



Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

Tesis Doctoral:

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Presentada por Filipe Sousa Silva para optar al grado de doctor por la
Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Darío Álvarez Álvarez

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Introdução

Le dehors est toujours un dedans _____	9
Estado da questão _____	10
Objectivos da investigação _____	17
A paisagem e a cidade _____	18
O caso de estudo _____	19
A estrutura da investigação _____	20
Fontes e materiais _____	21
Metodologia _____	24

I. *Vers le paysage*

Vers _____	27
Les coupoles de Toscane _____	39
A viagem Pitoresca _____	71

II. *Vers le jardin-suspendu*

Villeggiare _____	99
O anteprojecto da Villa Meyer _____	103
O primeiro projecto da Villa Meyer _____	107
O segundo projecto da Villa Meyer _____	129
O último projecto da Villa Meyer _____	135
A árvore _____	143

III. *Vers le un toit-jardin*

Le Toit-jardin _____	157
Os empíricos do betão _____	165
Antecedentes da Villa Meyer _____	177

O <i>toit-jardin</i> do anteprojecto da Villa Meyer _____	197
O <i>toit-jardin</i> do primeiro projecto da Villa Meyer _____	203
O <i>toit-jardin</i> do segundo projecto da Villa Meyer _____	213
O <i>toit-jardin</i> do último projecto da Villa Meyer _____	257

Conclusões

Uma paisagem da memória _____	271
A viagem das paisagens _____	281
<i>Le tourbillon de la vie</i> _____	289
<i>Villeggiare</i> - O paradigma da Villa Meyer _____	291

Bibliografia

Jardim e Paisagem _____	303
Villa Meyer _____	306
Fontes documentais de Le Corbusier _____	306
Ch-E Jeanneret a juventude de Le Corbusier _____	308
Obras Monográficas sobre Le Corbusier _____	310
Obras temáticas sobre Le Corbusier _____	311
Obras sobre temas complementares _____	315
Obras gerais _____	316

Elementos pós-textuais

Siglas e acrónimos _____	319
Créditos de imagens _____	321

Anexos

Resumo traduzido	
Desenhos do Autor	

Agradecimentos

Muitos contribuíram para que este longo percurso fosse possível.

Entre os infindáveis motivos de agradecimento que não me atrevo a enumerar, agradeço a:

Darío Álvarez pela generosidade,

Gaiurb pelo tempo,

CEAA pela oportunidade,

Fundação Le Corbusier pelo material,

Colegas e Amigos pela paciência,

Nicolau Brandão pela inspiração,

Família pela segurança,

Ole Peters pelo apoio,

Rui pelo entusiasmo,

Ana pela confiança,

e à Olga por tudo.

Para o Rafael.

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Introdução

Le dehors est toujours un dedans

Esta frase bem podia formar o sexto ponto de uma nova arquitectura de LC. *Le dehors* não é um artefacto, não é algo material e por isso não é fácil de definir numa só palavra, num conceito ou num elemento operativo. Por isso não pertence ao mundo dos elementos de arquitectura que LC pretende sistematizar. *Le dehors* é algo distinto, é o que está para além da arquitectura, está fora, é externo. No entanto, essa condição é essencial para a arquitectura pois apresenta a sua finitude, não apenas a finitude do objecto, mas a finitude do espaço, e certa ordem, e a passagem para outra. No entanto a condição negativa do *dehors* não é suficiente, LC sabe-o, pressente-o e cultiva-o. Por isso apresenta essa ideia, "*Le dehors est toujours un dedans*". Com ela concilia conceitos opostos, atribui ao *dehors* um conceito de coisa, algo que possamos identificar, delimitar e capturar. Não será arquitectura, mas é algo que com ela está inevitavelmente relacionado, um elemento comum essencial, o espaço.

Essa dicotomia entre a arquitectura e o espaço que a envolve, é um tema que interessa a LC e ocupa um lugar central no seu pensamento e obra. Para essa constatação basta apenas revisitar o significado de cada um dos *5 points d'une nouvelle architecture*. Os *pilotis* suspendem o volume no ar assegurando a continuidade do espaço exterior, o *toit-jardin* transforma o volume numa plataforma ao ar livre, e *La fenêtre en longueur*, abre um panorama do espaço exterior com o objectivo de encontrar o horizonte que delimita o *dehors*, e o transforma num interior / *dedans*.

Vers une architecture é um conjunto de ideias apresentadas por LC que povoam o imaginário da arquitectura moderna. Essas ideias consistem num recomeço, numa refundação da qual a *maison Dom-ino* é simbolicamente o ponto de partida. A arquitectura reduz-se a uma simples estrutura de betão, e inicia um caminho, uma exploração, uma experiência permanente, elemento a elemento a arquitectura reconfigura-se. Chegamos aqui, retomamos a frase inicial “*Le dehors est toujours un dedans*”. Definida a arquitectura *Le dehors* é a condição seguinte.

Assim, percorrido o caminho de *vers une architecture* através do projecto aberto da *maison Dom-ino* e dos cinco pontos de uma nova arquitectura, chegamos ao final da paradigma explícito da arquitectura de LC. Inicia-se um paradigma implícito que é um novo ponto de partida e o caminho desta investigação *vers une paysage*.

Claro que esta ideia - *vers une paysage* - toma como princípio adquirido do universo *Corbusierano* a negação do espaço da cidade tradicional por LC. Esta é uma ideia amplamente conhecida e debatida no campo disciplinar do urbanismo que não se encontra abrangido por esta investigação. O centro deste trabalho tem como referência a escala do objecto arquitectónico, o princípio e a ideia antes do sistema. O objectivo mais importante é entender a influência que o tema do *dehors* exerce no processo de concepção da arquitectura de LC. É a formulação da nova arquitectura influenciada

pelo espaço que a envolve? A ideia de arquitectura ocorre primeiro, ou é simultânea? Quais são as contaminações? Que marcas deixa na arquitectura?

Estado da questão

Dorothee IMBERT (1993), apresenta um estudo centrado nesse ponto de vista, intitulado *The modernist garden in France*, percorrendo as propostas do período modernista francês de um modo detalhado, oferecendo um panorama especificamente centrado no tema do *dehors* que aqui nos importa, e atravessando as contribuições mais importantes da primeira metade do sec. XX, de Duchêne, Forestier, os irmãos Vera e Moreaux, Pierre Emile Legrain, Guevrekian, LC e Luçart. A autora dedica especificamente um capítulo à obra de LC, analisando os jardins e paisagens em detrimento da sua arquitectura, intitulado *Le Corbusier. The landscape Vs. the garden*.¹ Logo na abertura do texto, a autora adverte “*his aproach to landscape design is unscrutinized*”², salientando as excepções do estudo de Patricia Sekler, o de Caroline Constant³, e mais dois estudos que não nos foi possível consultar. A autora faz a análise da obra de LC seguindo uma ordem quase cronológica; pavilhão *L’Esprit Nouveau*, Villa Meyer, Villa Stein, Villa Church, Villa Savoye e apartamento Beistegui, deixando a Villa Le Lac para as conclusões. Efectivamente este é um trabalho pioneiro a estabelecer o ponto de vista dos jardins e das paisagens na análise da obra de LC. Apesar de algumas contribuições posteriores, a questão levantada por Imbert

¹ Dorothee IMBERT (1993). *The modernist garden in France*. pp. 147-183

² Ibidem, p.147.

³ in *Denatured visions*.

permanece acutilante, tal como o confirma Cohen (2013, p.23) na introdução ao catálogo da exposição do MOMA: “*If there is a blind spot in the astonishingly vast literature dedicated to Le Corbusier, it is certainly his relation to landscape*”.

Patricia May SEKLER (1987) é a autora do ensaio que tem por base a sua tese de doutoramento apresentada em Harvard em 1973, publicada pela Garland em 1977, com o título *Le Corbusier, Ruskin, the tree and the open hand*, e tem como objecto de estudo os desenhos de Charles-Edouard Jeanneret, no período de 1902-1908. É um trabalho de grande detalhe, que fornece valiosas informações sobre a primeira formação de Jeanneret. Não é um estudo que tenha por ponto de partida o tema da paisagem, mas pelo contrário encontra esses temas no decurso do trabalho, em particular o tema artístico e simbólico da árvore. É também uma das primeiras autoras a evidenciar a influência de Ruskin.

Caroline CONSTANT (1991), é a autora do texto também mencionado por Imbert, intitulado *From the Virgilian dream to Chandigarh: Le Corbusier and the modern landscape*, apresentado no symposium promovido pelo MOMA em outubro de 1988, com a seguinte temática:

Recognizing that the landscape in the twentieth century was a fundamental but long-ignored subject that need to examine the achievements in landscape design and the influences that have formed our cultures attitudes to nature as they manifested in the

relationship of modern building to nature and in the parks and gardens of this century.⁴

A problemática do simpósio não poderia expressar melhor a questão geral deste trabalho, transferida para o universo *Lecorbusierano*. Constant retrata as propostas de LC balizadas entre o sonho Virgiliano da Villa Savoye e a visão moderna de Chandigarh, apresentando alguns conceitos gerais como *a natureza como ideal, arquitectura e natureza, o papel do sitio e paisagem desenhada de Chandigarh*. Salienta também a escassez de atenção prestada às contribuições de LC que atribui ao facto de LC raramente ter escrito sobre paisagem. O ensaio embora curto, traça um arco de evolução bem definido, conhecido como o período mais maduro da obra de LC, e acaba por se centrar no polo de Chandigarh, usando o sonho Virgiliano como prelúdio.

A partir destes textos desenham-se as possibilidades de abordagem deste tema, desde a formação juvenil de Ch-E. Jeanneret como mostra Sekler, ou desde a perspectiva disciplinar da paisagem como nos mostra Imbert, ou ainda desde a perspectiva da obra madura como nos mostra Constant. Com estas abordagens percebemos que o tema da paisagem é um campo de estudo da arquitectura de LC que oferece perspectivas seguras de desenvolvimento, e cujos resultados facilitarão novas interpretações e novos significados da sua obra. Essas suspeitas e inquietações originaram insistentes iniciativas de investigação, que desde então têm surgido.

⁴ Denatured visions: landscape in the twentieth century. New York and London: Museum of Modern Art y Thames and Hudson. p.4.

A Fundação Le Corbusier instituiu os *Reencontres* com o objectivo de aprofundar o conhecimento da obra de LC e, em 14 e 15 de Junho de 1991 organiza os *III Reencontres* sob o tema *Le Corbusier. La nature*. Jean Jenger, na introdução da publicação justifica a iniciativa:

La nature occupe dans l'œuvre écrite, dessinée, peinte et construit de Le Corbusier une place éminente. Mais quelle dynamique la nature entretient-elle avec cette œuvre? Comment l'a-t-elle traversée, enrichie? Et de quelle nature s'agit-il?

L'attachement aux éléments simples, que Le Corbusier dessine durent ses jeunes années dans les monts du Jura, et aux "objects" qu'il collectionne tout au long de sa vie ... L'amour qu'il porte à l'arbre, "l'ami de l'homme" peut-il se relier à cette manière magistrale et absolue qu'il aura d'appréhender l'espace et le paysage?⁵

As questões que motivam este encontro atravessam o tempo e permanecem abertas e actuais. As contribuições apresentadas apenas permitem vislumbrar a variedade de objectos de estudo, desde o plano teórico ao urbanismo, ou às leituras regionalistas da obra. Os resultados são publicados em 2004, incluindo o texto de uma conferência proferida por LC em julho de 1961, intitulada *Conditions de Nature, Urbanisme efficace et efficient*. Logo na abertura do texto LC revela a sua concepção destas questões e aponta a condição fundamental: "*Urbanisme*" est un mot qui est faux, parce qu'il ne s'occupe que de la ville, et nous avons à nous occuper de toute autre chose, de la terre elle-même."

⁵ Jean Jenger, introdução à publicação: *Le Corbusier. La nature*. Paris: Éditions de La Villette, p.4.

⁶ William Morris in *Prospects of Architecture in Civilization*, 1881.

A ideia a de Le Corbusier consiste na conhecida refutação da cidade. A fundamentação dessa refutação já não é assim tão conhecida, invocando um sistema natural mais vasto, a visão holística do sistema natural do planeta. Esta ideia encontra-se com a famosa definição de *Arquitectura* de William Morris:

Mi concepto de "*arquitectura*" reside en la unión y colaboración de todas las artes [...] Es una concepción amplia porque abraza todo el ambiente de la vida humana; no podemos reducir la arquitectura hasta dejarla como parte de la civilización, porque ella representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones operadas sobre la superficie terrestre, a la vista de las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto. Ni podemos confiar nuestros intereses a una élite de hombres preparados [...] cualquiera de nosotros está empeñado en la custodia del justo ordenamiento del paisaje terrestre, con su propio espíritu y sus manos, en la porción que les corresponde.⁶

O estudo da arquitectura desde o ponto de vista do saber disciplinar da paisagem, é estabelecido com três ensaios panorâmicos que traçam o quadro histórico, de conceitos e de referências, e são os textos de James Ackerman, de Francesco Fariello e de Darío Álvarez Álvarez.

James ACKERMAN (1997), publica originalmente em 1990 (em espanhol pela editora Akal em 1997), o ensaio extraordinário intitulado *La Villa. Forma e ideologia de las casas de campo*. Este texto tem a particularidade de analisar uma tipologia de arquitectura que sintetiza desde tempos imemoriais a relação entre arquitectura e paisagem. O estudo da Villa inicia-se na antiguidade clássica e desenvolve-se até à

arquitectura moderna, onde confronta os conceito de Villa cúbico-compacta atribuído a LC com o conceito de Villa estendida-aberta atribuído a Frank Lloyd Wright no último capítulo do livro. Uma das questões colocadas por Ackerman corresponde à confusão em que entrou o conceito de Villa a partir das apropriações do movimento de cidade-jardim dos finais do século XIX, salientando o papel excepcional de LC na recuperação dessa designação. Como afirma no início do seu texto, o programa básico da Villa permaneceu inalterado durante mais de dois mil anos, porque cobre uma necessidade que não muda nunca, uma necessidade psicológica e ideológica que não está sujeita às influências ou tecnologias, é um paradigma.⁷

Francesco FARELLO (2004), é autor do estudo intitulado *La arquitectura de los jardines*, publicado originalmente em 1967, republicado em espanhol em 2000 e 2004 pela Editorial Reverté⁸, onde apresenta a história dos jardins desde a Babilónia e da Antiguidade Clássica até às tendências contemporâneas.

Sobre este último período histórico, Fariello refere que o movimento moderno não conseguiu dar expressão a uma arte do jardim propriamente sua, com características definidas e permanentes em relação com o seu passado. Refere que o movimento moderno se caracteriza pelo uso de técnicas herdadas da tradição, estendendo a arte do jardim ao conceito mais amplo da paisagem, exprimindo uma

síntese da vida, arte e natureza.⁹ Outra das características salientadas é a procura da correlação espontânea entre arquitectura e paisagem, entre edifício e espaço exterior, com o fim de alcançar uma relação estreita entre casa e jardim. A unidade da casa e do jardim permite incorporar o jardim como uma parte da casa, um espaço de residência e estância até aos limites exteriores do terreno, superando o simples cenário decorativo que o jardim representava no passado.¹⁰

O Autor presta também atenção às contribuições das figuras notáveis do período modernista, e faz referência directa a LC, apontando-lhe uma visão simplista da natureza. Entende que o arquitecto não usa o jardim como elemento de composição e mediação para ambientar o edifício, mas:

[...] aplica la vegetación solamente para resaltar mejor la pureza geométrica de su arquitectura. De este modo pretende acentuar el contraste entre elemento formalizado (el edificio) y el no formalizado (la naturaleza) tal como hacían los paisajistas románticos, que solían presentar en sus escenarios edificios palladianos y neoclásicos en contraposición con las formas libres naturales.¹¹

Fariello aponta estas características, partindo de um ponto de vista do jardim, raramente usado por LC, que tal como os principais protagonistas do movimento moderno, estabeleciam o interior como ponto de vista privilegiado. Para além da questão do contraponto de

⁷ Ackerman JS (1997, p.7 e 10).

⁸ Edição consultada neste trabalho

⁹ Ibidem, p.315.

¹⁰ Ibidem, p.316.

¹¹ Fariello F (2004, p.317).

vista dominante Fariello parece manifestar preferência por uma matriz de continuidade entre a arquitetura e o jardim, em detrimento da matriz de contraste, normalmente preferida por LC.

Miguel Ángel ANÍBARRO. é autor do epílogo da edição espanhola¹² do texto de Fariello,¹³ sendo investigador do tema dos jardins e autor do ensaio *La construcción del jardín clásico*, onde desenvolve a ideia do jardim como obra de arquitetura, entendendo os jardins como:

[...] una arquitectura peculiar, construida con materiales naturales al tiempo que tectónicos y, no obstante, capaz de configurar espacios y de incorporar significados con igual complejidad y no menor intensidad que la arquitectura de piedra¹⁴.

Seguindo Fariello, Miguel Ángel Aníbarro não aborda o problema desde um ponto de vista exclusivo do jardim, analisando também desde o ponto de vista da arquitetura, numa posição mais centrada na articulação entre a casa e o jardim. Mais do que a análise autónoma de cada uma das partes, o autor coloca grande ênfase na relação entre a arquitetura e o jardim entendidos como partes de uma unidade. Para compreender a situação actual dessa unidade, o autor traça a evolução dessa relação ao longo do processo histórico:

[...] a dificuldade actual para vincular jardín y arquitectura hay que buscarlo, seguramente, en el cambio de modelo producido a

comienzos del siglo XVIII con la aparición del jardín paisajista, que supuso el abandono del sistema clásico por una composición de matriz pintoresca basada en la imitación del paisaje.¹⁵

O epílogo de Miguel Ángel Aníbarro estende a abrangência do livro de Fariello a todo o século XX. O texto intitulado *Los jardines del siglo XX*, aponta a unidade da casa suburbana como tema de partida deste período, desde a casa inglesa, ou a da *Secessão Vienense*, passando pelas vanguardas artísticas e do movimento moderno, até às profundas transformações do último terço do século.

Miguel Ángel Aníbarro aborda directamente a contribuição de LC, fazendo diversas referências á articulação entre a casa e o jardim, apontando o caso das suas villas dos anos 20, a Villa Meyer, Villa Stein, Villa Savoye e o apartamento Beistegui,¹⁶ e identificando os dispositivos arquitectónicos que LC pretende estabelecer como jardins - o *Jardin-suspendu* e o *Toit-jardin*.

Darío ÁLVAREZ ÁLVAREZ (2007), apresenta um estudo panorâmico da relação entre arquitetura e os jardim e paisagens, intitulado *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, publicado em 2007, também pela Editorial Reverté. Este trabalho tem origem na sua *tesis de doctorado* com o título *El jardín de la arquitectura moderna* lida em 1991.

¹² Versão consultada neste trabalho.

¹³ Fariello F (2004, pp.333-386).

¹⁴ Miguel Ángel Aníbarro (2002, p.7).

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, pp.342-5.

Este estudo estende o arco histórico do estudo de Fariello, necessariamente incompleto por haver sido publicado a meio do século XX, apresentando uma leitura aprofundada e diversificada dos temas desta época, também referidos no epílogo de Miguel Ángel Aníbarro, estabelecendo uma visão sistemática e dinâmica da produção mais recente, tal como menciona:

[...] plantea una visión completa del tema, abarca todo el siglo XX y sugiere los caminos de relación entre la arquitectura y jardín en el futuro, a partir de la experiencia de la cultura moderna.

Este ensaio apresenta-se como o desfecho completo da amplitude do jardim da arquitectura do sec. XX, iniciado por um conjunto de autores, nomeadamente de Shepead (1953); Kassler (1964); Zagari (1988); Frampton (1990); Johnson (1991); Adams (1991); Treib (1993); Walker (1994); Brown (2000) e o epílogo de Miguel Ángel Aníbarro para a edição de Fariello (2004) de acima referido.

Abre a análise dos modelos com início na recuperação do modelo arquitectónico do jardim pelo movimento Arts & Crafts, passando pelas diferentes experiências do movimento das vanguardas artísticas da primeira arquitectura moderna, a produção dos jardins da arquitectura doméstica norte-americana da primeira metade do século XX, o *jardim contido no interior dos edifícios*, o jardim de grande escala, o parque urbano e a sua relação com a cidade, e por fim, uma revisão das propostas de renovação do conceito de jardim no final do século XX.

A obra de LC é abordada em vários capítulos, no período das vanguardas através dos projectos da Villa Le Lac, Villa Stein e Villa Savoye, nos jardins de grande escala com as visões urbanas do *Plan Voisin* e da *ville Radieuse*, e as visões mais tardias da ville Verte e Chandigarh. Mas é na parte dedicada ao *jardim contido no interior de edifícios* que as propostas de LC são têm maior protagonismo ocupando três capítulos, *El jardín en el aire*, *Naturalezas muertas* e *Paisajes sobre la ciudad*.¹⁷

O tema *el jardim contido no interior de edifícios* delimita e configura o território acessível para as análises desta tese, ficando as restantes dimensões do trabalho de LC como outras *paisagens*, territórios longínquos para os quais apenas podemos esperar escassas perspectivas.

MASSILIA, 2004bis. Nos últimos anos o estudo da obra de LC conheceu um assinalável estímulo com a publicação regular de ensaios no *Annuaire d'études corbuséennes* designado de *Massilia*, desde de 2002. Após a terceira edição em 2004, é publicado um numero extraordinário dedicado ao tema da paisagem, designado *Massilia, 2004bis. Le Corbusier y el paisaje*, recuperando a especificidade deste tema no universo de LC. Foi também com esta edição que se converteu a linha editorial em números temáticos, que até então não acontecia. São apresentados vários ensaios, reflectindo as diversas etapas de desenvolvimento das investigações, desde pesquisas em estado inicial até visões mais maduras e estruturadas. Entre estas destaca-se o texto

¹⁷ El jardín en la arquitectura del siglo XX : naturaleza artificial en la cultura moderna. Editorial Reverté, pp.257-289.

panorâmico de Xavier Monteys *El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la Tierra*, o texto de enfoque urbano de Josefina González Cubero intitulado *Sesión continua: Nómadas en el jardín. Ville Contemporaine y Ville Radieuse*,¹⁸ o largo texto monográfico de Darío Álvarez Álvarez intitulado *Ici pas d'autos = Un parc. El Capitólio de Chandigarh, un jardín de la memoria*,¹⁹ e um pequeno texto temático de Josep Quetglas intitulado *Point de vue dans l'axe de l'arbre*.²⁰

O texto de Josefina González Cubero apresenta uma análise das propostas urbanas de LC cruzando as perspectivas de *La ciudad como jardín*, *La ciudad en el jardín* com o tema do cinema *Jardín + Cine = Ciudad Moderna?*.

O texto de Darío Álvarez Álvarez corresponde a uma análise detalhada e abrangente de um único caso de estudo, incorporando-o na longa tradição da história dos jardins, decomposto em múltiplas dimensões, e reelaborando os desenhos como processo de análise específico do saber arquitectónico. A abordagem metodológica deste texto constitui uma referência para a presente tese.

No texto de Josep Quetglas, o autor segue uma pista específica usada na composição do projecto da maison La Roche (a árvore no eixo de entrada), e estabelece um itinerário de visita de um conjunto de obras

de LC, abrindo brechas no corpo de ideias estabelecido, desafiando novas interpretações.

MOMA (2013) - Exposição *Le Corbusier: An atlas of modern landscapes*. No verão de 2013, o Museum of Modern Art de Nova York apresentou uma exposição retrospectiva de LC, a partir do tema específico da paisagem, com a curadoria de Jean-Louis Cohen e Barry Bergdoll.²¹ Simultaneamente foi publicado um largo catálogo que reúne um conjunto variado de ensaios de reputados especialistas da obra de LC. O evento desta exposição representa a passagem definitiva do tema da paisagem para o *corpus* da obra de LC, sem o qual não pode ser compreendida. Partindo da noção de paisagem como:

[...] a physical and visible form of a specific outdoor space and its graphic, pictorial or photographic representation; it was strictly rural in origin but today is understood to be nonspecific.²²

Afirma que a paisagem só é possível através da sua representação, e que *"Landscape is both the site where the building is placed and the site onto which it looks"*.²³ Esta visão encontra-se com o *leitmotiv* deste trabalho, quer seja pela ênfase do tema da orientação, quer seja pelo jogo de revelação e ocultação do espaço exterior.

¹⁸ Massília 2004bis. *Le Corbusier y el paisaje*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, pp.70-95.

¹⁹ *Ibidem*, pp.100-125.

²⁰ *Ibidem*, pp.144-8.

²¹ Por nós visitada em 2014 na Caixa Fórum Madrid.

²² Cohen (2013). *Le Corbusier: An atlas of modern landscapes*. New York: The Museum of Modern Art, p.23.

²³ *Ibidem*, p.28.

A exposição organiza-se essencialmente em cinco partes, procurando estabelecer uma relação entre uma área territorial e um período cronológico da vida e obra de LC: Jura 1887-1917, Paris 1917-29, África e América 1929-40, Chandigarh 1945-65 e Mediterrâneo 1950-65, cruzando uma estrutura taxionómica da obra de LC, com um tema novo e de características bem diferentes, como acabam por reconhecer diversos autores. O resultado não é entusiasmante, pois na verdade não nos é apresentada uma nova leitura da obra, uma nova interpretação ou valorização. Na grande maioria dos casos, a exposição resume-se à obra conhecida, tal qual como a conhecemos, com complementos ilustrativos. Se é naturalmente possível delimitar períodos e problemáticas diferentes da vida e obra de LC, a associação dessas diferenças aos *cantos do mundo* está longe de ser evidente, pelo contrário. essa visão necessita de passar o confronto com a ideia de *paisagem-tipo* de LC defendida por Imbert (1993). Essa ideia estabelece que LC tem uma noção de paisagem que é constante, intemporal e universal, estabelecendo uma relação tensa, quase oposta à da sua arquitectura. Tensa também porque a ideia de *paisagem-tipo* remete para a questão da *desterritorialização* que a crítica sempre apontou à sua obra arquitectónica. Tensa ainda por oposição à ideia de arquitectura moderna que reflecte o espírito do seu tempo, em contraste com uma paisagem tipo, de génese clássica, constante e intemporal. Marc Treib, com quem tive o privilégio de debater tema da paisagem na obra de LC na conferência intitulada *paisagem e modernismo: Espaço e ideologia* coordenada por Andresen,²⁴ alertou-

me para a súbita alteração das linhas de investigação contemporânea que procuram *tradicionalizar* a obra de LC, de modo a inseri-lo na continuidade do tecido histórico da arquitectura.

O catálogo fragmenta ainda mais o panorama geográfico da obra de LC, distribuindo-o em oito partes: Suíça e Alemanha, Itália e o Oriente, Europa Este e Oeste, França, Paris, África, as Américas e a Ásia, nas quais se agrupam os diversos ensaios escritos que acabam por apresentar visões marcadamente fragmentadas, refletindo o estado embrionário da investigação do papel da paisagem na obra de LC.

Objectivos da investigação

A investigação apoia-se no princípio geral que LC tem uma matriz de pensamento dualista e idealista. Dualista porque frequentemente o seu pensamento se alimenta das tensões entre dois opostos, manifestado pela oposição: Ch-E. Jeanneret vs Le Corbusier, discursos técnico vs poético, visível vs oculto, regular vs *pi(n)toresco* arquitectura vs paisagem. Tal como as disposições em *zig-zag*, ou a obsessiva análise da *La Flagellazione* de Piero della Francesca, o diorama é o modelo de composição visual, que ilustra o seu carácter dualista. Idealista, porque tal como salienta Turner (1987), Jeanneret estabelece a matriz do seu pensamento no período da sua juventude, passando o resto da sua vida a tentar reproduzir e aplicar essas ideias.

²⁴ Andresen, T., Almeida, J., Aguiar, M. J. (Ed.). (2011). *Actas das Conferências do Parque de Serralves. Paisagem: Tempo e memória; Paisagem e modernismo: espaço e ideologia; Paisagem e arquitectura: Topologia e tipologia*, 17, 18 e 19 outubro 2002; 21 e 22 novembro 2003; 11 e 12 fevereiro 2005. Serralves - Porto. Porto: Serralves.

Nesta conferência tive ainda oportunidade de trocar impressões com Imbert que amavelmente me forneceu algumas referências e sugestões metodológicas fundamentais para a investigação.

Aceitando estes pressupostos, esta investigação orienta-se para o período primitivo de LC em que as ideias se estão a estruturar, para identificar os momentos de emergência do tema da paisagem no processo criativo da arquitectura. Para isso propomos duas aproximações muito específicas.

A primeira aproximação corresponde à descoberta da paisagem enquanto conceito e valor artístico autónomo, e tem como referência a aguarela *Les coupolles de Toscane*, realizada durante a viagem a Itália em 1907, embora por alguns celebrada como o momento em que o jovem Jeanneret descobre a arquitectura.

A segunda aproximação corresponde à incorporação da paisagem na formação dos paradigmas da nova arquitectura, em paralelo com a passagem do LC autor e crítico de arquitectura, para o LC pessoa viva, o arquitecto e as suas propostas. O caso de estudo escolhido é o projecto nunca construído da Villa Meyer, perseguindo o aparecimento e incorporação de dois jardins arquitectónicos distintos, o *Jardin-suspendu* e o *Toit-jardin*.

A visão interior / exterior é o principio de composição fundamental de LC e converteu-se na ideia maior da arquitectura do modernismo. Esta relação tem a particularidade de estabelecer um vínculo entre arquitectura e a paisagem. Não é a visão integradora da arquitectura na paisagem, mas antes a paisagem na arquitectura, desde a arquitectura, em função da arquitectura. Este principio é um *ponto de*

vista que se transfere literalmente do plano teórico para a prática projectual, convertendo-se em sítios concretos da arquitectura, a partir dos quais se procura captar elementos do território exterior, convertendo-os em paisagens como pinturas vivas.

Este processo centra-se também numa escala muito concreta, a escala do objecto arquitectónico, excluindo o tema da cidade. A ideia da cidade, é desde início um dos temas mais emblemáticos, mas também dos mais fracturantes do pensamento de LC.

A paisagem e a cidade

LC rejeita a ideia de cidade, e raramente esta dá corpo à paisagem desejada, como se verifica nas suas visões da cidade ideal que raramente contemplam paisagens. Como muito bem descreve Monteys (1996, p.75-6), as propostas de LC partem de um enunciado teórico sobre um terreno ideal, que não apresenta qualquer valor estruturante, qualidade ou características formais.²⁵ No apartamento Beistegui, LC elege os monumentos de Paris como referências da paisagem, como se fossem *folies* dentro de um parque. No projecto de St-Dié, McLeod (2013) interpreta o *civic center* do plano como uma evolução do pensamento urbanístico de LC, onde é enfatizado o papel da paisagem urbana e a ideia de comunidade e sociabilidade. Mas essa perspectiva tão celebrada, obtida desde a outra margem do rio, retrata a praça urbana? As torres da antiga igreja? Ou a montanha no plano de fundo?

²⁵ Monteys, X. (1996). La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Marta Sequeira, fez interessantes investigações sobre a cobertura da Unidade de Habitação de Marselha. No terceiro capítulo investiga o tema da integração da paisagem na composição e faz uma comparação entre o seu caso de estudo e o projecto de LC para St. Dié. Nessa pesquisa salienta que a verdadeira tensão do projecto se concentra na vista das montanhas²⁶.

As perspectivas que LC nos apresenta desde as suas cidades ideais, estão imersas, absorvidas por um território semelhante ao *Parc Monceau*, em certa medida absorvidas pela ideia de paisagem-tipo. Em Chandigarh, contrariando todos os princípios gerais de orientação solar, LC reconfigura a malha urbana herdada de Albert Mayer, dotando-a de uma composição geométrica clara, e uma orientação paralela ao rio *Patiala* na direção Nordeste/Sudoeste. O plano orienta-se para a silhueta dos Himalaias, e essa definição não terá sido acriticamente estabelecida, pois LC identifica como 3º milagre do plano a orientação da foto aérea utilizada no trabalho:

3e miracle: la photo aérienne donnée à l'équipe pour travailler couvre un terrain de 15 kilomètres sur 15 et est orientée non pas au nord mais exactement sur l'orientation choisie par l'équipe: Nous avons tous ressenti l'impression que le cadrage de l'existant influence nos tracés.²⁷

O capitólio, localizado fora da cidade, encontra-se efectivamente no centro da relação da cidade com a paisagem, de Chandigarh com os Himalaias. É um lugar simbólico, uma representação, um panorama

cósmico e por isso um lugar de silêncio e distância. Esse ambiente é provocado pelo corte com o corpo da cidade através dos montes artificiais, e pela separação amplificadora da paisagem através do lago Sukhna e da reserva florestal.

A cidade reproduz o princípio de relação do interior para o exterior. Tudo é pensado para ver a montanha desde a cidade e não o contrário. O processo de relacionar a cidade com a paisagem é semelhante ao do objecto arquitectónico, embora este último conserve o essencial e elementar, vers.

O caso de estudo

O caso de estudo escolhido é o projecto da Villa Meyer nas suas múltiplas variações, e os seus dois jardins, o *Jardin-suspendu* e o *Toit-jardin*. Esta escolha deve-se a um conjunto de motivos:

- É o primeiro projeto de arquitectura real, após a apresentação da personagem LC na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, no verão de 1925, com os célebres pavilhão L'Esprit Nouveau e o Plan Voisin para Paris.
- É um projecto que se realiza depois de um conjunto de projectos paradigma (maison Dom-ino, maison Citrohan, pavilhão L'Esprit Nouveau), que partindo de uma encomenda concreta com cliente, programa, sitio, condições construtivas etc., se torna num projecto

²⁶ Sequeira (2008, p.166).

²⁷ PAPILLAULT (2011, p.67, nota I).

manifesto por desistência do cliente, convertendo-se num paradigma.

- Após as primeiras casas em Paris (Ozenfant, Ker-Ka-Ré, Lipchitz-Miestchaninoff, La Roche-Jeanneret, Ternisien e Plainex, LC inicia com este projecto para a Mme Meyer, uma experiência de conceber uma Villa moderna, iniciando um período que se tornaria célebre pelo conjunto de *villas* que realizará nos anos seguintes. O projecto da Villa Meyer é o laboratório onde se ensaiam múltiplas soluções e se assiste a sucessivas transformações, que ilustram bem a riqueza conceptual do processo.
- O último motivo é também o reconhecimento do valor deste projecto não construído na área de conhecimento dos jardins e da paisagem, sendo sistematicamente apontado como uma proposta de referência de LC, pelos diversos autores especialistas.

A estrutura da investigação

A investigação da tese de doutoramento organiza-se em três partes distintas.

A primeira tem como motivo a aguarela *Les coupolles de Toscane* - FLC 1979 (referência do documento na Fundação Le Corbusier), um insólito registo de Ch-E. Jeanneret feito durante a viagem a Itália em 1907, que alguns autores classificam como o momento em que Jeanneret descobre a arquitectura através da cúpula de Brunelleschi e da paisagem dos arredores de Florença. Esta parte do trabalho intitula-se *Vers le paysage*, e inicia com uma breve apresentação do título. A partir

do incontornável livro de LC *Vers une architecture* analisa-se a proposição *Vers* enquanto elemento conectivo de um antecedente e um consequente, um tempo presente e a arquitectura, no discurso do livro, e um interior articulado com o exterior neste trabalho. Para compreender a aguarela, a análise incide sobre os eventos anteriores e posteriores ao seu acontecimento, globalmente circunscritos à viagem a Itália de 1907. Conhecer essa viagem, é também compreender a saída de Jeanneret da Jura natal para completar a sua formação artística e decidir a orientação profissional, que se encontra num impasse entre pintura e arquitectura. Conhecer os livros que acompanham e guiam Jeanneret durante a viagem, o célebre livro de John Ruskin - *Les matins en Florence*, o livro de Hippolyte Adolphe Taine - *Voyage en Italie*, e o guia de viagem de Karl Baedeker - *L'Italie des Alpes a Naples*. Identificar as influências que esses livros estabelecem no rumo dos acontecimentos, nos itinerários e visitas, aquilo que o jovem Jeanneret vai ver, mas acima de tudo como vai ver. Acompanhar cada momento da viagem, os seus desenhos, a crise das convicções, as transformações de sensibilidade que antecipam o evento da aguarela na despedida da estadia em Florença, após a visita de Siena. A identificação do local de onde se obtém aquela vista, rapidamente se transforma num desafio. A seguir avaliar as consequências desse momento, o amadurecimento das suas marcas durante a travessia dos Apeninos, que perdurarão durante toda a viagem até Veneza, originando uma sequência de eventos até aqui incompreendidos e por isso desvalorizados pelos diversos estudiosos deste período.

A segunda e terceira parte deste trabalho correspondem à análise dos quatro projectos da Villa Meyer, com o objectivo específico de compreender o papel dos jardins propostos no processo projectual.

A segunda parte intitula-se *Vers le jardin-suspendu* e tem como objectivo principal analisar o aparecimento e desenvolvimento deste tipo específico de jardim e a sua inter-relação com a casa. Compreender a sua origem, as primeiras manifestações, as enigmáticas referências da carta ilustrada de outubro de 1925, particularmente as de *Robinson* e de *Carpaccio*, e a maneira como este tipo de jardim se transforma. Este texto termina com uma visão panorâmica sobre os projectos anteriores à Villa Meyer procurando identificar as primeiras manifestações desta tipologia de jardim.

A terceira parte intitula-se *Vers le toit-jardin* e tem como principal objectivo a análise dos quatro projectos da Villa Meyer para identificar o processo de elaboração deste protótipo de jardim da nova arquitectura. Não sendo um tema inovador, este trabalho inicia uma breve revisitação aos antecedentes do *toit-jardin* de LC apontados por Álvarez Álvarez (2007), em particular os antecedentes contemporâneos associados ao aparecimento do betão armado, através dos seus inventores empíricos, Joseph Monier, François Hennebique, Eugene Hénard e a transmissão a LC através de Auguste Perret. Analisam-se também os projectos de LC que antecederam a Villa Meyer, que apresentam utilizações da cobertura plana. Naturalmente, a parte

central deste texto corresponde à análise dos quatro projectos da Villa Meyer, acompanhando a maneira de incorporar, adaptar ou transportar essas ideias do espaço da cobertura.

