

LER A VIAGEM COMO PASSAGEM PARA O PROJECTO: A LIÇÃO DA *CASA TURCA* EM LE CORBUSIER

RUI JORGE GARCIA RAMOS¹

1 DA VIAGEM COMO LUGAR DE MEMÓRIA

O processo

Os arquitectos gostam de viajar. Contudo esta opinião não é unânime e de sentido único. Por exemplo Levi-Strauss abre o seu livro *Tristes Trópicos* (1955) — investigação de campo sobre os Índios Brasileiros — com a declaração “odeio as viagens e os exploradores”, rejeitando desde logo a hipótese do trabalho ser considerado como um extravagante passeio turístico; Agustina Bessa-Luís considera as viagens “deletérias e indutoras de imagens deformadas do país”;² Fernando Pessoa (1888-1935), sobre o fenómeno da sua despersonalização instintiva, um característico do seu *turismo infinito*, observa: “Sendo assim, não evoluo: VIAJO”.³ Também Eça de Queirós (1845-1900), valendo-se das suas notas de viagem ao Oriente, em 1869, ao redigir *A Relíquia* (1887), afirma:

1 Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “Arquitectura entre tempos e variações” do grupo Atlas da Casa, no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da FAUP (CEAU/FCT)

2 António M. FEIJÓ, “Um feixe de humanidades”, in António Feijó (com.), *Weltliteratur. Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

3 Excerto de carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, 20 de Janeiro de 1935.



Fig. 1 Cópia da pintura original de Karl Friedrich Schinkel, Olhar sobre a Idade de Ouro da Grécia, de 1825, realizada por Wilhelm Ahlborn em 1836.

Martin STEFFENS, Schinkel, (2004), Taschen, 2004. (Nationalgalerie)

“Esta jornada à terra do Egipto e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira.” Igualmente, Leite de Vasconcelos (1858-1941) regista nos seus livros de viagem: “Nada nos educa como viajar.”⁴

Contudo, para os arquitectos a viagem constitui conhecimento e sua experiência, que se inclui num ritual de maturação formativa, descrito exemplarmente no *grand tour* pela cultura clássica do sul da Europa, como espaço e tempo insubstituível à aprendizagem na academia. Aliás, como é salientado por diversos autores, esta etapa formativa não é só percorrida pelos arquitectos e artistas plásticos. Desde o *Siècle des Lumières*, com o enlace de pensamento e acção, a formação do intelectual burguês não pode abdicar deste roteiro. Na viagem a Itália de Goethe (1749-1832) percebemos que se trata, para além de

⁴ Luís RAPOSO (dir.), *Impressões do Oriente: De Eça de Queiroz a Leite de Vasconcelos*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2008

um “imperativo cultural de que nenhum homem de letras, intelectual ou artista pode prescindir a partir de meados do século XVIII”,⁵ também de um projecto exigente na sua preparação pessoal: “(...) Para Itália! Mas sem pressas. Ainda é cedo, ainda não tenho os conhecimentos de que necessito, falta-me muito. Paris será a minha escola, e Roma a minha universidade. Pois de uma verdadeira universidade se trata: quem a viu, viu tudo. É por isso que eu não me apresso.”⁶ Nesta perspectiva, o estudo das viagens dos arquitectos é fonte de informação excepcional para o desenlace do projecto, da obra e do arquitecto. Para esta revelação contribui o relato e o registo documental da viagem através das suas particularidades como itinerário, meios de transporte, tempo despendido, programa de visitas, meios de registo, contactos locais, etc. O conhecimento da viagem é importante para a interpretação da arquitectura e do seu cruzamento indispensável com outros materiais significativos, embora exógenos ao círculo do conhecimento arquitectónico, permitindo aceder a áreas pessoais e não reveladas (na maioria das vezes) do processo de concepção. Na clarificação deste processo, entre influências e escolhas de caminhos para o projecto arquitectónico, a viagem e o património pessoal assim formado surgem como instrumentos privilegiados.

