli sobre a potência diagramática da abstração enquanto força motora do desenvolvimento do capitalismo. Em ambos os casos, a abstração formal defendida no início dos anos 1920 se transporta ao discurso de Le Corbusier ao longo daquela década como um projeto que busca elaborar “uma teoria da cultura na vida cotidiana industrializada [...] [que] pode ser lida como uma ‘reflexão’, tanto no sentido especular como intelectual da palavra, da cultura dos novos meios de comunicação, do mundo da propaganda e das mídias de massa” (Colomina, 1996, p. 160, tradução nossa).<sup>5</sup> A busca por seduzir a um só tempo os industriais da França do entreguerras e a clientela burguesa se processou por meio de um discurso enfaticamente construído aos modos de um manifesto – sintetizado no livro *Por uma Arquitetura* após várias publicações parciais de seus argumentos na revista *L’Esprit Nouveau* – articulando os princípios abstratos do Purismo à nova ordem técnica e industrial que surgia, entretanto matizados pelo estudo da história dos seus anos de formação. Passemos, pois, ao livro.

### 3 Texto e obra de Le Corbusier

Nos seus três lembretes aos senhores arquitetos do livro *Por uma Arquitetura*, é possível identificar as primeiras camadas de abstração que Le Corbusier lança para o entendimento da arquitetura. Ele diz: “Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz./ As formas primárias são as formas belas porque se lêem claramente./ Os arquitetos de hoje não realizam mais as formas simples” (Le Corbusier, 2004, p. 11). Percebe-se aqui uma abstração que trata a arquitetura a partir da ideia de forma – abstrata –, e não como matéria – concreta. Há também uma escolha evidente em favor do simples em oposição ao complexo, como se houvesse aqui um juízo de valor em que as coisas simples, aquelas mais facilmente identificadas e esclarecidas e sem contradição, muito coerentemente com o pensamento cartesiano, seriam aquelas de maior valor. Também a tridimensionalidade é tratada em termos formais – volumes sob a luz. Exclui uma tridimensionalidade habitada, a ideia de um interior vivido.

Quando trata da superfície, Le Corbusier (2004, p. 19) diz

Os arquitetos, hoje, têm medo dos constituintes geométricos das superfícies.

Os grandes problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria.

Sujeitos às estritas obrigações de um programa imperativo, os engenheiros empregam as geratrizes e as linhas reveladoras das formas. Criam fatos plásticos límpidos e impressionantes.

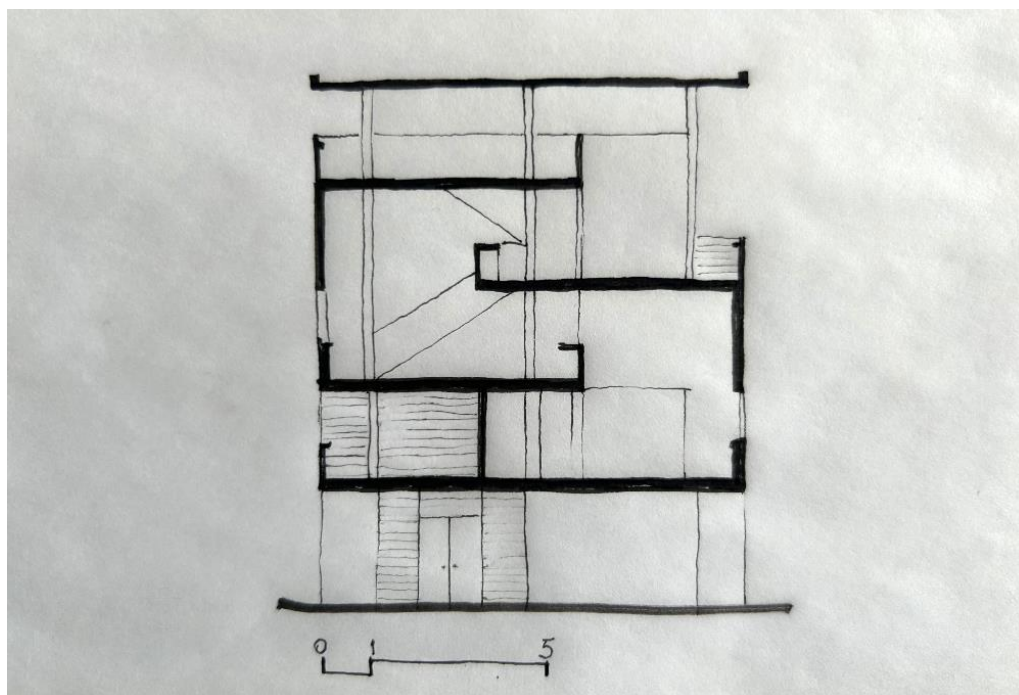
Ao invés de criar *fatos plásticos límpidos* e impressionantes, ele poderia ter dito: criam *construções complexas* e impressionantes. Está em pauta a abstração da construção e da materialidade em favor de uma abordagem que eleva a geometria a um *status* superior na definição das superfícies edificadas.

---

<sup>5</sup> No original: “[...] a theory of culture, in industrialized everyday life [...] [that] can be read as a ‘reflection,’ in both the specular and intellectual sense of the word, on the culture of the new means of communication, the world of advertising and mass media.”

Quando passa à planta, Le Corbusier (2004, p. 25) afirma: “A planta é a geradora./ Sem planta há desordem, arbitrário./ A planta traz em si a essência da sensação”. Sabemos, entretanto, que a planta é apenas uma representação de um todo construído tridimensionalmente. Há uma abstração da totalidade do edifício em favor da leitura de um de seus aspectos, enfatizando sua potencialidade ordenadora do todo. Arrisco-me a dizer que Le Corbusier errou pelo excesso de ênfase, talvez em decorrência de seu esforço retórico. A planta *pode ser* a geradora e *pode contribuir* com essência da sensação, mas não exclusivamente. A *Villa Baizeau* em Cartago, projetada por Le Corbusier em 1928, apenas cinco anos depois de ter escrito *Por uma Arquitetura*, revela essa inflexão. Nela, as plantas informam muito pouco sobre o espaço. Para conceber o que depois Geoffrey Baker denominou “espaços em cascata” (Baker, 1998) (Figura 1), o arquiteto edita uma disposição espacial que seguramente foi concebida em corte, e que em planta é dificilmente vislumbrada. Na *Villa Baizeau* o corte é o gerador, ele traz em si a essência da sensação, produzindo uma articulação de alturas variadas que é central para a conformação espacial singular da casa.<sup>6</sup>

**Figura 1:** Corte transversal da *Villa Baizeau*, evidenciando a alternância entre espaços de altura dupla e de altura simples em uma sequência em cascata.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

Adiante, Le Corbusier (2004, p. 41) argumenta que “[o] traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito” e procura compreendê-lo como uma forma de estabelecer a ordem na construção. O modo como aborda o tema do traçado regulador no texto o impõe como geometria, abstraindo forças da natureza ou aspectos contextuais. Por outro lado, como ilumina William Curtis, seguramente amparado pela análise de Colin Rowe em seu clássico artigo *The Mathematics of the Ideal Villa* de 1947 (Rowe, 1976), o uso deliberado de elementos reguladores decorre da interpretação da obra de Palladio e outras referências clássicas em uma operação que

<sup>6</sup> Max Risselada (1991) desenvolve este argumento de modo detalhado ao revisitar as distintas estratégias projetuais de Le Corbusier nas *villas* Savoye e Baizeau.