Fontes e materiais

A primeira parte desta investigação teve como principais fontes a edição de *Vers une architecture* e o ensaio de Catherine Smet intitulado *Vers une architecture du livre*. Este é um estudo aprofundado sobre as publicações de LC, que tem a sua origem na tese de doutoramento da autora dirigida por J-L. Cohen. É uma investigação sobre o processo editorial que LC manteve durante toda a sua vida e, tal como a autora salienta, uma grande parte do trabalho criativo de LC é elaborado nos seus livros. É uma obra escrita, mas é também uma obra gráfica, descrita pela autora como “*nouveau paysage editorial*”.²⁸

Paul V. Turner é o autor uma obra que também incide sobre a importância do livro em LC, e por diferentes razões é uma das grandes referências desta investigação. Trata-se de um ensaio em que se analisa a biblioteca pessoal de LC, intitulado *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & mouvement moderne*, e tem como base a tese de doutoramento do autor escrita em 1970, publicada em 1977, na língua francesa em 1987.²⁹ A ideia chave deste ensaio é sinteticamente descrita pelo autor: “*Le Corbusier est avant tout un architecte d’idées*”.³⁰ O ensaio incide sobre o período entre a juventude de Jeanneret na sua Jura Suíça

²⁸ SMET (2007, p.13).

²⁹ Edição consultada neste trabalho.

³⁰ TURNER (1987, p.5).

e os primeiros anos em Paris, compreendendo as viagens a Itália de 1907 e ao Oriente de 1911. Tal como salienta Turner “Après 1920 environ les grands lignes de sa pensée sont déjà constituées, il se consacre à la création et s’efforce de se faire connaître”.³¹ Apesar de abranger o tema do livro, este ensaio não foca a produção de LC, mas antes a formação das suas ideias, principalmente através das leituras que realiza e que moldam de maneira decisiva a sua atitude; “L’objet principal de ce livre est de montrer que l’attitude de Le Corbusier à l’égard de l’architecture était fondamentalement idéaliste”.³²

Por essas razões, este livro é o ponto de partida desta investigação para a análise desenvolvida na primeira parte. O período genericamente designado de *pré-Le Corbusier* encontra-se já bastante estudado, apesar da distância a que se encontra do nosso tempo e da escassez de registos. Diversos autores consagraram os seus estudos a este período particular, reunindo material gráfico e informações, decompondo e sistematizando cada parte da vida e obra do jovem Jeanneret e das condições que o rodeavam.

Para este trabalho destaco o extenso e apurado estudo de H. Allen Brooks intitulado *Le Corbusier’s formative years* que oferece a visão mais integrada e actualizada da vida de Jeanneret até 1920. Tal como refere o autor:

[...] to better comprehend the man and his work, I have combined biography with the study of architecture, painting and city

³¹ Ibidem, nota anterior. p.6.

³² Ibidem, nota anterior.

planning, as well as the social and cultural environment in which he lived.

Outro ensaio fundamental sobre este período é o estudo de Patricia May Sekler intitulado *The early drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*. Este estudo, já mencionado no início deste texto, tem por base a tese de doutoramento da autora e cobre com bastante detalhe um período muito curto e específico da vida de Jeanneret. Apesar de ser realizado há bastante tempo, (em certas matérias já não será tão rigoroso quanto hoje é possível ser), aborda a formação de Jeanneret reunindo documentos, testemunhos e informações que mais nenhum estudo volta a visitar.

Giuliano Gresleri, por ocasião do centenário do nascimento de LC, organiza uma exposição no palácio Pitti em Florença, apresentando as aquarelas e desenhos que Jeanneret realizou durante a viagem a Itália em 1907. O catálogo da exposição intitulado *Il viaggio in Toscana (1907)* é acompanhado de dois textos, um de Gresleri dedicado à viagem de 1907, e outro texto de Gobbi, dedicado à estadia de Jeanneret em Florença. Ambos os textos, com a reprodução dos desenhos da exposição, constituem uma referência incontornável para a compreensão deste episódio.

Outros autores, nos quais se incluem Baker (1996), von Moos e Ruegg (2002), Hidalgo (2004), apresentam também contribuições importantes, embora sobre aspectos mais particulares. Uma das fontes primárias

fundamentais consiste nas recentes publicações da correspondência escrita de Jeanneret / LC, em particular a edição *Le Corbusier correspondance. Lettres a la famille 1900-1925* e a edição *Le Corbusier: Choix des lettres*. Existe ainda uma edição,³³ que reúne a correspondência de Jeanneret com o seu mestre L'Eplattenier. Jeanneret tinha hábitos de escrita muito desenvolvidos, pelo que mantinha um correspondência regular com a família e os seus mestres, escrevendo diversas cartas por dia, um hábito que se prolongou por toda a sua vida. Estes documentos deram um forte apoio e alcance ao presente estudo, permitindo reproduzir os percursos, itinerários e visitas, e interpretar o estado de espírito de Jeanneret nos momentos de maior intensidade de transformação das suas ideias.

Por fim, foi também indispensável a consulta das três edições originais que Jeanneret transportava consigo e que constituíam os seus guias de viagem, observação e interpretação do que via. O cruzamento das informações destas três origens (desenhos, cartas e guias) e a sua confrontação com os ensaios antes referidos, permitiram reunir todos os dados e ideias existentes para a presente análise.

Para a análise do projecto da Villa Meyer foi utilizado o material gráfico reunido na edição electrónica *Le Corbusier Plans* pelo editorial Codex Images International, no arquivo *Le Corbusier Archive* publicado pela Garland e pela edição *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complete*. Foram ainda usados os desenhos de *Le Corbusier Carnets 1-4* da Herscher / Dessain et Tolra, as edições *Voyage d'Allemagne:*

carnets, Voyage d'Orient: carnets, bem como as diversas publicações da autoria de LC, entre as quais destaco *Vers une architecture, L'art décoratif d'aujourd'hui, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Une petite maison:1923* e ainda *Almanach d'architecture moderne*.

A análise do projecto teve por base as estruturas de ideias de dois autores, Tim Benton no seu ensaio *The villas of Le Corbusier 1920-1930*, e o texto que enquadra os elementos da edição *Le Corbusier Plans*, bem como a investigação de Maria Candela Suarez publicado na edição *Massilia 2003*.³⁴ Este último ensaio, embora respeite a cronologia dos quatro projectos, planifica a análise com início na versão final de cada projecto até aos primeiros desenhos, invertendo o processo. No nosso estudo, não adoptamos esta planificação de análise, pelo contrário respeitamos o fio cronológico dos documentos, e quando foi o caso, propusemos uma nova arrumação cronológica, a partir dos resultados obtidos. Partimos do principio que os fins não justificam os meios, ou de outro modo, a solução final nem sempre é um resultado de um percurso, pelo contrário, o percurso do projecto é composto de muitas hesitações e vicissitudes que importa compreender. É através da interpretação desse processo que se podem identificar as ideias aplicadas noutros projectos, e o efeito da experiência, quando se converte em paradigma.

³³ Não consultada neste trabalho.

³⁴ *Massilia 2003* pp.40-99.

Metodologia

O principal método de trabalho tem por base o elemento central da arquitectura, o espaço. O esforço de análise consistiu em reproduzir espacialmente o objecto analisado, quer sejam o itinerário da viagem a Itália ou o processo projectual da Villa Meyer. No caso da viagem a Itália procuramos identificar o caminho de saída de Neuchâtel, a travessia dos Alpes pela famosa St. Gotthard Pass que tanto entusiasmava pintores e escritores, a entrada em Itália pelo lago di Lugano e Porto Ceresio, o encontro com o mar em Génova e o percurso até Florença. Na estadia os micro-percursos urbanos e pelas colinas envolventes de acordo com as sugestões de Baedeker, desde S.Miniato, Fiesole e o interregno de Siena.

A travessia dos Apeninos, os factores climatéricos e da geografia natural, do movimento do sol, as alterações de estação, os rios e os lagos constituem uma matéria que influencia o desenvolvimento da viagem, mas acima de tudo, influencia a extraordinária definição de sensibilidades que se transformarão rapidamente em ideias. Os desenhos de Jeanneret ou a sua ausência são fruto da experiência directa, e tal como em todo o mundo LeCorbusierano que se sucederá, as ausências são tão importantes como as presenças.

Na análise do projecto da Villa Meyer, a metodologia segue o mesmo princípio. A análise dos desenhos de LC é um dos recursos próprios do saber arquitectónico, procurando a reconstituição espacial dos eventos e transformações do projecto, ou quando necessário a elaboração de

novos desenhos para melhor compreender e demonstrar as ideias e conceitos presentes. A reconstituição espacial permite repor as condições no estado anterior, o mais próximo possível das condições originais. Este objectivo permite elaborar novas hipóteses, evitando as conclusões pré-estabelecidas, para encontrar vestígios da participação da paisagem e dos jardins no processo projectual, em particular do *Jardin-suspendu* e do *Toit-jardin*. Os desenhos dos jardins raramente são analisados quer por Benton ou por Suarez, que rapidamente os ignoram para prosseguir no enalço dos elementos típicos e panfletários do estilo modernista.

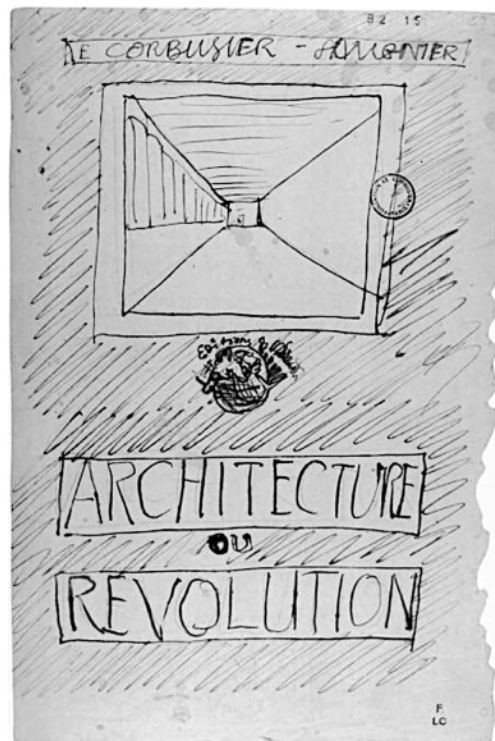
LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

I. *Vers le paysage*

Vers



1. Projecto para a capa de *Vers une architecture*.
FLC B2-15-67.

Vers une architecture é o título do incontornável livro da arquitetura moderna, e corresponde ao momento de afirmação individual de LC. Este livro não é um texto único e coerente, mas antes uma seleção de textos sobre o tema da arquitetura, previamente publicados em diferentes números da revista *L'Esprit Nouveau* e assinados por Le Corbusier - Saugnier, pseudónimos de Jeanneret e Ozenfant respectivamente.

Não é nossa intenção analisar estes textos, mas antes centrar a nossa interesse no título escolhido para o livro. Este aspecto não foi diretamente tratado por nenhum dos principais estudos sobre a obra escrita de LC, não sendo por isso conhecidos os detalhes que conduziram à sua formação. Num primeiro esboço conhecido como *Project de couverture pour Vers une architecture*,³⁵ (fig.1) verificamos que é previsto um título diferente *Architecture ou Révolution*, diretamente transportado do título do último artigo do livro³⁶, sendo também prevista a manutenção da autoria partilhada entre Le Corbusier e Saugnier. Este episódio não tem uma relevância específica, serve apenas para constatar a hesitação de LC em atribuir ao conjunto de textos um significado novo, ou uma intenção inicial, uma vez que o título adoptado não é previsto desde início. O título definitivo sendo bastante simples conserva o tom crítico predominante nos diversos textos, clamando mudança e indicando um caminho. Este sentido

³⁵ Smet Cd (2007).

³⁶ Só na terceira edição é que foi incluída a carta de LC a L'Eplattenier, passando este a ser o último texto do livro.

é confirmado pelo texto de LC de Novembro de 1924 que serviu de introdução à segunda edição, em que refere:

Le public désintéressé des questions d'atelier ne s'attache qu'à l'idée d'une architecture nouvelle susceptible de lui apporter un confort déjà entrevu par ailleurs (le tourisme automobile, les croisières sur mer, etc.), mais surtout la satisfaction d'un sentiment neuf. D'où vient, qu'est ce sentiment neuf? C'est l'éclosion, après, une germination profonde, du sens architectural d'époque. Époque neuve. [...]

Ainsi l'architecture devient-elle le miroir des temps. [...]

Alors ceci, tout naturellement: pour passer outre la chape de plombe qui écrase, lancer des traits qui la percent, espèces de coups de pic pour trouver la chape lourde. Trouer. Alors, une trouée ici, une trouée là. Voilà des vues, faire des percées.



2. Capa da terceira edição de *Vers une architecture*.

A expressão é composta por apenas três palavras, *Vers - une - architecture* (fig.2). A palavra *vers* transporta toda a intenção do título, apela à transformação, indica movimento e aponta uma direção, uma finalidade. A finalidade é chegar a uma arquitetura que reflecta o espírito da época.

Do ponto de vista linguístico, *Vers* é uma palavra da língua francesa que pertence ao grupo das preposições. Como todas as preposições, é uma palavra invariável que estabelece uma relação entre dois termos, ocorrendo normalmente um processo de subordinação do segundo termo em relação ao primeiro, denominado regência. Diz-se regência devido ao facto de que, na relação estabelecida pelas preposições, o primeiro elemento, chamado antecedente, é o termo que rege, que impõe um regime; o segundo elemento, por sua vez, chamado conseqüente, é o termo regido, aquele que cumpre o regime estabelecido pelo antecedente.

No título *Vers une architecture*, o antecedente está ausente, apenas conhecemos o conseqüente, mas a preposição *vers* sugere uma aproximação a um limite, neste caso temporal. A sua ideia parece ser a de partirmos de um tempo perdido, e talvez por isso omisso, para o tempo presente e lá encontrarmos a respectiva arquitetura, aquela que espelha o espírito do seu tempo. Essa é a intenção, e o livro propõe fazer tentativas, abrir buracos, revelar algumas vistas, fazer descobertas.

Os textos do livro, mais do que descrever uma arquitetura proposta, descrevem o tempo que ela deve reflectir, deixando em aberto a sua construção como uma solução aberta, em permanente transformação e busca incessante do espírito do presente, o *Zeitgeist*.

O nosso interesse nesta expressão não é linguístico, mas apenas o de descodificar o sentido relacional das ideias de LC, e depois transportar esse sentido para a análise das suas propostas de arquitectura. Importa por isso, compreender a ideia deste título, decompor a sua lógica e significado, para o transpor e aplicar à análise das obras de LC e da sua relação com a paisagem.

O elemento conectivo apresenta-se como uma característica recorrente nas obras de LC. Uma obra não se encerra em si própria, mas pressupõe o centro fora dela, promovendo assim um desequilíbrio, uma descompensação. A deslocação do centro, introduz um novo pólo, diverso da obra arquitectónica, que se apresenta como um contraponto, cuja finalidade é restabelecer o equilíbrio, a harmonia e a unidade. Para conseguir ligar e unir o diverso, o elemento conectivo desempenha um

papel essencial, estabelece a relação, tal como na preposição. Esse sentido de relação e de projecção do centro parece sair das palavras de LC quando refere:

Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, [...] L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même: le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout en tout. Le dehors est toujours un dedans.

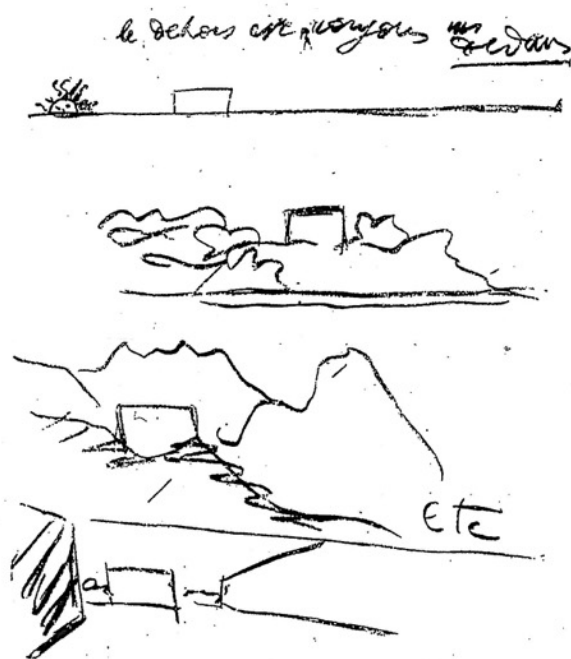
Assim, quando experimentamos a obra de LC põem-se as questões, qual é a sua orientação? Como se relaciona? Onde encontra o equilíbrio e a harmonia?

Procurar a unidade e o elemento que tudo explica, é por isso um dever de qualquer investigador da sua obra.

No artigo *Architecture. Le illusion des plans*, LC explicita e decompõe a ordem dessa relação. Tal como na preposição, podemos aplicar ao elemento conectivo da arquitectura de LC o conceito de regência, em que o antecedente subordina o consequente. Tal como refere LC "*Le plan procède du dedans au dehors; l'extérieur est le résultat d'un intérieur*".³⁷ LC estabelece a ordem dessa relação, aquela que vulgarmente conhecemos como orientação, uma relação que não é igual nos dois sentidos.

Un plan procède du dedans au dehors [...] Considérant l'effet d'une architecture dans un site, je montrerai qu'ici encore le dehors est

³⁷ LC, *Vers une architecture*, p.143.



3. Le dehors est toujours un dedans - Le Corbusier.

Tal como nos é sistematicamente referido por LC, a obra de arquitectura não existe sozinha nem isolada, mas estabelece sempre uma relação com o exterior (**fig.3**). O exterior é também uma ideia que importa aqui analisar. O primeiro sentido da noção de exterior tem um valor negativo, em que exterior é todo o espaço que está fora do espaço interior do elemento arquitectónico. De algum modo é um não espaço, sem atributos específicos, define-se apenas por ser tudo o que resta excluído de um outro espaço. Mas LC, atentamente, convoca a nossa atenção para esse exterior, primeiro quando lembra que a obra de arquitectura não existe sozinha, e logo em seguida quando afirma a ideia em que esse exterior não é um espaço homogéneo e desordenado, mas uma entidade que contém as suas próprias referências. Por isso tem a sua própria unidade e é assim, também, um interior.

Significa que nesse espaço exterior é também possível encontrar uma ordem. O primeiro factor fundamental é o reconhecimento dos limites espaciais. Só podemos atribuir ao espaço exterior uma dimensão interior se formos capazes de lhe reconhecer umas características e uns limites relativamente aos quais nos conseguimos posicionar, como estando DENTRO desse espaço ou FORA. Significa que esse espaço exterior da obra arquitectónica, é um espaço aberto aos elementos, um espaço definido, com características e com identidade, aquilo que LC explora com a noção de sensação cúbica.

³⁸ Ibidem, p.146-7.

O segundo sentido do espaço exterior assinala a diferença com o espaço interior. Não apenas aquela diferença em que o espaço interior é um espaço encerrado à acção dos elementos naturais, e o espaço exterior um espaço aberto. A diferença que importa agora é dada pela ordem, pela forma e pela matéria. O espaço interior da arquitectura é diferente do espaço da natureza. LC realça essa diferença. Assim, o espaço exterior é diverso da ordem da arquitectura, e só após reconhecida essa diversidade, se retoma a busca do seu interior. Significa por isso que entre o interior da obra arquitectónica e o seu exterior existe oposição, contraste e não prolongamento ou continuidade. Tal como LC referiu, a unidade não é uniformidade, mas antes contraste: *“Harmonie, c’est-à-dire parenté - une unité. Nom pas de l’uniformité, au contraire, du contraste.”*³⁹

O eixo e a vista

A relação entre esses dois espaços, interior e exterior, ocorre por via do elemento conectivo que LC resgata do vocabulário académico da arquitectura, o eixo.

L’axe est peut-être la première manifestation humaine; il est le moyen de tout acte humain. [...] L’axe est le metteur en ordre de l’architecture. Faire de l’ordre, c’est commencer une œuvre. L’architecture s’établit sur les axes. [...] L’axe est une ligne de conduit vers un but. En architecture, il faut un but à l’axe.⁴⁰

³⁹ LC. *Précisions sur un état ...*, p.73.

Harmonie, c’est-à-dire parenté - une unité. Nom pas de l’uniformité, au contraire, du contraste.

⁴⁰ Le Corbusier. *Vers une architecture*; p. 151.

Falta um propósito ao eixo. Retomemos a ideia da arquitetura prepositiva, aquela que se concebe e organiza como uma preposição. A arquitetura desempenha a função de antecedente, aquela que estabelece um regime, o espaço exterior será o conseqüente, aquele que se subordina, e o eixo o elemento conectivo.

O eixo é lançado pela arquitetura, inicia-se no espaço interior, e procurando estabelecer uma ordem busca um motivo, uma finalidade. LC estabelece a noção de exterior como o campo de pesquisa dessas finalidades, uma busca desses interiores do espaço exterior. Essa relação através do eixo não ocorre através da materialização da linha ou do seu prolongamento. O eixo apresenta-se para ser percebido pelo olho humano, por isso constitui a estrutura de uma vista e não uma linha de composição da construção.

Dans la réalité, les axes ne se perçoivent, pas à vol d'oiseau [...], mais sur le sol l'homme étant debout et regardant devant lui. L'œil voit loin et, objectif imperturbable, voit tout, même au delà des intentions et des volontés. L'axe de l'Acropole va du Pirée au Pentélique, de la mer à la montagne. Des Propylées, perpendiculaire à l'axe, au loin à l'horizon, la mer...

Et voici dans la maison du poète tragique les subtilités d'un art consommé. Tout est axé mais vous y passeriez difficilement une ligne droit. L'axe est dans les intentions et le geste donné par l'axe s'étend aux choses humbles que celui-ci intéresse d'un geste habile, par les illusions d'optique [...]

L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions.

Le dehors est toujours un dedans.⁴¹

Panorama

A regência que normalmente regula a relação da preposição, ocorre na arquitetura de LC através do eixo que interliga o antecedente e o conseqüente. Essa relação centra-se na diferenciação entre espaço interior e exterior, sendo o espaço interior, como atrás se disse, aquele que regula a relação, e por isso aquele de onde parte o eixo, seja este uma linha direita ou apenas uma sugestão. Em ambos os casos, o eixo não corresponde a uma coisa material, mas antes a uma relação visual comandada pelo olho humano, uma vista. Não havendo materialidade no eixo, tudo depende então da posição do observador e da referência focal do eixo visual. Tratando-se de uma relação com o espaço exterior, LC geralmente invoca um valor espacial, através dessa ideia em que todo o exterior é um interior. O valor espacial que LC atribui ao exterior favorece a visão panorâmica do espaço, no esforço de encontrar esses limites do espaço que lhe conferem a dimensão interior. Para isso contribui certamente o modo horizontal de representação espacial, normalmente conhecido por panorama, que corresponde a uma vista total ou global de um determinado espaço. Este formato, popularizou-se desde o início das representações da paisagem, e tem com esta uma inter-relação que perdura até hoje. Oettermann, no seu alargado estudo deste tema e dos seus dispositivos dá-nos uma breve ideia dos seus traços:

⁴¹ Ibidem nota anterior, p.151-4.

[...] the term “panorama” ... was coined in the late eighteenth century from two Greek roots, pan (all) and horama (view), and is comparable to other modern coinages such as “telephone”, ... It is an artificial, technical term, in other words, created for a specific form of landscape painting which reproduced a 360-degree view and was invented independently around 1787 by several different European painters [...]

The use of the word “panorama” in a broad or metaphorical sense seems to have begun almost simultaneously with the invention of the technical term...

However, the most frequent references to “panoramas” in the metaphorical sense occur when a writer wishes to convey the character of a city skyline or natural landscape... This usage is probably the most common today; it makes the panorama into a kind of pattern for organizing visual experience.

In brief, the modern usage of the word panorama developed when the technical term coined to denote a new type of round painting came to be applied generally to mean “circular vista, overview (from an elevated point)” of a real landscape or cityscape [...] ⁴²

A importância do panorama para LC ainda não se encontra sistematicamente estudado, muito embora sejam evidentes as influências deste tema com a sua concepção de arquitetura. Seja por força da importância atribuída à linha de horizonte, elemento central da composição panorâmica, na relação que se antecipa com o manifesto da fenêtre en longueur, ou da cobertura jardim, que parece ser genericamente o reflexo da vontade de criar um ponto elevado para obtenção de uma vista panorâmica.

⁴² Oetterman S (1997, p.5-7).

Diorama

No entanto, mais que o panorama, em LC é o Diorama que se apresenta como sistema de representação de vistas mais comum. Este consiste numa vista condicionada por um dispositivo no primeiro plano através do qual se vê a paisagem em pano de fundo, contrariamente ao panorama, que se apresenta como uma vista aberta e descomprometida, sem elementos de obstrução ou condicionamento. Esta diferenciação entre primeiro plano e plano de fundo acontece sistematicamente na apresentação das vistas exteriores representadas por LC, quer através do enquadramento das vistas em planos de parede com janelas, ou da introdução de mesas ocupadas por objectos, ou ainda em alguns casos simplesmente por guardas opacas que constituem o primeiro plano do panorama. Em todos estes casos, que sabemos recorrentes, o que parece ocorrer designa-se por diorama.

O termo *diorama* é também ele uma palavra composta a partir da combinação do termo *dio* (através) e *orama* (vista), e corresponde a um dispositivo através do qual se vê uma cena. Esta expressão surge em 1822 associada ao dispositivo de visualização de cenas de matriz teatral, inventado por Daguerre e Charles Marie Bouton, que se popularizou durante o século XIX.

No caso agora em análise, não estudaremos este tipo de dispositivos, apesar de sabermos que chegou a ser utilizado por LC na exposição da cidade para três milhões de habitantes, no espaço acoplado ao pavilhão L'Esprit Nouveau. Importa-nos antes a caracterização deste modo de ver e



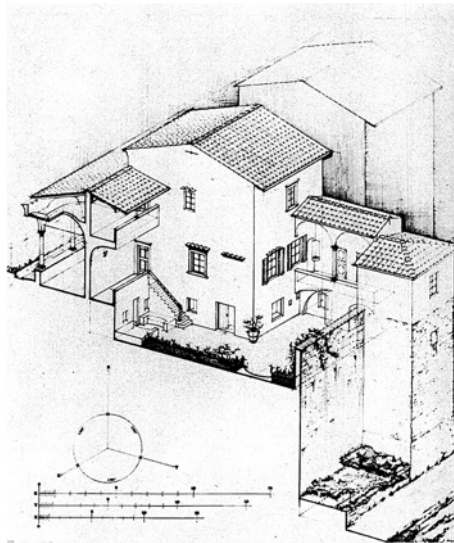
4. Auto-portrait de Charles Édouard Jeanneret.

de apresentação de vistas, bem como a sua presença no modo de relacionamento da arquitectura de LC com o espaço exterior.

Ao conceber, construir e tornar presente e visível um conjunto de elementos no primeiro plano, LC manifesta a presença do espaço antecedente do elemento conectivo, geralmente separando o primeiro plano do cenário natural do plano de fundo. Esta construção ocorre normalmente por contraste em vez da continuidade e contribui para separar o *aqui* do *além*, o primeiro plano do plano de fundo, o espaço interior do espaço exterior, o antecedente do consequente. Este processo pode resultar dos problemas de visão que afetam maneira de ver de LC (fig.4).

Esta separação, desempenha um duplo papel. Por um lado permite a ocultação de partes do panorama base que não se pretende visualizar e, simultaneamente, dar ênfase ao elemento paisagístico de referência. Por outro lado permite opor dois tempos, o tempo ancestral da paisagem ideal que se apresenta no plano de fundo em contraste com o tempo presente, normalmente representado pelos objectos familiares do quotidiano dispostos em cima de uma mesa ou de um parapeito, de um muro ou de uma janela. Deste modo opõem-se dois tempos, o tempo da paisagem idealizada com o tempo familiar do quotidiano. Esta relação dá corpo ao novo tema da arquitectura como *les miroir des temps*, e abre espaço à convivência das formas modernas com os cenários clássicos.

Este processo dá expressão arquitectónica ao *vers* enquanto elemento conectivo entre dois mundos, dois tempos e dois espaços. O eixo da arquitectura não existe materialmente. Dele apenas conhecemos o seu



5. Axonometria perfilada do jardim da cartuxa de Ema.



6. Vista da cúpula de Florença desde a cartuxa de Ema.

início no espaço interior e familiar do primeiro plano onde está o observador e o seu fim no elemento paisagístico de referência no plano de fundo, sublimado e elevado à condição de elemento intemporal, ideal.

Diorama da cartuxa de Ema

Este modo de operar a relação com o espaço exterior tem uma matriz perfeitamente elaborada na cartuxa de Ema, que tanto marcou a visão de LC.

Embora motivado pela diferenciação entre mundo sagrado e profano, a cartuxa dispõe de células individuais com um pequeno jardim privado destinado à reclusão intimista, e à separação do mundo exterior (**fig.5**).

A paisagem exterior desempenha uma função cénica, e corresponde a uma representação do horizonte inacessível. Ambos os mundos se encontram separados por um alto muro (ver imagem abaixo), que apenas permite uma relação visual com o mundo exterior ao nível do piso superior da célula (**fig.6**).

Les coupoles de Toscane



7. *Les coupoles de Toscane* - Ch-EJ. Florença: 11 de Outubro de 1907. FLC 1979.

O relacionamento de LC com a paisagem não parece fruto da evolução de qualquer fase do seu pensamento. Pelo contrário, apresenta-se original, desde o início, com reminiscências diretas na sua formação juvenil no Jura Suíço, quer por influência do seu pai George Jeanneret, quer pela própria formação artística na escola de artes de La-Chaux-du-Fond.

O ponto que aqui nos motiva não é a empatia de Jeanneret com os motivos paisagistas, mas antes a relação, da arquitectura com esses motivos. Esse é um problema mais específico, e porventura mais pertinente, associando-se à questão central do início do interesse de Jeanneret pela arquitectura. Este é o ponto de partida para a análise da excêntrica e peculiar aguarela que Jeanneret produziu em Florença, durante a sua célebre viagem a Itália em 1907, que o próprio denominou como *Les coupolles de Toscane* (fig. 7).

Visões do desenho

Hidalgo, no seu texto sobre essa viagem a Itália, avalia o momento extraordinário da descoberta da cúpula da catedral *Santa Maria del Fiore* de Brunelleschi em Florença:

En este relato se destaca la nueva disposición de Jeanneret para enfrentar los objetos que despiertan su interés [...] es decir observando el objeto desde la lejanía. Advertimos en su confesión

que ha encontrado un nuevo enfoque para su mirada, acostumbrada como ya dijimos a horizontes de relojero, un cara a cara con las cosas, rozándolas con la punta de la nariz...

Evidentemente, el dibujo dista bastante de ser una "vista" o un panorama recogido directamente en el lugar. Teniendo en consideración lo que dice en su relato, es más bien la combinación de las imágenes que le quedaron grabadas al salir en tren de la ciudad, con ciertas dosis de fantasía...

Es así como finalmente la dibuja, medio oculta, distante, sin detalles ornamentales, pura silueta, evocadora de un antiguo paisaje.⁴³

Moos e Ruegg consideram a vista tão irreal quanto a sua associação à Idade Média indicada no texto da carta de LC. Atribuem a atmosfera do desenho a uma reminiscência de Turner, em que LC procura deliberadamente uns fins artísticos, revelando assim o seu desejo em tornar-se pintor.

The view is as unreal as its association with the Middle Ages, a claim made by Jeanneret in a letter to L'Eplattenier [...] The airy sketch, reminiscent of Turner, pursues deliberately "artistic" ends, revealing Jeanneret's desire to be a painter.⁴⁴

Sekler atribui o desenho/pintura a um momento de poesia.

A watercolor /gouache does exist of the dome and the tower of the palazzo Vecchio, seen from the distance from the northeast (?). The atmosphere is hazy, the forms are vague, and the height of the distant hills is grossly exaggerated. Its probable association with the moments of poetic recognition described by Jeanneret is reinforced by its brief inscription, "les coupoles de Toscane".⁴⁵

⁴³ Hidalgo Hermosilla G (2004, p. 4-30).

⁴⁴ Moos, Rüegg (2002, p. 143).

⁴⁵ Sekler (1977).

Formação inicial de Ch.-E. Jeanneret

Quando o jovem jeanneret se encontrava a frequentar o 3º ano da escola de artes de *La Chaux-du-Fonds* é identificado um problema de visão que conduziu ao descolamento da retina do olho esquerdo⁴⁶ e à necessidade de usar os seus célebres óculos. Este episódio confrontou Jeanneret com a necessidade de uma reorientação da sua formação. Em 9 de Junho de 1904, o seu pai envia à comissão da escola uma carta acompanhada de atestado médico, solicitando a redução da frequência das aulas de gravura e a sua substituição por aulas de decoração de interiores e mobiliário. Um ano mais tarde rejeitaria por completo a gravura e passaria a frequentar as aulas de arquitectura⁴⁷. No entanto esta reorientação parecia servir mais os interesses do seu professor L'Éplattenier, que os do jovem Jeanneret que preferia pintura⁴⁸. Convém salientar que L'Éplattenier tinha uma concepção de arquitectura herdeira da visão de Ruskin e do movimento *Arts and Crafts*, que incidia essencialmente sobre o fragmento, o ornamento e a decoração⁴⁹.

Terminado o curso superior de artes, e com o dinheiro da sua primeira comissão, Jeanneret, parte na sua viagem iniciática a Itália com uma missão determinada, confrontar-se com as grandes referências artísticas e descobrir a sua vocação, pintura ou arquitetura. Estimulada por L'Éplattenier que lhe haveria de oferecer o livro *Les Grands Initiés* de

⁴⁶ Ibidem, p.213, nota 22.

⁴⁷ Brooks (1997, p.36)

⁴⁸ Ibidem, p.44-5.

⁴⁹ Turner (1987, p.43-5) e Brooks (1997, p.44).

Édouard Shuré como presente de aniversário, Turner⁵⁰, levava consigo três livros: *Les matins en Florence* de Ruskin, *Le voyage en Italie* de Taine e um guia Baedeker⁵¹. Os livros de Taine e Baedeker diferem do livro de Ruskin, em particular no enquadramento espacial, uma vez que abrangem a totalidade do itinerário da viagem, pelos menos no que respeita a Itália.

Os livros da viagem

Ruskin - O livro de John Ruskin - *Les matins en Florence* é essencialmente orientado para a obra pictórica de Giotto e seus contemporâneos, fazendo da igreja de S.ta Croce e da Cartuxa de Ema as escassas referências à arquitetura. Este é um livro dedicado ao estudo da pintura e Jeanneret considera-o como um guia artístico e espiritual. L'Eplattenier confiava neste livro como se ele próprio acompanhasse Jeanneret na sua viagem, tal era a partilha de ideias. Uma ideia relativamente consensual entre os investigadores consiste na influência de Ruskin sobre Jeanneret, ideia sempre apoiada na cumplicidade de L'Eplattenier com as ideias de Ruskin, e no facto de Jeanneret transportar consigo o célebre *Les matins en Florence*. Recordemos que esta obra de Ruskin se centra sobretudo na visita e estudo das obras de Giotto e seus contemporâneos ao longo de 6

⁵⁰ Ibidem, p.32. O autor identifica uma dedicatória de L'Eplattenier na sobrecapa, e atribui o livro a uma eventual oferta de despedida antes da partida de Jeanneret nesta viagem. No entanto, na carta de Jeanneret aos seus pais de 8 de Outubro de 1907, este conta aos pais ter recebido por correio este livro como presente de aniversário do seu mestre.

Este livro apresenta uma visão elitista e esotérica em que raros indivíduos com dons extraordinários foram capazes ao longo da história, de alcançar os mistérios espirituais mais profundos e assim penetrar no reino dos iniciados, adquirindo uma força quase ilimitada, uma magia radiante e criativa. Shuré destaca o espírito científico de Pitágoras como o mais próximo do espírito moderno, e atribui muita ênfase às suas viagens de juventude, aos anos que este consagra a estar nos antigos centros do saber e do conhecimento.

Sobre este livro e a sua influência na formação do pensamento idealista LC ver o estudo de Turner (1987).

⁵¹ Não existe uma evidência total sobre qual seria a edição dos guias Baedeker que acompanhava e apoiava Jeanneret na viagem. Diversos autores (Hidalgo, 2004, p.9.; Sequeira, 2014, p.5), indicam a edição Baedeker, K. *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*. Manuel du Voyageur. Leipzig, Paris: Karl Baedeker, Paul Ollendorff, 1904, por esta ser a edição mais recente de língua francesa e que incide melhor sobre o itinerário de Jeanneret.

manhãs, percorrendo essencialmente três edifícios, Santa Croce, Santa Maria Novella e o *Campanile*. Tal como salienta Brooks:

Les matins à Florence was extraordinary important in guiding his steps, his eyes, and his mind; prior to living Florence he executed more than a dozen watercolors based on Ruskin's six different itineraries.⁵²

É hoje perfeitamente conhecido que Jeanneret teve outros interesses na cidade de Florença, onde de resto esteve um mês (de 10 de Setembro a 9 de Outubro). Portanto a ideia em que a viagem de 1907 é a viagem de LC a Pisa e a Florença com o livro de Ruskin no bolso é apenas a antecâmara de um acontecimento muito mais vasto e rico.

Taine - O livro de Hippolyte Adolphe Taine - *Voyage en Italie*, publicado no mesmo ano e aparentemente adquirido pouco tempo antes do início da viagem, Turner,⁵³ não parece resultar da cumplicidade de ideias e visões artísticas de Jeanneret ou de L'Eplattenier com Taine, mas aparenta antes uma visão mais pragmática de preparação do itinerário de viagem. O livro de Taine apresenta sucintamente o seguinte itinerário: Roma, Perugia, Assis, Siena, Pisa, Florença, Bolonha, Ravenna, Padua, Veneza, Verona, Milão e Como. Relativamente ao itinerário de Jeanneret apenas varia a ordem das cidades pelo motivo da itinerário de Taine ter início em Roma e termino no lago Como, e os locais nas extremidades desse percurso, nomeadamente Roma, Perugia, Assis no início e o lago Como no final, em vez do lago Lugano. No entanto a visão de Taine não é inócua, assenta na teoria estética fundada sobre as sensações individuais e na recusa de

⁵² Brooks (1997, p.98)

⁵³ Turner PV (1987, p.49)

cânonos absolutos de beleza. Para Taine existem dois tipos de beleza. Uma que é o simples efeito das diversas forças em jogo num contexto (raça, meio e momento) e, outra que transcende a primeira, qualificada de *sublime*. Esta beleza sublime é, segundo Taine, frequentemente encontrada na natureza e só por vezes percebida nas obras do homem. É a arquitectura que apresenta maiores possibilidades de manifestar este tipo de beleza pela capacidade de evocar uma paisagem natural. Taine é ainda um apologista de formas simples e geométricas e um apreciador de Renascimento em detrimento da arte medieval, e as suas considerações sobre a pintura põem em evidência o contraste com a visão de Ruskin, estabelecendo um longo conflito na organização das ideias de Jeanneret, mas manifestando-se espontaneamente durante a viagem.