As viagens realizadas por Le Corbusier (1887-1965) à *Alemanha* (1910-1911) e ao *Oriente* (1911) permitem a constituição de um mapa da sua evolução formativa e dos interesses que irão emergir ao longo da sua obra. Le Corbusier ao dominar a tensão entre referências arquitectónicas explícitas e implícitas, já

5 A viagem para que parte em 1786 e a construção literária *Viagem a Itália* são coisas distintas. Como é explicado por João Barrento, a obra literária, que conduz o processo estetização da Itália ao longo do século XIX, é o resultado de uma profunda elaboração sobre os seus “papeis de viagem”. Em 1813-14 ocorre a primeira publicação de parte do material de viagem, mas somente em 1829 Goethe retomaria o projecto, que sempre manteve, da escrita do livro *Viagem a Itália*. Esta publicação, no decurso da edição da suas *Obras*, distancia-se de tudo o que havia de pessoal e circunstancial nas suas notas. Sobre este assunto, ver o *Prefácio* de João Barrento à sua tradução da *Viagem a Itália* de Goethe (Relógio d’Água, 2001) Goethe, Johann W., *Viagem a Itália*, (1813-1814), Relógio d’Água, Lisboa, 2001, p.III

6 Excerto da carta ao seu amigo Ernst Theodor Langer de 29 de Abril de 1770, citada no *Prefácio* de João Barrento à sua tradução da *Viagem a Itália* de Goethe: Goethe, *Ibid.*, p.III-IV

presente nos cadernos e na sua correspondência de viagem, sustentada também nos livros que o acompanham e que adquire nesse período,⁷ abre-nos inesperadas e proficuas leituras da sua obra.

A colecção de referências promovidas pelas viagens permitem-nos aceitar a arquitectura de Le Corbusier como resultado do conhecimento profundo dos seus antecedentes e a capacidade, a partir deles, de gerar uma nova síntese. A natureza deste confronto, opondo tradição e inovação, é um tópico em si mesmo, fundamental para interpretação desta obra e do seu século. Ao despirmos a sua obra da obsessão maquinista, o moderno corbusiano está impregnado de citações e de objectos de outros contextos, pertencentes a diferentes tempos e locais, que são deslocados para a sua produção, numa recorrente associação e dissociação de conceitos. A conflitualidade deste processo dá voz a uma das arquitecturas mais significativas dos século XX.

O outro lugar

A valorização da viagem está associada à descoberta do outro, assinalando a percepção Ocidental de diferentes espaços e tempos. A arqueologia, como interpretação cultural do objecto achado, abrirá, desde o século XVIII, esta nova dimensão. Com ela os objectos comuns são portadores de sentidos que permitem voltar a reler o espaço que habitamos.

Nesta mecânica, a viagem adquire particular importância. A viagem é a possibilidade de contracção do tempo e o *Tour de Rome* é a metodologia oitocentista de o fazer. O passado e a sua construção histórica são dispositivos activos na produção da memória; e a criação é o trabalho da memória.⁸

7 H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997. Arnaud DERCELLES, Fernando MARZÀ; Josep QUETGLAS; Catherine de SMET, *Le Corbusier et le livre*, ACTAR, Barcelona, 2005, Paul V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement moderne*, (1977), Éditions Macula, 1987

8 Documentário "Escrever, escrever, viver" realizado por Solveig Nordlund sobre António Lobo Antunes, Ambar filmes, 2009

No fim da sua formação nas academias de Belas-artes, os arquitectos viajavam para aceder aos arquétipos da sua aprendizagem, que permanecem um espaço idealizado como *idade de ouro*. Com a viagem e a visita aos monumentos da antiguidade — modelos para a prática profissional — conclui-se um tempo de passagem do período formativo para o da vida profissional. A experiência vivida, neste rito de passagem junto dos grandes contextos, permitia ao viajante incorporar na sua bagagem cultural a lição do passado. Citando Le Corbuiser, *le passé à réaction poétique* constitui a chave desta passagem que, fazendo eclodir esta experiência na prática do projecto, dava continuidade à tradição arquitectónica, habilitando os arquitectos a entenderem tradição e criação como faces de um só processo.

Embora este sentido ritual do *Tour de Rome* possa ter-se diluído ao longo do século XX, como percurso pela antiguidade e como fecho da sua formação académica, a viagem formativa continuará a ser para os arquitectos um tempo *arcadiano*. O seu itinerário deixará de organizar-se exclusivamente no Sul, e especificamente do Norte para o Sul da Europa, acompanhado a importância do Movimento Moderno e das suas obras chave. Contudo a viagem continuará a organizar o contacto directo com a arquitectura e a exaltação da sua lição como outrora.