### pressupõe um processo de abstração:

Pelas evidências de seus croquis de viagem, de seus primeiros experimentos no Classicismo, de suas relações com [Auguste] Perret, [Peter] Behrens e [Tony] Garnier, sem mencionar as teorias e imagens preferidas de *Vers une architecture*, é claro que a mente de Le Corbusier estava repleta de lições de muitos períodos. Ele percorreu de cima a baixo a tradição clássica em busca das subestruturas, dos fundamentos, bem como dos tipos recorrentes e das convenções variáveis. Quer se tratasse da Grécia Antiga ou de Gabriel, de Pompeia ou de Palladio, de Behrens ou mesmo da [École des] Beaux-Arts, o objetivo era o mesmo: abstrair princípios que pudessem ser transformados nos elementos, regras e hierarquias de sua própria linguagem. [...] Os croquis de projeto de suas casas, ateliês e villas revelam suas lutas ao tentar conciliar a simetria clássica com as explosões do plano livre, as fachadas frontais com os eventos internos turbulentos, a *machine à habiter* com os arquétipos de Pompeia. (Curtis, 1986, p. 84, tradução nossa, grifo nosso).<sup>7</sup>

É possível aqui reconhecer que o lastro que desloca o Le Corbusier abstrato do texto à concretude da obra é sua obsessão com a história que, paradoxalmente, é também o que assegura o lastro da abstração como fundamento projetual na busca de princípios de ordem – as subestruturas – reinterpretados de obras do passado.

Uma questão que se poderia formular aqui é: de onde surgem os princípios de ordem? Eles são necessariamente procedimentos abstratos derivados de lógicas geométricas e matemáticas? Se eliminamos a camada de abstração que pressupõe que todo princípio de ordem é geométrico conseguiremos compreender melhor, por exemplo, a *Capela de Notre-Dame-du-Haut* em Ronchamp (1950), uma obra feita por um Le Corbusier maduro, aos 63 anos, em oposição ao jovem Le Corbusier de 36 anos de *Por uma Arquitetura*. Ronchamp é definitivamente uma obra que não edita um traçado regulador. As formas de suas paredes e cobertura não se desenhavam a partir de qualquer ordem geométrica. É talvez a única obra de Le Corbusier em que a geometria quase desaparece e suas formas curvas são um desenho totalmente livre, talvez o único que poderíamos denominar, efetivamente, de orgânico, inclusive traçado sobre um papel quadriculado para que pudesse ser transposto ao canteiro (Maciel, 2000, p. 76). A capela não segue uma grade regular e, em vez disso, define-se majoritariamente a partir de curvas desenhadas à mão livre. Seu desenho é influenciado, como explicado pelo próprio arquiteto, pelas paisagens circundantes, tornando o contexto um elemento regulador.<sup>8</sup> Ou seja, o contexto, tantos anos depois, passa a ser também uma opção de traçado regulador para o arquiteto. Ou, mais que traçado regulador na medida em que não se trata nem de regular e nem de definir o traço, constitui uma estratégia definidora da especificidade da forma

---

<sup>7</sup> No original: “From the evidence of his travel sketches, his earliest experiments in Classicism, his transactions with Perret, Behrens and Garnier, not to mention the theories and preferred images of *Vers une architecture*, it is clear that Le Corbusier’s mind was stocked with lessons from many periods. He roamed up and down Classical tradition in search of the substructures, the fundamentals, as well as recurrent types and varying conventions. Whether it was ancient Greece or Gabriel, Pompeii or Palladio, Behrens or even the Beaux-Arts, the aim was the same: to abstract principles that could be transformed into the elements, rules and hierarchies of his own language. [...] The design sketches for his houses, studios and villas reveal his struggles as he tried to reconcile Classical symmetry with the explosions of the free plan, frontal façades with turbulent inner events, the *machine à habiter* with the archetypes of Pompeii.”

<sup>8</sup> Essa ruptura com uma abordagem geométrica estrita destaca a especificidade e singularidade da forma arquitetônica e pode ter sido uma das razões das inúmeras críticas e refutações dessa obra. No contexto brasileiro, a mais veemente reação contrária a Ronchamp veio de João Cabral de Melo Neto, poeta admirador da clareza matemática de suas primeiras obras, que escreveu o conhecido poema *Fábula de um Arquiteto* evidenciando declaradamente a inflexão conceitual do arquiteto. Para aprofundar no tema e na aproximação entre João Cabral de Melo Neto e a arquitetura, ver Cardeal (2015, p. 26-27).

arquitetônica em termos de abertura, fechamento, concavidade, convexidade, intimidade e extroversão, para além de um elemento que permita uma reprodutibilidade potencial daquela forma. Em outras palavras, em Ronchamp a generalidade do princípio do traçado regulador é substituída pela especificidade da consideração das paisagens circundantes, e a abstração dá lugar a uma abordagem profundamente contextual, o que é reforçado por outros aspectos que não vêm ao caso aqui, mas são igualmente marcantes dessa inflexão, como o uso da própria pedra da igreja antiga, demolida, para a construção de suas paredes.

Um dos mais relevantes aspectos para problematizar o tema da abstração aparece quando Le Corbusier, ainda tratando dos traçados reguladores, fala que o construtor “admitiu um módulo, *regulou seu trabalho*, introduziu a ordem. Porque, em torno dele, a floresta está em desordem, com suas lianas, seus espinhos, seus troncos que o atrapalham e paralisam seus esforços” (Le Corbusier, 2004, p. 43). Essa passagem evidencia uma compreensão da natureza como algo nocivo, desordenado, caótico, problemático, em clara oposição ao artefato humano, lógico e racional; também em clara oposição à sua fala, 36 páginas antes, ao defender a “estética do engenheiro, arquitetura”: “O diagnóstico é claro./ Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo saído das leis da natureza e suas obras nos fazem sentir a HARMONIA” (Le Corbusier, 2004, p. 7). Estamos aqui diante de duas *naturezas*: uma concreta, do enfrentamento das coisas em si; outra abstrata, de suas suas forças subjacentes, em especial, a gravidade, amparada por uma ideia de harmonia ou perfeição talvez ainda válida em um contexto científico anterior às teorias do caos, ao princípio da incerteza de Heisenberg ou aos estudos sobre entropia. Em certo momento, quando fala da lição de Roma, Le Corbusier por outro lado valoriza os materiais naturais, entendendo que a arquitetura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos. Mas a materialidade, ao longo de todo o processo, é compreendida apenas como um meio para chegar àquelas relações formais definidas a partir de geometrias puras e precisas. Adiante, quando defende a industrialização das casas em série, ele rechaça a presença dos materiais naturais quando diz:

Os primeiros efeitos da evolução industrial na “construção” manifesta[m]-se através dessa etapa primordial: a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais, dos materiais heterogêneos e duvidosos pelos materiais artificiais homogêneos e provados por ensaios de laboratórios e produzidos com elementos fixos. O material fixo deve substituir o material natural, variável ao infinito. (Le Corbusier, 2004, p. 161-165).