Baedeker - Sobre o livro de Baedeker existem poucas referências. Da biblioteca pessoal de LC constam apenas três títulos: o *L'Italie des Alpes à Naples* (FLC J 142) e o *L'Italie Central. Rome* (FLC J 143), ambos publicados em 1909, e o *Grèce* (FLC J 144) publicado em 1910.⁵⁴ Jeanneret, durante a correspondência de viagem faz diversas referências ao uso deste guia. Na carta a seus pais de 14 de Setembro de 1907, refere:

Quant a Gênes: y suis arrivé a 1 heure du matin, embarqué immédiatement dans Omnibus (le Baedeker est décidément une trouvaille) et passé la nuit á l'hotel de Zurich.⁵⁵

⁵⁴ De acordo com a lista intitulada *Le Corbusier: Bibliothèque Personelle* editado por Massilia in *Le Corbusier et le Livre*. Barcelona: COAC, 2005.

⁵⁵ Jenger (2002, p.35).

Esta passagem é uma das primeiras referências de Jeanneret ao guia Baedeker, e é bastante relevante por dois motivos. Primeiro porque revela que desde início Jeanneret se socorria das informações do guia na preparação da viagem. Em segundo lugar porque nos dá a ideia de que a edição do guia que transportava deveria ser de uma data muito próxima a 1907, pois dispunha de informação muito atualizada de horários de transporte.

Se nesta referência Jeanneret valoriza as informações de carácter prático, na carta de 23 de setembro refere "*Prato, ville des biscuits, le Baedeker du reste en parle; donc noblesse oblige*",⁵⁶ e na carta a L'Eplattenier de 1 de Novembro de 1907 a partir de Veneza, Jeanneret parece atribuir já grande importância às sugestões dos locais a visitar, deixando entender que o guia tem uma presença regular no planeamento da viagem:

Vous deviez faire erreur avec Sienne quand vous me parliez de la profusion de palais de briques à fenêtres de marbre à Bologne à Mantoue en brûlant Modène (nous manquions de courage et ce cher Baedeker n'indiquait rien!).⁵⁷

Tal como sublinha Gresleri,⁵⁸ o itinerário do início da viagem corresponde a uma das rotas recomendadas por Baedeker para viajantes provenientes do norte, nomeadamente *De Lucerne à Lugano, Chiasso et Côme (Milan). Ligne de St. Gothard*.

⁵⁶ Carta de Jeanneret a seus pais de 23 de Setembro de 1907, in Hidalgo Hermosilla (2004, p.9).

⁵⁷ Ibidem, p. 39.

⁵⁸ Gresleri G (1987, p.4).

Gresleri,⁵⁹ caracteriza estes livros como o primeiro guia moderno, usado pela burguesia esclarecida e curiosa, e que não faltavam volumes na biblioteca pessoal do pai de Jeanneret. No entanto, não existe consenso entre os diversos investigadores na identificação da edição específica que Jeanneret transportava.

Alguns⁶⁰ identificam a utilização do guia Baedeker, mas não apontam uma edição específica. Turner e Baker⁶¹ apenas identificam os guias de Ruskin e de Taine.

Hidalgo,⁶² indica a edição *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne. Manuel du Voyageur* de 1904, e Gresleri⁶³ indica a edição *Italie Septentrionale* de 1907 por esta ser a edição mais recente de língua francesa e que melhor incide melhor sobre o itinerário de Jeanneret.

Mas, verificamos que estas edições incidem apenas sobre o norte de Itália, deixando de fora Siena, um dos momentos mais marcantes da viagem de Jeanneret. Este, descrevendo Siena a seus pais carta de 8 de outubro, refere:

Vous voyez que passée la visite réglementaire, rasante, Baedeker à la main, de toutes les curiosités de la ville, nous avions à notre champ

⁵⁹ Gresleri G (1987, p.9) caracteriza os Baedeker da seguinte forma:

Il Baedeker, per la sua propensione a spiegare, a storicizzare, a capire il contesto è poi anche, se così si può dire, la prima guida moderna: privilegiata dalla borghesia illuminata e curiosa essa può funzionare ancora oggi per tentare di capire i modi e il perché di giudizi e pregiudizi, miti e aneddoti più o meno fondati che dall'autore passavano spesso acriticamente al lettore-viaggiatore. Nella biblioteca del padre di Jeanneret, presidente del club alpino di Neuchâtel, i volumi del baedeker non mancavano.

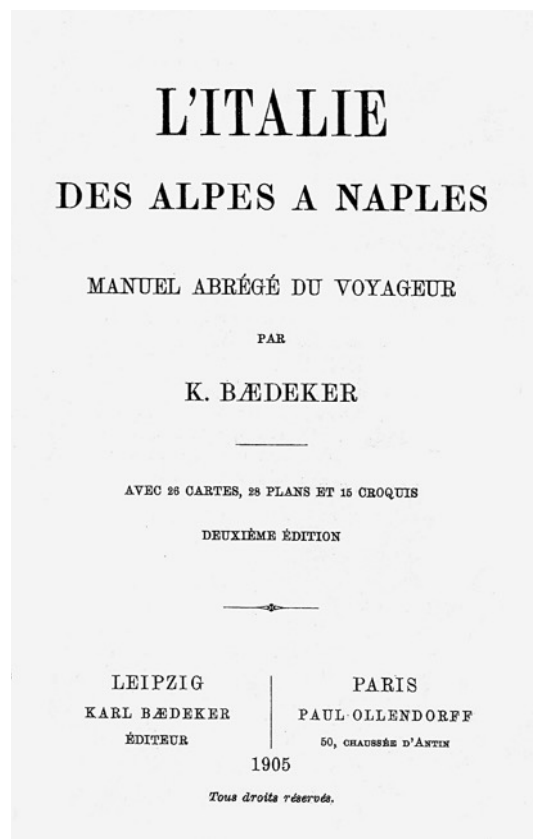
⁶⁰ Brooks HA (1997, p.98), Pauly D (2006, p.24).

⁶¹ Turner PV (1987, p.43) e Baker GH (1996, p.67).

⁶² Hidalgo Hermosilla G (2004, p.9).

⁶³ Gresleri G (1987, p.5).

d'opérations.



8. Contracapa do guia Baedeker usado por Ch-EJ.

A importância da identificação da edição específico utilizada por Jeanneret coincide com o motivo indicado por Gobbi e Sica, (1987),⁶⁴ referindo que Baedeker acaba por introduzir um diafragma entre o visitante e a realidade local. Da análise das edições existentes na altura da viagem, verifica-se que a edição de língua francesa que cobre a totalidade do itinerário da viagem é a *L'Italie des Alpes a Naples*, cuja primeira edição foi publicada em 1901, e a segunda edição em 1905. Neste estudo tomaremos como referência a edição de 1905 (fig.8), por ser aquela que contém a informação mais actualizada relativamente à data da viagem, considerando que esse aspecto foi frequentemente valorizado por Jeanneret.

Baedeker apresenta um conjunto de informações utilitárias (custos de viagem e moeda, época e plano de viagem, língua, passaporte, alfândega, segurança pública, condução, modos de transporte, hotéis, restaurantes, cafés, cabarets, igrejas, teatros, mercados, correios, hora, clima, regime, datas históricas etc.), e propõe um conjunto extenso e variado de rotas a percorrer entre cidades, que na época, seriam de grande importância para a preparação e acompanhamento das viagens.

Ao contrário do livro de Ruskin, apresenta sempre uma visão diversificada e panorâmica do território atravessado. Estes guia, apesar das inúmeras sugestões de visita no domínio artístico, ao contrário de Taine e Ruskin, não toma partido no debate da orientação artística.

⁶⁴ No seu texto Charles Edouard Jeanneret a Firenze nel 1907: Assenze e Presenze in *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Cataloghi Marsilio, p.41.



9. Itinerário da viagem de Ch-EJ a Itália entre 3 de Setembro e 7 de Novembro 1907. Imagem editada pelo autor.

No entanto, o aspecto mais relevante destes guias corresponde à abordagem das cidades, normalmente suportado por planos e mapas de grande qualidade e detalhe. A primeira ideia que sobressai da estrutura do livro é a divisão entre a cidade e os seus arredores. A cidade apresenta os pontos de interesse no seu interior, mas também um conjunto de pontos de interesse no seu exterior, aquilo que na edição francesa do livro se designa por *environs*. E assim se passa com todas as grandes cidades tratadas por Baedeker, sempre acompanhadas por desenhos de suporte a esta visão, alternado mapas da cidade com planos do território em que a cidade se localiza, distinguindo com relevante expressão gráfica as unidades geomorfológicas. Desde logo, este aparenta ser um dos aspetos mais inovadores da abordagem das cidades, ao qual Jeanneret não ficaria indiferente, dando corpo e razão a essa ideia de filtro entre o viajante e a realidade com que se enfrenta.

Les environs e a Viagem a Italia de 1907

A viagem de 1907 de Jeanneret, ocupa já um lugar de referência na sua biografia. E por isso natural que estejam estabelecidas algumas ideias relativamente consensuais. A primeira das quais diz respeito ao itinerário. Apesar de ser conhecida como Viagem à Toscana, esta viagem tem um itinerário que não corresponde a esse nome. É uma viagem que se inicia em La Chaux-du-Fonds na Suíça e termina em Viena de Áustria, tendo como principais centros as cidades de Florença e Veneza, onde é sabido que Jeanneret teve as suas estadias mais longas. A ideia de que a viagem teve como destino a Toscana não tem por isso aderência a realidade do itinerário ou da cronologia (fig.9 e 10).

3 Setembro, terça-feira	<i>La Chaux du Fonds</i> . Partida, 8 dias de viagem até Florença - Brooks (1997, p.98). Gresleri (1987), e Sekler - 1977) indicam a 1 de Set. Berna. No museu vê <i>Boecklin e Hodler</i> . Atravessa St Gotthard Pass - passagem pitoresca de alta montanha - carta aos pais de 5 de Setembro. Lugano.	18 de Outubro, sexta-feira	Deixou Ravenna pela manhã Ferrara - Gresleri (1987, p.2). Bolonha. Chega à noite, fica 2 dias e 3 noites.
4 Setembro, quarta-feira	Belvedere de Montcucco, passeio pela manhã. Porto Ceresio, entra em Itália - Sekler PM (1977, p.182). Milão. Chegada 14h - Brooks (1997, p.99). Visita a catedral que associa ao <i>mistério da floresta</i> .	19 de Outubro, sábado	Apeninos. <u>Incursão nas montanhas até Porreta para ver o por-do-sol</u> , sobre a Toscana e regresso sob o luar.
5 Setembro, quinta-feira	Pavia - Gresleri (1987, p.2). Visita a cartuxa - Carta de 14 de Set.	21 de Outubro, segunda-feira	Bolonha. Partida de manhã. Mantua. Sem parar em Modena por ausência de sugestões de Bdk. Comprou postais. <u>Sesta num banco ao sol</u> . Lago di Garda. Em vez de visitar Verona.
6 Setembro, sexta-feira	Genova. Chega à 1h am. Passeio pelo porto, primeira vez que vê um porto marítimo. <i>Riviera del Levante, viagem em comboio</i> . Pisa. Chega às 15h. Visita a Duomo e o Campo Santo.	21 - 22 de Outubro	Peschiera. Início da viagem de barco no lago Garda - Gresleri (1987, p.2). Gargano. <u>Almoço sob uma pérgola, com vista para o lago</u> . <u>Passeio de barco à noite, sob o luar onde acabou de escrever um postal ao pai</u> . <u>Na manhã seguinte passearam 1h entre oliveiras e ciprestes antes de apanharem o barco a vapor pelo lago</u> .
10 Setembro, terça-feira	Pistoia (antes falhou Lucca). Prato Florença. Chega às 20h, encontra Perrin.	22 de Outubro, terça-feira	Riva del Garda, (Tyrol Austríaco). Chegaram às 12h e fizeram uma breve saída do barco. Desenzano. Apanham o expresso da noite.
11 Setembro, quarta-feira	<i>Galleria degli Uffizi</i>	23 de Outubro, quarta-feira	Vicenza. Passaram sem sair do comboio, apesar de Bdk recomendar a visita às obras de Palladio. O bom tempo terminou.
12 Setembro, quinta-feira	Santa Maria Novella. Visita à capela dos Espanhóis. Palacio Bargello		Padua. Chegam a noite e ficam 2 dias e 2 noites. Comprou postais. Iniciou carta aos pais.
13 Setembro, sexta-feira	Santa Maria Novella. 2a manhã de Ruskin - <i>The Golden Gate</i> . San Miniato, pela tarde. (Não gosta!)	25 de Outubro, sexta-feira	Veneza
14 Setembro, sábado	<i>Palazzo Pitti e jardins Boboli</i> - carta aos pais de 14 set. e 23 de Set.	28 de Outubro, segunda-feira	Postal a L'Éplattienier Visita exposição Internacional. Abandona Baedeker, imaginando que só existe San Marco e a <i>Piazzeta</i> . Na carta aos pais refere ter visto <i>Santa Maria Gloriosa dei Frari</i> , a igreja de <i>Santi Giovanni e Paolo</i> , Estátua equestre de <i>Colleoni</i> de <i>Verrocchio</i> , Academia e museu Civil, excursão ao <i>Lido</i> e outra ao porto de <i>Chioggia</i> . Comprou postais de Carpaccio.
15 Setembro, domingo	Fiesole (tarde) - carta aos pais de 14 setembro. Convento de S. Marco / Fra Angelico. Convento de S. Lorenzo. Visita capela Medici / Frescos de Gozzoli. Galluzzo - <u>Cartuxa d'Ema, pela tarde</u> . Carta aos pais.	1 de Novembro, sexta-feira	Carta a L'Éplattienier onde refere um esplêndido pôr do sol sobre a cúpula de <i>Santa Maria della Salute</i> .
16 Setembro, segunda-feira	<i>Palazzo Vecchio</i>	7 de Novembro, quinta-feira	Viena de Austria. Partida. Ficou 4 meses.
17 de Setembro, terça-feira	<i>Palazzo Bargello, chiesa del Carmine</i> - Gresleri (1987, p.17).		
18 de Setembro, quarta-feira	Museu arqueológico.		
19 de Setembro, quinta-feira	<i>Galleria degli Uffizi</i> , pela manhã. Carta a L'Éplattienier.		
20 de Setembro, sexta-feira	<i>Porta del paradiso</i> - Gresleri (1987, p.17).		
22 de Setembro, domingo	Fiesole - Gresleri (1987, p.17) e carta aos pais de 23 de Set.		
24 de Setembro, terça-feira	Orsanmichele e Museu arqueológico - Gresleri (1987, p.17).		
29 de Setembro, domingo	Siena. Partida. Ficam em <i>Albergo della Scala</i> , por sugestão de Bdk.		
3 de Outubro, quinta-feira	Carta aos pais		
5 de Outubro, sábado	Florença. Regresso de Siena encantados - Sekler (1977).		
6 de Outubro, domingo	<u>Aniversário de Jeanneret</u> . San Lorenzo, para rever os túmulos Medici.		
8 de Outubro, terça-feira	<u>Subida à Duomo, pela manhã</u> . <i>Palazzo Vecchio</i> e S. Lorenzo - capela Medici, pela tarde.		
11 de Outubro, quarta-feira	<u>Les coupelles de Toscane</u> . Lucca		
12 de Outubro, sábado	Faenza - Gresleri (1987, p.2). Ravenna. Fica 5 dias - Brooks (1997, p.110) e Gresleri (1987, p.2).		

10. Cronologia da viagem a Itália. Ch-EJ, 1907.

Esse nome apenas poderá ser compreendido na perspectiva mais qualitativa, fruto já de interpretações e avaliações em que a visita à Toscana pode ter tido uma influência maior que as restantes partes da viagem no jovem Jeanneret, e também pela intensidade de desenhos e aquarelas que aí produziu.

Todos os especialistas na história da juventude de LC identificam a visita à cartuxa de Galluzzo no vale do rio Ema, como um dos momentos mais marcantes da viagem, e é consensual a atribuição desse interesse à referência de Ruskin nas actividades sugeridas após a primeira manhã em Florença, nomeadamente a visita a *Santa Croce*. Em certo sentido isso deve-se à piedosa devoção de Ruskin, que tem como uma concepção artística profundamente interligada com a fé religiosa, apoiada na ideia de que a obra de arte é uma manifestação espiritual e divina. No entanto, logo no início da viagem, à saída de Milão, Jeanneret pára em *Pavia* para visitar a sua cartuxa, ainda antes da abertura do livro de Ruskin, pois este apenas incide sobre Florença. Este aspeto curioso, coloca a nossa atenção nos restantes livros que Jeanneret transporta no bolso, *Taine* e *Baedeker*. Não é conhecida qualquer referência de *Taine* à cartuxa de Galluzzo. Já *Baedeker*, dedica duas páginas para a visita da cartuxa de *Pavia*, após a saída de Milão.

Na carta de Jeanneret aos seus pais em 14 de Setembro, essa visita à cartuxa é já imbuída de uma forte empatia, referindo monges, cartuxas conventos, paraíso, mundos e vistas.

[...] ce n'est en rien le cloître des Chartreux d'Ema. J'y suis allé hier à la Chartreuse, j'espère ne pas vous l'avoir déjà dit. J'y ai trouvé la

11. *Environs de Florence* - Plano do guia Baedeker. Note-se o contraste atribuído ao relevo. Os passeios pelos *environs* iniciam-se em 13 de Set. a S. Miniato, 14 de Set. aos jardins Boboli e a Fiesole no final da tarde como recomenda Baedeker. A 15 de Setembro visita a cartuxa de Ema em Galluzzo.



solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver. Oh ces moines, quels veinards. Samedi soir à Fiesole, oh ces moines quels veinards; mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient du moins s'arranger un vie délicieuse et je suis persuadé que tout compte établi, eux sont les heureux et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue!⁶⁵

Jeanneret menciona a a cartuxa de Pavia e os monges de *Fiesole*, em associação à celebrada experiência da cartuxa de Ema. É por isso bastante credível que seja Baedeker a promover a interligação desses locais, e que esta apenas seja reforçada pela sugestão de Ruskin, tal como sugere Gresleri⁶⁶. Apesar de ser bastante conhecida a influencia da visita à cartuxa na produção arquitectónica posterior de LC, parece ser a paisagem um dos primeiros valores a atrair a atenção de Jeanneret⁶⁷

[...] è soprattutto il rapporto col paesaggio: la lettura del monumento che si profila contro il cielo sul colle do Montacuto, provoca in lui una reazione analoga alla vista del Partenone sulla rocca dell'Acropoli, quattro anni più tarde; entrato nel monasterio, si accorge sollo in un secondo tempo di ciò che non aveva supposto nelle occasioni precedenti.

Após a organização dos temas de interesse na cidade de Florença, Baedeker organiza um conjunto de motivos de interesse nos seus arredores. Nos *environs de Florence* (**fig. 11**), após as sugestões de visita ao palácio Pitti, Baedeker descreve em pormenor os jardins Boboli e seleciona um conjunto de sítios que recomenda visitar, pela ocupação que lhes foi dada, mas também pela relação que estabelecem com a cidade

⁶⁵ Carta de Jeanneret a seus pais de 14 de Setembro de 1907, (Jenger J, 2002, p.34).

⁶⁶ Gresleri G (1987, p.15)

⁶⁷ Ibidem, p.16.

de Florença, são eles: *Viale dei Colli*, *Chartreuse di Val d'Enza*, *Cascine*, *Fiésole* e *Vallombrose*. Baedeker introduz assim estes locais:

Le *jardin Boboli [...] entoure le palais Pitti et s'élève en terrasse sur le versant de la colline. [...]. Ce jardin a été dessiné sous Cosme Ier en 1550, et offre beaucoup de points de vue charmants sur Florence, ses églises et ses palais, particulièrement du Casino Belvédère. (...) Les longues avenues, les terrasses décorées d'urnes et de statues, relèvent encore le charme de ce délicieux jardin qu'une foule joyeuse anime les jours de fête. [...]

60. Environs de Florence.

Les hauteurs des environs de Florence offrent un grand nombre de charmants coups d'oeil sur la ville et ses alentours; on les visitera aussi à cause de leurs monuments. On fera ses excursions dans l'après-midi, car dans la matinée la ville et les environs sont couverts de vapeurs.

Jeanneret percorre-os quase todos. Depois de visitar e estudar as obras de arte quase sempre dispostas no interior de edifícios, passado o período de satisfação das expectativas longamente construídas na aprendizagem na Suíça com a visita à Galleria degli Uffizi, e experimentada a primeira e segunda manhãs de Ruskin na Santa Maria Novella (capela dos Espanhóis) e palácio Bargello, Jeanneret abre-se à cidade e inicia um novo interesse, seguindo as recomendações de Baedeker.

Assim, a descoberta dos sítios ocorre no fim de semana que se inicia no final de tarde de 13 Setembro, sexta-feira, visitando San Miniato. Baedeker descreve assim os locais:

**Viale dei Colli. — Le viale dei Colli, une des plus belles

promenades de l'Italie, est une route établie depuis 1868 sur les collines au S. de Florence, sur le plan de l'ingénieur Gius. Poggi. Il part de la porta Romana, au S.-O. de la ville, s'élève d'abord en lacets, puis se dirige à mi-côte vers S. Miniato et redescend par une grande courbe vers l'Arno, où il aboutit au pont dit ponte in Ferro près de la barrière St-Nicolas. ... Il est bordé de jolies plantations, de haies de rosiers, de platanes, d'ormes, de lauriers-cerises, et il offre de vues splendides. [...]

La route passe au-dessus de S. Miniato au piazzale Michelangelo, la place Michel-Ange, grande terrasse de forme oblongue à 5 min. de la porte St-Nicolas.

On y a une *vue splendide sur la ville et la vallée de l'Arno: au N.-E., Fiesole, sur la hauteur; puis la ville de Florence avec Ste-Croix, le dôme, St-Laurent, le Palais-Vieux, S. Maria Novella, le Lungarno; à g. des collines couvertes de villas, et le fort du Belvédère. [...]

*San Miniato al Monte, avec sa façade de marbre clair visible de beaucoup d'endroits, date en majeure partie du XIe s. [...]

De la terrasse qui précède l'église et du mur S. du cimetière, vue magnifique sur Florence et les montagnes qui l'entourent.

On fer bien de joindre à la visite de S. Miniato une promenade sur le viale dei Colli. [...]

Chartreuse di Val d'Ema. — On y va en 1h. par la route de Rome qui part de la porta Romana. Pour les omnibus circulant jusqu'à la porte; de là à la chartreuse, tramway à vapeur n°1 et omnibus; ... La chartreuse d'Ema (Certosa di Val d'Ema), fondée en 1341 et qui doit être sécularisée sous peu, est dans un beau site. Elle possède quelques tombeaux intéressants du commenc. de la Renaissance.

*Cascine. — Les Cascines, les bois de Boulogne de Florence, s'étendent au N.-O. de la ville, au delà de la place des Zouaves entre l'Arno et le Mugnone, sur un espace de 3 à 4 kil. de longueur, mais d'une largeur peu considérable. Le nom de ce parc vient d'une métairie dont il dépendait (cascina, fromagerie). Il est surtout fréquenté vers le soir dans la bonne saison, et on y fera une belle promenade en voiture. [...]

Fiesole. — Fiesole est sur la hauteur à env. 5 kil. au N.-E. de Florence. On y va par le tramway électrique n°4 qui passe par la piazza dell'Annunziata et la piazza Savoranola pour se rendre à la barriera della Querce, et plus loin par S. Gervasio (d'où l'on a à dr. un beau coup d'oeil sur les hauteurs qui bornent la rive mérid. de l'Arno) et Le Lune à S. Domenico di Fiesole (148m). [...] De S. Domenico, il y a deux routes menant à Fiesole: à g. la vieille route escarpée qui monte jusqu'en haut en 20 min., en passant à la Villa Medicea (aujourd'hui Spencer), jadis résidence favorite de Laurent le Magnifique; à dr., la route neuve que suit le tramway électrique. Celle-ci fait d'abord un grand circuit à l'E., en offrant à dr. une vue magnifique de la vallée de l'Arno et de Florence, puis tourne brusquement et passe entre des villas au S. et dans le bas de Fiesole pour se terminer sur la place du Dôme. ...

Fiesole, la ville de Faesulae des Romains, est une anc. cité étrusque dont les murs énormes sont en partie conservés. [...]

L'emplacement de l'ancien capitole de Faesulae est occupé par un convent de franciscains Un peu au-dessous de ce couvent, à dr., l'anc. église St-Alexandre qui a quinze colonnes de cipolin antiques. On a de la terrasse devant cette église, surtout au coucher du soleil, une *vue superbe de la vallée de Florence et des hauteurs qui l'entourent.

Vallombreuse. — La belle excursion de ce côté peut se faire par la ligne à crémaillère de S. Ellero à Saltino qui monte en 1h. env. de la vallée de l'Arno au versant O. de la chaîne du Pratomagno, parallèle à la chaîne centrale des Apennins. [...]

De la plate-forme du Paraisino (1027m.; dépendance de l'Albergo della Foresta), vue étendue de la vallée de l'Arno jusqu'à Florence. La vue s'étend encore plus loin de la Secchietta (1450m.), sommet N. de la chaîne du Pratomagno, au S.-E. du couvent.⁶⁸

Jeanneret, não menciona nenhuma particularidade deste local, fazendo apenas uma referência na carta aos pais que *Não gosta*. Sábado 14 visita

⁶⁸ Baedeker K (1905, p.184).

o Palácio Pitti e os jardins Boboli terminando a tarde com o por-do-sol em Fiesole, tal como é destacado por Baedeker. Jeanneret já descreve a experiência de outro modo:

Si cependant: nous sommes allés hier au soir, au cocher du soleil sur la colline qui domine Florence, et qui vit naître Fra Angelico, que Boecklin habita si longtemps; nous sommes montés à Fiesole, ce fut merveilleux, une révélation. Je compris pourquoi nos grands quattrocenistes furent ce que leurs oeuvres nous les révèlent: ils n'étaient que de sincères artistes émus devant une nature dignes des dieux. ... entre parenthèses, si papa veut voir du beau pays, riche florissant, qu'il aille à Lugano; [...] Il retrouvera à Fiesole de quoi se ravir et son âme avec.⁶⁹

No domingo à tarde visita a cartuxa de Galluzzo e apesar de já referir o modelo de organização social como solução para os problemas de habitação, a sua atenção parece concentrar-se primeiramente no modo como a cartuxa se relaciona com o mundo exterior. Esta observação parece sair directamente das impressões obtidas pelo próprio Jeanneret, já que Baedeker não apresenta qualquer referência explícita:

[...] ce n'est en rien le cloître des Chartreux d'Éma. J'y suis allé hier à la Chartreuse, j'espère ne pas vous l'avoir déjà dit. J'y ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver. Oh ces moines, quels veinards. Samedi soir à Fiesole, oh ces moines quels veinards; mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient du moins s'arranger un vie délicieuse et je suis persuadé que tout compte établi, eux sont les

⁶⁹ Extrato da carta de Jeanneret aos pais em 14 de Setembro de 1907, (Jenger, 2002, p.33). Apesar de a carta ser datada de 14 de Setembro, esta só foi terminada a 15. Assim quando refere "hier soir", refere-se à tarde de sábado 14 e não sexta 13, em correspondência com nova expressão "hier samedi Palais Pitti" do mesmo parágrafo. Estes dados são corroborados pela cronologia indicada por Brooks HA (1997).

heureux et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue!⁷⁰

Nestes locais demora a descobrir o carácter relevante dos sítios propostos de Baedeker, procurando os templos, sem prestar grande atenção às qualidades paisagísticas conforme ocorreu em San Miniato. No entanto quer a visita a Fiesole, quer a visita à cartuxa de Ema produzirão os seus efeitos, e a busca de espiritualidade sempre sugerida por Ruskin nas obras de arte, será substituída pela ideia da *beleza sublime* proposta por Taine, alimentando o carácter idealista de Jeanneret, como nos demonstrou Turner.⁷¹ É a qualidade paisagística que confere carácter ao sítio e que Baedeker pretende sempre destacar. A experiência espiritual de Jeanneret passa assim para o *plein air*.

Après l'orage - Siena

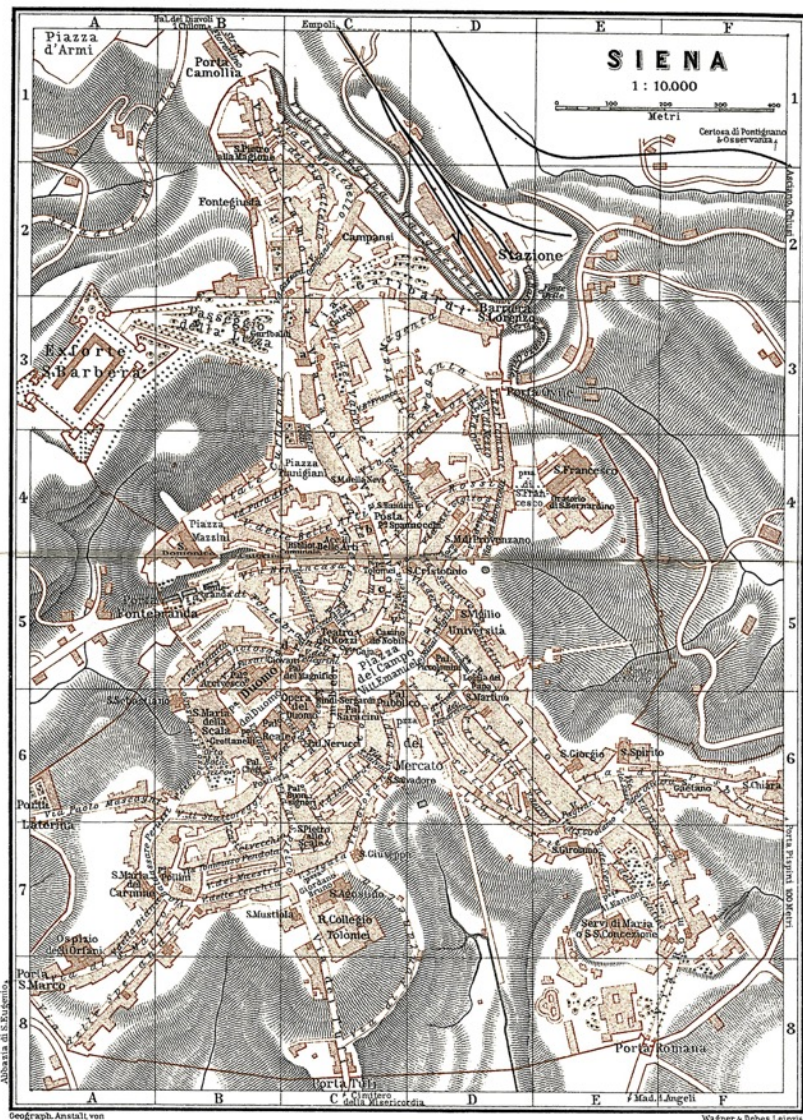
Após duas semanas em Florença, tendo esgotado o itinerário artístico previsto por Ruskin, em particular o relativo à arte medieval, Jeanneret e Perrin interrompem a sua estadia e visitam Siena durante uma semana (de domingo 29 de setembro a sábado 5 de outubro), ficando alojados em *Albergo della Scala*,⁷² um dos albergues recomendados por Baedeker. Tal como acima referido, Jeanneret descreve Siena a seus pais carta de 8 de outubro, referindo:

Vous voyez que passée la visite réglementaire, rasante, Baedeker à la

⁷⁰ Carta de Jeanneret a seus pais de 14 de Setembro de 1907, (Jenger J, 2002, p.34).

⁷¹ Turner (1987).

⁷² Baedeker K (1905, p.189) indica em primeiro lugar um conjunto de hotéis de primeira escolha, e em seguida refere: “Bonne maisons de 2^o ordre, avec trattoria: la Scala (pl. d, C5), place St-Jean, en face du Baptistère (ch. 2 fr.);”



12. Sienna. Plano do guia Baedeker. Estadia entre 29 de Setembro e 6 de Outubro de 1907

main, de toutes les curiosités de la ville, nous avons à notre champ d'opérations.

No guia, a sugestão de visita a Siena surge encadeada à apresentação dos *environs de Florence* (fig. 12) em continuidade temática sob o título de itinerário *De Florence à Sienna et à Chiusi, par Empoli*:

La ligne de Sienna traverse la fertile vallée de l'Elsa en suivant la rive droit de cette rivière. [...]

Sienna (319m.) est une ville de 25567 hab., le chef-lieu de la province du même nom et le siège d'un archevêché e d'une université célèbre dès le XIV s. [...]

Elle est située dans une contrée charmant et sur trois collines composées d'argile dite "terre de Sienna". Pour l'étude de l'art du XVI s., c'est une des villes les plus importantes de l'Italie après Rome, Florence et Venise. [...]

La pittoresque *Place Victor-Emmanuel, autrefois piazza del Campo, occupe le centre de la ville au point de rencontre des trois collines; elle est de forme semi-circulaire et bornée au N. par le pal. Sansedoni, imposant édifice couronné de créneaux, des XIII et XIV s. En face de l'hémicycle s'élève le [...]

*Palais Public, énorme construction goth. en travertin et en briques, bâtie de 1289 à 1305. Sur le côté, la svelte tour dite torre del Mangia, haute de 102m.; on a du sommet une vue magnifique (50 c.). Dans le bas, contre la tour, est la chapelle de la Place, en forme de loggia.

Taine dá-nos como habitualmente uma imagem da cidade logo marcada por um ponto de vista exterior. A cidade aparece no meio da natureza, esta é o ponto de vista original.

13. Après l'orage. Ch-EJ, Siena: entre 29 de Setembro e 6 de Outubro de 1907. FLC 2852.



De Chiusi à Sienne, le pays s'aplatit; on est entré dans la Toscane: des marécages étendent dans le lointain leur verdure sale et malade. Un peu plus loin sont des collines basses, puis des coteaux grisâtres, où la vigne tord ses sarments noirs : c'est un maigre et plat paysage de France. Une vieille cité, entourée de murailles rousses, apparaît à gauche sur une colline, et l'on entre à Sienne.⁷³

Não são conhecidos muito detalhes dessa estadia, apenas que Jeanneret inicia lá a produção de um novo tipo de registo, em particular a gouache/aguarela mais tarde publicada no catálogo *Le Langage des pierres*, com a seguinte caracterização: "Sienne / la place du Pallio. 1289-1305. / Après l'orage. / fait à Sienne oct. 1907" (fig. 13).

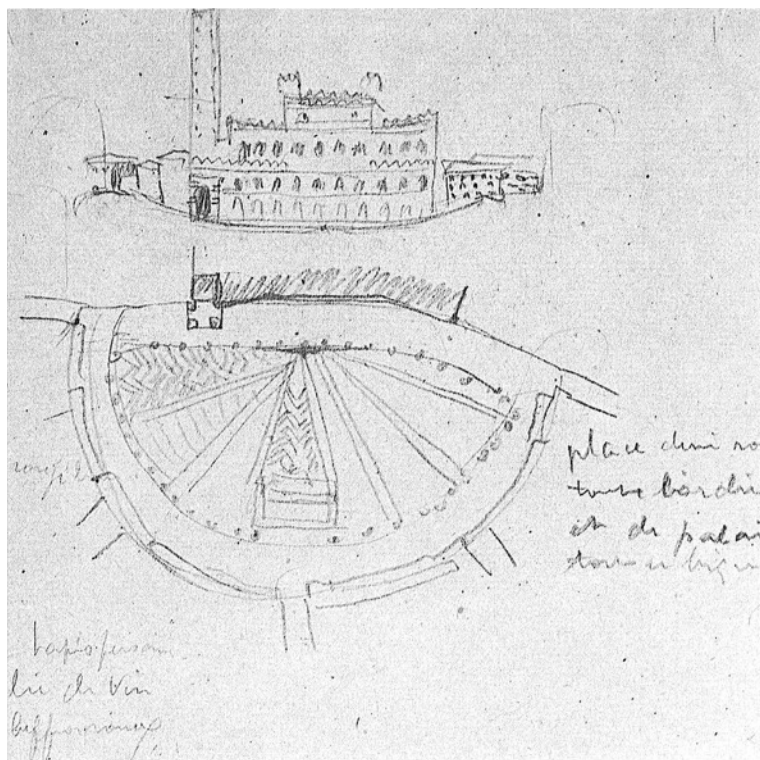
Contrariamente ao registo dominante dos seus desenhos anteriores, caracterizados pela reprodução fiel e detalhada de fragmentos de edifícios ou obras de arte, na linha das ilustrações de Ruskin, Jeanneret enfrenta-se agora a um novo desafio. Tomar distâncias e representar o todo em detrimento do pormenor das partes, chegando mesmo a fazer um esboço preparatório de planta e alçado, (num registo que seria mais frequente na viagem posterior de 1911), ensaiando uma análise e codificação espacial (fig. 14), tal como salienta Baker:

In securing both the fact and the atmosphere in his research, Jeanneret reached a level of understanding of architectural phenomena that was revealed with most conviction much later in his life. [...]

The quality and range of Jeanneret's work in Siena suggests that the visit had considerable significance for him, perhaps comparable with

⁷³ Taine, H-A (1865).

his visit to the Chartreuse in Val d'Éma.⁷⁴



14. Estudo da Piazza del Campo. Ch-EJ, Siena: entre 29 de Setembro e 6 de Outubro de 1907. FLC 22125.

Tomar distâncias, espacializar e simplificar de formas dá corpo a uma nova atitude de observação, que Gresleri denomina de “redução geométrica do problema perceptivo”.⁷⁵ Destaca ainda a importância da *Camera observatorio* do *Albergo della Scala* onde Jeanneret se encontrava alojado, que tal como a casa da *Piazza della Signora* em Florença, oferecem ainda hoje um panorama exultante da cidade, consentindo admirar com toda a tranquilidade uma paisagem pitoresca.

Esta experiência não ocorre naturalmente. Tal como refere Jeanneret, foi provocada pela invulgaridade das cores geradas após uma tempestade, e que acaba por dar título e tema à aguarela com a inscrição *après l'orage*.

O ambiente, a espessura da atmosfera, a singularidade do momento sensibilizou Jeanneret, carente da orientação espiritual de Ruskin na interpretação dos fenómenos artísticos, mas talvez com a confiança dos eleitos iniciados de Shuré, ou na busca da *beleza sublime* que apenas se manifesta na natureza de Taine. Jeanneret liberta-se. Liberta-se dos códigos artísticos de Ruskin para desenhar ornamentos, e transfere o misticismo que persegue na pintura medieval, para dar expressão àquele momento. A experiência mística passa para o papel. Este registo não corresponde apenas a uma representação do que se vê, do que está à sua frente, mas corresponde também à projecção de uma visão interior enriquecida pela intensidade da experiência da viagem, das memórias da aprendizagem, das leituras. Um estado de espírito, um milagre. Um

⁷⁴ Baker GH (1996, p.95-6).