Le voyage utile, como é referida por Le Corbusier, a viagem formativa por oposição ao turismo, é uma oportunidade excepcional para a constituição da *collection particulière*. Para os arquitectos a escolha e reunião deste material, roubado ao mundo dos artefactos, da natureza e das ideias, permite organizar um espólio fundamental, como sequência aberta ou fechada,⁹ sobre o qual se processa uma passagem complexa para o projecto arquitectónico. Esta passagem, que é deslocação, influência e confronto tem sido tratada em diferentes áreas, por autores como T. S. Eliot (1888-1965), Henri Focillon (1881-1943), George

9 George A. KUBLER, *La configuración del tiempo*, (1962), Nerea, Madrid, 1988, p.89-121

Kubler (1912-1996), Donald Schon (1930-1997), Harold Bloom, entre outros, que reconhecem a sua importância no combate criativo e na definição de novos conceitos.

Esta motivação *coleccionista*, se permite reter para recordar e reelaborar, também tende a valorizar o que pode desaparecer, levando consigo determinados aspectos de uma cultura. O reconhecimento desta perda, que define o sentido moderno de tempo – do tempo sem retorno –, é base do conceito de património que constitui o arquivo e o museu. As colecções reunidas nestes espaços partem da atribuição de significados aos objectos que transcende o significado estrito desses mesmos objectos. Esta refundação do significado do objecto pode ser entendida como ponto de partida da nossa relação com o mundo moderno e da visualidade onde se edifica a cultura ocidental. Aby Warburg (1866-1929) ou W. G. Sebald (1944-2001) constroem as suas obras sobre este problema seminal, acentuado a polaridade entre arquivar – para tentar reter o impossível, ou seja, o passado – e dar continuidade à permanente e sucessiva reconstrução de identidades. Estes trabalhos propõem uma irremediável dissociação entre o objecto ou o documento e a sua origem contextual. A perda desta ligação, quando os documentos deixam de ter uma imediata funcionalidade política, torna disponível este material para sua exploração, abrindo o trabalho retrospectivo da história e prospectivo da criação.¹⁰

A viagem vem ampliar a paixão romântica pelo exótico e distante nos séculos XIX e XX, marcados pela cada vez maior presença da ciência no quotidiano.¹¹ Na arquitectura da casa esta novidade irá possibilitar alternativas aos estilos de vida do passado, considerados inadequados às de uma sociedade em rápida mudança. Esta paixão, que introduz a reforma moderna do habitar, inscreve-se num conjunto de novas concepções de ordenação da vida doméstica, social e laboral

10 J. J. LONG, *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

11 Tiago SARAIVA, *Ciencia y Ciudad. Madrid y Lisboa, 1851-1900*, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, Madrid, 2005

que então eram divulgados em livros e revistas populares. Os ideais de educação e de civilidade aí divulgados representam ainda a concepção centro-europeia de cultura superior e hierarquicamente estruturada, que tem no colonialismo, por exemplo, a sua maior iniciativa. Mas é a vontade cosmopolita de desejar o que nos é estranho, exótico e por vezes distante do lugar que habitamos, com a possibilidade deixada ao nosso alcance de transportar e reproduzir, que modificará a nossa relação com o mundo.

O *Chalet*, casa rural das míticas e inacessíveis montanhas alpinas, é exemplo deste roubo e da sua manipulação.¹² Este tipo de casa proliferou no território urbanizado europeu, na passagem para o século XX, como sinal deste gosto pelo exótico, continuando expressões semelhantes verificadas no desenho dos jardins e no *picturesque*. A casa tipo *Chalet* constituía-se como uma alternativa, sem uma intenção substitutiva, à ortodoxia dos classicismos académicos que serviam de modelo à grande casa burguesa. Mas simultaneamente esta casa, exótica e estranha na paisagem local, era considerada para outros de um estrangeirismo perturbador da identidade cultural que deveria ser aprofundada na adequação da tradição construtiva local às novas necessidades. Apesar deste intenso debate, o *Chalet* com todas as suas declinações decorativas e construtivas, que rapidamente o transformam numa edificação híbrida, será cada vez menos a memória e ilustração de uma natureza Alpina, para ser uma alternativa generalizada, pragmática e económica, à grande construção da casa burguesa.

Mas viajar é também a possibilidade de identificar *valores-de-habitar*. O reconhecimento de *valores-de-habitar* próprios fundamentará a procura de raízes culturais numa lógica de afirmação das nacionalidades. Tratam-se de iniciativas comuns em toda a Europa que, nas décadas de transição do século XIX para o XX, procuram recriar, mais do que identificar com rigor científico, uma construção simbólica da sua origem mítica. Neste cenário irão decorrer as viagens

12 Michel VERNES, "Le chalet infidèle ou les dérivés d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve", *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nº 32 Varia, 2006

para as primeiras sistematizações das culturas locais, que são sobretudo viagens de descoberta. É neste contexto que a procura da “casa portuguesa”, enquanto edificação popular comum ao território português, é o sintoma deste duplo debate entre nacionalismo e identidade cultural. Como produção arquitectónica tipificada, é um *picturesque* e um equívoco quanto á sua originalidade portuguesa, afinal partilhada com tantas outras construções da época na Europa.