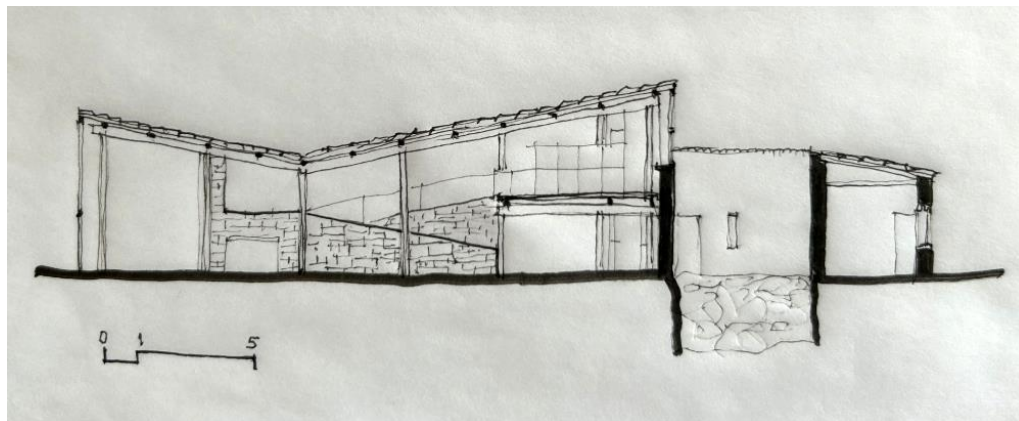
Essa valoração negativa do natural em oposição à suposta virtude daquilo que é mobilizado e processado industrialmente vem de um lado reforçar aquela abstração cartesiana que, ao fim, é absolutamente coerente com a produção dos volumes brancos e puros contra a luz e, de outro lado, converge para o diagnóstico de Aureli apresentado no início deste artigo. Contudo, em 1930, apenas sete anos depois do livro *Por uma Arquitetura* Le Corbusier explica, ao fazer o projeto para a *Casa Errazuriz*, no Chile (Figura 2), que

[c]omo não se contava, neste local, com recursos de mão de obra técnica suficientes, optou-se por compor com elementos existentes no local e de fácil implementação: paredes de grandes blocos de pedra, estrutura de troncos de árvores, coberturas de telhas locais, resultando em um telhado inclinado. (Le

Corbusier; Jeanneret, 1995, p. 48, tradução nossa).<sup>9</sup>

E argumenta: “A rusticidade dos materiais em nada constitui um obstáculo para a expressão de um plano claro e de uma estética moderna”.<sup>10</sup>

**Figura 2:** Corte longitudinal da *Casa Errazuriz*, evidenciando a cobertura tradicional inclinada e convergente para calha central e a indicação do uso de paredes de pedra.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

O rechaço a uma materialidade natural e bruta, reconhecível na série de casas brancas projetadas ao longo dos anos 1920, em que predomina a forma plástica atectônica, branca e com superfícies de cor contínua, tem seu ápice na *Villa Savoye* (1928-1931), este claro “[...] objeto abstrato que pertence ao desenvolvimento das ideias de um arquiteto em um momento, [que] é a síntese próxima à perfeição de um período de sua busca paciente” (Jaua, 2009, p. 45, tradução nossa).<sup>11</sup> Não obstante o sentido abstrato que a *Villa Savoye* adquire como materialização dos pressupostos projetuais desenvolvidos pelo arquiteto e por Pierre Jeanneret em seus *Cinco Pontos para uma Nova Arquitetura*, estabelecidos em 1926 (pilotis, terraço-jardim, planta livre, janela em fita e fachada livre), uma análise cuidadosa do longo processo de projeto da casa revela inúmeras decisões que conciliam a matriz de pensamento abstrato relacionada a uma pré-codificação de estratégias a demandas circunstanciais, de ordem orçamentária (como, por exemplo, a redução do módulo de 5 metros para 4,85 metros para reduzir a área construída e o orçamento global) ou de ordem utilitária (que se revela na variedade da caixilharia, ou até sua ausência, nas distintas fachadas do volume branco elevado) (Maciel, 2000, p. 35-61). Tim Benton já havia destacado esse aspecto em seu estudo sobre as casas do período:

É inegável que os embates, transformações, adaptações e sacrifícios estavam vinculados, para Le Corbusier, a uma dialética idealista entre o plano do ideal e as exigências do pragmático. Suas formas ideais, em grande medida irrealizáveis, evocavam a invisibilidade da estrutura, os volumes suspensos, a pureza imaculada dos “prismas” e a abertura plena do espaço. Mas ele também se comprometia com descobertas pragmáticas. Era quase

<sup>9</sup> No original: “Comme on ne disposait pas, à cet endroit, des ressources d’une main-d’œuvre technique suffisante, on a composé avec des éléments existant sur place et d’une mise en œuvre facile: murs de gros blocs de pierre, charpente de troncs d’arbre, couvertures en tuiles du pays, par conséquent toiture inclinée.”

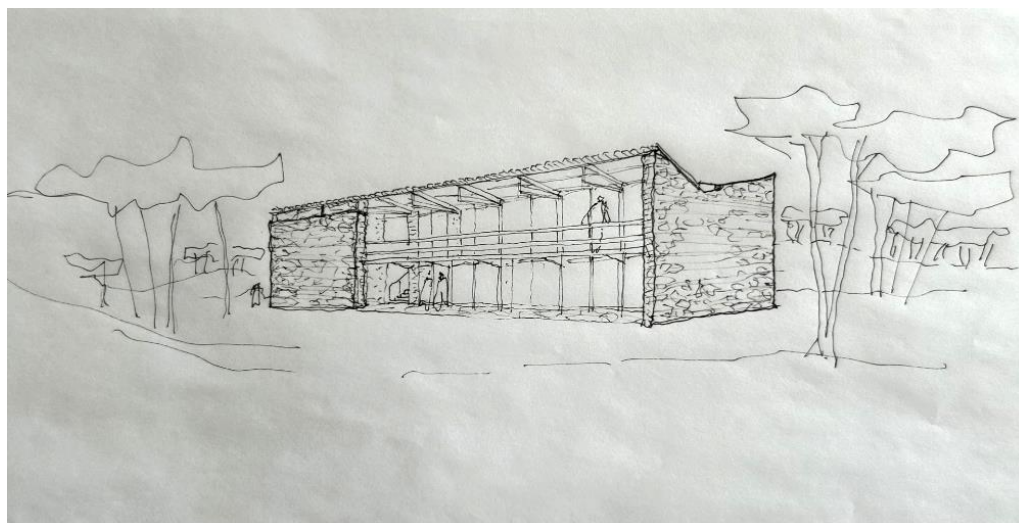
<sup>10</sup> No original: “La rusticité des matériaux n’est aucunement une entrave à la manifestation d’un plan clair et d’une esthétique moderne.”