⁷⁵ Gresleri G (1987, p.7).

milagre premonitório da *teoria dos milagres* que viria a estabelecer para a fundação de Chandigarh na Índia.

Essa espiritualidade é o traço comum a Ruskin, Taine e Schuré. Ruskin entende a obra de arte como uma manifestação divina, Taine estabelece o conceito de beleza baseada na experiência da sensação individual e a *beleza sublime* como aquela manifestada pela natureza e de que apenas a arquitetura se pode aproximar, de acordo com a sua capacidade para evocar o fenómeno natural. Schuré acredita que o espírito é a única realidade, e a matéria não mais do que a sua expressão inferior. Para Schuré, certos raros indivíduos possuem dons extraordinários e ao longo da história, conseguiram abrir os mistérios espirituais mais profundos, e penetrar no reino dos iniciados Turner.⁷⁶ A combinação destes fatores, tal como brilhantemente explicado por Turner, atribui o traço marcadamente idealista do pensamento de LC, cujas ideias se organizam rapidamente, para assim permanecerem constantes ao longo da sua vida.

No entanto Jeanneret, sabia que entrava em território novo, para além dos cânones recomendados pelo seu mestre L'Eplattenier. Este desenho ficaria fora das experiências trocadas com o seu professor, tendo apenas mencionado a sua existência mais tarde, e tal como imaginava mereceu a reprovação e crítica do seu mestre Brooks,⁷⁷ Moos,⁷⁸ quando a Jeanneret lhe envia a aguarela partir de Paris acompanhada de uma carta em que refere:

⁷⁶ Turner (1987, p.33-4).

⁷⁷ Brooks (1997, p.108).

⁷⁸ von Moos (2002, p.30-31).

Ne me critiquez pas trop cette impression de la place du Pallio à Sienne. Vous savez que Sienne est la ville de la couleur, et que pour peu qu'un orage soit survenu, et qu'après avoir allumé tous les tons tels une aquarelle fraîche, ils s'en soit allé égrenant quelques gros nuages noirs dans un ciel de couchant vert cru, et que la terre apaisée ait exhalé sa béatitude en de merveilleuses nuées roses, venant lécher les murs tapissés de châles de Perse du formidable palais comunal, vous comprendrez que devant pareille symphonie on se soit laissé emballer et pénétrer de ces sonores harmonies [...]⁷⁹

A resposta de L'Eplattenier confirma as suspeitas de Jeanneret, advertindo-o para se limitar a ser um arquiteto "*Dessine, ça suffit*".⁸⁰ Esta incompreensão do seu mestre deve ter sido logo antecipada por Jeanneret, e influenciado a redução de correspondência entre ambos após a partida de Florença.

A experiência ficaria no entanto gravada de maneira inalienável no espírito de Jeanneret e marcaria o início de uma alteração profunda para o resto da viagem. É por isso um Jeanneret renovado que regressa a Florença:

Retour à Florence par un ciel très nuageux; fait tout le trajet sur la plate-forme du dernier wagon, et j'ai joui d'une vue unique pendant trois heures, puis d'un coucher de soleil, comme jamais mon imagination n'en eût pu souhaiter; quelque chose de grandiose, de fabuleux, de surnaturel; dans les nuages, dans le ciel, avec des colorations invraisemblables.⁸¹

⁷⁹ Excerto transcrito de Sekler PM (1973, p.454).

⁸⁰ Moos Sv (2002, p.30).

⁸¹ Carta de Jeanneret a seus pais em 8 de outubro de 1907, conforme transcrição in Baudouin R et Dercelles A (2011).

Retorno a Florença

Jeanneret e Perrin regressam a Florença na noite de sábado, 5 de Outubro, encantados com a experiência. O dia seguinte, domingo 6 de outubro tem uma áurea especial, por se tratar do vigésimo aniversário de Jeanneret. L'Eplattenier, envia a Jeanneret o livro de Schuré, possivelmente como presente de aniversário, e cuja leitura Jeanneret desde logo inicia, conforme descreve na carta enviada aos pais a 8 de outubro:

M. L'Eplattenier m'a aussi envoyé, quelques jours après une savonnée, un beau livre de Édouard Schuré, Les grands Initiés, Rama, Brahma, Boudha (sic), Moise; Jésus, qui paraît au premier juger être bien noble et bien édifiant, philosophique et peu facile aussi.

O retorno a Florença vai constituir um processo de despedida, de encerramento da experiência Florentina. E se antes de Siena Jeanneret duvidava que houvesse arquitetura interessante em Florença, e menosprezava a cúpula de Brunelleschi, neste regresso tudo havia mudado. Jeanneret inicia uma visita aos seus locais preferidos. No domingo do seu aniversário visita a capela Medici de San Lorenzo. Na manhã do dia 8 terça-feira, sobe à cúpula e depois ao *campanille*, e pela tarde o palácio Vecchio e a capela Medici para ver *Gozoli*. A visão da cúpula era agora bem diferente:

La veille du départ, j'étais monté a la coupole et m'étais rendu compte de sa stupéfiante énormité ; cela avait confirmé au centuple l'idée de splendeur que j'avais eue quelques jours avant depuis San-Miniato. Mais voir la coupole depuis la place du Dome où l'on danse constamment d'une jambe sur l'autre pour éviter 1 tram, un fiacre,

un vélo ou un enterrement et voir la coupole depuis les environs de Florence, la voir comme la voyaient les étrangers du moyen-âge lorsqu'ils arrivaient au sommet d'une colline et que tout à coup surgissait dans la brume bleue du matin, ce monstre de pierre, colline plus grande que celles d'alentour parce qu'ordonnée, sont 2 choses singulièrement différents. Et j'ai compris pourquoi les Florentins avaient désiré posséder en leur dôme la chose plus noble qui se soit faite et qui puisse se faire.

Je l'ai vue ainsi depuis le train, très longuement, a 4 reprises et les 4 fois de la brume matinale et bigre il eut fallu être sérieusement bouché pour ne pas comprendre.⁸²

O interesse pela cúpula de Brunelleschi ocorre já influenciado pelos resultados da captação espacial em Siena. O abandono do registo da superfície e do pormenor, estabelece outra abordagem, a captação da imagem de conjunto. Essa percepção, ou a intuição que entretanto se iniciaria, seria certamente reforçada pela sugestão de Taine:

Voyons donc ce célèbre Dôme; la difficulté est de le voir. Il est sur un sol plat, et pour que l'œil pût embrasser sa masse, il faudrait abattre trois cents maisons. En ceci apparaît le défaut des grandes constructions du Moyen Âge; même aujourd'hui, après tant d'éclaircies pratiquées par les démolisseurs modernes, la plupart des cathédrales ne sont visibles que sur le papier. Le spectateur en saisit un fragment, un pan, une façade; mais l'ensemble lui échappe; l'œuvre de l'homme n'est plus proportionnée aux organes de l'homme.⁸³

⁸² Carta para L'Eplattenier de 1 de Novembro de 1907, (Jenger J, 2002, p.38).

⁸³ Taine H-A (1865).

Nevoeiro da partida

E na madrugada de 9 de outubro, Jeanneret parte de Florença para visitar Lucca e chegar a Ravenna, mas falha novamente Lucca sendo conduzido quase até Bolonha por Pistoia. Como salienta Gresleri, com este incidente Jeanneret acaba por percorrer de comboio uma paisagem, nessa altura quase intacta e selvagem, atravessando locais de montanha semelhantes à paisagem da Jura ao longo dos vales *Mugello* e do rio *Lamone*, iniciando assim a despedida da paisagem toscana:

E un contrattempo ferroviario quello che cambierà il loro programma, sicché dopo Lucca, rientrati a Firenze, raggiungono Ravenna passando per Faenza, percorrendo in treno le valli del Mugello e del Lamone, allora luoghi intatti e selvaggi, tipicamente montani, tant'è che risulta credibile il paragone fatto da Jeanneret coi luoghi del paesaggio giurese. Sono valli che hanno qualcosa di singolare, estraneo al cliché della realtà geografica italiana, un'estraneità che non sfugge all'attenzione dei viaggiatori e che contribuisce a sciogliere definitivamente il legame già allentato con la tipicità del paesaggio toscano e con Firenze, città, alle fine, già rimpianta e così ammirata.⁸⁴

Acaba por beneficiar de um passeio místico redobrado pelos *environs de Florence* com vistas sobre a cidade, envolta no nevoeiro matinal. Este nevoeiro, para o qual Baedeker advertia,⁸⁵ haveria de ser previsível e regular, frutos das características geográficas de Florença, situada no vale do Arno, rodeada de colinas encostadas aos Apeninos, criando assim condições adequadas à formação de nevoeiro orográfico. Este nevoeiro

⁸⁴ Gresleri H (1987, p.22).

⁸⁵ Baedeker apenas recomendava a visita aos arredores de Florença pela parte da tarde, pois o nevoeiro matinal não permitiria desfrutar em pleno das vistas que daí se obtinham.

ocorre quando o ar quente, mais leve e húmido, sobe o terreno inclinado das encostas de colinas ou montanhas, perdendo temperatura com a ascensão. Quando essas massas de ar atingem o ponto de orvalho forma-se uma extensa camada de nevoeiro.

Mais uma vez um momento singular, um milagre. Jeanneret, qual iniciado de Schuré, acabado de chegar aos vinte anos e a viver uma experiência artística e espiritual extraordinária, sensibilizado pelo momento da despedida, viveu quatro vezes essa experiência de ver unidos pela bruma azul a cúpula com as colinas, a cidade com o relevo, a pintura com a arquitectura, formando uma imagem digna de interpretar a beleza sublime de Taine, aquela em que a arquitectura com a sua simplicidade consegue evocar uma paisagem natural.

Cúpulas da toscana

A aguarela que produz quando deixa Florença ocupa um lugar invulgar nos desenhos de viagem de Jeanneret. É invulgar pelo objecto representado. A cúpula de Brunelleschi e as colinas dos arredores de Florença, como se da mesma coisa se tratasse. Para isso o elemento comum é a forma da célebre cúpula e a sua semelhança à forma arredondada das colinas de Florença.

Não se trata de uma representação direta de um objecto, fragmento ou edifício. Não procura reproduzir uma realidade visível, nem tão pouco de a compreender. Não cabe na categoria dos desenhos. Se enquadrar-mos este documento na perspectiva de Vasari então estará mais próximo da

Escola Veneziana que da Escola Toscana. O desenho não constitui uma referência, pelo contrário é a cor, a transparência e a profundidade dada pela tonalidade.

Este é outro aspecto invulgar. O recurso às técnicas mais próximas do *colorito* veneziano para representar uma relação de forma, habitualmente mais ao alcance da técnica do desenho. A que se deve então esta escolha?

Importa começar por ver que o motivo desta aguarela é a cidade de Florença e os seus arredores (os *environs* de Baedeker), em particular um destacado elemento artificial, produzido pelo homem, e as colinas que envolvem Florença enquanto elementos naturais da topografia que se levantam fora da cidade, enquanto cenário natural constante e contrastante. Claro que entre um edifício e a geomorfologia dá-se um salto de escala tremendo, só possível de atenuar pelo efeito da perspectiva em que aumenta o tamanho da cúpula no primeiro plano e reduz o tamanho das colinas no plano de fundo. Embora este possa ser o ponto de partida, também será verdade que para isso contribuem uma cúpula anormalmente grande e umas pequenas colinas. Temos assim uma diferença de escala superada entre os elementos natural e artificial.

Poderemos também afirmar que Jeanneret pretende equiparar a cúpula às colinas e as colinas à cúpula, pondo em evidência a invulgar escala de cada um dos elementos, usando a perspectiva para aproximar os tamanhos, trabalhando profundidade e decompondo os planos. Também é verdade, como referem diversos autores, que as colinas representadas não correspondem a uma realidade específico, mas antes a uma forma

simplificada, geometrizada, mais próxima do círculo, mais próxima da forma da cúpula. Esse aspecto para além de visível, é reforçado pelas diversas descrições de Taine, em que se refere às colinas como uns montes redondos.

Au-dessus d'elles, les toits bruns en vieilles tuiles tranchent le bleu pur du ciel, et, au bout d'une rue allongée dans l'ombre chaude, les yeux s'arrêtent sur un dos rond de montagne.⁸⁶ [...]

Dans le lointain, on aperçoit des arbres qui verdissent, un doux et joli paysage, pareil à ceux des climats tempérés; plus loin, des sommets arrondis, des coteaux; plus loin encore, un amphithéâtre de rocs sévères. Florence est dans une vasque de montagnes, comme une figurine d'art au centre d'une grande aiguère, et sa dentelure de pierre s'argente avec des teintes d'acier sous les reflets du soir. On suit la rivière et on arrive aux Cascines. Le vert naissant, la teinte délicate des peupliers lointains, ondule avec une douceur charmante sur le bleu des montagnes.⁸⁷

Mas temos de reconhecer a evidência. este não é um desenho analítico, de pormenor, com o rigor de representação de uma realidade exterior. É uma imagem que projeta uma realidade interior, do seu autor. É em certa medida um desenho imaginado, idealizado como criticava Taine, na defesa da arte do renascimento. Mais que uma realidade que se procura absorver, a aguarela representa uma realidade sobre a qual Jeanneret projeta uma ideia. Já não uma ideia espiritual ou divina característica da visão da arte medieval, mas uma ideia de ligação entre um edifício e a paisagem que o envolve, como um laço fraternal, uma partilha de identidade. Como se o aparecimento da cúpula em Florença resultasse de

⁸⁶ Taine (1865, p.108).

⁸⁷ Ibidem, p.109-110.

um espírito local, de uma cultura visual, de uma ligação genealógica entre a arquitectura e a paisagem que a suporta.

Outro aspecto relevante consiste no consenso alargado entre os diversos investigadores deste período de vida de Jeanneret, relacionando o texto sobre a cúpula e esta aguarela. Isso decorre da identificação da mudança de posição de Jeanneret sobre o valor dessa obra arquitectónica, que coincide com o propósito do desenho. Esse texto, feito na despedida de Florença, em que Jeanneret descreve essas últimas visões que retém de Florença desde o comboio em direcção a Lucca e que lhe permite desfrutar dessa vista 4 vezes nessa manhã. Isso conduziu os investigadores a assumirem que o desenho teria sido feito nesse momento e portanto nesse sítio. O sítio, ou os pontos de vista descritos por Jeanneret no texto são todos localizados no lado norte de Florença, onde se localiza a linha de caminho de ferro, e correspondem a uma vista semelhante aquela que se obtém desde Fiesole, tanto do agrado de Jeanneret. Isto significaria ainda que no plano de fundo da cúpula estariam, entre outras, as colinas de San Miniato. Mas eis que surge então a primeira inquietação. Jeanneret descreve esta vista como aquela que os homens medievais poderiam obter desde (*à parti de / from*) o cume da colina de San Miniato, precisamente do lado oposto, já depois do rio Arno na margem sul de Florença. Se atendermos a uma análise mais detalhada da imagem verificamos que a silhueta da cidade é estruturada pelo duplo coração de Florença como lhe chamou Taine:

On peut voir les commencements de cette renaissance; du Palais-Vieux, on va au Dôme. L'une et l'autre sont le double cœur de Florence, tel qu'il a battu au Moyen Âge, l'un pour la politique, l'autre pour la religion, tous les deux si bien unis qu'ils n'en faisaient

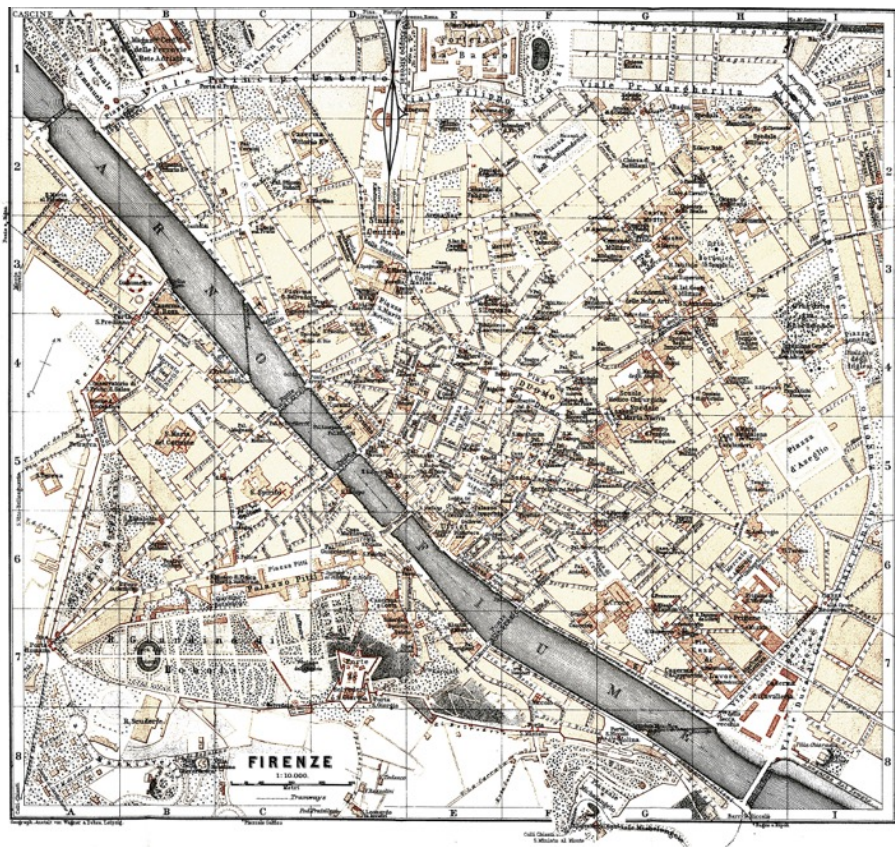
qu'un seul.⁸⁸



15. *Panorama dal Giardino Boboli* - Postal da coleção de Le Corbusier.

O duplo coração, para além da referência histórica e artística, constitui também uma referência espacial, que nos localiza no espaço conforme a disposição desses elementos entre si. Assim podemos verificar que na aguarela de Jeanneret, o palácio Vecchio se apresenta à direita da cúpula, deixando entre eles um espaço vazio. Tal conjugação apenas se obtém de um local específico, e surpreendentemente não é da colina de San Miniato, mas antes desde os jardins Boboli, junto à entrada do Palácio Pitti. Este é o ponto de vista representado na aguarela, que deste modo estabelece um vínculo rigoroso com a realidade representada. Afinal, aquela não é uma imagem inteiramente imaginada, mas tem por base uma realidade concreta, a vista que se obtém desde um ponto singular dos arredores ou *environs* de Florença. Mas terá a aguarela sido produzida desde esse ponto de vista? Sabemos que Jeanneret esteve nesse local no sábado 14 de Setembro, em visita ao palácio Pitti, mas também sabemos que tinha estado na véspera em San Miniato e que não se tinha entusiasmado com o motivo da visita. Claro que as únicas referências feitas por Jeanneret correspondem a uma apreciação sobre a arquitetura, e não sobre o local. Nessa altura Jeanneret iniciara as incursões pelos *environs de Florence* propostos por Baedeker, que levaram Jeanneret a San Miniato no dia 13, ao Palácio Pitti / jardins Boboli e a Fiesole no dia 15 e à cartuxa de Ema em Galluzzo no dia 16, culminando com a visita a Siena, onde se manifestaram nos desenhos as mudanças de sensibilidade de Jeanneret. E sabemos também que Jeanneret adquiriu

⁸⁸ *Ibidem*, p.129-30.



16. Florence. Plano do guia Baedeker. Note-se no canto inferior direito do plano a importância e detalhe atribuídos aos jardins Boboli, San Miniato al Monte e Viale dei Colli.

um postal com a vista que se obtém a partir dos jardins Boboli⁸⁹ (fig. 15). Como demonstra Burriel Bielza⁹⁰ na original abordagem à coleção de postais adquiridos por LC e hoje conservados na Fundação de LC, estas imagens não são frutos ocasionais de uma curiosidade turística, mas constituíram uma biblioteca de imagens que foram recorrentemente utilizadas por LC no seu processo de trabalho. Essa prática que se acentuou bastante a partir da viagem ao Oriente de 1911, teve talvez aqui o seu início.

Jeanneret pode ter escrito o texto no comboio, assim como pintado a aguarela, mas teve como pontos de vista a memória da vista de San Miniato para o texto e a imagem do postal dos jardins Boboli (fig. 16) com a colina de Fiesole entre a cúpula e o palácio Vecchio para a aguarela, estabelecendo desse modo umas relações espaciais únicas. A paisagem que Jeanneret pinta é aquela em que se encontra, no centro do ponto de fuga.

⁸⁹ Burriel Bielza (2014): *Iteration, repetition and internal coherence within Le Corbusier's creative process.* in AE[...] Revista Lusófona de Arquitectura e Educação Architecture & Education Journal, N 11 / 2014.

⁹⁰ Burriel Bielza (2013).

A viagem Pitoresca

Um novo ponto de vista

A viagem de Jeanneret de 1907 ficou efectivamente conhecida pela viagem à Toscana, por razões indeterminadas. Um dos aspectos incontornáveis que deve ter contribuído para essa ideia é a divisão da viagem em dois períodos claramente distintos, cuja fronteira espacial se estabelece genericamente em Florença, sensivelmente a meio do período de tempo da viagem. Essa delimitação apoia-se objectivamente no numero de desenhos, aguarelas e outros registos gráficos produzidos por Jeanneret, que apresenta uma enorme intensidade até à estadia em Florença, um entusiasmo fugaz em Ravenna (primeiro destino após Florença), sendo abruptamente abandonada, e talvez por razões de consciência retomados em Veneza para produzir apenas dois desenhos. Tal como refere Brooks:

There are no extant sketches by Jeanneret from Ferrara, Bologna, Mantua, Verona, or Padua and very few from their lengthy stay in Venice.

They also altered their itinerary, selecting picturesque scenery instead of works of art. Saturday night in Bologna, for example, the youths opted for such unconventional excitement as entraining for the Apennine Mountains to observe the sunset, returning by the light of the moon.

[...] Rather than studying Mantuan architecture he enjoyed dozing on

a bench in the sun.⁹¹

Esta delimitação da viagem em dois períodos esteve por isso na base da formação da ideia da *viagem à Toscana*, valorizando a produção de registos gráficos de Jeanneret até Florença. A ausência desses registos no restante período da viagem é atribuído ao desinteresse de Jeanneret e provocou também o desinteresse da comunidade de investigadores. Em suma, a viagem a Itália de 1907, oferece como primeira impressão uma viagem à Toscana com o seu espólio documental valioso, e uns documentos complementares ou secundários de Ravenna e Veneza.

O que procuramos compreender nesta fase é as razões para uma mudança de atitude tão abrupta e intensa por parte de Jeanneret, e os reflexos na produção desenhada.

Les coupelles de toscane, ocorre no clímax desse momento e apresenta-se como a expressão mais forte da alteração de atitude e o seu conteúdo é sintomático das mudanças que se processavam. Essas mudanças tem, como vimos, o seu início na estadia em Siena e são claramente visíveis na produção de desenhos de Jeanneret, passando a aguarelas, desviando-se do treino dado por L'Eplattenier, e mais importante ainda, do universo de ideias e interesses arduamente transmitidos. Correspondem ao abandono do desenho de pormenor e à abordagem panorâmica do espaço e suas construções, com um ênfase particular na captação do ambiente quer seja dado pela luz como no interior da cúpula de Siena, pela cor como na aguarela *après l'orage*, ou efeitos atmosféricos como nas *Les coupelles de*

⁹¹ Brooks HA (1997, p.112).

toscane, assumindo particular importância a relação com os elementos naturais. Para isso em muito contribuem as influências das ideias de Taine, em particular a sua concepção de beleza sublime, e o recurso constante às descrições da paisagem natural nas sugestões de visitas das cidades, bem como as orientações do guia Baedeker, com a divisão entre cidade e seus arredores (*environs*), tratando com igual importância e detalhe o ambiente construído e o ambiente natural, apoiadas nas sugestivas cartografias que tratam com expressões gráficas diferentes e contrastantes os elementos naturais e os elementos urbanos.

No entanto a recente sistematização e publicação da correspondência de Jeanneret dá-nos acesso a uma informação que nos permite reconstruir com detalhe os momentos da viagem, as atividades e estado de espírito, preenchendo o vazio que a ausência de desenhos provoca.

Do desinteresse pelas cidades e pelas obras de arte referenciadas quer em Taine quer em Baedeker, Jeanneret dá início a um novo interesse, através dum processo de seleção, passando a apreciar crescentemente o carácter mais emocionante nos elementos naturais. Como esclarece na carta de 8 de outubro a seus pais:

Je trouve Florence magnifique, je la revois encore avec plus de plaisir après Siene; l'élimination devient formidable [...] La coupole du Dôme, qui s'est enfin révélée après quatre semaines d'indifférence ...

De certo modo, a partida de Florença é também uma despedida de Ruskin, cujo livro não lhe será mais útil, e mais importante ainda, das suas ideias que parecem entrar em declínio, mesmo que inconscientemente.

Agora são as ideias de Taine e os filtros de Baedeker, que actuam sobre Jeanneret. O casamento entre a busca da beleza sublime e a perspectiva dos *environs* provocará uma emancipação extraordinária, como constata “[...] je suis obligé de m’intéresser à tout, l’architecture embrassant absolument tout, y mettant son empreinte.”⁹²

Na carta a L’Eplattenier, talvez para explicar ao mestre a evidente mudança de atitude refere que na visita a Padua “*Puis Mantegna le beau dessin, trop e dessin pour peu d’idée*”, e na cidade de Veneza - *la grand humectation*, torna definitiva a ruptura “*Les crayons ne s’usent plus et le papier reste blanc*”.

A caminho de Bolonha, Jeanneret e Perrin, cansados de visitar obras de arte, e muito possivelmente de serem dirigidos na viagem, iniciam sínteses e experimentam novos itinerários e interesses. Isso mesmo parece ter acontecido com uma tomada de consciência, uma emancipação que se traduziu num acordo: Todos os dias fariam uma *promenade*.

Tal como notou Brooks, embora com surpresa, Jeanneret prefere agora cenários pitorescos à visita e estudo de obras de arte “*They also altered their itinerary, selecting picturesque scenery instead of works of art*”. Esta nova sensibilidade, não parece inteiramente compreendida, e a maior parte dos investigadores de Jeanneret não lhe faz qualquer referência. A informação de Brooks não esconde a surpresa e um lado de indignação, quando em vez de por em evidência o objeto do novo interesse, contrapõe antes com o valor do recente desinteresse. Consideramos por

⁹² Carta de Jeanneret a seus pais de 8 de Outubro.

isso que a classificação de pitoresco proposta por Brooks não seja tão rigorosa no que respeita ao seu significado, mas antes uma forma de agrupar sem maior detalhe o conjunto de momentos da viagem que se alheiam da experiência artística, e que de algum modo estarão noutra categoria de gosto. De algum modo, esta foi sempre uma das marcas e também um dos estigmas do pitoresco.⁹³

Pi(n)toresco corresponde genericamente às impressões desencadeadas pela contemplação de uma paisagem pelos critérios da pintura e deriva do termo italiano *pittoresco*, que significa *semelhante ou feito como uma pintura*. A expressão chegou a ser usada para descrever o estilo de pincelada da escola veneziana de pintura, de Tiziano e Giorgione, e os seus efeitos plásticos, lumínicos e cromáticos.

De acordo com Iñaki Ábalos,⁹⁴ o pitoresco nasce de uma combinação de vários factores:

- Jardim paisagista - sistema de elementos compositivos: o terreno, as árvores, a água, as rochas e os edifícios;
- Critérios compositivos da pintura - modelo de composição e enquadramento das vistas do jardim;
- Empirismo - a natureza enquanto lugar do conhecimento e das emoções;

⁹³ Sobre este tema veja-se o interessante contributo de Iñaki Ábalos (2005 e 2008) com os seus *Atlas pitoresco*,

⁹⁴ Iñaki Ábalos (2008, p.19).

- Associativismo - A beleza está na mente do observador, permitindo com isso a associação de cenários a sentimentos e estados de espírito.
- Grand tour - interesse pela beleza da paisagem e das ruínas;
- Teoria do sublime de Edmund Burke. Efeito de *fenómenos sobrenaturais* ou de grande escala (tempestades, etc.).

Para Uvedale Price, Pitoresco corresponde a uma paisagem silvestre, rude e emaranhada, caracterizada pela irregularidade e a variedade. Em que a irregularidade é dada pela disposição incerta dos elementos e sua parcial ocultação que excita e alimenta a curiosidade, e a variedade, enquanto centro do prazer estético, introduz a ideia de sucessão, que mediante um percurso prolonga a duração da experiência estética. Este processo de sucessão e movimento explora a ideia do *paralaxe*, que consiste na alteração aparente de um objeto contra um fundo devido ao movimento do observador.⁹⁵

Chaque jour ... une virée

Na carta de Bolonha em 18 de outubro, descrevendo a paisagem atravessada na viagem entre Ravenna e Bolonha, Jeanneret e Perrin concluem:

[...] assisté dans cette énorme plaine, à un couchant émotionnant, on se tait on regarde, on rêve et l'on s'en va bien loin dans l'inconnu des ans. C'était si beau, que décidé que chaque jour, avec notre

⁹⁵ Ibidem, p.19-21.

abonnement, ferons une virée.⁹⁶

Deslumbrados com a paisagem e imbuídos no espírito da *Grand tour*, ela própria uma das fontes da formação do pitoresco, Jeanneret e Perrin decidem fazer todos os dias uma *virée*, dar uma volta, fazer um passeio, ou talvez o significado mais sugestivo de todos, ESCAPAR. Escapar é sair, abandonar um interior e passar a um exterior, mas é também o abandono de algo conhecido em direção a um mundo indeterminado, pois não importa tanto para onde se vai, mas antes o que se deixa para trás. Nesse sentido é uma fuga de algo incómodo e privativo, que aprisiona. Uma evasão, uma acção de liberdade, uma fuga para um destino incerto, imprevisível e surpreendente. Este sentimento complexo, adquire a forma de uma contestação ou rebelião dentro da própria viagem, do seu programa, das expectativas em torno dela. Em certo sentido é um sentimento pitoresco na busca da surpresa e da emoção, na medida em que corresponde ao envolvimento na eterna oposição artefacto versus natural que o pitoresco tenta resolver. A natureza pitoresca, é o espaço da semi-ocultação, da surpresa e do selvagem. É o espaço das sensações e sentimentos, da experiência individual proposta por Taine, e por isso o espaço de liberdade e imprevisibilidade.

Esta viagem inicia-se com um momento puramente pi(n)toresco⁹⁷ na passagem de alta montanha de St. Gothard Pass,⁹⁸ que Jeanneret atravessou a caminho de Lugano. Da viagem após Florença conhecemos

⁹⁶ Carta de Jeanneret a seus pais em 18 de outubro de 1907, in Baudouin et Dercelles (2011).

⁹⁷ Iñaki Ábalos (2008, p.18), apresenta esta sensível visão de John Dennis de 1688, antecipando o interesse dos primeiros viajantes da *grand tour* pelos temas naturais. Sobre a viagem a Itália refere-se à travessia dos Alpes como um delicioso horror, um júbilo aterrador, e ao mesmo tempo que tremia estava infinitamente satisfeito.

⁹⁸ Tomando um dos itinerários sugeridos por Baedeker.

três momentos que se podem agrupar na experiência de paisagem que se poderá classificar de pitoresca. A subida ao cume dos Apeninos, a sesta num banco ao sol em Mantua e a viagem de barco no lago de Garda. Todos estes episódios têm em comum o facto de não estarem previstos no itinerário de viagem, ou melhor, o seu acontecimento implicou o abandono de visitas previamente agendadas e programadas. Mas têm também em comum a qualidade desses acontecimentos, pois correspondem a atividades que se distanciam dos itinerários urbanos e artísticos, artefatos humanos, e são preenchidos por temas naturalistas, de paisagem e ambientes singulares, centrados no sol, na montanha e na água. Por fim, têm em comum também a hipótese de responderem ao desafio permanente da *virée*, da escapada.

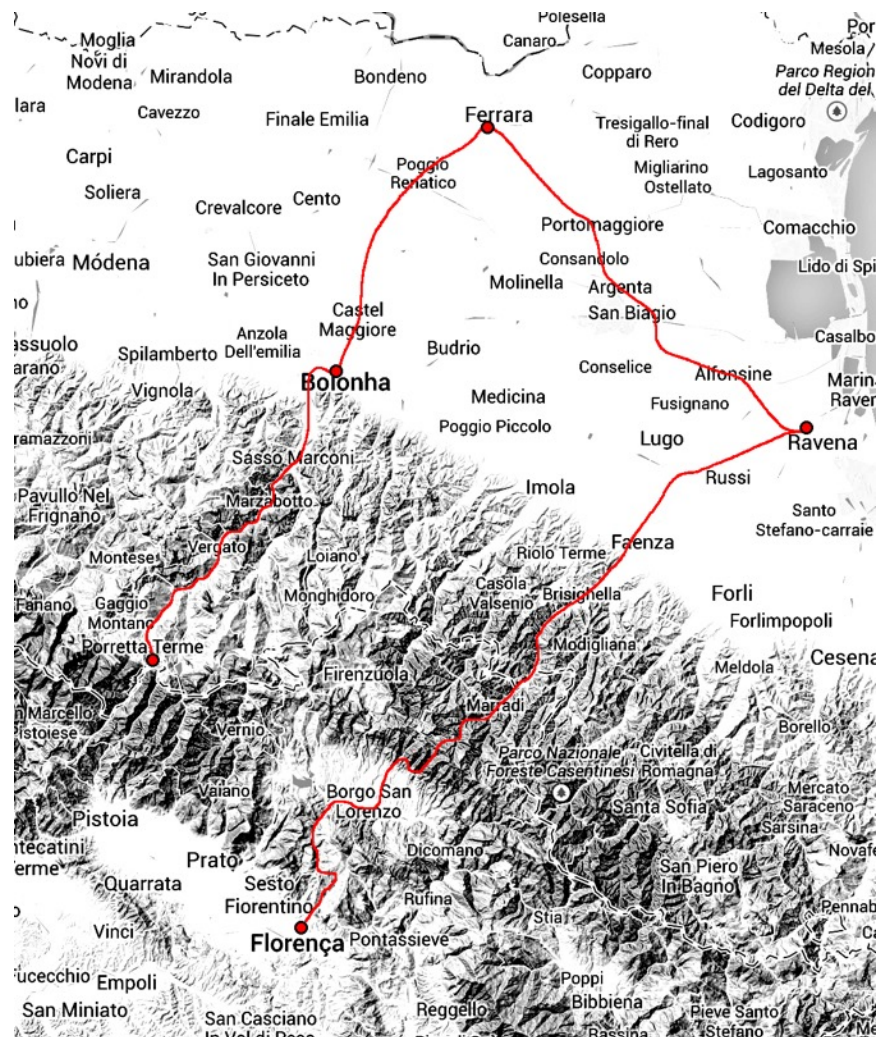
Un couchant émotionnant

Em 18 de Outubro, Jeanneret e Perrin deixam Ravenna em direcção a Bolonha, onde chegam pela noite. Durante a viagem do dia anterior estabelecem esse desejo de fazer uma *virée* e estabelecem a fuga ainda antes de entrar em Bolonha:

Demain dans les Apennins en partant á cinq heures après-midi le travail, pour rentrer à neuf ou dix heures au clair de lune.

Gresleri⁹⁹ identifica a subida à cordilheira dos Apeninos como uma viagem a Porreta (**fig. 17**), uma antiga estação termal, que Baedeker caracteriza como um local sem interesse. No entanto, Gresleri atribui o

⁹⁹ Gresleri G (1987)



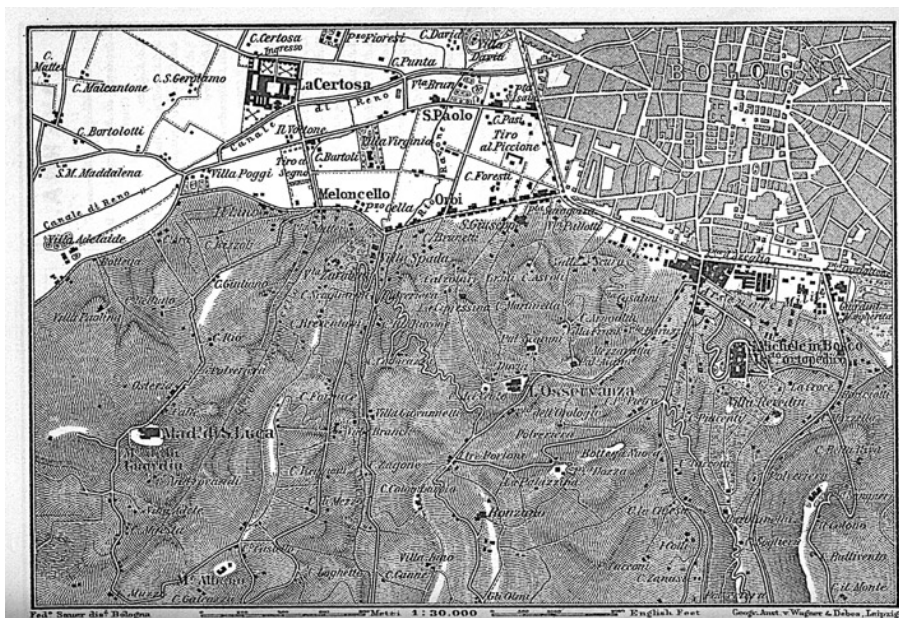
17. *Un couchant étonnant* - Itinerário da virée aos Apeninos em 19 de Outubro de 1907. Imagem editada pelo autor. No decurso da viagem, assistindo ao por do sol nos Apeninos por cima de Bolonha, emocionou-se e decidiu fazer uma virée diária, planeando a incursão nas montanhas (Porreta, junto ao Monte Cimone) para ver o por-do-sol sobre a Toscana. Regressou a Bolonha sob o luar.

motivo da visita ao desfrute de uma vista panorâmica da cidade sob a luz do luar. Acredita por isso Gresleri que o motivo desta incursão é vers Bolonha.