Mas será também o reconhecimento da viagem, como disponibilidade para a identificação de outros *valores-de-habitar*, que irá introduzir um dos aspectos mais eloquentes na conformação da cultura moderna. Em arquitectura a aceitação da diferença permite pensar o *outro*, o que significa questionar a impertinente noção de progresso.

O discurso das vanguardas na passagem para o século XX, ao procurar o abandono das gramáticas clássicas e ao tentar construir-se a partir de um “vazio histórico”, irá voltar-se para outras camadas da estratigrafia da cultura até então ignoradas ou subalternizadas, das quais os arquitectos e os artistas irão retirar elementos formais, temáticos e conceptuais, que serão agentes realmente influentes no seu processo criativo.¹³ Esta releitura do moderno como construção ecléctica, elaborada sobre muitos outros materiais para além de aqueles que, numa primeira leitura, preenchem os seus manifestos, permite não só reconhecer a importância atribuída à cultura popular e à sua construção enquanto ideia de racionalidade, mas também como autenticidade legitimadora do novo.¹⁴

A viagem surge assim como parte deste sistema de legitimação, permitindo compreender a colecção nela formada como herança e património, que meticulosamente contamina, implicitamente ou explicitamente, o projecto arquitectónico. A viagem (mas não só) é uma oportunidade redentora de

13 Teresa PEREIRA, “Uma Geografia do Modernismo: a Arte Popular, a Arte Primitiva e a Fragmentação na Arte Moderna”, *Arte Teoria*, nº2, 2001, p.124-137

14 Colin St. John WILSON, *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, (1992), Butterworth Architecture, Oxford, 1994

diversas “não-contemporaneidades”, que são retrabalhadas num processo não linear entre passado e presente.

Repensar este tempo da viagem e da modernidade é repensar a sua construção histórica, o que implica aceitar uma premente interpretação da tradição onde opera. Aceitar, neste âmbito, a ideia de tradição como problema central da modernidade, sugere reconhecer que o seu trabalho se processa sobre sucessivas descontinuidades (afinal outra forma de continuidade), numa estratégia aglutinadora (e voraz) de diversos materiais culturais provenientes de outros tempos e lugares, como se verificou desde o século XIX até hoje.

A obra de Le Corbusier é disto reflexo. A sua obra opera activamente sobre esta estratégia de “corta e cola”, permitindo-lhe cruzar a sua produção arquitectónica e artística com a cultura popular e o arcaico, não como material antropológico, mas como contraproposta conceptual capaz de fecundar a arte ocidental, considerada incapaz de responder aos novos desafios apontados pela sociedade industrial e de consumo. Assim, com persistente organização e intuição, Le Corbusier reúne na sua *collection particulière* elementos que considera não só soluções excepcionais, mas também banais e comuns, que ao intervirem no âmbito da criação serão manipulados e transformados como legitimadores da solução projectual.

2 DO PERÍODO FORMATIVO DE CHARLES-EDOUARD JEANNERET

Esperando o sucesso: do impasse alemão até ao Mediterrâneo

A viagem à Alemanha (1910-1911) e a viagem ao Oriente (1911) de Le Corbusier, na época ainda com o nome de Charles-Edouard Jeanneret, são um único processo, embora realizadas em etapas diferentes, uma é a conclusão da outra.¹⁵

15 Neste ensaio referimo-nos a estas viagens, contudo num perspectiva mais alargada outras que as precederam, como a viagem a Itália em 1907, poderiam ser incluídas no mesmo processo que culmina com a partida para o oriente.



Fig. 2 Ozenfant, Albert Jeanneret e Le Corbusier com vaso Sérvio, 1919.