<sup>11</sup> No original: “[...] un objeto abstracto que pertenece al desarrollo de las ideas de un arquitecto en un momento, es la síntesis cercana a la perfección de un período de búsqueda paciente.”

obsessivamente fascinado pelo detalhamento. Alguns de seus desenhos mais impressionantes são para mecanismos de janelas, fechos de portões, claraboias, luminárias e acessórios. [...] (Benton, 2007, p. 15, tradução nossa).<sup>12</sup>

Benton ilumina a difícil conciliação entre a abstração dos princípios e a concretude pragmática dos processos de realização das obras. Interessa reconhecer que a materialidade abstrata da sequência de casas brancas é, logo depois da *Villa Savoye*, subvertida pelo próprio arquiteto nos projetos realizados a partir dos anos 1930, em que começam a comparecer explorações materiais que indicam a passagem a sua fase brutalista. Um exemplo construído é a *villa* da artista H  lene De Mandrot (1930-1931), em que os arquitetos Le Corbusier e Pierre Jeanneret quase se desculpam pela utiliza  o da matéria natural e da técnica vernácula dos muros de pedra local aparente, como se l   no Volume 2 da *Oeuvre Compl  te*: “Apesar do uso da alvenaria comum (em pedra bruta aparente), as teses habitualmente exploradas em nossas residências são encontradas aqui” (Le Corbusier; Jeanneret, 1995, p. 59, tradu  o nossa, grifo nosso).<sup>13</sup> Na *Villa Le Sextant* (1934-35) (Figura 3), Le Corbusier adiciona às alvenarias de pedra bruta uma cobertura leve com estrutura em madeira com lógica de montagem a seco. A calha central da casa chilena    redesenhada aqui no sentido longitudinal do volume. Interessa, nesses exemplos, que chuva e vento passam a ser material de projeto, superando uma camada de abstrac  o em rela  o àquelas casas puristas dos anos 1920.

**Figura 3:** Croqui da *Villa Le Sextant*, evidenciando a cobertura inclinada convergente para calha central, a indica  o do uso de paredes de pedra e a estrutura leve da cobertura.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

A oposi  o dialética entre natureza e cultura, essencialmente moderna,    estruturante de uma pequena obra-prima de Le Corbusier: o seu *Cabanon*, em Cap-Martin, construído em 1951    beira-mar, com um espaço interior mínimo, de 3,66 m por 3,66 m, marcado pela distin  o entre o exterior bruto e o interior delicado. Construído com toras brutas de madeira, pelo lado de fora emula uma certa continuidade com a paisagem das árvores

<sup>12</sup> No original: “There is little doubt that these struggles, changes, adaptations, sacrifices, can be partially referred, in Le Corbusier’s mind, to an idealistic dialectic between the ideal and the pragmatic. His ideal forms, essentially unrealisable, include the invisibility of structure, the hovering volumes, the untarnished purity of the ‘prisms’, the opening out of space. But he was also committed to pragmatic discoveries. He was almost obsessively fascinated by detailing. Some of his most impressive drawings are for window mechanisms, gate latches, skylights, lamps and fittings. [...]”

<sup>13</sup> No original: “Malgr   l’emploi de la maçonnerie ordinaire, les th  ses habituellement exploiti  es dans nos maisons se retrouvent ici.”

circundantes. O interior, de marcenaria feita com madeira industrializada, oferece um sentido de acolhimento em que o tratamento liso, elaborado, sofisticado e cuidadosamente desenhado daquela materialidade parece se contrapor à exterioridade austera e ao mesmo tempo singela formalmente. Nesse Le Corbusier maduro não se verifica uma opção entre o abstrato *ou* o concreto, mas uma conciliação que admite a ambiguidade e dela extrai sua elaboração poética.

A ruptura entre natureza e cultura calcada na compreensão da natureza como algo selvagem é própria da modernidade e de seu espírito do tempo. Um exemplo próximo a Le Corbusier pode ser encontrado em Oscar Wilde que, ainda em 1891, em seu livro *Intenções*, coloca na fala do personagem Viviano, do primeiro ensaio intitulado *A Decadência da Mentira*, a ideia de uma natureza inóspita. Viviano diz:

A Natureza, porém, oferece tão pouco conforto! A erva é áspera, úmida e cheia de torrões e de espantosos insetos negros... o mais humilde operário de Morris fabrica uma poltrona confortável, como não conseguiria fazê-lo a Natureza inteira. [...] Com uma Natureza confortável a humanidade não inventaria a arquitetura e eu prefiro as casas ao ar livre. (Wilde, 1957, p. 26).

Essa ruptura essencialmente moderna subjaz a uma forma de concepção da arquitetura apartada de algum ou de muitos aspectos naturais que lhe deveriam influenciar e, em contrapartida, do entendimento do projeto como transformação de uma natureza subserviente aos imperativos da humanidade e compreendida, portanto, como recurso a ser mobilizado, transformado e subjugado até o esgotamento.

Se as experimentações que flertam com o vernáculo recuperam uma compreensão mais concreta dos diferentes sítios, de seu clima e da materialidade bruta, faltaria ainda a Le Corbusier redefinir sua relação com a luz. Voltamos então àquela mais conhecida definição, que aparece em *Por uma Arquitetura*:

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. [...] [O]s cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem [...]. (Le Corbusier, 2004, p. 13).

Avancemos 30 anos e encontraremos o momento da concepção do *Convento de Santa Maria de la Tourette* (1953-57), no sul da França. Uma análise rápida ratificaria a tese do uso dos volumes puros, tanto no paralelepípedo lateral que abriga a igreja, no prisma triangular que se eleva, com cobertura gramada, sobre o encontro dos corredores em meio ao pátio ou ainda, de modo mais eloquente, na pirâmide que coroa o oratório (Figura 4). Entretanto, nesse projeto, Le Corbusier promove uma profunda inflexão na sua compreensão da arquitetura, que pode ser intuída em algumas escolhas projetuais: primeiro, ao tomar emprestado de outros conventos, seculares, a estrutura geométrica do claustro, sem entretanto abrir-se para seu pátio, que é tratado como um vazio desconectado dos espaços interiores; depois, ao interpretar a rigorosa distinção entre os espaços individuais e os coletivos que encontrou no Convento dos Cartuxos de Ema, próximo de Florença (Maciel, 2000, p. 97-98); e, especialmente, ao definir as ambiências dos espaços interiores a partir de um elaborado controle da luz e da sombra. Isso aparece na sequência modulada musicalmente dos *ondulatoires* desenhados por Iannis Xenakis<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Os painéis de vidro ondulatórios – *ondulatoires* – são baseados no estudo musical desenvolvido por Iannis Xenakis, engenheiro e músico, que trabalhava no escritório de Le Corbusier, na 35 rue de Sèvres, assessorando-o nas questões técnicas. *La Tourette* foi a primeira obra cujo desenvolvimento arquitetônico foi parcialmente confiado a Xenakis. Cf. Ferro *et al.* (1987, p. 34; 81-82) e, especialmente, Xenakis (1984, p. IX-XII).