Jeanneret si mostra particularmente sensible al cliché che Stendhal ha dato del capoluogo emiliano, sicché il suo breve soggiorno è dedicato anche a brevi passeggiate a piedi sui colli o in treno nel tardo pomeriggio, verso Porretta, per poter ritornare alla sera a vedere la città di lontano “au clair de lune”.¹⁰⁰

Gresleri apresenta este episódio como uma forma de ver a cidade (fig. 18), no entanto depressa conclui que Jeanneret não se interessou por qualquer edifício relevante da cidade, mas apenas pela Basílica de S. Stefano e por um quadro de Rafael. Mas não é a cidade que atrai os jovens Perrin e Jeanneret. A visita aos Apeninos foi decidida antes de chegar a Bolonha, ou melhor, a caminho de Bolonha. A viagem entre Ravenna e Bolonha ocorreu durante a tarde e os jovens chegaram a Bolonha pela noite. Isso significa que fizeram a viagem em direção a Bolonha, vindos de Ferrara que é também a direção do pôr do sol, e este foi um episódio emocionante, tal como foi descrito, os jovens assistiram naquela enorme planície a um poente emocionante, que os fez sonhar e viajar para tempos desconhecidos. Querendo repetir essa emoção propõem-se a fazer regularmente as *virées*. É precisamente nesse momento que decidem subir aos Apeninos. Não tem qualquer relação com a cidade de Bolonha, pois ainda nem lá entraram, mas antes com o ocaso do sol nas montanhas. Subir os Apeninos, qual Icaro atrás do sol, para descobrir por trás a saudosa Toscana. A descrição da despedida de

¹⁰⁰ Ibidem, p.23.



18. Carte des Environs de Bologne. Plano do guia Baedeker. Estadia em Bolonha entre 18 e 21 de Outubro de 1907.

Ravenna na carta aos pais de 18 de outubro, está por isso intimamente ligada à experiência da subida à montanha.

Porreta é um local conhecido pelas suas termas, na parte alta dos Apeninos, próxima do Monte Cimone, ponto mais alto dos Apeninos do norte, e encontra-se na fronteira com a região da Toscana. Subir os Apeninos para ver o por-do-sol na Toscana, a partir da linha mais elevada da montanha, eis o motivo. No regresso a luz do Luar. Mas os Apeninos não são apenas um obstáculo a transpor. Eles correspondem a uma marca do território, plena de significado. Corresponde ao horizonte da paisagem Toscana com as suas pitorescas ondulações, na perfeita expressão das características côncavas e convexas do terreno como estabelece o sistema de elementos compositivos do jardim paisagista. Apresenta também um espaço interior, que Jeanneret atravessou e ao qual não foi indiferente. Tal como refere Gresleri, no dia em deixaram Florença para visitar Luca:

È un contrattempo ferroviario quello che cambierà il loro programma sicché dopo Lucca, rientrati a Firenze, raggiungono Ravenna passando per Faenza, percorrendo in treno le valli del Mugello e del Lamone, allora luoghi intatti e selvaggi, tipicamente montani, tant'è che risulta credibile il paragone fatto da Jeanneret coi luoghi del paesaggio giurese.

A experiência da travessia dos Apeninos desperta em Jeanneret, o prazer da experiência naturalista, e essa sensibilidade paisagística desperta em Jeanneret uma associação à figura do pai, que parece ter um interesse mais profundo nestes temas.

Nous avons parcouru un splendide pays; puis de Florence à Faenza nous avons traversé les Apennins et vu des paysages inouïs. Je pensais constamment à Papa, et au plaisir énorme qu'il aurait eu; c'était inoubliable.¹⁰¹

Baedeker, apesar de não atribuir grande importância a Porreta enquanto destino, organiza um itinerário de Bolonha até Florença, com as habituais informações práticas sobre modos de transporte, horários e custos, e sem surpresa, destaca a qualidade das vistas obtidas nos diferentes momentos do percurso, tendo como finalidade o desabrochar a paisagem toscana. Esta sugestão de Baedeker, acompanhada das emoções paisagísticas que viviam, devem ter servido de impulso sólido e fiável. Transcreve-se sem qualquer subtração a proposta de itinerário de Baedeker:

17. De Bologne à Florence, par Pistoie.

133 kil. Ch. de fer. Trajet de 3h. env. par le rapide (wagon-restaur.), et 3h. 3/4 en express pour 17fr. 05 et 11fr. 90; 4h. 3/4 à 5h. 3/4 en train omn., pour 15fr. 45, 10 fr. 85 et 6 fr. 95. Travaux d'art de plus remarquables. Belles échappées de vue sur les vallées et les gorges des Apennins, surtout à g.; plus loin sur les riches plaines de la Toscane.

Bologne, v. p. 105. — On longe les versants du mont della Guardia, dans la voisinage du Reno, rivière qu'on franchit un peu au delà de Bologne. — 10 kil. Casalecchio di Reno. Aux environs, les Français battirent en 1511 l'armée du pape Jules II, commandée par le duc d'Urbino. — La vallée du Reno se rétrécit. — 19 kil. Sasso. — 27 kil. Marzabotto, où il y a les restes d'une ville étrusque. — Vingt-deux tunnels de là à Porretta. - 47 kil. Riola.

A g., les cimes escarpées du mont Ovolò et du mont Vigese. Sur la rive dr. du Reno, le château de Savignano, dans un joli site. — 59 kil.

¹⁰¹ Carta de Jeanneret a seus pais em 15 de outubro de 1907, in Baudouin R et Dercelles A (2011).

Bagni della Porretta (352m.), ville d'eaux aux sources sulfureuses. — L'étroite vallée du Reno, en amont de Porretta, est pittoresque. Il y a beaucoup de cascades au printemps. On traverse une série de tunnels et de ponts.

74 kil. Pracchia (618m.), où la voie atteint son point culminant. — Au delà de Pracchia, la voie traverse, par un tunnel de 2725m., la ligne de partage des eaux entre l'Adriatique et la Méditerranée et arrive dans la vallée de l'Ombrone, que traverse un haut viaduc. Succession ininterrompue de tunnels et de viaducs. Vues magnifiques. — 81 kil. Corbezzi. Enfin la superbe et fertile plaine de la Toscane parsemée de villes et des villages se déroule sous les yeux du voyageur qui aperçoit bientôt au-dessous de lui Pistoie, à une grande profondeur.

Mas talvez seja mesmo Taine quem apresenta uma imagem mais detalhada dos Apeninos, distinguindo muito expressivamente a dupla face da montanha. De um lado a suavidade dos desníveis do terreno e a abundância da vegetação, contribuem para um cenário de beleza única e irrepreensível associando-se assim à beleza típica da paisagem Toscana, em contraste com os desníveis abruptos, rochosos e despídos de vegetação das encostas orientais.

On n' imagine pas un pays plus beau et plus fertile. À partir de Pistoie, la montagne commence; de colline en colline, puis d'escarpement en escarpement, pendant deux heures, la voiture monte lentement sur un chemin en zigzag, et, du bas au sommet, tout est cultivé, habité. [...];

à la cime de l'Apennin est un café qui porte le nom de la montagne. C'est vraiment ici le cœur de l'Italie ; par le génie, la puissance d'invention, la prospérité, la beauté, la salubrité, Florence surpasse Rome, et, contre l'invasion étrangère, cette barrière de montagnes serait une défense.

L'autre versant en forme une seconde: l'Apennin, avec ses

contreforts, est aussi épais que haut ; on redescend, et la route tourne parmi de petites gorges boisées où l'eau ruisselle, toutes vertes sous leur parure de bois roussâtres, encadrées dans les formes sérieuses des rocs nus. La nuit tombe, et le chemin de fer s'enfonce dans les défilés d'une nouvelle montagne: paysage dévasté, fantastique, horrible, comme ceux de Dante;¹⁰²

Esta visão de Taine, tendo correspondência com as características reais, acrescenta dramatismo à partida de Florença, e possivelmente terá contribuído para o sentimento que Jeanneret e Perrin começavam a manifestar. O fim do sonho. É também por isso credível que a subida aos Apeninos tivesse um propósito mais claro, pois o seu espaço não é homogêneo. Subir a montanha para assistir a um por do sol é por isso também uma escolha de cenário paisagístico.

¹⁰² Taine H-A (1865).

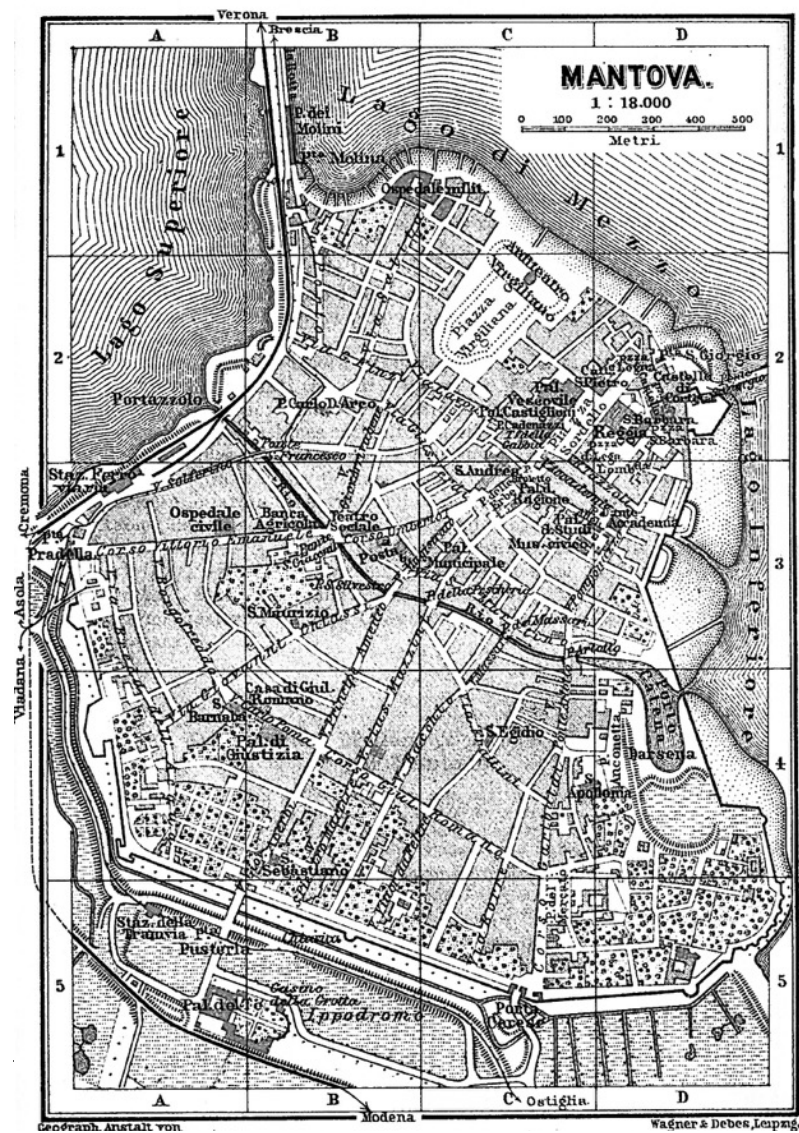
Sur un banc au soleil

Após deixar Bolonha, os dois jovens iniciam um percurso com diversos pontos de paragem, mas que apenas estabilizaria em Veneza. Durante esta parte da viagem o interesse pela obra humana reduz ostensivamente, e cresce proporcionalmente, o interesse pelo elemento natural. Como refere Brooks,¹⁰³ é espantoso e surpreendente o afastamento do itinerário inicialmente previsto, seja urbano ou artístico. Jeanneret não deixa apenas de desenhar, mas também de visitar. O espírito seletivo anteriormente pressentido, agora prevalece.

Mantua (fig. 19) é uma cidade de origem Etrusca, conhecida também por ser a terra de origem do poeta Virgílio. Localiza-se na margem do rio Mincio, que corre do lago Garda para o mar Adriático e é ladeada a norte e nascente por três pequenos lagos artificiais.

A Mantoue, Mantegna, très beau, sûrement son chef-d'œuvre (bibliothèque des Gonzagues) et le reste peu intéressant. En s'endormant sur un banc au soleil, il nous pousse l'idée du lac de Garde et hardi, brûlant Vérone nous débarquons dans ce séjour des Dieux.¹⁰⁴

Em Mantua Jeanneret desinteressa-se novamente pela cidade e pelos seus edifícios, o único interesse foram os Frescos de Mantegna¹⁰⁵, ignorando as sugestões de Baedeker ou Taine, e passa o seu tempo deitado num banco dormitando ao sol. Um comportamento assim aparentemente



19. Mantua. Plano do guia Baedeker. A sesta em 1 de Outubro de 1907.

¹⁰³ Brooks (1997).

¹⁰⁴ Carta de Jeanneret a Charles L'Éplattenier em 1 de Novembro de 1907, (Jenger, 2002, p.39).

¹⁰⁵ Sekler (1977, p.211) e Brooks (1997, p.112)

negligente inibe a correspondência com o seu mestre L'Eplattenier que apenas haveria de receber notícias suas num postal de 28 de Outubro e na carta de 1 de Novembro.

Gresleri¹⁰⁶ apresenta-nos a viagem de Jeanneret como um processo. Partindo de um conjunto de interesses previamente estudados e preparados, em que Jeanneret despreza toda a realidade com que se confronta, das gentes, hábitos, arquitectura e restante espectro artístico. Mas as ideias que transporta da Suíça lentamente se dissolvem para apreciar o carácter local, das gentes, hábitos, cidades, etc.

Sem contestar totalmente essa ideia, julgamos no entanto que essa progressiva aproximação ao carácter local não ocorre homoganeamente. Os aspetos culturais do país são talvez aqueles em que Jeanneret oferece mais resistência. Em contrapartida, o envolvimento de Jeanneret com o clima do sul e as suas paisagens é cada vez mais forte, e o sol apresenta um papel determinante. Tal como refere Iñaki Ábalos,¹⁰⁷ uma das características destas viagens é o desenvolvimento do interesse pelas paisagens e pelas ruínas.

Nesta viagem Jeanneret manifesta claramente esse desenvolvimento de interesse pelas paisagens, já o interesse pelas ruínas será bastante mais marcado na viagem ao oriente de 1911. Mas, teremos de entender aqui o significado das ruínas no sentido original. As ruínas não são propriamente

¹⁰⁶ Gresleri G (1987).

¹⁰⁷ Iñaki Ábalos (2008, p.17).

edifícios ou arquitectura mas antes vestígios de um tempo remoto, tal como salienta Fariello:

[...] su cometido consiste en producir en el espectador un sentimiento de pesadumbre y veneración, y en llevar su imaginación hasta tiempos remotos, gracias al contraste que presentan entre su estado actual y el que podrían haber tenido en el pasado.¹⁰⁸

Desse ponto de vista, uma vez superada a materialidade física das ruínas, se nos fixarmos na imaginação que nos leva a tempos remotos, então essa função já se encontra plenamente presente no espírito de Jeanneret, e novamente se desvia ideia proposta por Gresleri. A grande viagem de Jeanneret tem como propósito uma função artística, que rapidamente se dissolve pela influência do clima mediterrânico e pela capacidade de Jeanneret se projetar para outro tempo, e assim se iniciam as manifestações idealistas do seu carácter, tal como salienta Turner¹⁰⁹. Na viagem entre Ravenna e Bolonha, quando se formava a ideia da *virée*, Jeanneret emocionado com o poente nos Apeninos, experimenta outra viagem “[...] *on se tait on regarde, on rêve et l’on s’en va bien loin dans l’inconnu des ans.*”¹¹⁰

Esse sentimento de transporte para outro tempo a que Jeanneret se refere como um sonho, adquire uma presença frequente e regular, embora não homogénea. O espírito de Jeanneret é assolado por uma forte nostalgia, das coisas que deixa para trás, tal como quando deixava Florença referia na carta a seus pais de 8 de Outubro: “*Dit adieu à cette magnifique ville,*

¹⁰⁸ Ver excerto do texto de Fariello sobre os elementos compositivos do jardim paisagista em anexo.

¹⁰⁹ Turner (1987).

¹¹⁰ Carta de Jeanneret a seus pais em 18 de outubro de 1907, in Baudouin et Dercelles (2011).

à ce paysage si beau; je les quitte avec un énorme regret, je ne les retrouverai plus;”¹¹¹

Nessa noite, após Mantua, Jeanneret dirá a seu pai: “Vive l’Italie et dire que c’est la fin du beau rêve”,¹¹², ou ainda “nous avons bel et bien traversé le Pô, et le rêve touchait à sa fin”.¹¹³

Dormir num banco ao sol, na terra de Virgílio remete-nos para a célebre ideia de LC ao apresentar o projecto da Villa Savoye.

Les habitants venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa vie de campagne, ils la contempleront maintenue intacte du haut de leur jardin-suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien.¹¹⁴

Iñaki Ábalos,¹¹⁵ a propósito da *Grand Tour* e da sua contribuição para a formação do conceito pitoresco, esclarece a nova sensibilidade iniciada com apreciação do espírito da ruína e da paisagem, com ênfase na grande montanha. A esse propósito lembra a contribuição de Goethe, e da sua viagem romântica a Itália:

En él, guiado entre otros autores clásicos por Virgilio, descubrirá el paisaje de la Campania, y hará que sus riberas vuelvan a ser apreciadas por el público, y con ellas el Mediterráneo, un mar que em 1787 permitirá a Goethe afirmar que “solo después de conocer el Mediterráneo y sus riberas, la Odissea se ha convertido, por él, en

¹¹¹ Carta de Jeanneret a seus pais em 8 de outubro de 1907, in Baudouin et Dercelles (2011).

¹¹² Carta de Jeanneret a seu pai em 22 de outubro de 1907, in Baudouin et Dercelles (2011).

¹¹³ Carta de Jeanneret a sus pais, de 24 de Outubro de 1907, in Baudouin et Dercelles (2011).

¹¹⁴ LC, *Précisions...*, p. 138

¹¹⁵ Iñaki Ábalos (1987).

una expression viva.

A visão do mediterrâneo, enquanto ideia mítica de Virgílio, apenas pode existir na nossa imaginação, num tempo perdido de que só encontramos vestígios, uma paisagem permanente e uma ideia, a Odisseia. Claro que não podemos saber o motivo da pausa de Jeanneret num banco ao sol.

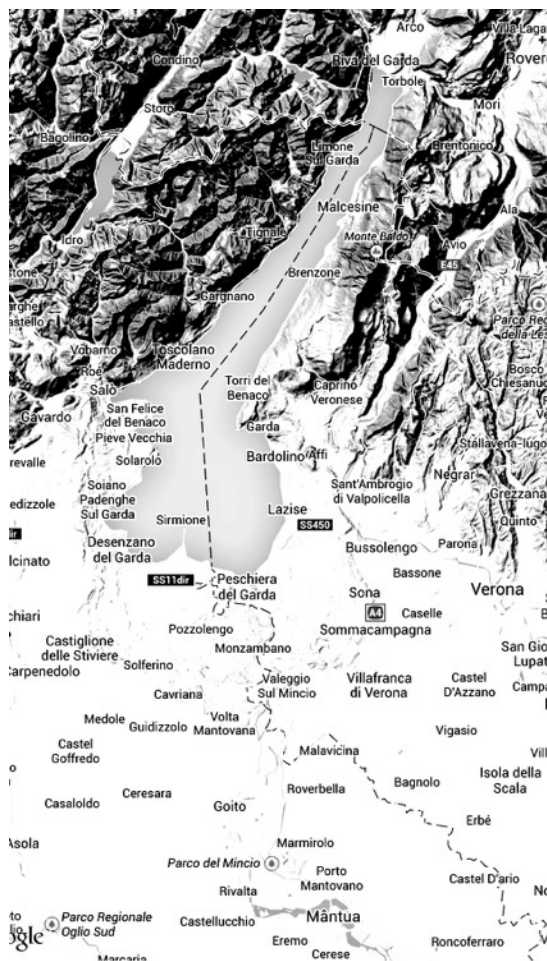
Estaria sonhando? Seria o início do sonho Virgiliano? O sonho das Geórgicas, da apologia da vida do campo? Não foi apenas uma pausa de descanso, pois lá nasceu a ideia do passeio pelo lago de Garda. Não será difícil de imaginar, Jeanneret com o seu guia Baedeker entreaberto nas páginas de Mantua, cidade de Virgílio nas bordas do rio Mincio, ver crescer a ideia de um passeio pelo lago.

Se metre au vert

Mas que paisagem esperam encontrar, a paisagem real ou a sonhada? A isso mesmo se refere Jeanneret, ao local do sonho, o *séjour des Dieux*. Este tema mediterrânico veio a constituir-se como uma ideia chave de LC. Os banhos de sol, a água e o o *séjour des Dieux* viriam a constituir uma prática que não cessaria de propor durante toda a vida, em particular nos seus jardins.

Este episódio, é um longo passeio de barco pelo lago *Dei Garda*, e implicou um desvio do itinerário inicialmente estabelecido¹¹⁶. Não consiste numa simples *viré*, acontecimento secundário após o programa de visitas,

¹¹⁶ Gresleri (1987, p.24).



20. *Se metre au vert* - Itinerário da virée ao Lago di Garda em 21 e 22 de Outubro de 1907. Iniciou da viagem de barco em Peschiera, parou em Gargano para almoço sob uma pérgola, com vista para o lago. Passeio de barco à noite, sob o luar onde acabou de escrever um postal ao pai. Na manhã seguinte passeou 1h entre oliveiras e ciprestes antes de apanhar o barco a vapor até Riva del Garda, (Tyrol Austríaco), onde chegou às 12h. Retomou a viagem de barco à tarde pela margem oriental até Desenzano, onde termina a virée e apanhou o expresso da noite.

mas antes um itinerário próprio, que implicou a supressão da visita anteriormente programada a Verona.¹¹⁷ O plano foi traçado em Mantua, após a sesta ao sol e apresenta-se na continuidade desse sonho iniciado em terras de Virgílio. O passeio de barco no maior lago do norte de Itália (fig. 20), desenvolve-se ao longo do seu eixo maior com cerca de 50km, partindo de Peschiera no extremo sul do lago até Riva no extremo norte e regressando ao lado sul para apanhar o expresso da noite em Desenzano.

As paragens em Peschiera e em Desenzano não apresentam qualquer relevância, pois apenas foram atravessadas na transição entre o comboio e o barco. O período da viagem de barco parece ter sido o maior motivo da viagem, com duas paragens. A primeira em Gargano, onde os jovens chegaram durante a noite e jantaram ao ar livre na margem do lago, passaram a noite e, na manhã seguinte deram ainda um passeio de 1h entre os limoeiros e ciprestes (fig. 21), antes de embarcaram para Riva. Nesta cidade, os jovens saíram por pouco tempo, não merecendo grande atenção. Da parte da tarde, foi o período de regresso ao extremo sul do lago pela Riviera, uma das margens do lago mais pitorescas durante cinco horas.

Este é um destino autónomo destacado por Baedeker ao qual o guia dedica algumas páginas e um mapa (fig. 22). Atendendo a que esta visita não estaria nos planos iniciais da viagem, é bastante credível que a ideia nascida no referido banco de Mantua tenha sido colhida no guia, embora reforçada pela convivência da cidade de Mantua com o rio

¹¹⁷ Brooks (1997, p.112).



21. Carta postal do Lago di Garda adquirido por Jeanneret em 1907 (Passanti, 2002, p.69). Na manhã de 22 de Outubro passeou 1h entre oliveiras e ciprestes.

Mincio, que nasce no lago e apresenta três lagos artificiais quando se cruza com a cidade. A experiência, foi motivo de uma curta carta escrita não à família, mas especificamente ao pai, homem montanhista e apreciador de paisagens naturais, quando Jeanneret após assistir a mais um por de sol, navegava pelo lago de Garda em direção a Gargano sob o luar da noite de 21 de Outubro.

Ma foi, mon cher papa, n’y a plus d’enfants!

Comme on a décidé, après tant de villes d’art, de maçonnerie et de croûtes, de se mettre au vert, le lac de Garda nous a souri, et nous sommes en train d’achever un succulent souper sur une pergola au bord de l’eau à Gargano. Quitté ce matin Bologne, vu Mantoue, où nous avons monté notre petit itinéraire et passerons demain la journée sur le lac, allant jusqu’à Riva [...]

Il est dix heures et nous sommes les deux en canot, le clair de lune est si magnifique que je suis écrire facilement. Avons eu sur l’eau un couchant splendide; Je pense à vous qui travaillez et êtes dans ce froid pays.

Vive l’Italie et dire que c’est la fin du beau rêve!¹¹⁸

Logo após o passeio pelo lago, a 24 de Outubro, Jeanneret redige uma extensa carta aos pais onde descreve uma experiência paisagística muito rica e detalhada.

Parfaitement, la table est une institution des dieux! On s’en rend compte quand la minestra vous fait des haut-le coeur! C’est bien comme coloriste et comme dessinateur tout autant que j’ai intensément joui des paysages italiens; [...]

¹¹⁸ Carta de Jeanneret a sus pais, escrita a bordo do barco no lago de Garda em 21 de Outubro de 1907, in Baudoui et Dercelles (2011).



54 I. R. 4. RIVA. Lac de

tombe à pic dans le lac, dépasse S. Felice di Sovoco (barque), pour passer devant la charmante île de Garde, tourne à l'O. et atteint Salò (débarc.; hôt.: *Salò, Europa, dans un site charmant, au fond d'une baie dominée au N. par le mont S. Bartolomeo (568 m.). C'est à Salò que commencent, sur une étendue de 16 kil., la Riviera, la partie la plus chaude et la plus fertile des bords du lac qui sont parsemés de villages et de maisons de campagne. — Pais Gardone Riviera (débarc.; hôt.: *Grand-Hôtel, H. Roma, H. P. Eden Riviera, Rosenhof, H. Bellevue-Gigola, etc.), situé au bord du lac dans une position très abritée et ensoleillée, est une station d'hiver et d'automne fréquentée. La végétation y est tout à fait celle du midi. Promenades variées et sans possibilité.

Le bateau passe ensuite à Maderno (débarc.: *H. S. Marco, H. P. Ligeti) et à Toscolano (ligne secondaire pour Brescia, p. 50), situés tous les deux au pied du mont Pisoccolo (1583 m.), sur une langue de terre formée par les alluvions du Toscolano. — Puis, Cernigo et Bogliaco, avec un château du comte Bettoni, et le gros village de Gargnano (débarc.; hôt.: *Cervo, H. P. Gargnano).

Les montagnes deviennent ensuite plus escarpées. — Tignale (débarc.) et Campione (barque), deux petites localités. — Tremosine (barque), le village, sur une hauteur, n'est guère visible du lac. Plus loin, au fond d'une baie, Limone (barque), qui est entouré de plantations d'oliviers et de citronniers. Au delà, on passe la frontière autrichienne et bientôt après on aperçoit à g. la chute du Ponale (p. 55). Riva, v. ci-dessous.

Riva orientale, de Riva à Peschiera. — 1^{re} stat., Torbole (débarc.; hôt.: Gardasee; v. p. 55). Le bateau longe ensuite le pied escarpé du mont Baldo (p. 53) et se dirige vers Malcesine (déb.), qui a un vieux château pittoresque des Scaliger. — Plus loin, les petites îles d'Isola dell'Orto et de Trivulzio. Stations: Desenzano, Magagnano, Castelletto (di Brenzone; déb.) et Torri (di Benaco; déb.). La région de Torri à Garda est la plus belle de la rive E. Les bords du lac s'abaissent. Le cap S. Vigilio, avec la villa Brenzone, s'avance très loin dans le lac. Dans une baie, la petite ville pittoresque de Garda (hôt. Terminals), qui a donné son nom au lac. (On ne va pas pour Vérone, par Bardolino, 38 kil. en 1 h. 1/4 à 2 h.).

Ensuite les stat. de Bardolino (débarc.) et Lavis (id.). Enfin, la vieille place forte de Peschiera sul Garda (Ab. Helf Arrivo, ch. 1^{er} 50 à 2; buffet, 2 à 3 fr.), à l'extrémité S.-E. du lac de Garda, là où on sort le Mincio. C'est une stat. de la ligne de Milan à Vérone (p. 53); la gare est à l'E. de la ville, à env. 1 kil. du débarcadère; voit. à 1 chev. 50 c. par pers.).

Riva. — La gare (Quattro) est à env. 5 min. à l'E. de la stat. des bateaux. — Desenzano: 1. Riva Ultra, au port; 2. Riva Ferrovia,

LAC DE GARDE. I. R. 4. 53

champ de bataille de Solferino, où les Français et les Piémontais, sous les ordres de Napoléon III et de Victor-Emmanuel II, vainquirent les Autrichiens commandés par François-Joseph 1^{er}, le 24 juin 1859. La tour renferme un musée militaire. 184 kil. Peschiera, v. p. 54. — 128 kil. Castelnuovo. — 147 kil. Vérone-Porta Nuova. Pont sur l'Adige et belle vue à g. sur la ville. — 150 kil. Vérone-Porta Vescova, v. p. 59.

Lac de Garde (lago di Garda).

BATEAUX À VAPEUR (p. 57) (station; à bord). — Rive occidentale, la plus belle, entre Desenzano et Riva: 3 fois par jour (4 fois le mardi de Desenzano à Maderno), trajet en 4 h. à 2 h. 1/4, pour 4 fr. 50 sur 2 fr. 50. Stat. (les localités imprimées en lettres italiques sont seules desservies par tous les bateaux): Sirmione, Manerba, S. Felice (di Sovico), Salò, Gardone Riviera, Maderno-Toscolano, Gargnano, Tignale, Campione, Tremosine, Malcesine (sur la rive orientale), Limone, Torbole. — Rive orientale, entre Riva et Peschiera: 1 fois par jour, en 4 h. 1/4, pour 4 fr. 50 ou 2 fr. 50. Stat.: Torbole, Malcesine, Assonno, Magagnano, Castelletto (di Brenzone), Gargnano (sur la rive occ.), Torri, Garda, Bardolino, Lavis. — Ligne locale entre Maderno-Toscolano (correspondance de ou pour Riva) et Peschiera: 1 fois par jour, ch. 1 h. 1/2, pour 2 fr. 50 et 1 fr. 50. Stat.: Torri, Garda, Bardolino, Lavis, Duria à Riva.

Le "lac de Gardo" (53 m.), le Lacus Benacus des Romains, est le plus grand de tous les lacs du N. de l'Italie; il a env. 55 kil. de long, 3 à 11 kil. de large et 37 000 hect. de superficie. Sa profondeur atteint jusqu'à 340 m. Son tributaire principal est le Sarca qui à sa sortie porte le nom de Mincio. Le mont Baldo (2318 m.), croupe montagneuse d'env. 40 kil. de longueur qui se termine au S.-O. par le promontoire S. Vigilio (p. 54), sépare la rive orientale de la vallée de l'Adige; la rive occidentale, bornée dans sa partie N. par des parois de rochers escarpés, s'élargit entre Gargnano et Salò et présente une succession de sites enchanteurs dans la partie qui porte le nom de Riviera. Il est sur le territoire italien, à l'exception de l'extrémité N., avec Riva, qui appartient au Tyrol. Ce lac est rarement calme; il est très agité vers midi quand souffle du sud, par le beau temps, un vent local dit Ora. L'eau est généralement bleue.

Desenzano (débarc.; H. Royal Mayer, ch. 2 à 5 fr., rep. 1 25 à 1 50, 2 à 3 50 et 4. omn. 50 à 75 A); Ad. Trento; Ab. Lido, simple, ch. dep. 1 fr. 75; Ristor. al Lido, au débarc., stat. de la ligne de Milan à Vérone (p. 52); omn. et voit. à 1 chev. du débarcadère à la gare, 50 c.; une malle, 35 c.), est une localité industrielle de 4250 hab., à l'extrémité S.-O. du lac.

Rive occidentale du lac, de Desenzano à Riva. — Bientôt après le départ, on aperçoit à l'E. la presqu'île de Sirmione (débarc.; hôt.: Kurhaus, Sirmione), la Sirmio de Catulle, qui s'avance au loin dans le lac entre Desenzano et Peschiera.

Le bateau double ensuite le cap de Manerba (318 m.), qui

Garda. ARCO. I. R. 4. 55

près de la gare (pas toujours desservi). — Hôtels: *Palast-H. Lido, à l'E. de la gare, situation favorable pour un séjour prolongé (90 ch. de 3 K à 1 50, rep. 1 50, 2 et 4, omn. 50 à 75 A); *Imperial sur Sonno, avec une terrasse au bord du lac (ch. 2 à 4 K, rep. 1, 2 et 2, omn. 50 A); *H. P. S. Vigilio, au N. de la gare à l'E. (ch. 2 à 3 K, rep. 1, 2 et 2, omn. 60 B); H. P. du Lac, à côté du débarcadère, avec bain (ch. 2 à 3 K, rep. 1, 2 et 2, omn. 60 B); H. P. de Riva, avec jardin au bord du lac; *H. P. Riva, piazza Giardini, avec dépendance à la gare (ch. 2 50 à 3 K, rep. 1, 2 et 2, omn. 60 B); H. Central, à la place du port, avec restau. (ch. dep. 1 K 60); Ab. S. Marco, à l'ital., bon (ch. 1 50 à 2 K). Hôt. Rosen (ch. dep. 1 K 40, din. 2 40), ch. deux dans le N. de la ville; ch. deux au restaurant, piazza Riva. — Omasse: Pinc. Andetta.

BARQUES: de 1 à 4 pers., 1 K l'heure à 1 ramener, 1 K 60 à 2 ramener, 400 à 500 c. pour chaque ton; en été, Motor à benzine, 4 fois par jour pour la chute du Ponale et Torbole (90 A).

Riva (70 m.), ville tyrolienne de 4300 hab. et port animé, est bâtie dans un site ravissant, à l'angle N.-O. du lac de Garda, qui se termine à cet endroit comme un fjord, et au pied d'une montagne escarpée, la Rocchetta (1517 m.). Elle est dominée par une tour en ruine, rappelant la domination des Scaliger de Vérone (p. 60). Près du lac, l'anc. château de la Rocca, transformé en caserne. L'excursion à la chute du Ponale se fait ou bien par le restau. mentionné ci-dessus, ou bien en barque (en 1/4 d'h. env., prix, 3 à 4 K). On débarque près du modeste restaurant au pied de la chute et on passe sans s'inquiéter du « canotage del Ponale » qui réclame 20 à par pers. pour ouvrir le barrage qui cache la base de la chute. On marche alors par un ancien chemin muletier en passant devant la station d'électricité de Riva et trois autres canaux jusqu'à la « pente du Ponale » qui atteint sa bout de 20 à 25 min. Cette route, construite de 1848 à 1850, domine le lac à une grande hauteur et conduit par des tunnels et dénivellations le long des parois de rochers à pic. La promenade au bateau et le vin apéritif dont on jouit de la route rendent cette excursion très intéressante.

À 9 kil. au N.-E. de Riva, dans la belle vallée de la Sarca (ch. de fer, v. p. 59) se trouve Arco (91 m.; hôt.: *Kurhaus, *Kurkaasino, *H. P. Olivo; H. P. Strasser, etc.), vieille ville de 2400 hab. et station d'hiver assez fréquentée. Belle église de la Renaissance et anc. château des comtes d'Arco.

9. De Munich à Vérone, par Innsbruck.

426 kil. De Munich à Kufstein, réseau bavarois; de Kufstein à Ala, réseau du S. de l'Autriche; de là, réseau italien (reste Adriatique). Train de luxe, rapide S.-E., tous les jours de Berlin à Vérone, ou direct de Berlin à Milan par Vérone et les lacs, merc., sam. jusqu'à Cannes, par Gênes. 1^{er} cl. seulement avec taxe suppl.; wag.-rest. dep. Malabonno; visite des Alpes pendant le trajet. Durée de trajet 9 h. 1/4, par le train de luxe, 11 h. 1/4 à 12 h. par l'express, pour 44 marcs 40, 32 marcs 70, et env. 19 h. par les tr. omni. — D'Arco à Brennero: 283 kil., trajet d'env. 7 h. par le train de luxe, 8 h. par l'express de jour (1^{er} et 2^{es} cl.), 8 h. 1/4 par celui de nuit (avec le ch.) et 12 h. par les trains ordinaires (billets directs, en 2^{es} cl.): 32 fr. 45 et 24 fr. 60, ou 25 fr. 75, 19 fr. 10 et 12 fr. 40 pour les tr. omni. — Via à 2^{es} jusqu'à seulement du Brennero. Le col de Brennero (1270 m.) est le plus bas des passages qui franchissent la principale chaîne des Alpes; il était déjà pratiqué par les Romains. C'est le premier col des Alpes qui ait été ouvert aux véhicules.

Nous avons traversé les Apennins entièrement deux fois et nous avons joui intensément. [...]

Nous nous arrangeons à voyager le matin de bonne heure à cinq heures ou à six, ou le soir depuis cinq heures, ce sont de merveilleuses heures de poésie où l'on regarde béatement, où l'on jouit, dit Perrin, "comme une vache dans une pâture". [...]

Vous avez sans doute reçu ma carte de Gargano, cela vous a épaté, pas? Cela m'a poussé à Mantoue, alors que je constatais sur la carte avec désolation que nous avions bel et bien traversé le Pô, et le rêve touchait à sa fin. Nous avons pris le train qui, brûlant Vérone nous débarqua à Peschiera, où galopée, que vous devez connaître de la gare jusqu'au port qui est très loin et où le bateau n'attend pas; fait le trajet par le couchant et le lever de lune (pleine lune) et débarqué à Gargano qui est bien, je crois le plus pittoresque village du lac. Soupé sous une treille avec l'eau immédiatement à nos pieds dans laquelle la lune se reflétait en un seul disque tremblotant; puis embarqué à dix heures dans un canot et goûté, au large, au plus délicieux tanguage. [...]

Le lendemain monté pendant une heure dans les oliviers et les cyprès, entre les limones dont quelques-uns embaumaient délicieusement, cueilli et fait provision, comme un gamin, de feuilles de laurier, puis embarqués à neuf heures pour Riva. Ciel idéal, vent violent, vagues énormes crêtées d'écume, bleu outremer intense; [...]

Arrivée à Riva à midi; parois de rochers à pic rouges et grises, montagnes fantastiques, féerie. On met pied sur sol autrichien [...]

Puis cinq heures de bateau, on suite cette fois l'autre rive, on contemple la Riviera si opulente mais qui se gâte d'hôtels caravansérails, et l'on débarque à Desenzano pour reprendre l'express du soir pour arriver à Verone. [...]

Il faut absolument que vous y retourniez à ce lac il faut le voir par le soleil, il faudrait y séjourner. Le lac de Lugano n'est qu'un poupon. Les chemins de fer vous ont si vite transporté. Surtout ne visez ni Brescia, ni Verone, ni aucune ville, ne faites pas les touristes à Baedeker et à bailler, absorbez en vous ces merveilleuses visions de

la nature grandiose.¹¹⁹

A L'Eplattenier, Jeanneret procura ser mais objetivo, e apresenta umas ideias mais próximas do tema da pintura, fazendo o paralelo com a obra de Boecklin que visitou no início da viagem em Berna, destacando as cores, texturas e a luz.