H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

A viagem ao Oriente, em 1911, ao sul mediterrânico, à Bulgária, a Istambul, depois ao Monte Athos, à Acrópole, a Pompeia e a Roma é o culminar de um momento formativo marcante para Jeanneret. Este momento, consequente para a sua futura obra, tem início, no entanto, noutra viagem, que realiza em 1910, em direcção ao Norte, à Alemanha, onde pretende estudar e escrever a sua dissertação de fim de curso sobre as artes decorativas alemãs. A investigação sobre este momento formativo vem demonstrar que Jeanneret parte para a sua jornada alemã apaixonado pela arte medieval e regressa com a inquietante determinação de partir para o sul.¹⁶

16 Stanislaus von MOOS, *Le Corbusier Elements of a Synthesis*, (1968), 010 Publishers, Rotterdam, 2009
Paul V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement moderne*, (1977), Éditions Macula, 1987, Pierre SADDY, Claude MALÉCOT (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1987. H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

Na sua jornada alemã, Jeanneret ao contactar com alguns dos arquitectos mais influentes das primeiras décadas do século XX, irá aprender o ofício de arquitecto, aspecto que conduzirá o seu percurso de vida. Este processo é particularmente significativo, porque nele são sintetizadas ideias, registadas novas compreensões e adquiridos instrumentos mais tarde reforçados, nomeadamente na viagem ao Oriente, vindo a afirmar-se como arquétipos do pensamento de Le Corbusier e da sua futura obra.

Em Berlim, a 1 de Novembro de 1910, Jeanneret entra para o escritório de Peter Behrens (1868-1940), onde permanecerá 6 meses, e onde se cruza com os colegas Mies van der Rohe (1886-1969) e Adolf Meyer (1881-1929); Walter Gropius (1883-1969) tinha saído poucos meses antes.¹⁷ A experiência de trabalho seria duramente sentida no início da sua estadia, referida, na sua correspondência, como *“brutal pelo espírito autocrático e aterrorizador, que Behrens impunha ao seu staff”*.¹⁸ Posteriormente, vem reconsiderar esta opinião: *“Eu entrei no escritório de Behrens sem saber quase nada do que era um estilo, e totalmente ignorante sobre a arte dos perfis e das suas relações harmoniosas. (...) Behrens insiste rigidamente num ritmo e numa subtil proporção, e tantas outras coisas que eram totalmente desconhecidas para mim.”*¹⁹

A aprendizagem no escritório de Behrens vai introduzir a importância das *proporções harmoniosas*, aspecto também referido por Mies, central na prática da arquitectura na Alemanha e na Holanda, e consonante com seu interesse pela geometria como processo regulador do projecto, verificado na adopção do *tracé régulateur* e do *modulor*.²⁰

17 Antes de entrar para o escritório de Behrens, Jeanneret tenta encontrar trabalho junto do escritório de Theodor Fischer em Munique, do qual admirava a obra que já tinha visitado, tal não foi possível, mas onde nessa altura trabalhava Erich Mendelsohn (1887-1953) e, posteriormente, Bruno Taut e J. J. P. Oud.

18 Ibid., p.228

19 Idem., p.239

20 Idem., p.239

Ainda na Alemanha visita diversas cidades, sempre acompanhado pela leitura de Camilo Sitte (1834-1903), revelando contudo especial interesse pelo estudo das Cidade Jardim. Nesse sentido desloca-se a Hellerau, onde contacta com Heinrich Tessenow (1876-1950) e visita obras de Theodor Fischer (1862-1938), Baillie Scott (1865-1945), Hermann Muthesius (1861-1927) e de Richard Riemerschmid (1868-1957). Diversos episódios são registados nesta visita, como o contacto e recepção em casa de Muthesius – autor do livro *The English House* (1904-1905) e um dos fundadores da Deutscher Werkbund – e o interesse particular pela arquitectura de Riemerschmid. Este arquitecto tinha acabado de projectar, para a fábrica *Deutsche Werkstätte* (Hellerau, 1907), uma invulgar solução de sala/quarto de dormir compacta, económica e funcional,²¹ tema que virá também a interessar Le Corbusier, com a sua paixão pelos espaços mínimos dos *wagons-lits* e dos camarotes nos transatlânticos, como exemplo para o estudo da célula de habitação moderna.

Nesta viagem são inúmeros os factos e ideias registadas que virão a ter um forte impacto nos primeiros projectos elaborados por Jeanneret. Pode tratar-se de um aspecto trivial, entre o período formativo e as primeiras experiências profissionais, mas também extraordinariamente relevante quando aceitamos que, ao colocar em prática estas ideias, está a fundar a primeira síntese para uma Nova Arquitectura.

Em 1917, ao decidir ir para Paris, Jeanneret pretende traçar o seu caminho, num tempo de doutrinas e de escolas, cujo centro estava na Alemanha (era lá que se encontrava a maior experiência de projecto habitacional).²² O jovem Jeanneret pretendia determinar a posição da arquitectura no século, que já definia, numa visão simplificadora (uma sua característica) como o século da máquina e da habitação.