que revelam a variação de luz e sombra ao longo do dia ou na penumbra interior da igreja e de seus espaços colaterais; nos canhões de luz sobre os altares de estudo, separados funcionalmente, mas conectados ambientalmente à igreja, em que a luz incide sobre as superfícies de diferentes cores das claraboias e qualifica o recinto (Figura 5); como nos rasgos laterais, dispostos sobre as linhas de cadeiras do coro, refletindo a cor das abas inclinadas e rebatendo a luz sobre a superfície de leitura dos cantantes. Aqui, como na luz interior de uma das torres de *Ronchamp*, cujas paredes são pintadas em vermelho, a luz adquire materialidade, densidade e forma, algo impossível de ser fotografado, mas facilmente perceptível no local. Converte-se em matéria de projeto, transforma o espaço e a experiência do lugar. O passar do dia é claramente percebido com a luz do entardecer varrendo o teto pela fresta no topo da parede oeste da igreja. Todos esses artifícios, em especial a qualidade de penumbra de alguns ambientes, contrastam com a apolínea defesa dos volumes claros sob a luz. Em *La Tourette*, o sagrado se realiza pelo mistério proporcionado pela penumbra, e por uma última característica, esta impossível de representar em desenho: a sonoridade do ambiente que, por suas proporções e materialidade, refaz a experiência da reverberação das grandes igrejas góticas francesas, que outrora ele criticava, e dos monastérios antigos. Não é coincidência o fato de que Le Corbusier, ao apresentar o convento, tenha dito: “Esse convento de concreto rude é uma obra de amor. Ele não fala. É do interior que ele vive. É no interior que acontece o essencial” (Petit, 1961, p. 20, tradução nossa).<sup>15</sup>

**Figura 4:** Convento de Santa Maria de la Tourette, vista exterior com o volume fechado da igreja em primeiro plano.



Fonte: Acervo do autor, 2000.

<sup>15</sup> No original: “Ce couvent de rude béton est une oeuvre d’amour. Il ne se parle pas. C’est de l’intérieur qu’il vit. C’est à l’intérieur que se passe l’essentiel.”

**Figura 5:** *Convento de Santa Maria de la Tourette, canhões de luz.*



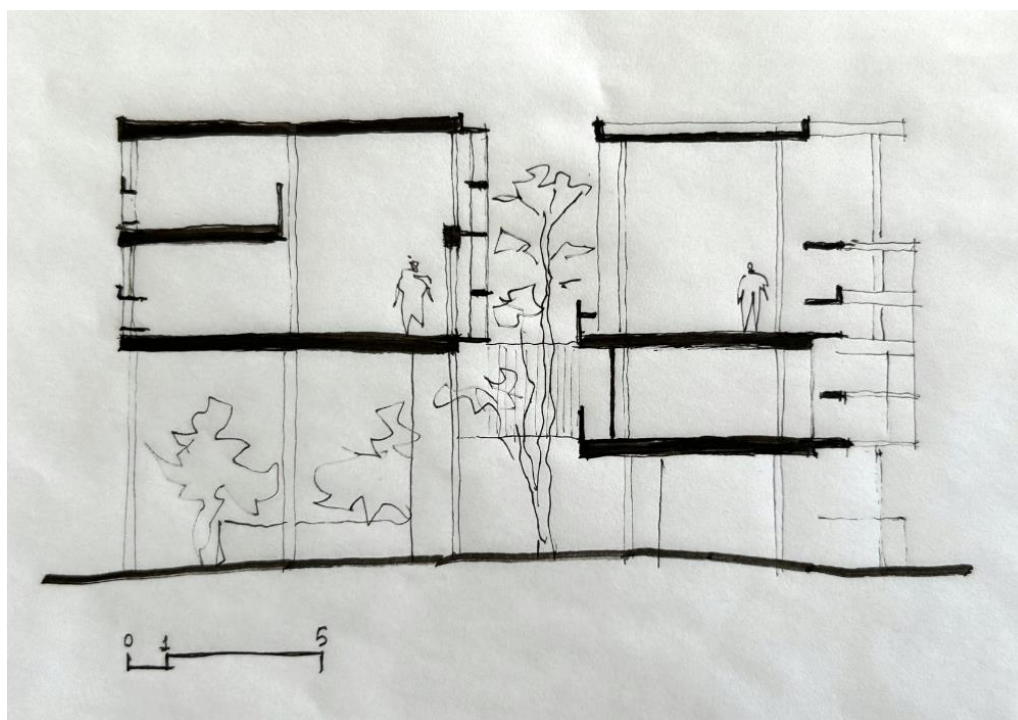
Fonte: Acervo do autor, 2000.

Ao final do livro, Le Corbusier faz a grande defesa das casas em série. Argumenta sobre a lição dos automóveis e do avião e tenta transpor a lógica de sua concepção como um produto de alta seleção, industrial, para a produção da habitação. Daí surge a famosa expressão de que a casa seria uma máquina de morar. Ele diz: “A arquitetura age sobre os padrões./ Os padrões são coisa de lógica, de análise, de estudo escrupuloso [...]” (Le Corbusier, 2004, p. 87). Ou seja, como antes formulado com Ozenfant no âmbito do Purismo, os padrões derivam de uma reflexão abstrata, que, para chegar ao conhecimento objetivo e generalizável que permite a repetição, deve desconsiderar aquilo que não é específico e generalizável. Em arquitetura, o que não é generalizável são em geral aqueles temas circunstanciais relacionados ao contexto – conformação topográfica e geológica do sítio, especificidades da conformação urbana, aspectos climáticos, disponibilidade material, aspectos de natureza infraestrutural, mas também, modos de vida, formas locais de agenciamento do espaço e do tempo. É bonito ver que, em 1948, portanto um Le Corbusier com 61 anos, e não aquele de 36 que escreveu o livro, faz uma casa para o Sr. Curuchet, em La Plata, por correspondência, sem vir ao lugar. Paradoxalmente, todos os elementos principais que definem o desenho não vêm exclusivamente de uma idealização, ou seja, de uma lógica de seleção que aprimora o padrão, mas decorrem de uma leitura das condições pré-existentes do lugar a partir de uma detalhada documentação planimétrica e fotográfica enviada ao arquiteto.<sup>16</sup> Tanto pela abertura visual proporcionada pela praça adiante, que motiva o escalonamento no primeiro pavimento do consultório e depois a casa nos dois pavimentos de cima, usando sobre o consultório uma área de terraço (Figura 6), mas também pela continuidade da volumetria estabelecida entre medianeiras (Figura 7), com as duas casas vizinhas de altimetrias diferenciadas que acabam por orientar a variedade da volumetria projetada