Cela ne gête heureusement rien au paysage qui est unique Pays de rêve où Boecklin a dû rêver, digne séjour des Scaliger qui y avaient là leur château. Parois de rochers formidables, rouges, et grises, des cyprès et des oliviers au sommet, des reflets admirables dans une eau unique parfois transparent au point de pouvoir compter des cailloux du fond, d'autre fois vert Véronèse intense ou alors bleu outremer comme jamais je n'en ai vu peint.¹²⁰

Georges Edouard Jeanneret

O pai de Jeanneret, frequentemente descrito como um homem de personalidade frágil e sensível que levanta preocupações a toda a família, é também descrito como um montanhista, apreciador da vida ao ar livre e presidente do *Club Alpine de Neuchâtel*.

Mas o que a correspondência de Jeanneret demonstra é algo um pouco mais complexo. Aparentemente o pai de Jeanneret é um apreciador dos temas naturalistas, de paisagens diversas, desde que dentro de certos conceitos de beleza. Esta ideia apoia-se na constatação obtida através da análise dos destinatários da correspondência de Jeanneret. Jeanneret

¹¹⁹ Carta de Jeanneret a sus pais, de 24 de Outubro de 1907, in Baudouin R et Dercelles A (2011).

¹²⁰ Carta de Jeanneret a Charles L'Eplattenier em 1 de Novembro de 1907, (Jenger, 2002, p.39).

escrevia intensamente, e por norma, longas cartas onde se debruçava sobre variados assuntos. Mas sempre que descrevia as paisagens que percorria, dirigia essas palavras ao pai, tornando-o o destinatário recorrente desse tema. Na carta de 15 de Outubro à sua tia Pauline, Jeanneret refere:

[...] puis de Florence à Faenza nous avons traversé les Apennins et vu des paysages inouïs. Je pensais constamment à papa, et au plaisir énorme qu'il aurait eu; c'était inoubliable.

Gresleri¹²¹ aponta ainda que na sua biblioteca abundavam os volumes de Baedeker, que desempenharam um papel importante na definição da maneira de ver de Jeanneret, construída durante a viagem. E se são conhecidas as influências de L'Eplattenier na escolha dos livros para a viagem, a presença deste guia no bolso de Jeanneret parece ter outra explicação, e talvez seja razoável imaginar que o guia que Jeanneret levava consigo fosse emprestado da biblioteca de seu pai.¹²²

Esta questão levanta uma hipótese que ainda não vimos estudada. A organização, as relações e caracteres do espectro familiar de Jeanneret. O pai de Jeanneret é um gravador de caixas de relógio e um apreciador da vida ao ar livre e de belas paisagens, a quem se pode atribuir uma personalidade frágil e sensível. A mãe de Jeanneret, interessa-se por música e apresenta uma personalidade forte e determinada. Ambos os pais parecem ter tomado a seu cargo a orientação profissional dos seus

¹²¹ Gresleri (1987, p.9).

¹²² Recordamos que não é conhecido o exemplar que Jeanneret utilizou. Na sua biblioteca pessoal constam apenas 3 edições de 1909 e 1910, posteriores a esta viagem, e adquiridos para a célebre viagem do oriente.

filhos, privilegiando os sinais de tendência que estes apresentariam,¹²³ em detrimento de semelhanças de carácter, que aparentemente estariam trocadas. Desse modo Jeanneret seguiria a actividade desenvolvida pelo pai, tendo para isso ingressado na conhecida escola de artes, enquanto o seu irmão seria orientado para a vida musical centrada no piano, tal como sua mãe.

Mas se Albert Jeanneret conservou sem grande sucesso essa linha de actividade, Ch. EJ depressa parece ter feito um desvio, ao deixar as aulas de gravura e enfrentar o impasse entre a pintura e a arquitectura. Aparentemente essa continuidade de ofício do pai foi quebrada. Mas como interpretar a sistemática associação do tema da paisagem à figura do pai por Jeanneret? Por um lado isso corresponde a um efectivo interesse do pai nestas questões, e que não sabemos serem do interesse de mais alguém na família. Mas naturalmente que também se terá de por a hipótese da tentativa de Jeanneret de conservar e desenvolver essa ligação ao universo de interesses do pai. Essa ligação feita pelo tema da paisagem, estabelece um novo quadro de análise das influências na concepção que Jeanneret faz da paisagem.

Le papier reste blanc

On quitte ce bon et brave soleil pour entrer dans l'antre grise, étouffante des brouillards, entrée qui a l'air de ne point comporter de sortie, puisque voilà bientôt quinze jours que nous nous débattons dans l'élément fluide.¹²⁴

¹²³ Tal como nota Pauly D (1990), Jeanneret, na sua infância, apresentava sinais precoces de interesse pelo desenho.

¹²⁴ Carta para L'Eplattenier de 1 de Novembro de 1907, (Jenger J, 2002).



23. Os amigos de Viena, ou as aguarelas da viagem na parede. Fotografia de Ch-EJ em Neubabelsberg em Outubro de 1910.

Chegados a Veneza, o desânimo manteve-se, sendo demonstrado pela falta de desenhos que tanto marcou o início da viagem, tendo feito apenas dois desenhos, e deixado Baedeker para trás.¹²⁵ Dos poucos motivos de interesse são as obras de Carpaccio, tendo comprado uns postais do ciclo de San Giogio degli Schiavoni.¹²⁶ Mas as experiências de Siena e da despedida de Florença parecem não ter desaparecido, e por breves momentos se insinuaram novamente.

Deux ou trois échappées de soleil nous ont de même permis de juger Venise sous son bel aspect, et nous même assisté l'autre soir, à une véritable apothéose, un ciel dramatique tout couvert de nuages noirs noyés dans la brume jaune, et le soleil éclatant à coté de la lanterne de Ste. Maria del Salute; la mer, le ciel, les maisons ne faisant qu'un immense flambeau vu a travers des pleurs.¹²⁷

Un panorama de Florence

Em Vienna para estudar arquitectura, Jeanneret encontra dificuldades em entrar na vida Vienense, o que o conduzirá mais tarde a procurar Paris. Por esses dias passava a maior parte do tempo no seu quarto, onde formou um grupo de amigos fiéis (**fig.23**):

J'écris maintenant sous la lampe ... à pétrole, je lève les yeux et je rencontre ceux de la Joconde, ceux du jour de Michel-Ange, je vois Baptistère de Pise, la douce Annonciation, et la grande page émue de la Crucifixion (sic) de Angelico, - la louve (a loba) de Sienne, le lion de St-Marc, un panorama de Florence, l'Acropole d'Athènes, le

¹²⁵ Brooks HA (1997, p.114).

¹²⁶ De acordo com o comentário da carta a seus pais em 17 de Novembro de 1907. in Dercelles (2011, p.80).

¹²⁷ Carta para L'Eplattenier de 1 de Novembro de 1907, ibidem.

Parthénon! Une grande photo du Palais ducal de quarante centimètres par soixante (toujours des folies) et par-dessus, le regard profond, mystérieux, effrayant du célèbre diable de Notre-Dame de Paris, ce symbole de la vie, mystère, médiation, impassibilité, ironie. Ce sont là maintenant, mes seuls amis, [...]

L'effet est mieux, je ne suis plus seul, je suis à Pise quand je veux, à Florence, à Sienne, ou à Ravenne aussi.¹²⁸

¹²⁸ Carta para seus pais de 17 de Novembro, Vienna. in Baudoui R et Dercelles A (2011).

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

II. *Vers le jardin - suspendu*

Villeggiare

Aucun arbre dans la ville! C'est comme ça.

L'Arbre, l'ami de l'homme, symbole de toute création organique; l'arbre, image d'une construction totale. Spectacle ravissant qui, bien que dans un ordre impeccable, apparaît à nos yeux sous les plus fantaisistes arabesques; jeu mathématiquement mesuré des branches démultipliées à chaque printemps d'une nouvelle main ouverte.¹²⁹

O projecto da Villa Mayer nunca foi construído, desenvolveu-se em três versões¹³⁰ distintas entre o verão de 1925 e o verão de 1926. A 1ª versão de outubro de 1925, a 2ª versão de abril de 1926 e a 3ª versão de Junho de 1926.

Fazia parte deste encargo, não apenas o desenvolvimento do projecto mas também a selecção de um local para a sua construção. Aparentemente a 1ª versão do projecto foi desenvolvido sem que estivesse decidida a sua localização definitiva, muito embora seja de admitir que desde o início, o projecto tivesse uma localização no interior do parque de St. James¹³¹. Esta particularidade introduz uma dimensão invulgar, uma vez que a escolha do local passa a integrar o problema do projecto,

¹²⁹ Le Corbusier. *Quand les Cathédrales étaient blanches*. 1936.

¹³⁰ Existe ainda uma versão constituída por um grupo de desenhos (FLC 8338, 10401-3, 32000) classificada como misteriosa Benton T (1987, p.143), mas considerada apenas como anteprojecto Candela Suárez M (2003, p.41).

¹³¹ Candela Suárez M (2003). Neste detalhado estudo sobre a totalidade do projecto, a autora, apoiada na análise da carta de LC à Sra Meyer de 15 de Abril de 1925 (FLC H3-1-7), identifica duas localizações diferentes, no nº38 da Rue de la Ferme em Neuilly-sur-Seine e no nº55 da Rue Boileau em Auteuil. Segundo a autora, LC manifesta preferência pelo terreno na Rue de la Ferme, para o que parece contribuir a sugestão de três terrenos alternativos nas suas imediações, nomeadamente na Rue Longchamp, Rue Saint-James e Rue Chézy. O terreno escolhido viria a ser o da Rue de Longchamp, muito embora a autora admita a hipótese da versão do projecto datada de Outubro de 1925 se tenha iniciado para o terreno da Rue de la Ferme. Ao que o estudo indica a rua escolhida integrava o processo de urbanização "Villa Madrid" no interior do parque de St. James.

superando assim o habitual papel de condicionante previamente estabelecida. Isso mesmo parece ter acontecido, influenciando a definição do projecto como uma Villa, no sentido em que a proposta de LC para além de conter o desenho da casa, pressupõe e constrói um conjunto de relações com a sua envolvente. Tomemos como ponto de partida a definição de Villa dada por Miguel Angel Aníbarro:

[...] no se deberá entender el nombre de Villa referido exclusivamente a la casa, sino al conjunto de las instalaciones, comprendiendo los jardines y, en su caso, el parque o las tierras de labor.¹³²

LC habitualmente distingue os seus projectos de habitação individual, com expressões que traduzem uma variação tipológica tais como *Villa* normalmente associada a casa de campo ou de recreio, *maison* enquanto casa simples ou sem especial complexidade, e *hôtel*¹³³ normalmente entendida como casa de cidade.

LC recorre sistematicamente à expressão *Villa*, mesmo quando as condições de projecto não a configuram, por se localizar no interior da cidade ou de, em muitos casos, a construção incidir sobre terrenos pequenos, e implantando-se muitas vezes sobre os seus limites. Mais que a constatação de uma condição real, a designação de Villa parece corresponder antes à atribuição de um carácter desejado. Nesse sentido,

¹³² Miguel Angel Aníbarro (2002, p.15, nota 13). Sobre este tema importa ainda salientar os detalhados estudos de Ackerman (1997) e Rowe (1982).

¹³³ Tomemos com exemplo o caso da maison La Roche que LC publica na sua *Obra Completa* como Hotel particular, mas à qual posteriormente chamaria *Villa della Rocca*, enfatizando a origem latina do nome.

La casa Laroche ... yo le dije; "La llamaremos la Villa della Rocca porque es una Villa con gran estilo". (...) que todavía hoy es la clave de toda mi arquitectura.

Excerto da última entrevista realizada a LC por Hugues Desalle em 1965, inicialmente pensada para publicação póstuma, que nunca chegou a acontecer. "Message dans une bouteille", tradução livre in CIRCO 61: *El mensaje en la botella (I)*. Mansilla LM / Rojo L / Tunón E (Eds.), Madrid: Web Architecture Magazine, wam. (<http://web.arch-mag.com>), 1999, p.11.



24. Processo Villeggiare - Villa Savoye. Dimensionamento da villa através das relações com as árvores e com os limites da parcela. Desenho do autor.

25. (Página seguinte). Processo Villeggiare - Diversos. Dimensionamento da villa. Relações das villas com as árvores e com os limites das parcelas. Desenho do autor.

muito embora os projectos de habitação de LC se localizem nas cidades ou nos seus limites, quer pela proximidade à rua, pela uniformidade de disposição dos volumes, ou pelo seu alinhamento e proximidade, LC introduz a ideia de Villa, procurando desse modo atribuir aos seus projectos umas qualidades específicas, um posicionamento conceptual desejado. Desse modo na elaboração do projecto, LC procura estabelecer um conjunto de relações que lhe permitem esquecer a cidade, apagar a sua presença e, em contrapartida, estabelecer relações com os elementos naturais disponíveis e assim produzir um ambiente que nos projecta para fora da cidade e das suas rotinas. A esta constante atribuímos o noção de *Villeggiare*, que se caracteriza por um processo através do qual se atribui ao espaço as características que provocam a sensação de evasão do local em que se situa (de permanência habitual), procurando desse modo transportar-nos para outro local mais adequado ao repouso e ao lazer. O local de permanência habitual deve aqui ser entendido como ambiente urbano. Trata-se pois da construção da sensação de evasão do ambiente urbano, através da projecção mental para um cenário natural e pitoresco, por evocação, utilizando sempre que possível, a visualização de um elemento comum aos dois locais. Esta noção faz ressonância da visão crítica que LC tem da cidade tradicional, mas acima de tudo põe em evidência a importância da sua concepção da natureza.

Mesmo quando alguns projectos ocupam a totalidade do terreno, ou quando este não possui dimensões suficientes para que aí se desenvolva um jardim, LC procura e estabelece relações visuais com os elementos naturais envolventes, estejam estes no interior ou no exterior do terreno, de modo a recriar as relações típicas de uma Villa (**fig. 24 e 25**). Este processo de alargamento dos limites espaciais do terreno, para os limites

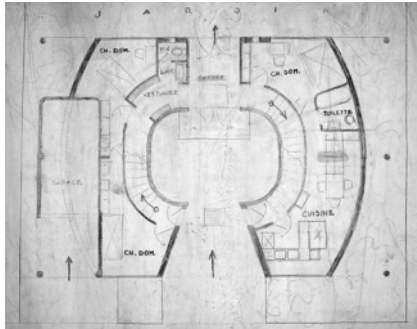


que a vista alcança é de importância fundamental, e são o argumento principal dos jardins suspensos dos immeuble-villas, que de outro modo não seriam compreensíveis, e serão um elemento chave na Villa Meyer como veremos mais à frente.

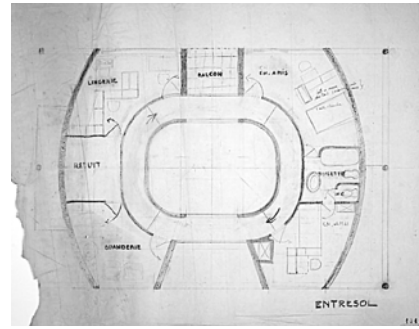
A importância que LC atribui ao espaço de jardim encontra-se já estudada por vários autores¹³⁴ e encontra-se claramente expressa na conhecida análise de Tim Benton¹³⁵. Segundo este estudo, LC recorria regularmente aos serviços Lucien Crépin, um reputado paisagista parisiense, apesar dos seus honorários excessivos e dos custos que fazia refletir no final da obra, em que frequentemente a instalação dos jardins alcança mais de um terço do valor total da obra¹³⁶. Mas, não é apenas o valor económico a evidenciar a importância do jardim. LC desenhava com cuidado a localização das árvores existentes nos terrenos e, em muitos casos iniciava logo a plantação dos jardins antes mesmo do início da obra, de modo a que estes se encontrassem mais maduros no momento da sua conclusão.

¹³⁴ Álvarez Álvarez D (2007), Imbert D (1993), Ackerman JS (1997), Fariello F (2004).
¹³⁵ Benton T (1987). *Les villas de Le Corbusier*. in *Le Corbusier. Une Encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou.
¹³⁶ Como foi o caso da Villa Stein.

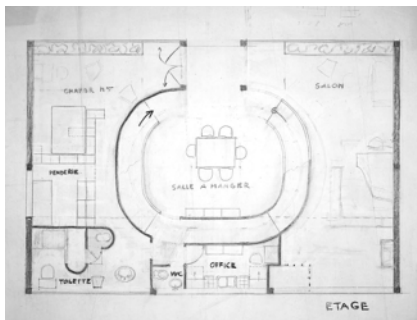
O anteprojecto da Villa Meyer



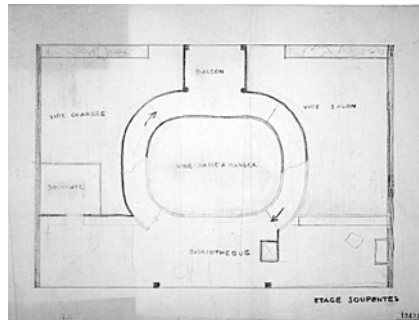
26. VMA^t - Rez-de-chaussée. FLC8338.



27. VMA^t - Entresol. FLC10403.



28. VMA^t - Etage. FLC10402.



29. VMA^t - Etage soupentes. FLC104001.

Esta fase é constituída por um grupo de desenhos - FLC 8338, 10401-3, 32000 (fig. 26 a 30) classificada como misteriosa¹³⁷, mas considerada apenas como anteprojecto.¹³⁸ LC apresenta como primeira versão do projecto, aquela que viria a ser apresentada em Outubro de 1925 e publicada na *Œuvre Complète*¹³⁹.

Este grupo de desenhos não configura por isso um projecto, mas antes uma experiência. Enquanto experimentação tem um interesse relevante para estabelecer a arqueologia das ideias que viriam a estabelecer o carácter das diferentes versões do projecto.

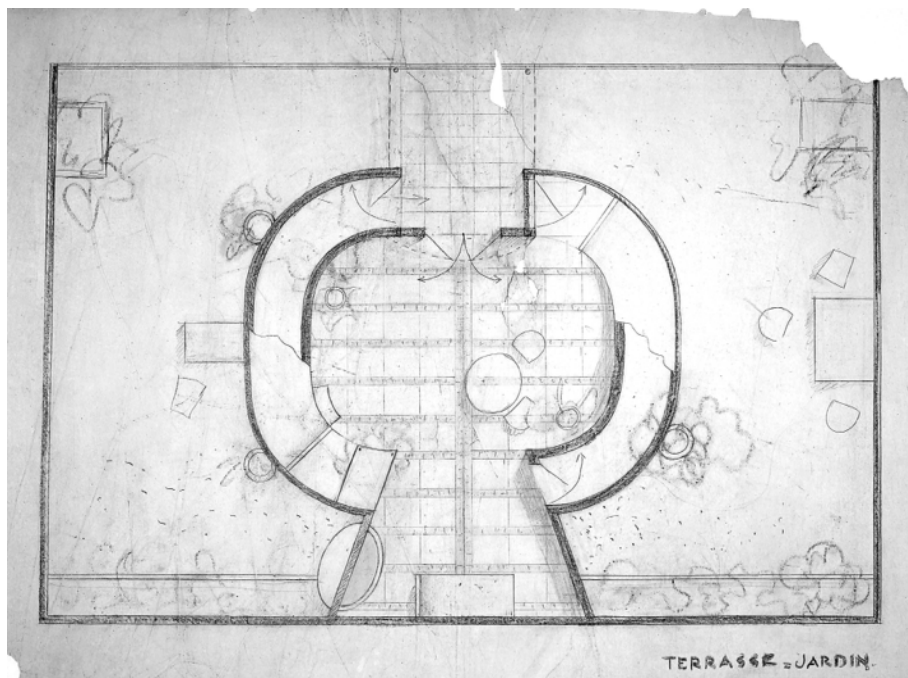
Este anteprojecto da Villa Meyer funciona como um percurso continuo em torno de um espaço central até à cobertura jardim. A entrada é axial e ocorre depois de atravessar o espaço central, orientando o espaço de acordo com o eixo central, para o jardim. Podemos observar, tal como Candela Suárez¹⁴⁰, que a entrada na casa ocorre apenas quando se visualiza o jardim, iniciando-se assim uma relação que não mais deixará de influenciar o curso dos acontecimentos do espaço interior da casa.

¹³⁷ Benton (1987, p.143): "A mysterious undated project." Benton identifica ainda semelhanças entre esta versão e o projecto da casa Mongermon, também de Abril de 1925, referindo "where the obsession with a central ramp was manifest".

¹³⁸ Candela Suárez (2003, p.41).

¹³⁹ LC, *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, p. 88-89.

¹⁴⁰ Candela Suárez (2003, p.45).



30. VMA^t - Terrasse - jardin. FLC 32000.

A composição é globalmente simétrica e o percurso contínuo organiza o programa. Este percurso tem encontros com os diferentes pisos na mesma posição, no ponto médio da fachada voltada para o jardim, formando um eixo vertical ao longo do qual se desenvolvem uma sucessão de espaços orientados para o jardim, a *entrée* no *rés du chaussée* - FLC 8338 (fig. 26), o *balcon* exterior no *entresol* - FLC 10403 (fig. 27), um espaço aberto delimitado por 4 pilares no *étage* - FLC 10402 (fig. 28), um *balcon* interior no *etage soupentes* - FLC 10401 (fig. 29) e um pátio exterior coberto na *terrasse = jardin* - FLC 32000 (fig. 30).

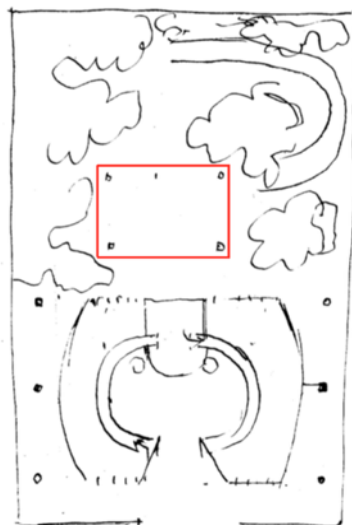
Este percurso estabelece desde início um ritual de evasão da cidade, desde o atravessamento do espaço central, a associação da entrada à visualização do jardim, os marcadores de relação do eixo com o jardim e por fim com o parque da folie de St. James desde a cobertura. Este é o traço característico desta versão, que é transportado para a primeira versão do projecto de outubro de 1925.

De acordo com Candela Suárez¹⁴¹ a tensão visual da Villa concentra-se durante todo o processo projectual, na folie de St. James, sendo essa uma das invariantes do projecto. Esta hipótese parece no entanto um pouco forçada, uma vez que é pouco credível que desde o ponto de entrada fosse possível visualizar a folie. Neste projecto, tal como em vários outros que lhe sucederam, LC estabelece pelo menos dois espaços de jardim arquitectónico,¹⁴² o *Jardin-suspendu* e o *Toit-jardin*, para além do *Vrai-jardin*. Estes jardins não apresentam qualquer relação entre si, tal como

¹⁴¹ Ibidem, p.61.

¹⁴² Álvarez Álvarez (2007).

em grande parte dos restantes projectos de LC, e tem uma matriz bastante distinta. O *Jardin-suspendu* é um jardim aberto, relacionado com um panorama, frequentemente coberto e destinado ao uso mais social da habitação. O *Toit-jardin* é um jardim fechado no seu perímetro, descoberto, mas com aberturas laterais muito condicionadas, pois normalmente é intimista, destinado a usos privados e exclusivos.



31. VMAat - Esboço de planta ao nível do solo. Maio de 1905. Desenho do autor sobre FLC A2-14-7-001.

A relação entre estes dois tipos de jardim é pouco frequente e não se encontra devidamente estudada. Álvarez Álvarez,¹⁴³ um dos poucos investigadores que distingue estes dois jardins, atribuí ao *Toit-jardin* uns antecedentes históricos bem definidos, constatando por outro lado, que é o *Jardin-suspendu* de LC que apresenta um carácter mais original. Identifica também a relação entre estes dois tipos de jardins formando uma sequência no projecto da Villa Stein e uma síntese no projecto da Villa Savoye. No projecto da Villa Meyer agora em análise, estes jardins não apresentam qualquer relação entre si, funcionando como unidades autónomas, apenas ligadas ao interior da casa. Neste estudo incidiremos a nossa atenção apenas sobre o *Jardin-suspendu*. Do conjunto de desenhos que compõem o anteprojecto, destacamos um pequeno esboço sobre uma folha de correspondência actualmente catalogado no processo do pavilhão L'Esprit Nouveau. Este desenho (**fig. 31**) tem a particularidade de representar o terreno, a localização da construção e alguns apontamentos da organização do espaço do *Vrai-jardin*. Entre esses apontamentos é perceptível um conjunto de pilares em frente à casa, em pleno jardim, indiciando a presença de uma plataforma que será o tema principal da versão de Outubro de 1925.

¹⁴³ Ibidem p.257-78.

Madame,

Nous avons rêvé de vous faire une maison qui fût lisse et unie comme un coffre de belle proportion et qui ne fût pas offensée d'accidents multiples qui créent un pittoresque artificiel et illusoire et qui sonnet mal sous la lumière et ne font qu'ajouter au tumulte d'alentour. Nous sommes en opposition avec la mode qui sévit dans ce pays et à l'étranger de maisons compliquées et heurtées. Nous pensons que l'unité est plus forte que les parties. et ne croyez pas que ce lisse soit l'effet de la paresse; il est au contraire le résultat de plans longuement mûris. Le simple n'est pas le facile. Au vrai, il y aurait eu de la noblesse dans cette maison dressée contre le feuillage...

(2) la porte d'entrée serait sur le coté; et pas dans l'axe. Serions-nous passibles des foudres de l'académie?....

(3) le vestibule, grand, inondé de lumière,.... vestiaire, toilette s'y dissimulent. Du service on y atteint sans détour. Et si l'on monte d'un étage, c'est pour joindre le salon haut, hors de l'ombre des futaies, et donner de là-haut la magnifique vue sur les feuillages. Et voir davantage du ciel.... s'ils sont bien logés, les domestiques, la maison sera bien tenue. Pas de combles, puisqu'on y mettra un jardin, un solarium et une piscine.

(4) du salon, on domine donc, la lumière afflue. Entre le double vitrage de la grande baie on a installé une serre chaude qui d'un coup neutralise la surface refroidissant du verre: là, des grandes plantes bizarres, qu'on voit dans les serres des châteaux ou des amateurs; un aquarium, etc..... par la petite porte qui est dans l'axe de la maison, on file vers le fond du jardin par une passerelle, sous les arbres, pour déjeuner ou y dîner ...

(5) cet étage est une seule salle, salon, salle à manger, etc., bibliothèque. Ah oui, le tambour de service! Au beau milieu. Bien sûr ! Pour qu'il serve à quelque chose. On le fait avec des briques de liège qui l'isolent comme une cabine de téléphone ou un thermos. Drôle d'idée ! Pas tant que ça C'est simplement naturel. Le service traverse la maison de bas en haut, comme une artère. Où donc le placer mieux? ses murs du fond et ceux du tambour pourraient être gainés. On voit le boudoir – avec les meubles casiers.

(6) le boudoir voit les feuillages des grands arbres et l'espace de salle à manger d'été. Si l'on veut jouer la comédie, l'on peu s'y vêtir, et deux escaliers permettent de descendre sur la scène, qui est au devant du grand vitrage....

(7) le service monte jusqu'à cette porte qui est à côté de la piscine. Derrière la piscine et le service on prend le petit déjeuner (le premier dessin le montre bien). Du boudoir, on a monté sur le toit où ne sont ni tuiles, ni ardoises, mais un solarium et une piscine avec de l'herbe qui pousse contre les joints des dalles. Le ciel est dessus: avec les murs, autour personne ne vous voit. Le soir on voit les étoiles et la masse sombre des arbres de la folie St James. Avec des écrans coulissants on s'isole complètement.

(8) Comme à Robinson, comme un peu sur les peintures de Carpaccio. Divertissement.... ce jardin n'est point à la française mais est un bocage sauvage où l'on peut grâce aux futaies du parc St James se croire loin de Paris...

.... les services reçoivent le plein soleil, tant mieux. Par les fenêtres, haut placées, sous le plafond, on voit du ciel et des arbres tant mieux.

Ce projet, madame, n'est pas né d'un coup sous le crayon hâtif d'un dessinateur de bureau, entre deux coups de téléphone. Il a été longuement mûri, caressé, en des journées de calme parfait en face d'un site hautement classique.

Ces idées ces thèmes architecturaux qui portent en eux une certaine poésie sont assujetties à la plus rigoureuse règle constructive douze poteaux de béton armé à des distances toutes égales portent à peu de frais les planchers. Dans la cage de béton ainsi constituée, le plan joue avec une simplicité telle qu'on est tenté (combien tenté!) de le prendre pour bête on est accoutumé depuis des années à voir des plans qui sont si compliqués qu'ils donnent l'impression d'hommes portant leurs viscères au-dehors. Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela ! A vrai dire c'est là grande difficulté de l'architecture: faire rentrer dans le rang.

Ces thèmes architecturaux nécessitent pour que la poésie en jaillisse, des contigüités sévères difficiles à résoudre. La chose faite, tout apparaît naturel, facile. Et c'est bon signe. Mais lorsqu'on a commencé à jeter les premières lignes de la composition, tout était confusion.

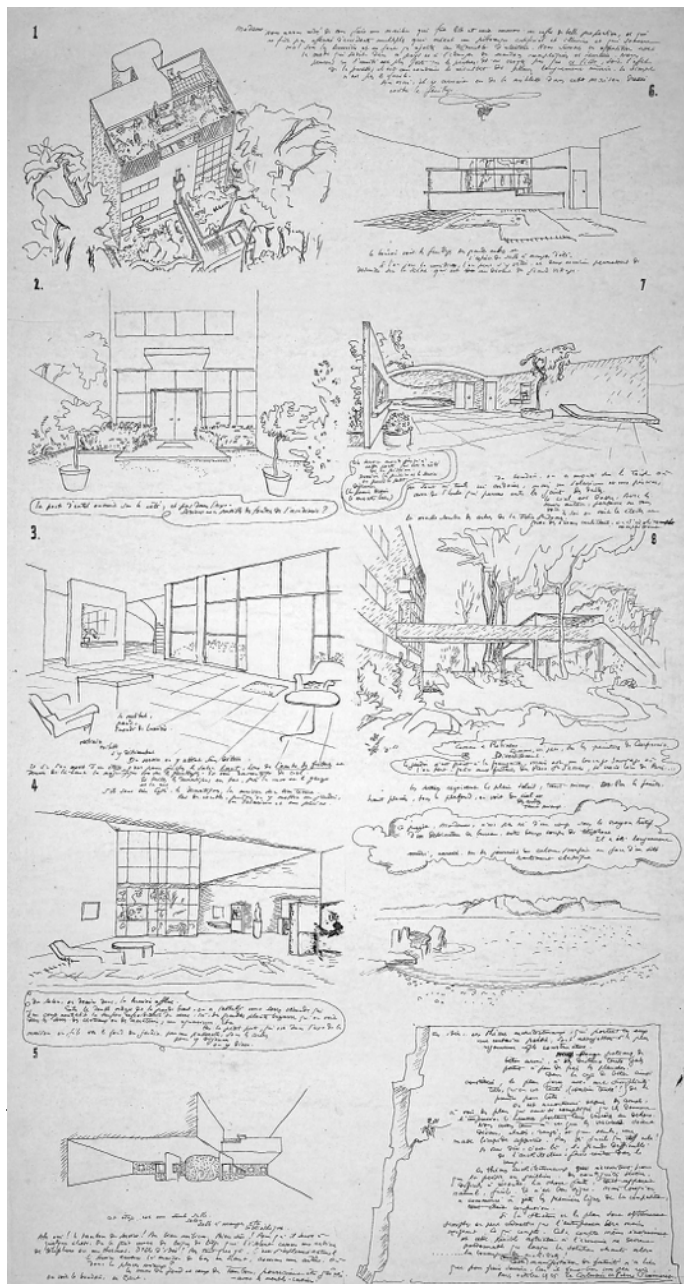
Si la structure et le plan sont extrêmement simples, on peut admettre que l'entrepreneur sera moins exigeant. Ce qui compte. Cela compte même énormément et cette pénible astriction à l'économie ne devient pardonnable que lorsque la solution chante alors la louange des architectes ! Cette dernière manifestation de fatuité n'a lieu que pour faire sourire. Car il faut bien un peu rire

Paris, Octobre 1925.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret

Doc. 1 - Villa Meyer, 1^{er} projecto. Transcrição do texto da carta ilustrada de Outubro de 1925 (FLC 31525). (Pelo autor).

32. (Página seguinte) VM1 - Carta ilustrada de Outubro de 1925. FLC 31525.



O primeiro projecto da Villa Meyer

Esta versão¹⁴⁴ do projecto é apresentado na carta ilustrada - FLC31525 - que LC endereçou à Sr^a Meyer em Outubro de 1925 (fig. 32). É composta por uma sequência de desenhos em modo de promenade que se iniciam numa vista axonométrica, desenvolve-se num conjunto de perspectivas do interior da habitação, culminando numa perspectiva do jardim e na evocação de uma paisagem incerta frente à água.¹⁴⁵

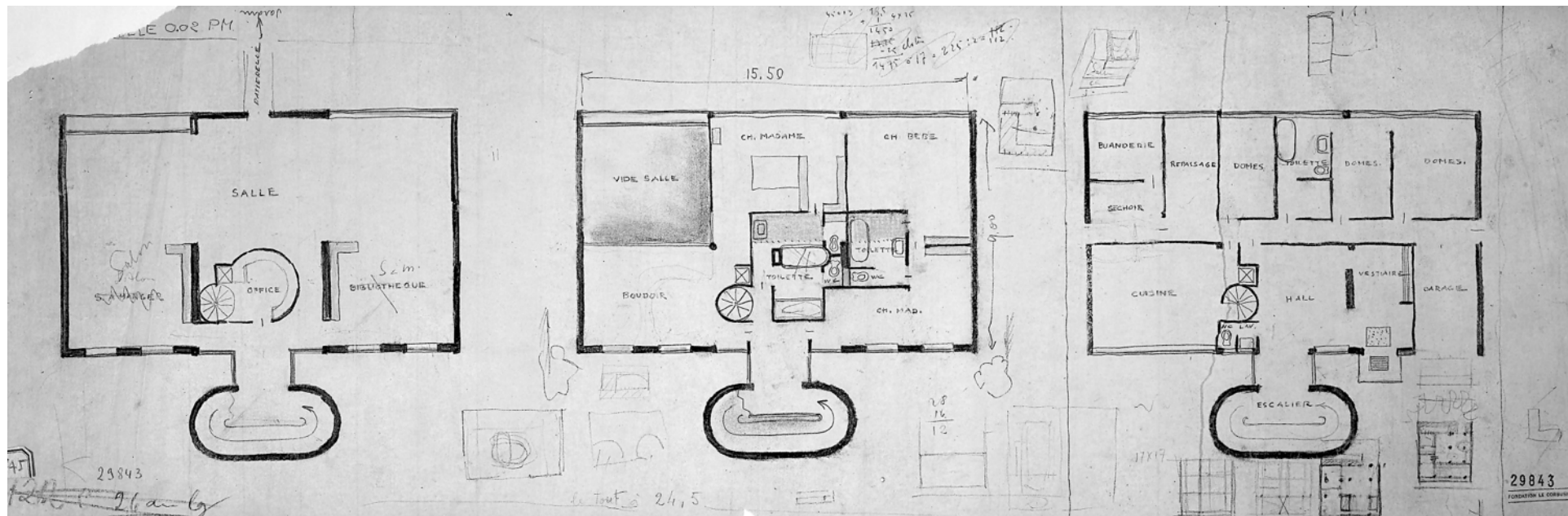
A axonometria (fig. 33) está construída num ângulo que torna visíveis o plano da cobertura, uma fachada lateral e a parte posterior da casa, onde se localiza o jardim. Este desenho constituiu uma síntese do projecto e despreza intencionalmente os aspectos urbanos, omitindo qualquer informação sobre a rua de acesso, dirigindo a nossa atenção sobre o espaço do jardim que assim se converte no centro da Villa proposta.

Se analisarmos o esboço das plantas - FLC 29843 (fig. 34)¹⁴⁶ verificamos que os espaços interiores de maior dimensão e importância programática, se encontram orientados para o jardim. É o caso da sala no 1º piso, assim como os quartos do 2º piso e respectivo *boudoir*, bem como toda a cobertura jardim.

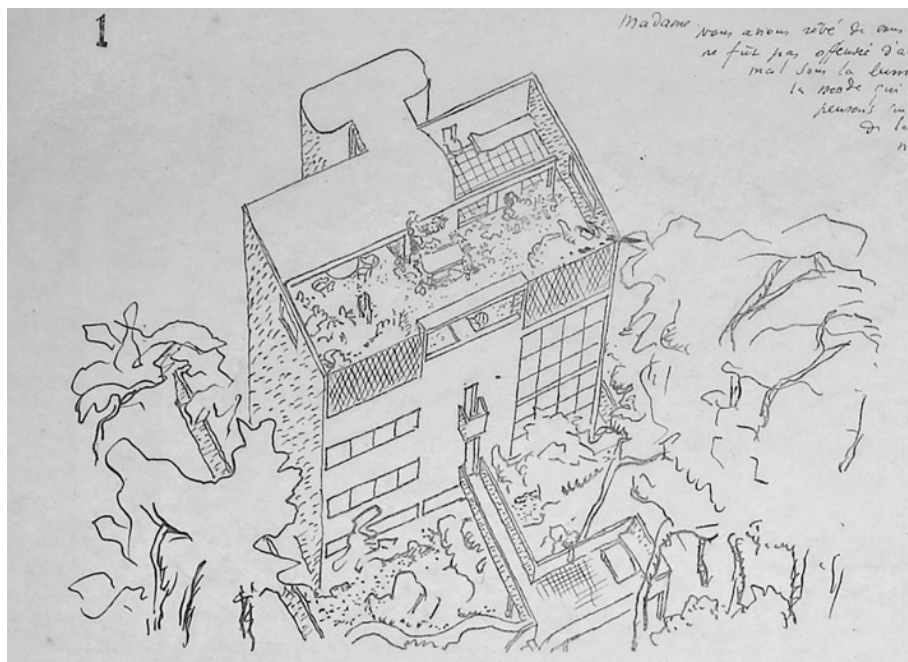
¹⁴⁴ De acordo com a apresentação do projecto na *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, pp. 88-89. Nesta apresentação são ainda incluídos diversos desenhos da segunda versão.

¹⁴⁵ De acordo com a correspondência familiar, esse local corresponde à paisagem do lago Lemán, onde LC passou as férias de verão de 1925.

¹⁴⁶ Também publicado na *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, p.88. O desenho aparece publicado ao lado da perspectiva sobre o jardim e da paisagem evocada, extraídos da carta.