21 Anne MASSEY, *La décoration intérieure au XX siècle*, Thames & Hudson, Paris, 199, p.65-66

22 Jean-Louis COHEN, *France ou Allemagne? Um livre inédito de Le Corbusier*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008



Fig. 3 Cité Jardin para Arnold Beck, Ch.-E. Jeanneret, 1914

Fig. 4 Agrupamento de casas Dom-Ino, Ch.-E. Jeanneret, 1915 e 1916

H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

É neste contexto que decorrem as suas primeiras encomendas (1914 e 1917), já acompanhadas pelo estudo e teorização de um protótipo conhecido como a casa Dom-ino (1914, Domus-Inovatiom, com o engenheiro Max du Bois). Esta dualidade (experiência e teoria) permite-lhe a procura de soluções para problemas arquitectónicos precisos, numa estratégia de deslocação de conceitos. Em 1914 realiza o projecto de urbanização para Arnold Beck, onde se percebe quer a influência do planeamento urbano segundo os princípios da Cidade Jardim, que estuda na Alemanha, quer a lição do livro de Camilo Sitte, que o acompanha nessa estadia, *L'art de bâtir les Villes: L'urbanisme selon ses fondements artistiques* (1889). Mais tarde, em 1917, realiza o loteamento de Saint-Nicholas-d'Aliermont onde, a outra escala, se lêem as mesmas influências. Estes projectos são realizados em simultâneo com o desenvolvimento do protótipo Dom-ino, nomeadamente com a transformação registada entre 1915 e 1916 que o aproxima da formalização moderna. Estes dois projectos podem ser interpretados como as

primeiras tentativas de aplicar a sua investigação da casa Dom-ino que, num esforço de adequação às condições da sua encomenda, transportam do protótipo as ideias de espaço contínuo e de janela horizontal para a organização doméstica, mas não a ideia de esqueleto estrutural em betão armado.

Estas experiências demonstram como nos primeiros projectos de uma Nova Arquitectura se asseguram vectores de continuidade com tradição disciplinar, com o estudo da cidade pela leitura de Sitte, e com as soluções reformistas da cidade tradicional, através do planeamento da Cidade Jardim e da experiência da casa de campo Inglesa, via a experiência alemã e o contacto com Muthesius. Mas também de inovação, com a janela horizontal e a reorganização do espaço doméstico centrado num espaço comum, aspecto que será desenvolvido, posteriormente, em redor da ideia de *continuidade espacial*.

A transformação do espaço doméstico estava em curso, faltando contudo ainda outro elemento essencial do léxico espacial moderno: a dupla altura do espaço comum com mezanino.²³ Este dispositivo aparecerá na casa Schwob, com a qual introduzimos a viagem ao Oriente.

Viagem ao Oriente

A fundamentação da arquitectura moderna em Le Corbusier é indissolúvel da formação académica que o leva à Alemanha. Mas será também nessa viagem preparado outro passo, que nos ajudará a interpretar da casa Schwob, conhecida como a casa Turca.

Entre os dois percursos formativos (Alemanha e Oriente) regista-se a passagem do gosto da arte medieval, para a enorme admiração da cultura clássica — aspecto central na Viagem à Alemanha — e para a observação, registo e interesse

²³ Estes dispositivos espaciais continuaram a ser teorizados na série de casas protótipo Citrohan (1920-1930), e posteriormente sintetizados (com outra imagem), no seu primeiro projecto plenamente construído, de loteamento e edificação de casas no Quartiers Modernes Frugès em Pessac (1924-1927).

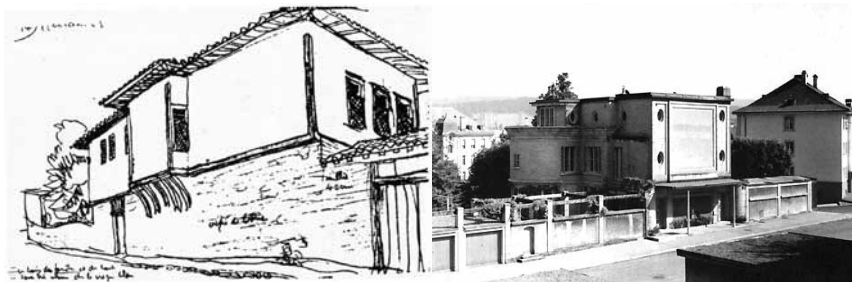


Fig. 5 Casa em Istambul, Viagem ao Oriente, Ch-. E. Jeanneret, 1911

Alexander von VEGESACK, Stanislaus von MOSS; Arthur RÜEGG; Mateo KRIES, (ed.), Le Corbusier: The art of Architecture, Vitra design Museum, NAI, Riba Trust, Weil am Rhein, 2007