<sup>16</sup> Um completo relato dos antecedentes, da abordagem contextualista da obra e da comunicação entre arquiteto e cliente pode ser encontrado em Leão (2007). O registro detalhado da documentação da obra e da complementariedade entre Le Corbusier e Amancio Williams, o arquiteto local responsável pelo desenvolvimento dos desenhos para construção, se encontra em Johnston (2018).

por Le Corbusier, a *Casa Curuchet* insinua uma inflexão contextual, em que os dados não generalizáveis – ou específicos – do sítio se sobrepõem em importância àquela abstração da implantação de um objeto contra a paisagem – como vemos, por exemplo, na *Villa Savoye*. Um indício dessa inflexão é o fato de que, na carta encaminhada ao proprietário junto aos primeiros desenhos do projeto, Le Corbusier dedique quase a metade de todo texto ao item 1: Ocupação do terreno, onde inclui toda a descrição da disposição espacial e dos pavimentos, sempre retomando aspectos do contexto como justificativa ou valor para as decisões projetuais.<sup>17</sup>

**Figura 6:** *Casa Curuchet*, corte longitudinal esquemático.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

<sup>17</sup> A estrutura do texto de apresentação inclui: 1. Ocupação do terreno; 2. Detalhes diversos; 3. Construção; Resumo e um pós-escrito com explicação do sistema de medidas Modulor e a defesa de adequação da regulamentação local para admitir seu uso (Le Corbusier, 1948).



**Figura 7:** Casa Curuchet, vista frontal.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

#### 4 Um salto no tempo: de Le Corbusier a Lina Bo Bardi

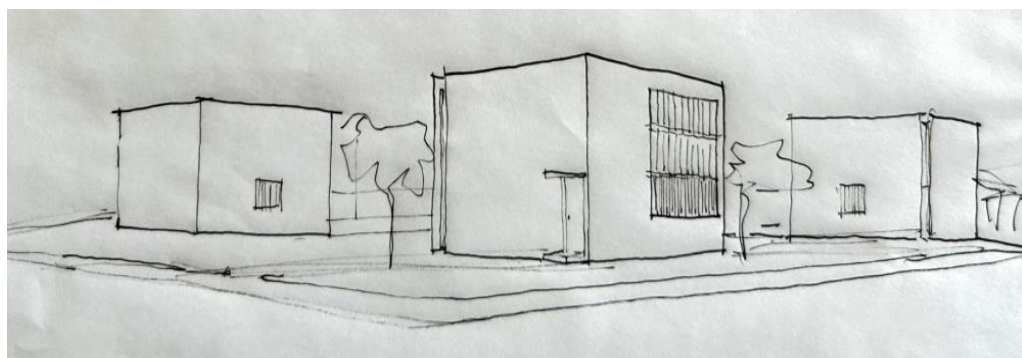
Por último, na defesa das habitações em série, Le Corbusier ilustra a possibilidade dessa repetição que conduziria a um aprimoramento do padrão com uma proposta de *Casas em Série para Artesãos*, de 1924 (Figuras 8 e 9). Ele explica:

[...] O problema: alojar artesãos em uma grande oficina (parede livre de 7mx4,50 m) bem iluminado [sic].

Diminuir os gastos suprimindo as divisões e as portas, reduzindo por um jogo de arquitetura, as superfícies e as alturas habituais dos quartos. [...]

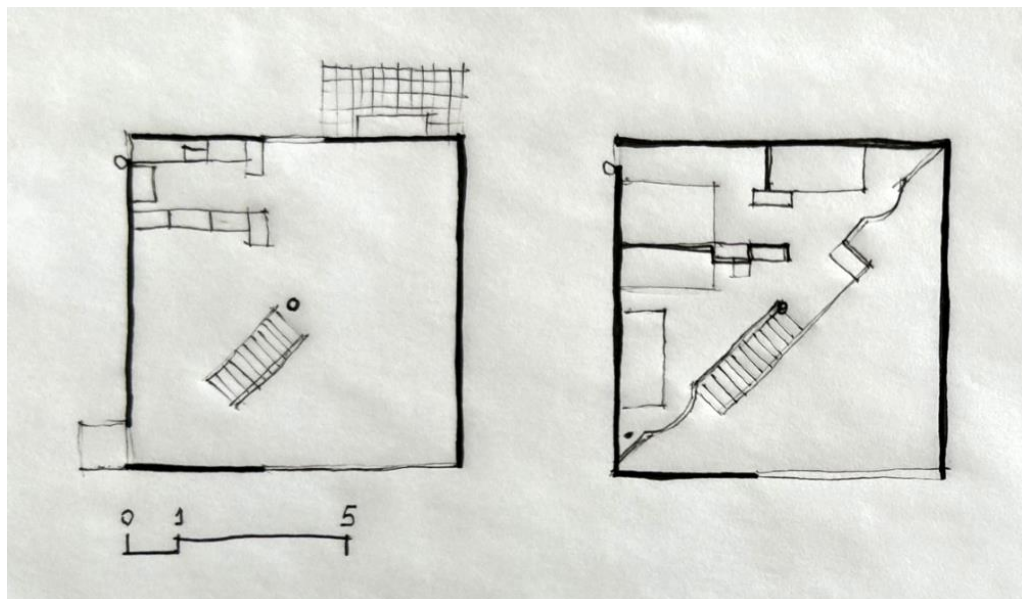
Na casa toda, 2 portas. O sótão em diagonal permite ao teto se desenvolver em toda sua extensão (7mx7m); a parede também mostra suas maiores dimensões e, além disso, cria-se pela diagonal do sótão *uma dimensão inesperada*: essa pequena casa de 7 metros impõe à vista um elemento capital de 10 metros de comprimento. (Le Corbusier, 2004, p. 183).

**Figura 8:** *Casas em Série para Artesãos*, croqui de conjunto revelando a lógica purista da volumetria familiar às obras brancas dos anos 1920 do arquiteto.



Fonte: Desenho do autor, 2023.