34. VM1 - Plantas. FLC 29843.



33. VM1 - Axonometria. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº1. Extr. FLC 31525.

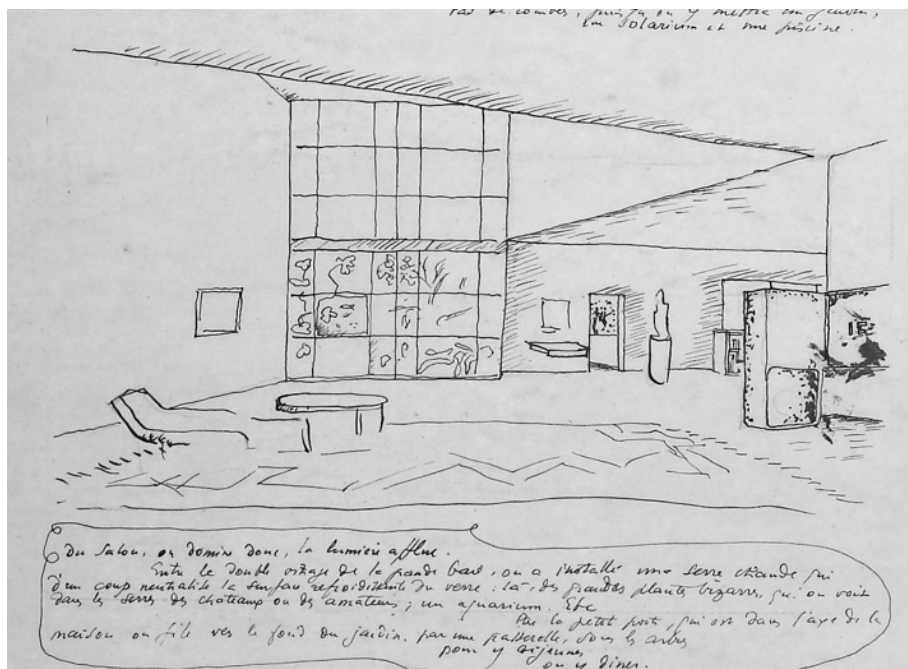
É de referir ainda que é colocada uma grande ênfase nessa relação do interior da casa com o jardim através de um dispositivo especialmente concebido para esse efeito, a janela que serve a sala e o *boudoir* e que além de estabelecer a abertura para o jardim exterior, apresenta uma dupla caixilharia formando um jardim de inverno no seu interior (fig. 35). Deste modo, LC não permite uma relação aberta e descomprometida com o exterior, mas propõe antes uma relação visual condicionada. Vemos o jardim real através do jardim de inverno, um jardim natural através de um jardim controlado. O dispositivo que estabelece a relação é um dispositivo activo, tem o seu próprio tema remetendo o jardim exterior para o papel de cena de fundo, construindo assim um diorama.

(6) [...]. le boudoir voit les feuillages des grands arbres et l'espèce de salle à manger d'été. Si l'on veut jouer la comédie, l'on peu s'y vêtir, et deux escaliers permettent de descendre sur la scène, qui est au devant du grand vitrage....

O desenho nº8 da carta (fig. 36) apresenta uma perspectiva sobre o jardim exterior. Esta é delimitada no lado esquerdo pela casa e é dominada por elementos vegetais de carácter selvagem, que não se conformam com qualquer ordem previamente estabelecida¹⁴⁷, notando-se apenas maior densidade de árvores num lado, e arbustos do outro. Observa-se ainda que na perspectiva do jardim e na axonometria inicial, é proposta a diluição dos muros que delimitam o terreno, e promovida a

¹⁴⁷ LC, CE-C, vol. IV - 1938-1946, p.140. Sobre o carácter selvagem do jardim, LC apresenta-nos a seguinte observação, a propósito do jardim de sua casa: 1940 débâcle ! – exode !

Paris se vide. Le Toit-jardin, au huitième étage demeure seul. canicule 1940 e 1942, pluie ou neige... le jardin abandonné régit, ne se laisse pas mourir. Le vent, les oiseaux, les insectes apportent des graines. Quelques-unes trouvent leur milieu favorable. Les rosiers se sentent révoltés et sont devenus de très grands églantiers. Le gazon est devenu de l'herbe, du chiendent. un cytis est né; un faux sycomore. Deux brins de lavande sont devenus de buissons. Le soleil commande, le vent (là-haut) commande. les plantes et les arbustes s'orientent et se installent à leur aise, selon leur besoins. La nature a repris ses droits. Depuis ce moment, ce jardin-là est laissé à son destin. On n'y touche jamais; des mousses recouvrant leurs comptes (...).

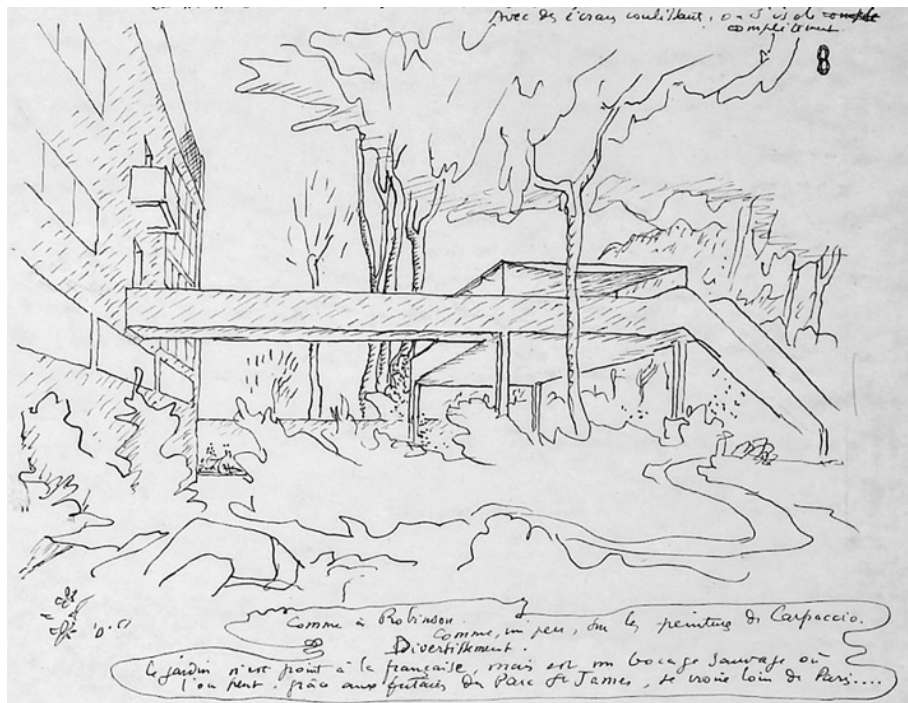


35. VM1 - Du salon. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº4. Extr. FLC 31525.

associação das árvores existentes com as que surgem dos terrenos vizinhos, procurando desse modo integrar a casa no interior do parque de St. James, e assim construir o carácter típico de uma Villa. Como vimos, a dimensão desta Villa não é apenas dada pelo tamanho da parcela, mas antes pela escala do parque da folie de St. James, introduzindo assim o *Processo-Villeggiare*.

Neste ambiente alargado para além do espaço do lote, em que a escala das árvores absorve a massa da construção, (como se pode ver no conjunto da parte esquerda da axonometria), LC propõe novamente uma plataforma destinada a uma sala de verão suspensa entre as árvores, ligada à casa por uma passarela, e ao solo por uma escada. Este espaço, pensado para uma utilização de verão, propõe um prolongamento da casa para o jardim, nas suas funções e no seu quotidiano. Ao romper o limite do espaço interior da habitação, LC espacializa as relações visuais com o jardim, convertendo a vista conseguida através do vitral de dupla altura (**fig. 35**), num espaço novo da habitação e num modo novo de habitar, *villeggiare*.

Junto ao solo percebe-se um caminho sinuoso, que contorna as irregularidades do terreno, e dos arbustos que se interpõem, ligando o corredor de serviço no rés-do-chão com a escada da sala de verão. Conjugam-se assim o percurso aéreo, geométrico e construído, com outro mais orgânico e natural, cujo desenho não é possível programar, e que decorre de uma utilização natural e repetida que se grava no solo. Justapõe-se o processo de entricamento e ocultação que excita a curiosidade, característicos da composição pitoresca, em contraponto com a leveza e clareza geométrica dos artefactos arquitectónicos.



36. VM1 - Jardin. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº8. Extr. FLC 31525.

Tal como referido por Candela Suárez, ambos os percursos destinam-se a diferentes utilizadores. O percurso elevado de pés limpos, destina-se a ampliar o domínio social da casa, enquanto o percurso inferior, de pés sujos se destina à utilização dos domésticos, quer seja para a manutenção do jardim quer seja para acederem à plataforma através da escada.

Ambos os percursos oferecem diferentes vistas e vivências do jardim. O percurso geométrico anda sobrelevado, resguardado por muretes, permite uma visão global e aberta do jardim, quer através de vistas oblíquas sobre o solo tão à moda das tendências da fotografia da época, quer das vistas que extravasam o próprio jardim, estabelecendo uma continuidade com o interior do parque de St. James, construindo assim um dispositivo panorâmico. Permite ainda centrar o homem no espaço do jardim, quer na sua dimensão planimétrica como altimétrica, salvaguardando a continuidade dos elementos naturais em todas as suas direcções, em correspondência com o argumento principal da tese dos pilotis. Por outro lado o percurso sinuoso sugere uma ordem natural, e desenvolve-se na micro-escala dos elementos do jardim, como se apenas se visse um par de metros em frente, permitindo que os elementos naturais se instalem e determinem a ordem das coisas, evidenciando cada elemento particular e através deles tornando grande o pequeno espaço do jardim.

É este jardim que LC propõe, e que o complementa com o seguinte comentário:

(8) [...]. Comme à Robinson, comme un peu sur les peintures de Carpaccio. Divertissement.... Ce jardin n'est point à la française mais est un bocage sauvage où l'on peut grâce aux futaies du Parc St James se croire loin de Paris [...]

Robinson

Nesta frase que descreve o jardim proposto, LC aponta um conjunto de referências externas ao projecto, que complementam o desenho da carta, para melhor ilustrar a sua ideia. A referência a Robinson é curta, simples e com pouca preparação, apenas salientando o carácter selvagem do jardim e o papel evocador das grandes árvores do parque para um ambiente distante da cidade, dando início ao ***Processo-Villeggiare***.

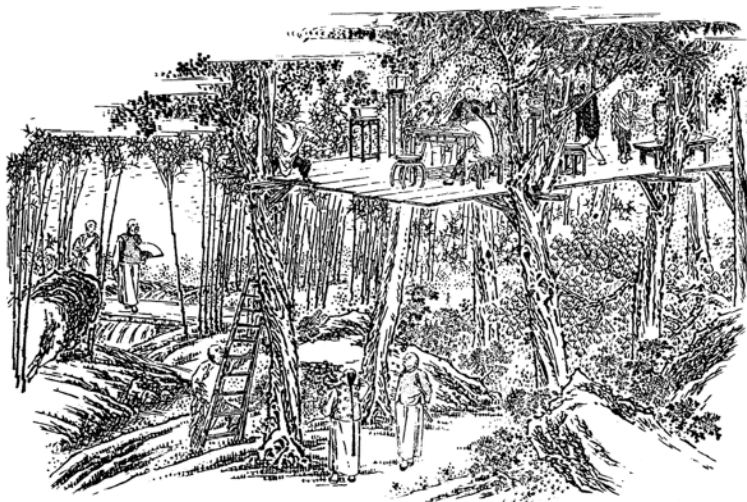
Sendo a referência tão directa, permite-nos supor que a Sra. Meyer a identificasse facilmente, ou porque fosse do domínio comum aos dois, ou do conhecimento geral da época. Os diversos investigadores da obra de LC ignoram a expressão, não lhe atribuindo grande interesse. Poucos são os que lhe dedicam um breve comentário. Benton numa breve referência¹⁴⁸, indica que Robinson se refere a uma localidade nas imediações do rio Sena. Imbert apoiada numa referência indirecta¹⁴⁹, refere que Robinson corresponde a um popular restaurante entre as árvores, nos arredores de Paris.

Percorrendo Paris constata-se que Robinson é efectivamente um local dos *environs de Paris*, no quadrante sudoeste, próximo ao famoso *Parc Sceaux* de Le Notre. Tal como com as colinas de Florença a partir das quais Jeanneret se iluminara em 1907, Robinson é um local caracterizado por

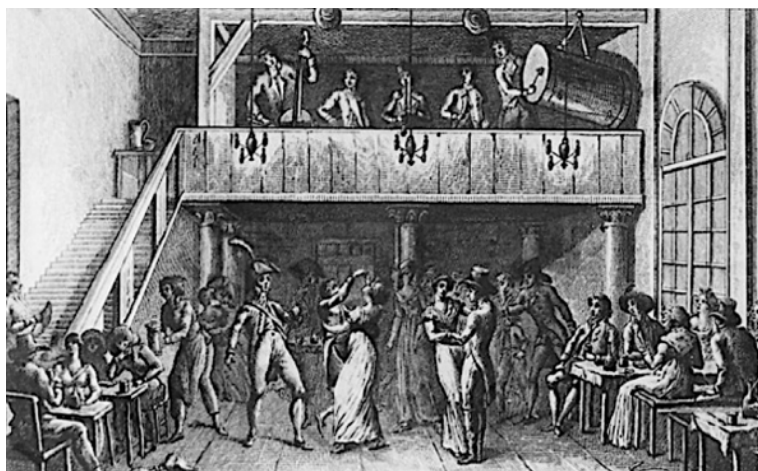
¹⁴⁸ Benton T (1987, p.144). O autor indica que Robinson se refere a uma localidade nas imediações de Paris, “nearby the Seine”, estabelecendo ainda o seguinte comentário para todo o ponto 8º da carta: This too was a theme of the later 1920’s, the constant stress on a nature abstracted from incident and removed from the prying ideas of neighbors.

¹⁴⁹ A autora sobre o mesmo desenho refere:

The architect compared the effect to the atmosphere of a painting by Carpaccio, or that of Robinson – a popular restaurant amid trees, outside Paris.” Numa nota ao comentário acrescenta ainda: “Robinson is mentioned by Chaney (“Concepts of nature and redemption in the work of Le Corbusier” p. 7) citing Bernard Rudofsky (“The Prodigious Builders ...”)



37. Rudofsky - Picnic in the lofty sphere of trees.



38. Une guinguette sous l'Empire: les plaisirs de la danse et de la table réunis. Espaço interior de uma guinguette.

uma topografia caprichosa, sendo dos mais altos dos arredores de Paris, alcançando os 178m de altura e beneficia de um clima particularmente ameno, bem como de umas vistas privilegiadas. Acresce às características paisagísticas do local, o facto de na época ser um local ocupado por castanheiros centenários, e muito popular, pelas suas invulgares *guinguettes* altamente frequentadas nos anos 20, por todos os estratos sociais. Rudofsky,¹⁵⁰ dedica o segundo capítulo do seu curioso livro ao tema da árvore, à forma como as diferentes culturas humanas se apropriaram e construíram a relação com a árvore (fig. 37), apresentando esse ponto de vista exactamente sobre a sociedade parisiense dos anos 20, e o seu excêntrico hábito de frequentar as *guinguettes* de Robinson.

In the 1920, during that uneasy breathing spell between the two world war which changed forever the complexion of Western civilization, most of life's pleasures were still easy to come by. In Paris, then the hub of the world and the fountainhead of *savoir-vivre*, the pace was set not by machines but by man. Work seemed tolerable, and leisure was far from mechanized. A middle-class family or a pair of lovers, desirous to enjoy a glorious day, would go for an outing to what were then, and to some extent still are, the city's bucolic environs...

One of the more unusual of these picturesque places was Robinson, eight miles outside of Paris, where people went to dine in trees.

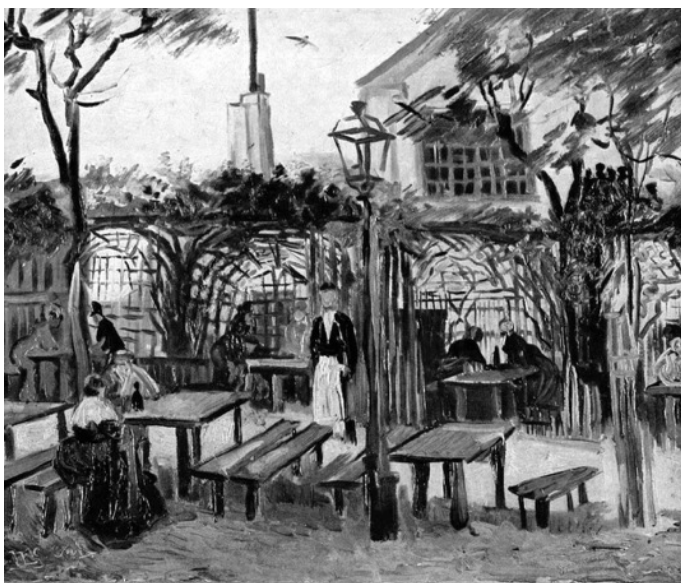
A *guinguette*,¹⁵¹ é caracterizada por um espaço arquitectónico exterior, fortemente associado a um elemento natural disponível e normalmente usado para recreio, como restaurante e local de baile. A sua origem

¹⁵⁰ Rudofsky (1977).

¹⁵¹ Os dados que a seguir se mencionam têm por base as informações disponíveis em <http://www.culture-guinguette.com> e no livro de Bauby, Orivel, Pénét (2003).



39. Déjeuner de Canotiers - Terraço da Guinguette Maison Fournaise sobre o Sena. Auguste Renoir, 1881.



40. La guinguette - Vicente Van Gogh, 1886.

decorre do aparecimento de um novo divertimento aristocrático iniciado em 1715, o baile público mascarado, cuja prática se estendeu até ao final do século XIX. O povo parisiense, ávido de aceder ao novo divertimento, apropriou-se dos cabarets para aí fazer a festa, e do casamento destes com a dança surgiram as *guinguettes* (fig. 38). O vinho foi sempre o produto mais consumido nestes locais. Por razões fiscais era mais acessível fora de Paris, o que proporcionou o aparecimento de novas *guinguettes* nas margens dos rios Sena e Marne, apoiadas no transporte através de barcos fluviais, tornando a localização próxima da água um atributo característico. Por estes espaços passou grande parte da famosa vida boémia de Paris, que influenciaram o repertório artístico da época como em Auguste Renoir (*Déjeuner de Canotiers* - fig. 39) e Vincent Van Gogh (*La guinguette* - fig. 40). A abertura de novas linhas de caminho de ferro, (a linha Paris - Saint Germain em 1837 e a linha de Sceaux em 1846), dá origem aos domingueiros comboios do prazer, que lentamente substituem os ainda conhecidos *bateaux-mouches* proporcionando o aparecimento de *guinguettes* noutros locais. Robinson, teve a sua origem quando em 1848, Joseph Guesquin, inspirado na famosa história de Robinson Crusoe de Defoe, teve a ideia de construir umas cabanas suspensas nos castanheiros centenários característicos de *Plessis Piquet*, interligando-as entre si, instalando aí uma *guinguette* que apelidou de *Grand Robinson*, e que mais tarde, em 1888, viria a ser conhecida como *Le vrai arbre* (fig. 41).



41. *Grand Robinson / La Vraie Arbre*. Carta postal de 1928.

Esta surpreendente e inovadora *guinguette* conheceu um grande sucesso, tendo dado origem a uma proliferação de várias estruturas semelhantes pelas árvores existentes nas imediações. A popularidade foi tanta, que a famosa *guinguette* chegou a receber a visita de ilustres figuras como o Czar da Rússia Gran Duc Constantin¹⁵² e o Rei de Espanha Afonso XIII. As autoridades locais adoptaram o cognome de *Robinson* em 1909, passando desde aí a ser conhecido como *Plessis-Robinson*.

Não será difícil imaginar que LC tivesse conhecimento das numerosas manifestações literárias originadas pela história de Robison Crusoe, as famosas *Robinsonades* sobre a mitologia da colonização, a partir dos temas do isolamento num local afastado do mundo civilizado e de um novo começo, ou da novela de Johann David Wyss *The Swiss Family Robinson* (*Der Schweizerische Robinson*) de 1812, que já descrevia este local dos arredores de Paris. De qualquer modo, sendo LC contemporâneo deste fenómeno, não é pois de estranhar que o referisse *Robinson* de modo tão directo. Em 1925, esta folia extravagante era do conhecimento geral e fazia parte do imaginário colectivo dos parisienses, o que deve ter exercido um grande fascínio sobre LC, ele próprio uma simpatizante das ideias de Jean Jacques Rousseau.¹⁵³

A evocação de Robinson para o jardim da Villa Meyer tem por isso um relação muito concreta, procura inserir a Villa no parque de St. James,

¹⁵² Em 1857, durante o período do segundo império Francês. Napoleão III organizou uma caça imperial na floresta de Fontainebleau em honra do seu convidado o Grande Duque Constantino da Rússia.

¹⁵³ LC: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris; Les Éditions G. Crès et Cie, 1930. Neste texto LC faz diversas referências de simpatia para com as ideias de *Rousseau*, nomeadamente:

"Si je pense architecture "maisons des hommes", je deviens rousseauiste: "l'homme est bon", p.10

"Nous avons la soif de Montaigne ou de Rousseau entreprenant un voyage pour aller questionner l'homme nu" p.11.

"Le plateau est en réalité formé de divers vallonnements doux, d'immenses pelouses inclinées tout le tour et parsemées d'arbres gigantesques, objectes de la fierté genevoise. Des troupeaux paissent parci par-là. Ce touchant spectacle agreste qui nous reporte aux pages de Jean Jacques Rousseau, je ne veux pas le troubler.", p.50.

convertendo a mítica história de isolamento e recomeço de Robinson Crusoe e as insólitas guinguettes, num elemento arquitectónico original, mas de linguagem moderna.

Ao longo das observações escritas na carta, LC refere-se mais duas vezes a esta estrutura suspensa no jardim. Na parte final do ponto 4º, refere:

[...] par la petite porte qui est dans l'axe de la maison, on file vers le fond du jardin par une passerelle, sous les arbres, pour y déjeuner ou y dîner ...

No ponto 6º refere ainda:

[...] le boudoir voit les feuillages des grands arbres et l'espèce de salle à manger d'été. Si l'on veut jouer la comédie, l'on peu s'y vêtir, et deux escaliers permettent de descendre sur la scène, qui est au devant du grand vitrage. [...]

A sala de refeições de verão, como lhe chama LC, é por isso um local de recreio, sugerindo diversões semelhantes aos bailes mascarados do fim de século, onde se pode comer e dançar como nas *guinguettes*, e celebrar a vida ao ar livre como nas pinturas de Renoir.

LC propõe assim a reprodução desta peculiar estrutura no seu projecto, transferindo-a da esfera pública da vida em sociedade para o universo privado da habitação, enfatizando o papel mítico de retorno à natureza sugerido pela história de Robinson Crusoe.

As semelhanças entre esta ideia e a proposta para o jardim da Villa Meyer são evidentes. Ambas estabelecem a programação do espaço exterior, com funções essencialmente de recreio e realçam a presença da árvore como referência do espaço arquitectónico, atribuindo-lhes o protagonismo do encerramento espacial. Ao longo da carta para a Sra Meyer, é também diversas vezes salientada a relação do projecto com as árvores envolventes. Estas atribuem carácter à casa armada contra as folhagens, cujo salão é alto para estar fora das suas sombras, e de onde se dá uma vista magnífica sobre as suas copas e sobre o céu. À noite podem ver-se as estrelas e as massas sombrias do parque de St. James, e imaginar-se longe de Paris.

Estas ideias não são apenas uma aproximação casual à moda da época, mas correspondem a uma proposta em que a árvore se apresenta como o principal motivo visual e espacial da arquitectura, e representa um umbral, uma passagem para um ambiente natural mais imaginado que real.

A plataforma

Candela Suarez¹⁵⁴ caracteriza esta versão como uma resposta ao pressuposto de uma Villa compacta, argumentado que todo o programa se resolve dentro de uma caixa sem alterações, apenas ressaltando o volume da escada, mas sem qualquer referência à plataforma e à passarela. A plataforma, sendo o verdadeiro centro do projecto, constitui o elemento chave das diversas versões, e estabelece a relação com o

¹⁵⁴ Candela Suarez, M. (2003, p.59)



42. *Le Déjeuner au bord de la rivière*. Pierre-Auguste Renoir.



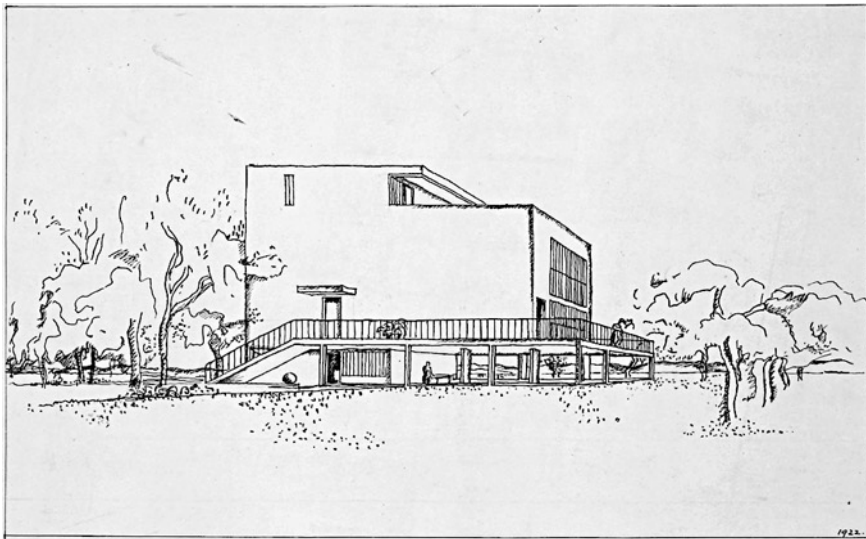
43. Bords de Marne - Jules Scalbert, 1908.

protótipo de *L'Esprit Nouveau* e a ideia dos *immeubles-villas* com os seus jardins suspensos. Em última análise, é o elemento fundamental que permite a classificação desta casa como *Villa*, associando casa, jardim e parque, numa original unidade conceptual.

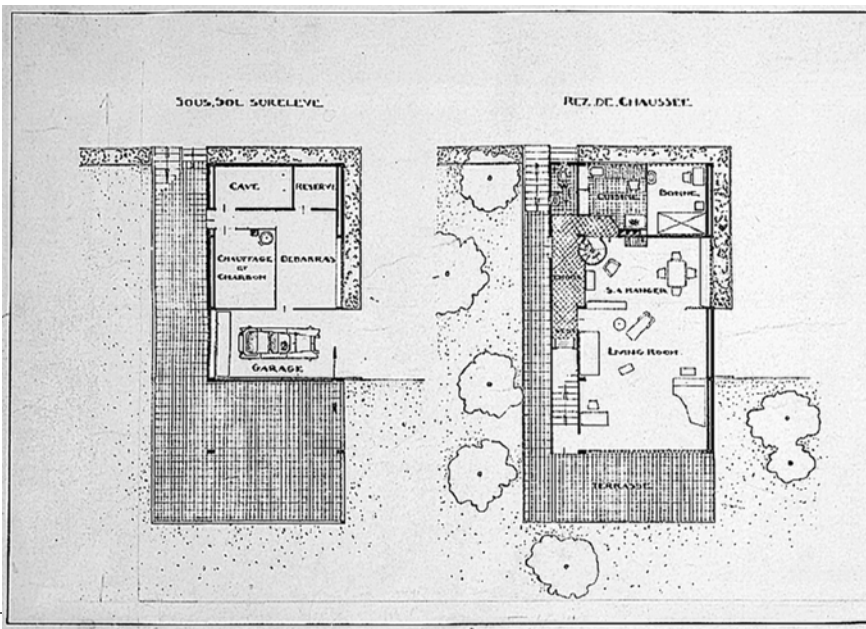
Nesta primeira versão do projecto, a *Villa* é composta por um volume principal onde se encontram as diversas partes da habitação, um volume externo destinado à escada principal, localizado entre o volume principal e a rua, e uma plataforma sobrelevada ligada ao primeiro piso da habitação por uma passarela, localizada entre a casa e o parque, no espaço exterior destinado a jardim. Esta plataforma aparece representada em dois desenhos da carta ilustrada, na axonometria (fig. 33) e na perspectiva do jardim (fig. 36), e tem como vimos, o seu antecedente experimental no anteprojecto (fig. 31).

A plataforma ocupa o centro do jardim e apresenta-se como o seu tema principal. Tem uma ligação directa à sala no interior da casa, através de uma passarela e uma ligação ao solo do jardim através de uma escada. Apresenta uma estrutura autónoma de suporte em *pilotis*, uma cobertura ligeira em tecido, e destina-se à prática de refeições ao ar livre.

Este novo elemento arquitectónico, reinterpreta a ideia dos estrados das *guinguettes* nas árvores de Robinson, também destinadas a espaços de refeição ao ar livre, e proporcionam pontos de vista elevados, perspectivas profundas e abrangentes, panoramas naturalistas e ambientes pitorescos, tal como nas *vedute* de Vittore Carpaccio.



44. Maison Citrohan. Croquis en perspective d'une maison in situ avec silhouette. FLC

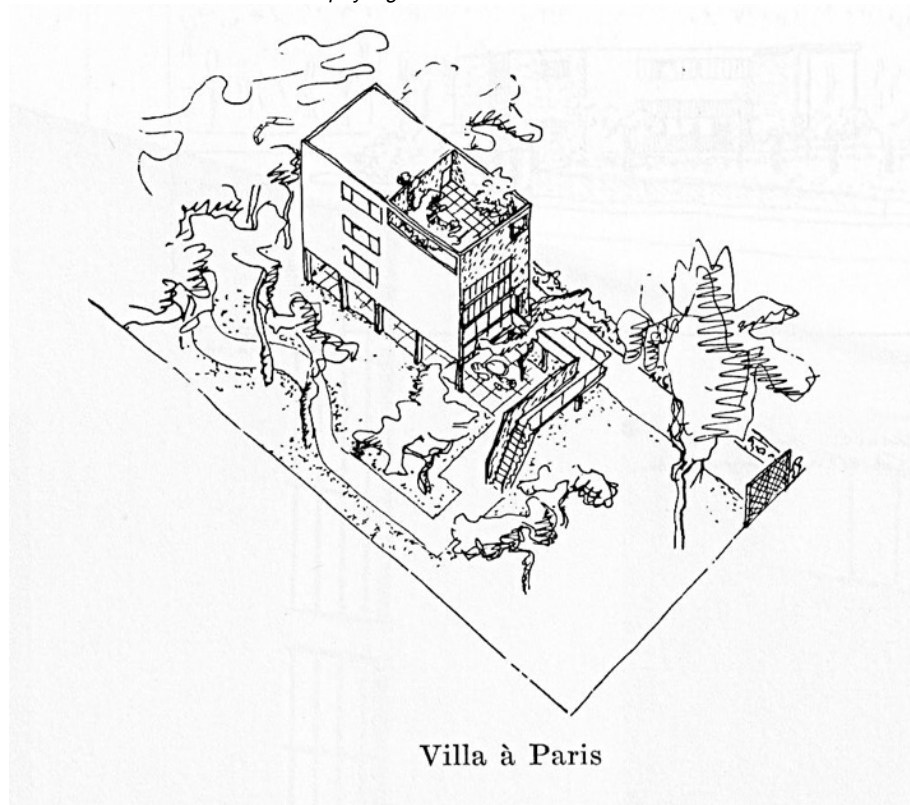


45. Maison Citrohan. Sous-sol surélevé / Rez-de-chaussée. FLC 20712.

No entanto, esta plataforma apenas se assemelha à estruturas das *guinguettes* de Robinson no que respeita à proximidade das árvores, à sobre-elevação do solo e ao uso para refeições. Apesar da invocação, a proposta de LC consiste na produção de um elemento pertencente ao domínio estrito da arquitectura, construído em betão, apoiado no solo através de pilares e delimitada por uns muretes, cujo uso se desenvolve em prolongamento do uso do interior da habitação. Em certa medida esta solução já havia sido experimentada nas propostas da *Maison Citrohan*, em particular naquelas versões do projecto em que é previsto um terraço exterior sobrelevado sobre pilotis, no lado da casa oposto ao da rua (fig. 44 a 46).

Trata-se por isso de um órgão¹⁵⁵ da arquitectura colocado no jardim, que permite ao utilizador passar do interior da obra arquitectónica ao seu exterior, sem verdadeiramente ocorrer uma ruptura, sem abandonar o domínio arquitectónico. A entrada no jardim é apenas sensorial, de penetração no ambiente envolvente, sensorial. O utilizador permanece afastado, como uma personagem pertencente ao espaço arquitectónico, em contraponto ao utilizador do jardim que será um estranho. Uma pessoa que se desloca temporariamente para fora da sua área, que vai a um lugar sem intenção de lá permanecer. O jardim e a arquitectura não são aqui espaços semelhantes, mas antes opostos, movidos por contrastes. É em certa medida, um efeito semelhante ao efeito das *Robinsonades*, do mito da colonização, através do isolamento e recomeço.

¹⁵⁵ Esta metáfora do órgão é sugerida por LC, quando na 2ª versão do projecto salienta que o volume se apresenta limpo, sem as vísceras de fora.



46. Maison Citrohan - Villa à Paris.

Esta clarificação do uso da plataforma permite fixar a sua génese, o seu carácter arquitectónico original. A plataforma define-se na sua especificidade tipológica enquanto estrutura aberta, um pavimento ou superfície horizontal suspensa, solta do chão, com o qual apenas contacta pontualmente.

Tratando-se de um elemento secundário da construção principal, o terraço ou plataforma, é normalmente utilizado como elemento complementar de apoio. Neste caso, a plataforma localiza-se em pleno espaço exterior, dissociado formalmente do volume da casa, associado à árvore que fornece o motivo, o abrigo, a referência visual e a passagem para um ambiente imaginado. Estabelece também um modo de ver, a altura da suspensão, um ponto elevado bem definido. Essa suspensão é geradora da visão panorâmica que inspirará a busca mais característica das propostas arquitectónicas e paisagísticas de LC.

Carpaccio

A referência a Carpaccio é um enigma que aqui apenas podemos aflorar. Porquê Carpaccio? Em que aspectos é que o jardim proposto se assemelha com as suas pinturas? Que relação poderá existir com as *guinguettes* de Robinson?

Se aprofundarmos a relação de LC com a pintura renascentista constatamos, a partir do testemunho de Jerry Zoltan,¹⁵⁶ que LC apreciava especialmente a pintura de Piero della Francesca, em particular a obra *La Flagellazione*¹⁵⁷ (fig 47). Esta pintura, é estruturada por uma perspectiva virtuosa, em que o desenho prevalece sobre a cor, e onde o ambiente dominante é construído e arquitectónico. Estas características opõem-se às do jardim proposto, pelo que parecem ser de pouca utilidade para explicar a ideia que LC apresentava.¹⁵⁸ Não se trata pois de uma preferência pessoal,¹⁵⁹ mas antes de um atributo específico da obra de Carpaccio. Piero della Francesca, integra a escola toscana, enquanto Carpaccio é um pintor renascentista da escola Veneziana. As diferenças entre ambos são as indicadas por Vasari no seu *Vite* e resumem-se à controvérsia *disegno* – *colorito*.

47. (Página seguinte). *The Flagellation*. Piero de La Francesca, 1455.

¹⁵⁶ Shumacher T (1987, p. 45) in *Corbu vu par*. Numa entrevista do autor:

Jerry Zoltan, longtemps associé à Le Corbusier, rappelle la fascination de Le Corbusier pour la toile de Piero della Francesca, la flagellation du Christ. Il passait de longues heures à en analyser la composition, et était excité de découvrir que les lignes de fuite en bordure des pavements, à la limite de la loge, se croisent à angle droit au point de fuite de toute la composition.

¹⁵⁷ De acordo com Paolucci(1990), *La Flagellazione* encontra-se na Galleria Nazionale delle Marche, em Florença.

¹⁵⁸ Note-se que a referência de LC ao jardim acrescenta:

[...]Ce jardin n'est point à la française mais est un bocage sauvage (...).

¹⁵⁹ Muito embora saibamos que LC adquiriu postais das obras de Carpaccio durante a viagem a Itália, particularmente das obras relativas ao ciclo "Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. - Dercelles (2011, p. 78-9).





48. *Two Venetian Ladies ou The Courtesans*. Vittore Carpaccio, 1510.

O *colorito* com a inovadora utilização do óleo sobre tela, tem por influência a técnica da pintura flamenga por razões da apreciada resistência às difíceis condições climáticas de Veneza.¹⁶⁰ Caracteriza-se pela utilização expressiva da cor em detrimento da objectividade do desenho. As transparências da pintura a óleo permitem a conquista da luz e do espaço, e a sugestão de profundidade na perspectiva liberta-se da matriz desenhada, que não é mais um guia absoluto mas antes uma ajuda constante.

Segundo alguns autores a fama de Carpaccio deve-se em parte à opinião do crítico inglês John Ruskin, que considerava a célebre pintura *Deux courtisanes*¹⁶¹ (fig. 48), uma das mais belas obras alguma vez pintadas. A influência de Ruskin durante a formação artística do jovem Jeanneret,¹⁶² poderá explicar o conhecimento da obra de Carpaccio, mas disso não há ainda qualquer evidência, apenas uma vaga sugestão da influência do quadro de Carpaccio do funeral de Sta. Ursula na ideia de célula do projecto do hospital de Veneza, ou da célebre descrição de Ruskin sobre o virtuosismo de Carpaccio em representar um corvo com duas pinceladas, e a frequente assinatura de LC desenhando um corvo.

¹⁶⁰ É curioso verificar que Giovanni Bellini, um dos mestres de Carpaccio e uma das figuras maiores da escola Veneziana, dedicou grande parte do seu tempo a responder a encomendas de restauro dos frescos da do Palácio Ducal. Tal como refere Rosand D (1982, p.16):

At the core of the problem was the Venetian climate, the humidity and salinity of the lagoon setting; in that ambience it was difficult for plaster to set properly, and colours therefore adhered poorly to the walls.

¹⁶¹ De acordo com Humfrey (1992), encontra-se no museu Correr em Veneza.