Fig. 6 Casa Schwob, Ch-. E. Jeanneret, 1916

Claude GARINO, Le Corbusier de la Villa Turque à l'Esprit Nouveau, Idéa, 1995

crescente da cultura popular na Viagem ao Oriente. Esta síntese crucial entre cultura clássica e popular será inequivocamente consolidada na Viagem ao Oriente, devendo ser observada como o movimento mais complexo para a sua formação e pertinente para a sua obra. Esta síntese pode definir a singularidade da sua obra, que o conduz à iminente afirmação no Movimento Moderno em arquitectura. É através da deslocação de conceitos entre universos distintos, que a sua obra estabelece *idée type* como materiais seminais na identificação de novas soluções para responder aos problemas enunciados.

Têm vindo a ser registados indícios precoces da relação entre cultura clássica e popular na formação de Le Corbusier. Paul Turner detectou nos apontamentos manuscritos registados em 1910 (quando ainda trabalhava com Behrens), nas margens do livro *Les Entretiens de la villa du Rouet* de Cingria-Vaneyre, as suas dúvidas do valor da experiência alemã. Estas notas acontecem numa obra que debate precisamente a importância da identidade artística da Suíça Romande,

defendendo que o seu verdadeiro espírito é mediterrâneo e não nórdico. Ou seja, que a sua arte deve por isso abandonar a influência da cultura alemã e voltar-se de novo para o classicismo da civilização gréco-latina.²⁴ Outro indício é observado por Allan Brooks, que verificou no seu trabalho de fim de curso (motivo que o levou a partir para a Alemanha), com o título “Étude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne” (1912), a referência de que “as artes populares, acima de tudo, são humanas, e por isso internacionais”.²⁵

Estava aberto assim outro entendimento, mais abrangente, da tradição cultural arquitectónica, que o levará ao Mediterrâneo e à consequente valorização da cultura clássica, mas sobretudo da cultura popular na sua produção. Esta reflexão pode ser observada nas casas que realiza quando regressa do Oriente, na casa Jeanneret-Perret e Favre-Jacot em 1912, mas principalmente a casa Schwob em 1916.

Deslocação de conceitos: a casa Turca

A obra de Le Corbusier apropria-se de “materiais”, globalmente designados de conceitos, considerados exteriores ao universo arquitectónico.

A deslocação de conceitos é uma operação corrente, praticada por todos e em todos os momentos, como meio de enfrentar situações e factos desconhecidos, perante a necessidade de responder a problemas. É, por outras palavras, um instrumento de conhecimento vital para a nossa existência.

Esta noção é desenvolvida por Donald Schon no livro *Displacement of Concepts* (1963) e aplicada ao estudo da obra de Le Corbusier por Alan Colquhoun no artigo “Displacement of Concepts” (1972).²⁶ Para ambos os autores trata-se de uma forma fundamental de construção de novas ideias e novos conhecimentos.

24 Paul V. TURNER, op. cit.

25 H. Allen BROOKS, op. cit., p. 251

26 Colin Rowe no artigo “The mathematics of the ideal vila” (1947) já aponta este problema na obra de Le Corbusier.

Este processo aproxima-se da analogia e da metáfora (formas geralmente depreciadas como ornamentos de linguagem) como meio de trazer o familiar ao que não é familiar, numa estratégia cognitiva para formulação de novas ideias (à qual não são estranhos outros processos como o da influência e o da tradição). O estudo deste processo é extremamente complexo; um único processo de invenção pode incorporar séries de deslocações, à semelhança do tema e das variações, na definição de passos projectivos que tendem para elaboração de um moledo. Evidentemente que esta formulação é também um processo pessoal e, especialmente em Le Corbusier, que aglomera importantes componentes emocionais e dramáticas na sua obra. Mas como é observado por Michael Polanyi (1958), qualquer conhecimento é sempre uma construção pessoal.²⁷ O que não deve ser entendido como fragilidade ou imperfeição, mas antes a aceitação do significado da emoção na construção do conhecimento, aspecto particularmente relevante na arquitectura e na arte.