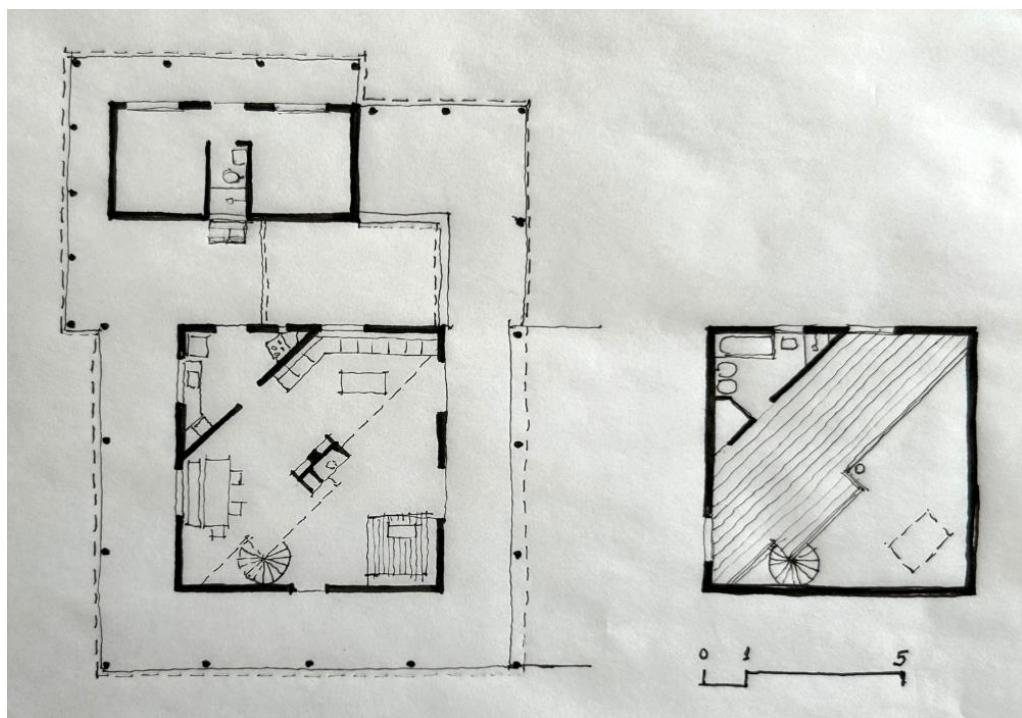
**Figura 9:** *Casas em Série para Artesãos*, plantas do térreo (esquerda) e sótão (direita).



Fonte: Desenho do autor, 2023.

O desenho e a descrição precisos para um projeto purista de 1924 permitem um salto geográfico – da França ao Brasil – e temporal – de 1924 para 1958 – para iluminar uma inflexão conceitual notável, agora não mais na obra de Le Corbusier. Trinta e quatro anos depois da proposta não construída para as *Casas em Série*, Lina Bo Bardi, ao fazer a *Casa Valéria Cirell*, em São Paulo, toma emprestada de Le Corbusier aquela organização. Um quadrado perfeito, nesse caso de 8 m x 8 m, atravessado por um mezanino em diagonal, organiza o corpo principal da casa, substituindo a escada linear por uma escada helicoidal e trocando o pilar central por um equipamento multifuncional que recebe a lareira (Figura 10).

**Figura 10:** *Casa Valéria Cirell*, plantas do térreo (esquerda) e mezanino (direita).



Fonte: Desenho do autor, 2023.

A essa abstrata transposição da ordem geométrica da casa originalmente projetada por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Lina acrescenta uma varanda de pau-rolço e palha – posteriormente substituída por telhado cerâmico – que define, além de um espaço de intervalo extremamente confortável para o clima brasileiro, um elemento de integração com o ambiente exterior que envolve um pátio central e articula um segundo volume, secundário, da casa.

Essa guinada em direção a outra materialidade, mais concreta, é reforçada pelo tratamento das paredes exteriores da residência, que não se pretendem superfícies lisas constituintes de volumes puros de arestas perfeitas articulados como objetos apolíneos sob a luz, mas como um artefato rude, definido por uma alvenaria revestida em pedra que, por sua textura e porosidade, poderia receber vegetação, como explícito na própria representação gráfica original elaborada pela arquiteta. Esse mesmo volume receberia um jardim em sua cobertura. Aquele ideal de uma forma abstrata supostamente não afetada pela passagem do tempo – desde que garantida, obviamente, a repintura constante para manter sua aparente abstração em relação às intempéries –, dá lugar a uma outra materialidade fundada numa concretude absolutamente integrada ao ambiente e permanentemente em transformação, não apenas por sua reação digna em relação às intempéries, mas também devido à inclusão da vegetação como parte integrante e constituinte da ideia que define toda a materialidade da casa. Se Lina Bo Bardi conhecia e deliberadamente tomou emprestada a solução do projeto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret é algo irrelevante nessa discussão.

Interessa, para além da geometria, toda a operação poética de Lina, que pressupõe uma ação exatamente no vetor oposto da abstração formal da exploração plástica que empreende Le Corbusier naquele projeto dos anos 1920. No momento em que se processou, esse deslocamento pode ter sido entendido como um arcaísmo ou um retorno a um suposto primitivismo no uso dos materiais, como em Gaudí, ou como uma tomada de posição em direção ao organicismo de Wright ou de Zevi.<sup>18</sup> Como aponta Zeuler Lima (2013, p. 73-74), esses temas de fato compareciam em seu único texto de natureza acadêmica de 1957 — *Contribuição Propedeutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* – elaborado para sua aplicação à posição de professora na Universidade de São Paulo, associados à defesa de uma reconsideração da natureza e de suas leis como fundamentos para pensar a arquitetura. Zeuler Lima argumenta que as casas Cirell e Chame-Chame foram oportunidades para testar na prática o que em teoria já estava posto: “as duas casas genuinamente representam as pesquisas estéticas que Bo Bardi perseguia naquele momento, manifestadas em seu desejo de se distanciar do racionalismo estrito e de buscar referências em edifícios anônimos e na relação entre arquitetura e natureza” (Lima, 2013, p. 75-77).

---

<sup>18</sup> Marcelo Ferraz, comentando a casa, destaca sua filiação ao purismo e aponta a inflexão na obra da arquiteta: “Juntamente com a Casa do Chame-Chame na Bahia, a garagem e as muretas do jardim da Casa de Vidro, o projeto da Casa Cirell marca uma grande mudança na arquitetura de Lina. São projetos posteriores à viagem de Lina a Barcelona (1957) e a descoberta *in loco* da obra de Gaudí, seu fascínio por toda vida. Também importante é lembrar que neste período, Lina volta a se relacionar em rica correspondência com seu velho amigo Bruno Zevi, grande promotor e defensor da chamada 'arquitetura orgânica' que tinha em Frank Lloyd Wright o grande mestre” (Ferraz, 2020).