A viagem e a deslocação de conceitos são meios poderosos para a compreensão e interpretação da obra de Le Corbusier. A viagem é de tal modo importante, que Le Corbusier elabora em 1925 o itinerário ideal da sua viagem ao Oriente, *la voyage utile*, de Paris a Istambul, onde assinala novas etapas que ampliam a sua experiência, identificando-as em três categorias de interesse: cultura, folclore e indústria. A viagem, associada também à sua acção de propaganda, é um instrumento que lhe permite o registo (desenhado, fotográfico, escrito e memorizado) de diferentes contextos que irão alimentar o projecto.²⁸ Neste processo a deslocação de conceitos permite trazer referências familiares, vividas, a situações projectuais não familiares, como os novos programas e tecnologias construtivas, permitindo a crítica e a validação das metáforas e analogias

27 Michael POLANYI, *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*, (1958), Routledge, Londres, 1998

28 Rui J. G. RAMOS, “Figura e fundo: notas a propósito do Pavilhão Carlos Ramos”, in José Quintão (ed.), *O Pavilhão Carlos Ramos*, FAUP Publicações, Porto, 2008, p.23-29



Fig. 7 Interior de casa em Veliko Tarnovo, vista do sofa, Ch.-E. Jeanneret, 1911

Fig. 8 Espaço central com dupla altura e mezanino, Casa Schwob, Ch.-E. Jeanneret, 1916

H. Allen BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

utilizadas, que assim estabelecem o sentido de novas soluções arquitectónicas.

Como salienta Alan Colquhoun, a obra de Le Corbusier *“refere-se constantemente à tradição arquitectónica, ou invocando os seus princípios e adaptando-os a novas soluções, ou contradizendo-os abertamente de um tal modo que é necessário conhecer a tradição para entender a sua mensagem arquitectónica. A modificação e a contradição das obras tradicionais são um leitmotiv constante no seu trabalho.”*²⁹

A casa Schwob, construída entre 1916 e 1917, e conhecida como a casa turca, é disto exemplo.³⁰ Esta casa turca remete-nos para a Viagem ao Oriente, onde

29 Alan COLQUHOUN, “Desplazamiento de conceptos em Le Corbusier”, (1972), in *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.113

30 A designação “casa turca” é tradicionalmente utilizada para referir a “casa Otomana”, embora a designação “casa Otomana” seja uma definição mais histórica (o Império Otomano do século XVIII ao século XIX) do que étnica (Gregos, Arménios, Judeus habitam no mesmo tipo de casa que os Turcos). PINON, Pierre, “La Maison Turque”, in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1988, p.116

Jeanneret visita em 1911, na Bulgária e na Turquia, diversas casas populares, que fotografa e desenha nos *Carnets*, merecendo particular destaque na sua edição da *Oeuvre complète*, facto revelador da importância que lhes atribui. Nesses registos verificamos que Jeanneret toma contacto com um conjunto de dispositivos arquitectónicos incomuns na arquitectura ocidental erudita e popular.

A ausência de uma fachada com aberturas para a rua é uma das imagens frequentemente registadas das casas, mostrando o alinhamento das construções pelo muro que delimita privado e público. O alçado, no sentido ocidental que lhe atribuímos, é cego para o espaço público mas aberto em forma de galeria transparente para o interior privado do quintal. Esta forma de organização e abertura da casa turca, designada por *sofa*, é, efectivamente, um espaço central de utilização fluida e, simultaneamente, o principal compartimento da casa aberto directamente para o espaço exterior, numa continuidade de espaços e luminosidade. No seu registo desenhado deste espaço é dada particular atenção à continuidade espacial e à janela horizontal.

Mais tarde, estes elementos podem ser reconhecidos nos dispositivos espaciais que vão surgir na casa Schwob: na fachada sem aberturas virada para a rua e no seu prolongamento pelos muros, ou no espaço central da casa aberto sobre um grande envidraçado para o jardim. (Fig.8) Esta solução é informada por anteriores experiências que, numa deslocação de conceitos, permitem a colocação da escada de ligação entre os pisos da casa numa posição invulgar, junto da fachada sobre a rua, o que ao originar uma parede cega determina a organização do espaço doméstico na direcção oposta. Tal como na casa Turca o espaço central, agora com dupla altura e mezanino, reúne a vida em casa e abre-se para o exterior.

Neste momento estão reunidos no espólio do jovem Jeanneret os principais elementos que vão impulsionar a reforma do dispositivo espacial doméstico Moderno: a livre organização espacial em substituição da rígida compartimentação, a dupla altura com mezanino de circulação interna anunciando a valorização da *promenade architecturale* e a ligação fluida interior/exterior revista na ideia de *continuidade espacial* e na janela horizontal.