## 5 Conclusão: sobre dissonâncias entre ideia e obra

Quando se confrontam as proposições de Le Corbusier em *Por uma Arquitetura* com sua própria obra, o objetivo não é desqualificar o seu texto, tampouco criticar sua obra. O objetivo consiste, antes de tudo, em iluminar as margens ou frestas entre ideia e obra onde a circunstância opera. Sempre haverá uma ambiguidade e uma contradição entre uma intenção e sua realização. Interessa especialmente destacar que toda produção é circunstanciada em seu momento e as poéticas se transformam no tempo. O que um Le Corbusier pensava em 1923 talvez já não seja plenamente válido para um outro Le Corbusier que constrói em 1950. Também é importante ressaltar que a identificação da semelhança entre um desenho de Le Corbusier dos anos 1920 e uma casa projetada por Lina Bo Bardi nos anos 1950 não reduz o valor da obra da arquiteta. Revela apenas que, muitas vezes, formas similares decorrem de ideias diferentes. Outras vezes, formas diferentes podem decorrer de ideias similares<sup>19</sup>. E, portanto, cabe reconhecer e explorar a existência de um intervalo crítico, um descompasso ou uma desconexão entre forma e ideia. Determinados argumentos tratados aos modos de manifesto, como aqueles no livro, não perdem totalmente sua validade se lançarmos sobre eles uma visão crítica que permita desvelar as diferenças entre aquilo que se dava como manifesto e aquilo que subjaz ao discurso panfletário e constitui um fundamento do fazer arquitetônico.

Por outro lado, a transmutação que Lina opera sobre o purismo de Le Corbusier pode, hoje, ser entendido como uma atualização positiva da matriz formal moderna no sentido de reduzir camadas de abstração e retomar na arquitetura um comprometimento tanto com o tempo, a obsolescência e o desempenho dos materiais diante das intempéries e do passar do anos, mas também com uma concretude em sua relação com o lugar no sentido amplo, inclusive e especialmente em suas implicações relacionadas ao clima. Ela diz:

O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a “prisão”, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, *alheia à natureza*, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer. (Bo Bardi *apud* Ferraz, 1993, p. 120, grifo nosso).

Por último, reduzir camadas de abstração por meio da reconsideração de aspectos ligados a fatos da natureza – luz, calor, chuvas, ventos, gravidade e matéria, entre outros – pode conduzir a uma retomada da exploração poética desses fenômenos que são dados inescapáveis da arquitetura. Somados à ampliação de uma sensibilidade a distintos modos de fazer, de ver, de viver e de relacionar construção e contextos, verifica-se que tais aspectos da natureza podem ser compreendidos como *fundamentos poéticos do projeto*. Reduzidas as camadas de abstração, verifica-se nas dissonâncias entre discurso e obra apresentadas ao longo deste artigo a oportunidade de mobilizar outros pressupostos que, em Le Corbusier, operavam nas frestas entre texto e obra, ou seja, no intervalo crítico da ação poética que enfrenta as circunstâncias da realização de cada obra. Em Lina, esses pressupostos desviantes do racionalismo estrito são conscientes,

---

<sup>19</sup> Devo esse entendimento a Amílcar de Castro que, ao responder a uma questão sobre a semelhança entre sua obra e a de Franz Weissman, fez essa exata distinção entre ideia e forma.

declarados e mobilizados para a elaboração de outra poética. Em ambos os casos, a consciência crítica sobre essa redução da abstração e a reconexão com aqueles fundamentos poéticos vinculados à natureza nos permitem imaginar novos lugares, mais conviviais e generosos para a vida e menos impactantes para o ambiente. Pode-se concluir que, na arquitetura, aqueles processos de abstração implicam em uma desnaturalização do fazer e que toda a lógica do pensamento cartesiano baseada na abstração induz exatamente a essa separação entre objeto e contexto, entre sujeito e mundo, entre humanos e uma suposta natureza como se não fôssemos parte dela. Se concordamos com o que aponta Aureli acerca do papel da abstração enquanto ferramenta para a ampliação da força do capitalismo, buscar superá-la, ou pelo menos reduzi-la, pode representar um ato de resistência.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ABSTRAÇÃO. *In*: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2020. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol\\_www/vopen/html/inicio.php/](https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/). Acesso em: 17 out. 2025.
- AURELI, Pier Vittorio. Intangible and concrete: notes on architecture and abstraction. **e-flux Journal**, n. 64, 1 abr. 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/64/60845/intangible-and-concrete-notes-on-architecture-and-abstraction>. Acesso em: 17 out. 2025.
- AURELI, Pier Vittorio. **Architecture and abstraction**. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 2023.
- BAKER, Geoffrey. **Le Corbusier: uma análise da forma**. Tradução: Alvarar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BENTON, Tim. **The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1920-1930**. Basileia; Boston; Berlim: Birkhäuser Verlag, 2007.
- CARDEAL, Rafaela. O “desenho de arquiteto” de João Cabral de Melo Neto. **Jangada – Crítica, Literatura, Artes**, Colatina/ Urbana, n. 6, p. 16-35, jul./ dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.35921/jangada.v0i6.93>. Acesso em: 17 out. 2025.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Tradução: Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COLOMINA, Beatriz. **Privacy and publicity: modern architecture as mass media**. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 1996.
- CURTIS, William J. R. **Le Corbusier: ideas and forms**. Londres: Phaidon, 1986.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1993.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. Clássicos da arquitetura: Casa Valéria Cirell / Lina Bo Bardi. **ArchDaily Brasil**. 19 out. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria->

cirell-lina-bo-bardi. Acesso em: 17 out. 2025.

FERRO, Sérgio; KEBBAL, Chériff; POTIÉ, Philippe; SIMONNET, Cyrille. **Le Couvent de la Tourette: Le Corbusier**. Marselha: Parenthèses, 1987.

JAUJA, Maria Fernanda. “Las Horas Claras”: lo significativo y lo intrascendente. **1:100 Selección de Obras**, ano 4, n. 20, p. 42-49, abr. 2009.

JOHNSTON, Daniel Merro. El autor y el intérprete. **1:100 Selección de Obras**, ano 13, n. 64, p. 28-37, ago. 2018.

LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro. A modernidade figurativa da Casa Curuchet. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. 7., 2007, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...] Porto Alegre: Docomomo Brasil, 2007. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/051.pdf>. Acesso em: 17 out. 2025.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LE CORBUSIER. [Carta de Le Corbusier al Dr. Curuchet]. [1948]. **1:100 Selección de Obras**, ano 13, n. 64, p. 18-27, ago. 2018.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre Complète de 1929-1934**. 13. ed. Zurique: Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1995.

LIMA, Zeuler R. M. de A. **Lina Bo Bardi**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2013.

MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Arquitetura e complexidade: Le Corbusier e a consideração do homem**. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

PETIT, Jean. **Un couvent de Le Corbusier**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

RISSELADA, Max. Free plan versus free façade: Villa Savoye and Villa Baizeau revisited. In: RISSELADA, Max (ed.). **Raumplan versus plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930**. Delft: Delft University Press, 1991, p. 55-63.

ROWE, Colin. The mathematics of the ideal villa. In: ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 1976. p. 1-27.

WILDE, Oscar. **Intenções**. Tradução: Paulo Barreto (João do Rio). Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

XENAKIS, Iannis. The monastery of la Tourette. In: BROOKS, H. Allen; TZONIS, Alexander (ed.). **La Tourette and other buildings and projects, 1955-1957**. Nova York: Garland; Paris: Fondation Le Corbusier, 1984. p. IX-XIII. (The Le Corbusier Archive, 28).