¹⁶² A influência de Ruskin na formação de LC, é unanimemente reconhecida pelos diversos investigadores, em particular aqueles que se debruçaram sobre a sua juventude. Entre todos destaca-se a tese de Sekler (1977). Sabemos também que *Les matins en Florence* de Ruskin consta da biblioteca pessoal de LC, e que foi um dos suportes da sua viagem a Itália, à qual se deve a sua célebre e frutuosa visita à Cartuxa d'Emma. Entre os inúmeros livros de RUSKIN, aquele que contém referências mais desenvolvidas à obra de Carpaccio é o *Guide to the principal pictures in the academy of fine arts at Venice. Venice, MDCCCLXXVII, e St Mark's Rest, Kent 1877.*

Uma das características da obra de Carpaccio destacada por Lauts,¹⁶³ consiste no carácter narrativo e contemplativo das suas pinturas, e em particular o modo como usa a perspectiva. Carpaccio normalmente utiliza um ponto de fuga e linha de horizonte altos, conquistando maior profundidade de campo e amplitude panorâmica para as cenas, compensando assim a ausência das linhas de referência dadas pelo desenho da perspectiva geométrica do espaço arquitectónico.¹⁶⁴

Essa conquista panorâmica, coloca Carpaccio como um pintor de transição de épocas, pelas técnicas que utiliza para preencher o espaço da cena com figuras alheias ao tema principal da pintura e que muitas vezes resultam de transposições dos estudos que fazia, reproduzia e guardava. Estas figuras, alheadas e desligadas de uma relação directa com a perspectiva, dão corpo a uma diversidade de cenas secundárias que preenchem o espaço conquistado pela perspectiva panorâmica. São estes aspectos que contribuem para o carácter mais contemplativo e narrativo das suas pinturas. Na base destas características está a elevação do ponto de fuga da perspectiva e a permanente reprodução de ambientes difusos, em que a nota dominante é dada pelo espaço naturalista pontuado por objectos arquitectónicos.

Talvez seja esta a principal característica que LC pretendia destacar, a perspectiva com ponto de fuga elevado e o ambiente difuso dominado por elementos naturais, para estabelecer uma relação directa com

¹⁶³ Lauts (1962, p.147-8, 179).

¹⁶⁴ Pelo contrário, as pinturas de carácter dramático caracterizam-se por um ponto de fuga e respectiva linha de horizonte baixos, enfatizando o motivo das cenas, estabelecendo em toda a composição relações com o tema central.



49. *The Virgin Reading*. Vittore Carpaccio, 1505-10.

Robinson e as vistas que se obtêm das *guinguettes* no alto dos castanheiros. Este é um tema que percorrerá grande parte das ideias-chave de LC, experimentadas nos jardins suspensos dos *immeubles-Villa* e nas construções sobre *pilotis*. Esta ideia de criação de espaços que elevam o ponto de vista e conquistam panoramas compostos por ambientes naturais, será uma constante nas propostas de LC e corresponde à apresentação de uma paisagem mais ideal do que real, como o *sonho Virgiliano* da Villa Savoye, ou o *paradis terrestre* da Cartuxa de Ema.

De entre as pinturas de Carpaccio invocadas por LC, salientamos a cena *La Vierge Lisant* (fig. 49), que se encontra exposta na National Gallery of Art em Washington.¹⁶⁵ Segundo a generalidade dos críticos também esta pintura é apenas um fragmento de uma cena mais vasta, embora desconhecida.¹⁶⁶ Esta obra enigmática apresenta possíveis relações com o desenho proposto por LC, se para isso penetramos na perspectiva do jardim e imaginarmos a vista daquele terraço suspenso. Não é uma semelhança da pintura com o desenho que nos é oferecida, mas antes a sugestão de orientação do espaço proposto (plataforma) para o espaço pintado (paisagem do parque), numa relação típica dos dioramas.

A cena de Carpaccio não apresenta um tema central, mas antes suaves tensões. Tem por base o contraste entre o espaço artificial e resguardado de um terraço no primeiro plano, aberto para uma paisagem ampla e

¹⁶⁵ Humfrey (1992).

¹⁶⁶ Tal como acontece com a obra *Deux Courtisans* ou *Due dame veneziane* que se julga fazer parte de uma obra mais vasta formada com a *Caccia in laguna*. Para a presente análise, esse atributo não oferece grande relevância uma vez que, uma das características da obra de Carpaccio é a de dispor múltiplas cenas dentro da mesma pintura, o que, pela relativa autonomia entre si, contribuem para a formação dos ambientes tristes e melancólicos, acentuando o carácter lírico e contemplativo das suas pinturas de que nos dá conta Lauts (1962).

profunda, composta por terreno natural e vegetação espontânea, frente a uma superfície de água envolvida por três silhuetas que repetidamente adiam o horizonte. Mas a tensão mais enigmática prende-se com a posição tomada pela figura feminina nesta cena. Esta respeita as recomendações de Alberti¹⁶⁷ apresentando-se no primeiro plano, mas rebela-se ao não se dirigir frontalmente ao espectador no exterior da perspectiva. Apresenta-se sentada de costas para o observador e para o restante espaço arquitectónico, e com uma ligeira torção do corpo apresenta a sua face em perfil. É um mecanismo de envolvimento e sedução, sugerindo e dissimulando. A figura coloca-se em posição de contemplação da paisagem, endereçando-lhe o corpo, mas dirige a sua atenção para a leitura de um livro. O centro da pintura é portanto difuso. Cabe ao observador percorrer essa difusão de temas, e encontrar o ponto de vista da contemplação incerta de uma paisagem retratada, ou de uma paisagem imaginada pela leitura que se interrompe para se envolver com o ambiente. Toda a cena ocorre para ser contemplada e constitui o complemento poético de um mundo distante que reconstruímos na imaginação. Esta é uma paisagem ideal, em que temos de nos envolver, imaginando aquela paisagem evocada por LC na carta, como o último horizonte deste jardim, imbuído do espírito altamente clássico também pretendido no *Grand Rocher e o seu lago*, na folie de St. James, na época considerada a oitava maravilha do mundo. O desenho de LC apresenta um dispositivo arquitectónico, que encontra nas *guinguettes* de Robinson a devoção da natureza e na pintura de Carpaccio o contraponto de um ideal clássico.

¹⁶⁷ Para melhor compreender a influência do tratado de Alberti *Della pittura*, em particular os mecanismos de envolvimento para penetração nas cenas pintadas e respectivos conflitos entre realidade e ilusão veja-se Rosand D (1982, p.28-30).

O segundo projecto da Villa Meyer

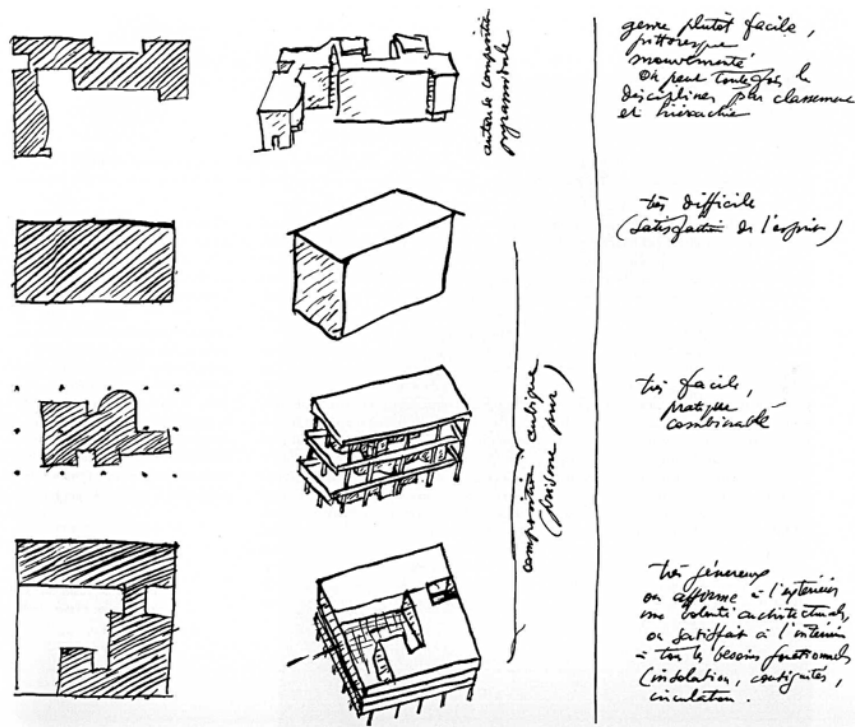
Nesta versão do projecto, a principal alteração consiste no depuramento da forma exterior da Villa, passando a organizar-se totalmente dentro do volume principal.

Nous avons rêvé de vous faire une maison qui fût lisse et unie comme un coffre de belle proportion et qui ne fût pas offensée d'accidents multiples qui créent un pittoresque artificiel et illusoire et qui sonnet mal sous la lumière et ne font qu'ajouter au tumulte d'alentour. Nous sommes en opposition avec la mode qui sévit dans ce pays et à l'étranger de maisons compliquées et heurtées. Nous pensons que l'unité est plus forte que les parties...

... on est accoutumé depuis des années à voir des plans qui sont si compliqués qu'ils donnent l'impression d'hommes portant leurs viscères au-dehors. Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela! A vrai dire c'est là grande difficulté de l'architecture: faire rentrer dans le rang.

Este excerto da carta de outubro de 1925, acompanhava a primeira versão do projecto, mas parece antes descrever a grande alteração proposta com a segunda versão de abril de 1926. Enquanto a primeira versão era composta por um volume principal e dois volumes complementares destinados a uma escada e uma plataforma, a versão de abril é apenas composta pela volume principal. Tal como refere Benton,¹⁶⁸ este momento traça o momento da evolução tipológica das villas de LC, dando início a um novo paradigma a que o autor designou por villas

¹⁶⁸ Benton T (1987, p.143).



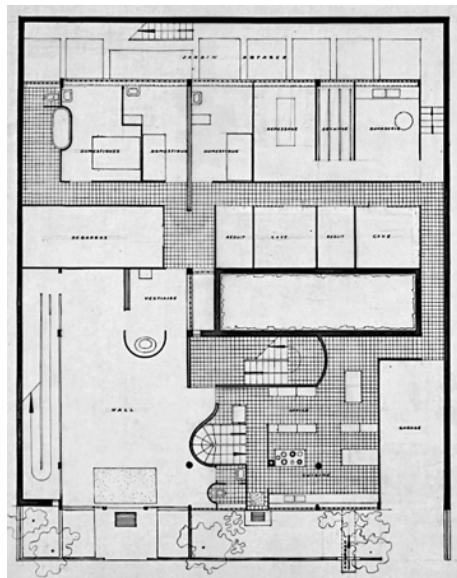
50. Les 4 compositions - Le Corbusier.

clássicas¹⁶⁹. Esta alteração pode também corresponder à transição do modelo de Villa articulada ou aberta para a Villa cúbica ou compacta de que nos fala Ackerman¹⁷⁰. Neste incontornável estudo da Villa, o autor traça o carácter universal desta tipologia. A Villa é um edifício situado no campo destinado ao descanso e ao desfrute do seu dono, e o seu modelo permaneceu inalterado durante mais de dois mil anos, pela razão de que a sua função cobre uma necessidade que não muda nunca, uma necessidade essencialmente psicológica e ideológica. Sobre o estilo e forma da Villa, o autor distingue dois modelos: o modelo cúbico-compacto e o modelo articulado-aberto. A Villa cúbico-compacta costuma acentuar o contraste com a envolvente natural realçando a sua oposição, enquanto a Villa articulada-aberta é integradora, imitando as formas naturais através da irregularidade, da cor e da textura. Se na obra de Charles-Édouard Jeanneret o modelo da Villa articulada e aberta apenas ocorre pontualmente nalgum trabalho do período da Jura Suíça, a progressiva proximidade ao modelo cúbico-compacto parece mais fácil de antecipar no mundo de LC, apresentado neste momento o seu início. As suas propostas perdem a variedade de texturas, cores e materiais, permanecendo contudo, compostas por formas articuladas, até alcançarem os pressupostos do modelo clássico a que se refere Benton. O próprio LC manifesta esse processo enunciando as célebres 4 composições¹⁷¹ (fig. 50). A composição da Maison La Roche que classifica como um género fácil, pitoresco e movimentado, onde cada órgão surge ao (lado do seu vizinho seguindo uma razão orgânica, e em

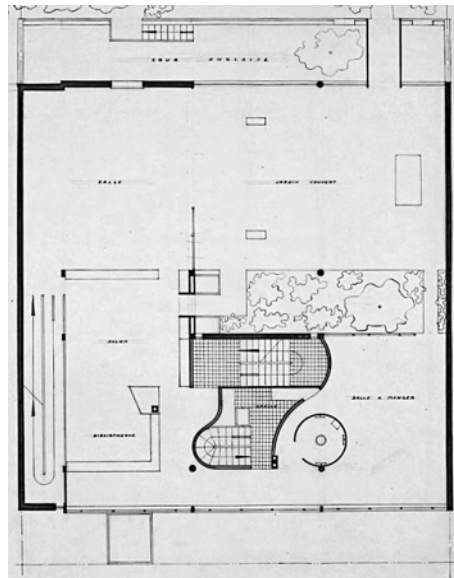
¹⁶⁹ Segundo Benton, esta ideia de confinar o projecto a uma forma pura, marca uma mudança, em que é abandonado o processo de composição da maison La Roche, Lipchitz e Ternisien, iniciando-se outro onde se enquadram a maison Cook, e as villas Stein e Savoye.

¹⁷⁰ Ackerman JS (1997, pp.17-26).

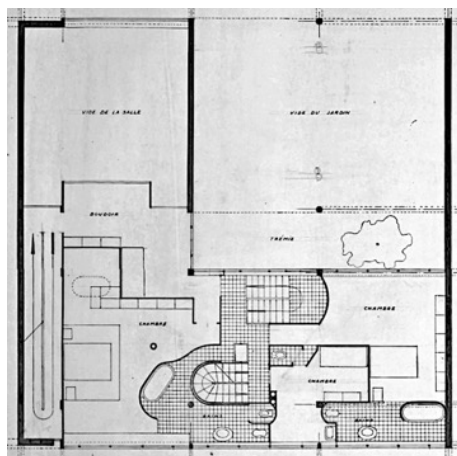
¹⁷¹ Assim chamado quando publicado na *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, p.189, ou *Le plan de la maison moderne* quando publicado no *Precisions*, p.134-6, sendo nesta última publicação sido substituída a maison à Stuttgart pela casa em Tunes.



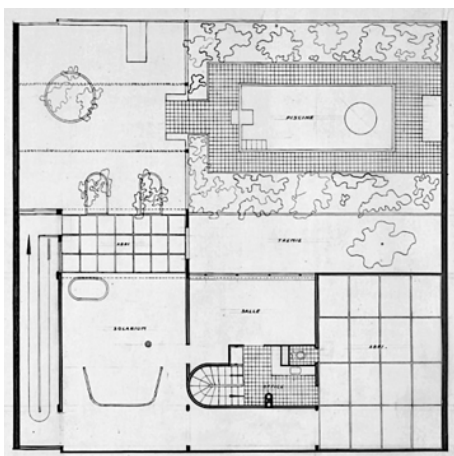
51. VM2a - Rez-de-chaussée inf.. FLC10370.



52. VM2a - Rez-de-chaussée sup.. FLC10370.



53. VM2a - Étage. FLC10371.



54. VM2a - Terrasse. FLC 10371.

que o espaço interior ganha asas e puxa o exterior para formar saliências diversas. A composição da Maison à Garches que classifica como muito difícil, porque revela a compressão dos órgãos no interior de um volume rígido, absolutamente puro. O modelo de composição da Maison à Stuttgart que classifica como muito fácil e cheia de recursos, onde, através da ossatura aparente é estabelecida uma volumetria simples, clara e transparente. E por fim a composição da Villa Savoye que classifica de muito generoso, afirmando no exterior uma forma pura, uma vontade arquitectónica enquanto no interior satisfaz todas as necessidades funcionais, comportando simultaneamente as vantagens e qualidades da composição da Maison La Roche e da Maison Stuttgart.

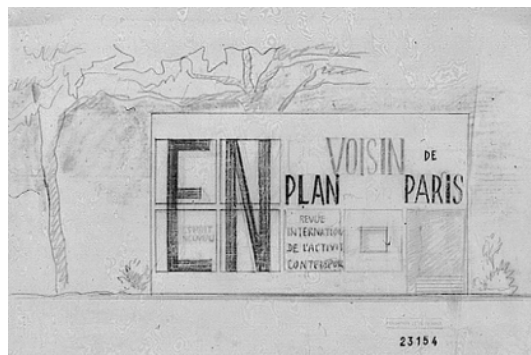
A matriz

É incontornável a semelhança desta versão do projecto (fig. 51 a 54) com o pavilhão *L'Esprit Nouveau* (fig. 55 a 57). Isso mesmo é identificado por Benton¹⁷² logo mesmo na primeira versão do projecto, em que o primeiro e segundo pisos são descritos como o plano do pavilhão com uma ala extra no lado direito. Esta segunda versão do projecto da Villa Meyer é também retratada por Benton¹⁷³ como um pavilhão *L'Esprit Nouveau* com os pisos extra da cave e cobertura, onde se instala outro jardim. Tal como referido por Imbert¹⁷⁴, o pavilhão *L'Esprit Nouveau* representa uma versão reduzida da matriz arquitectónica e paisagista de LC. Nesse sentido, estas revisões do projecto da Villa Meyer assemelham-se mais a experiências e

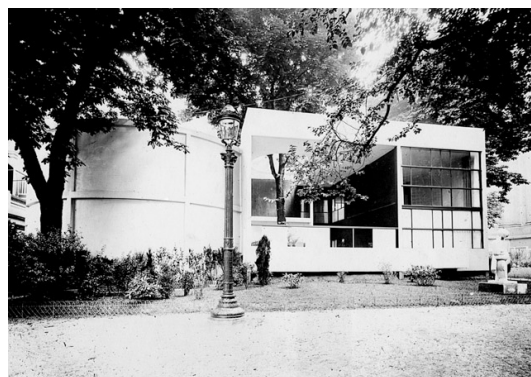
¹⁷² Benton (1987, p.143)

¹⁷³ Ibidem, p.147)

¹⁷⁴ Imbert (1987).



55. P-EN - Alçado da entrada. FLC 23154.



56. P-EN - Vista frontal desde o jardim de la Vallée Suisse.



57. P-EN - Vista do jardim interior.

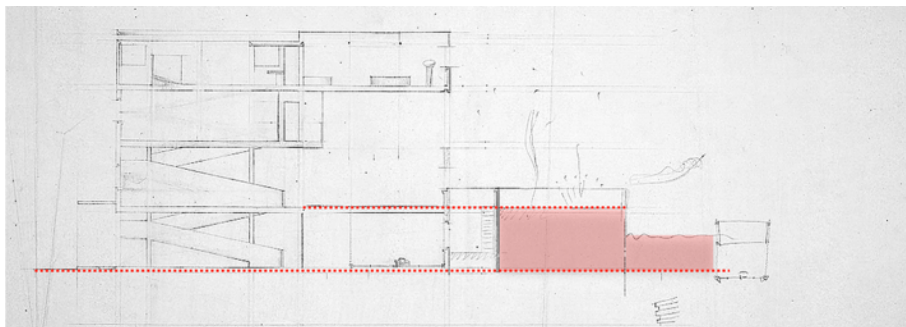
evoluções da referida matriz arquitectónica e paisagística, do que a transposições directas da solução previamente obtida.

Se a primeira versão do projecto da Villa Meyer era composta por um polígono de 15,5m por 9m, esta segunda versão já se inscreve num quadrado de 17m, numa rápida aproximação à matriz cúbica. Não é apenas uma alteração de forma que está em jogo, pois com esta revisão do projecto, a construção amplia a área de 139,5m² para 289m², passando a duplicar a área de implantação do polígono, sem que sejam conhecidas alterações ao programa de base. Mais que uma alteração, o projecto sofre uma *insuflação*, ganha *ar interior* e parece dar corpo aquela ideia dos *alvéolos* dos *immeubles-villas*.

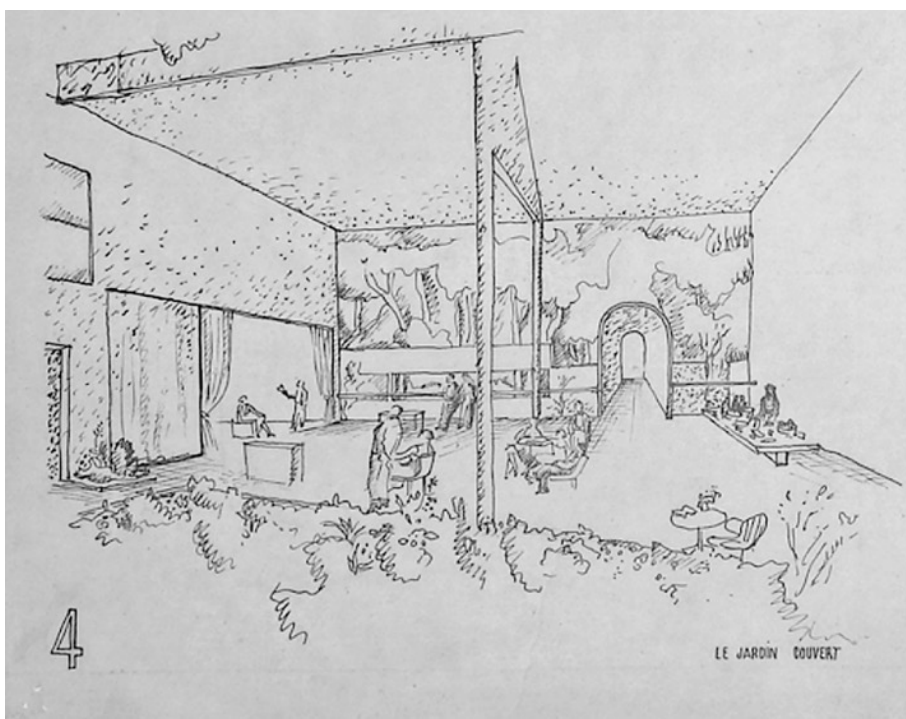
Mas como é utilizado um acréscimo tão grande de área? Numa primeira impressão essa ampliação de área destina-se na quase totalidade à instalação do *Jardin-suspendu* no seu interior.

De acordo com Candela Suárez,¹⁷⁵ este projecto apresenta três alterações fundamentais, a compacidade inicial da caixa *lisa* dá lugar a uma caixa *porosa*, o volume passa a implantar-se sem qualquer afastamento aos limites laterais do terreno passando a dispor de apenas dois alçados, e o terreno apresenta um inverosímil desnível de cerca de um piso entre a parte frontal e a parte posterior da casa.

¹⁷⁵ Candela Suárez (2003, pp.89-90).



58. VM2 - Dessin d'étude en coupe. FLC 10379.



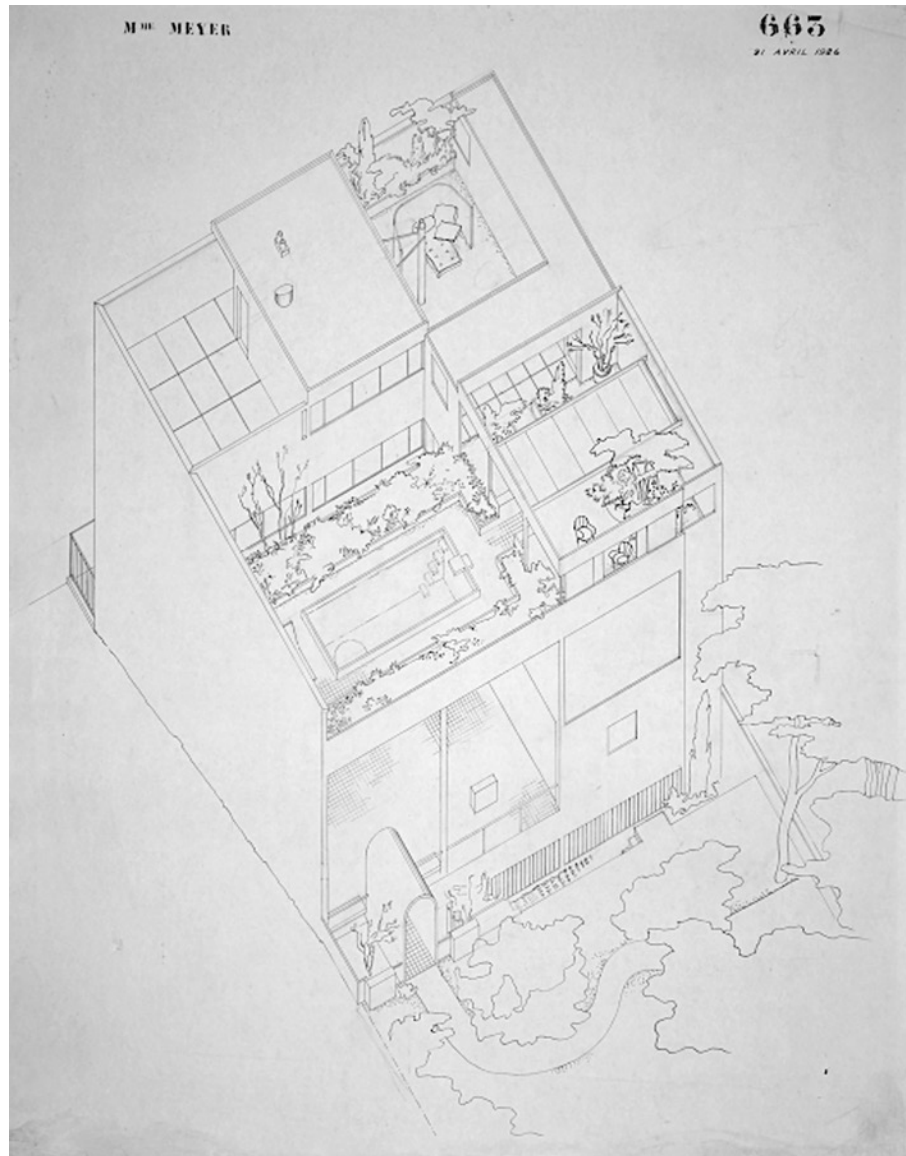
59. VM2 - Le jardin couvert, perspectiva. Carta de Abril de 1926, desenho n.º4. Extracto de FLC 31514.

O desnível do terreno que coloca o jardim posterior ao nível do primeiro piso tem origem desconhecida¹⁷⁶, e parece artificialmente provocado conforme se pode observar nos esboços preparatórios (FLC 10377, 10379) (fig. 58), onde o terreno no exterior da parcela se encontra a uma cota inferior. Importa recordar que o terreno em questão é o próprio parque da Folie de St. James, encontrando-se por isso estabilizado e aparentemente a preservar.

O piso do rés do chão permanece destinado a serviços. O jardim aparece agora ao nível do 1º piso, à mesma cota que a plataforma da versão anterior. Entre a casa e o jardim é previsto um fosso ou pátio, destinado a iluminar e ventilar o piso de serviços, e contendo no seu interior um improvável jardim de utilidade.

A planta do primeiro piso funciona como um L (fig. 52) em torno do jardim coberto, instalado no interior do quadrado de 17m, que se converte no centro da habitação, a partir do qual se estabelecem as principais relações com o exterior, quer sejam utilitárias, de iluminação e ventilação, ou de relação com o *Vrai-jardin* no exterior da casa. O jardim coberto encontra-se totalmente aberto no lado da casa voltada para o jardim exterior (fig. 59), ao estilo do *Jardin-suspendu* do pavilhão *L'Esprit Nouveau* (fig. 56 a 58), ao qual se liga através de uma passarela coberta, e no lado interior, dá origem a uma área ajardinada descoberta, diluindo desse modo o efeito da profundidade. Mas o resultado que se obtém é o da recriação da plataforma das versões anteriores, (no anteprojecto e na 1ª versão) no interior do volume da casa. Este espaço

¹⁷⁶ Candela Suárez M (2003, p.71).

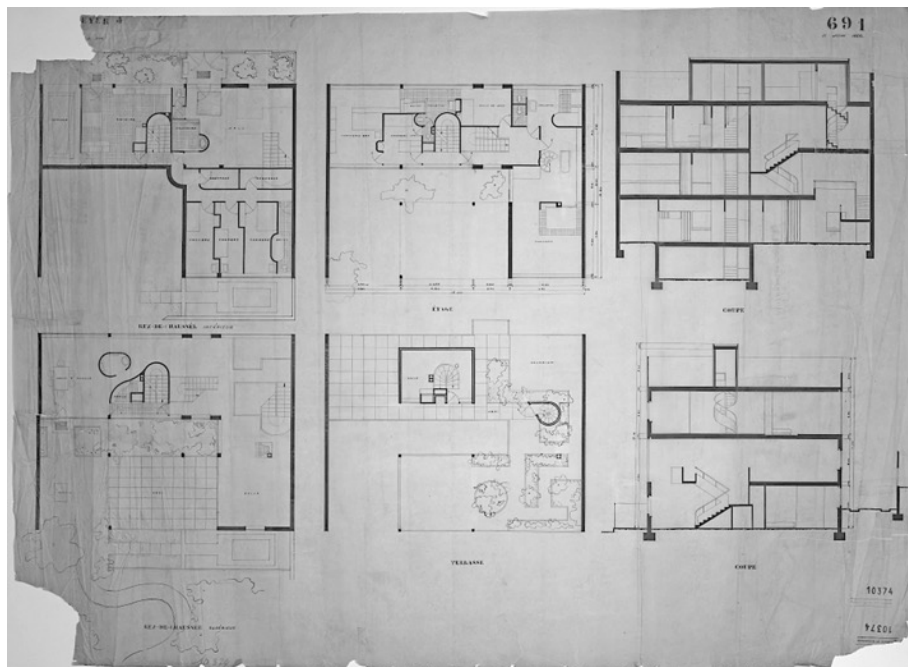


60. VM3 - Axonométrie de la villa in situ. FLC 31538.

destaca-se dos seus limites por um fosso junto à fachada (fig. 37) e por um pequeno jardim no lado oposto, ambos descobertos e ocupados por vegetação, recriando assim o efeito de isolamento da plataforma e do seu envolvimento por elementos vegetais.

Em suma, a plataforma exterior herdeira das *guinguettes* de Robinson e dos ambientes de Carpaccio, iniciada no anteprojecto e afirmada na versão de Outubro de 1925, “*reentre dans le rang*” da caixa lisa, e deixa de ser um espaço complementar da casa, para ocupar o seu centro e participar integralmente na sua concepção. Essa abertura da casa ao jardim, redefine o conceito de Villa, onde casa e jardim não são mais entidades distintas colocadas em relação, mas antes uma unidade indissociável.

O último projecto da Villa Meyer

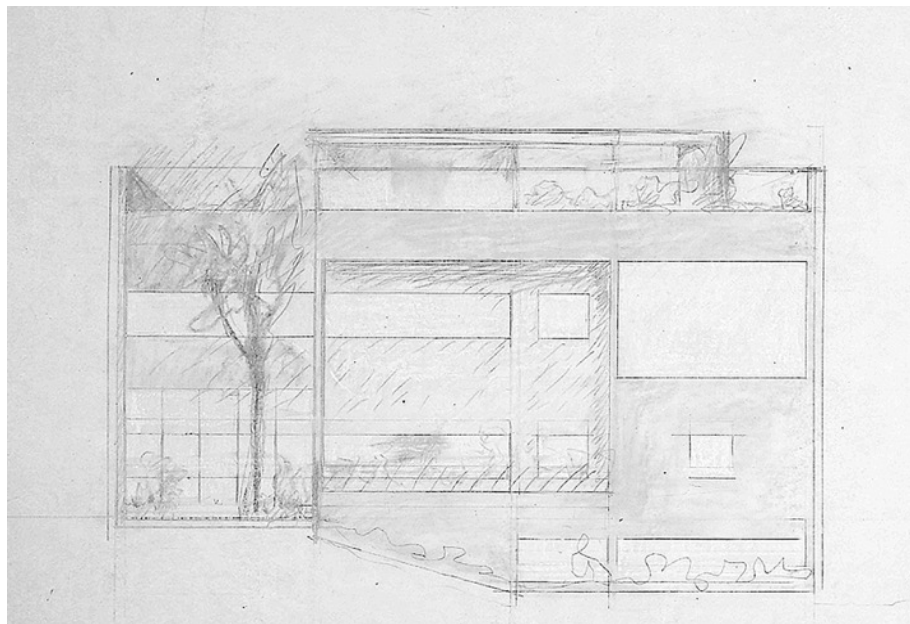


61. VM3 - *Plan des quatre étages et deux coupes avec cotes et légendes*. Fachada do jardim. FLC 10374.

Quando LC envia a carta à Mme Hirtz com a segunda versão do projecto da Villa Meyer, promove simultaneamente várias consultas a empresas construtoras para obter orçamentos para a construção da *Villa*. Os resultados não foram animadores e comprometiam a viabilidade do projecto, pois superavam os 500.000 Fr, quando o limite indicado pela Mme Hirtz se ficava pelos 350.000Fr. Esse valor já duplicava a estimativa prevista no caderno de urbanização de 150.000Fr¹⁷⁷.

Pierre Jeanneret inicia imediatamente um processo de alterações ao 2º projecto, com o único propósito de fazer economias, mesmo antes de ser conhecida a reação da Sra. Meyer. As alterações consistem na redução de áreas, passando a caixa a ter 12,5m por 17m, perdendo a forma pura do quadrado. No seu interior é prevista também uma forte redução das áreas e alterações de funcionalidade. O *Toit-jardin*, que desde início não tem qualquer relação com o *Jardin-suspendu* ou com o *Vrai-jardin*, passa a pertencer ao domínio exclusivamente privado da Sra. Meyer com um acesso directo desde o quarto, e fica liberto de qualquer actividade social. A área de serviços sofre uma redução de 60%, ocupando apenas 3/4 da área da caixa, sendo a restante destinada a solo natural, sobre o qual é prevista a instalação de um *Vrai-jardin*. A plataforma suspensa no jardim, prevista no anteprojecto e na primeira versão, que havia sido recolhida para o interior da caixa na segunda versão, é mantida neste projecto e enriquecida pelo prolongamento do *Vrai-jardin* para o interior do volume (fig. 61). Na segunda versão, o *Jardin-suspendu* contactava com o *Vrai-*

¹⁷⁷ Candela Suárez M (2003, pp.89-90).



62. VM3 - Dessin d'étude de deux façades in situ. Extracto de FLC 10378.

jardin em dois lados opostos, no lado da fachada onde era previsto um fosso e no lado interior da casa onde era prevista uma jardineira descoberta. Nesta versão, o *Vrai-jardin* penetra no interior da casa continuamente e em profundidade, acentuando a separação e isolamento da plataforma da restante caixa. Esta característica de isolamento da plataforma em três dos seus lados, desempenha um papel fundamental na redefinição do *Jardin-suspendu*, pois permite manter as características da plataforma evocadas com Robinson e Carpaccio, transportando-as para o interior da caixa, num processo de gradual desenvolvimento, cujos resultados serão rapidamente aplicados no projecto da Villa Stein, até se converterem numa analogia total da sua arquitectura, como sucede na Villa Savoye (fig. 24).

Le jardin-suspendu

Este espaço particularmente original da arquitectura de LC conforme salienta Álvarez¹⁷⁸, apenas se apresenta perfeitamente definido no pavilhão *L'Esprit Nouveau*, e concentra toda a novidade proposta pelo protótipo de habitação. No entanto este é um jardim-tipo, pensado para uma produção em série, para ser colocado em diferentes cenários e disposto em diferentes combinações, com particular relevância na disposição vertical. É aliás essa disposição vertical, o seu principal argumento. Mas sabemos também que este tipo de jardim é um dos elementos regularmente utilizados nos seus projectos de villas. Como acontece essa transposição? Esse protótipo de jardim sofre alterações?

¹⁷⁸ Álvarez Álvarez D (2007, p.266).

Como vimos, o projecto da Villa Meyer ocorre entre o verão de 1925 e o verão de 1926, em plena apresentação do seu pavilhão *L'Esprit Nouveau*. Antes LC, manifestava um recorrente interesse nas árvores, incorporando-as nos seus projectos de habitação (Villa Le Lac, maisons Ternisien, Lipchitz, Canale e La Roche), mas em nenhum desses projectos é apresentada uma clara manifestação de um *Jardin-suspendu* ou da própria suspensão da casa, apenas pequenas passarelas ou terraços. Quando é apresentado o pavilhão *L'Esprit Nouveau*, o tema do *Jardin-suspendu* é por isso uma inovação, uma originalidade.

Em nossa opinião, apesar deste jardim já estar definido como matriz ou protótipo, é no projecto da Villa Meyer que o conceito de *Jardin-suspendu* regressa ao laboratório das ideias, para se desmultiplicar em variações experimentais.

Como vimos, no anteprojecto da Villa Meyer, o espaço do jardim ocupa um lugar fundamental na concepção e organização interior da casa, propondo ainda uma plataforma suspensa no meio do *Vrai-jardin*. Essa posição central, envolvida por árvores pode ser explicada pelo início de uma nova hipótese de *Jardin-suspendu*, mas também pela indefinição da localização do terreno da Villa, hipótese lançada por Benton.¹⁷⁹ Sem referências paisagísticas próximas, a plataforma ocupa o centro do jardim.

No entanto, na primeira versão do projecto de outubro de 1925, já com a definitiva localização da parcela no interior do parque de *St. James*, a

¹⁷⁹ Benton T (1997).

plataforma suspensa no jardim abandona o espaço central, permitindo o prolongamento visual do eixo da passarela para o parque, sugerindo ainda um novo eixo de relação visual com o *Grand Rocher* ou a *folie de St. James*, elevando o **Processo-Villeggiare**.

Na 2ª versão do projecto, a construção cresce, insufla-se e recebe a plataforma no seu interior, que passa a mediar toda a relação da casa com o exterior. Esta versão do projecto apresenta por isso uma alteração radical. A Villa resolve-se integralmente no interior da construção principal, eliminando volumes secundários, passando a reproduzir integralmente a matriz do pavilhão *L'Esprit Nouveau*. É um teste ao protótipo. A plataforma rodeada de vegetação, sobrelevada no ambiente natural do parque, passa a alojar-se no interior da casa, formando o *Jardin-suspendu*. Este não é mais um *Vrai-jardin*, mas antes um jardim metafórico. Na realidade este é um puro artifício plástico, um jardim abstrato e arquitectónico como salienta Alvarez.¹⁸⁰

As suas características revelam-se: é um espaço coberto para oferecer abrigo, com dupla altura para assegurar o efeito de espaço exterior, pavimentado para manter os pés secos e aberto para os elementos naturais do *Vrai-jardin*. Funciona como uma espécie de caixa perspéctica gigante, que ordena as relações visuais mais importantes da casa. Destina-se a um uso social e por isso estabelece também umas relações directas com o interior da casa.

¹⁸⁰ Álvarez Álvarez (2007, p.267).

A relação com o *Vrai-jardin* é marcada pela distância. Entre a casa e o jardim é previsto um fosso e uma ponte encerrada. No interior do *Jardin-suspendu* são previstos uns dispositivos de encerramento visual, de controle da caixa perspética.

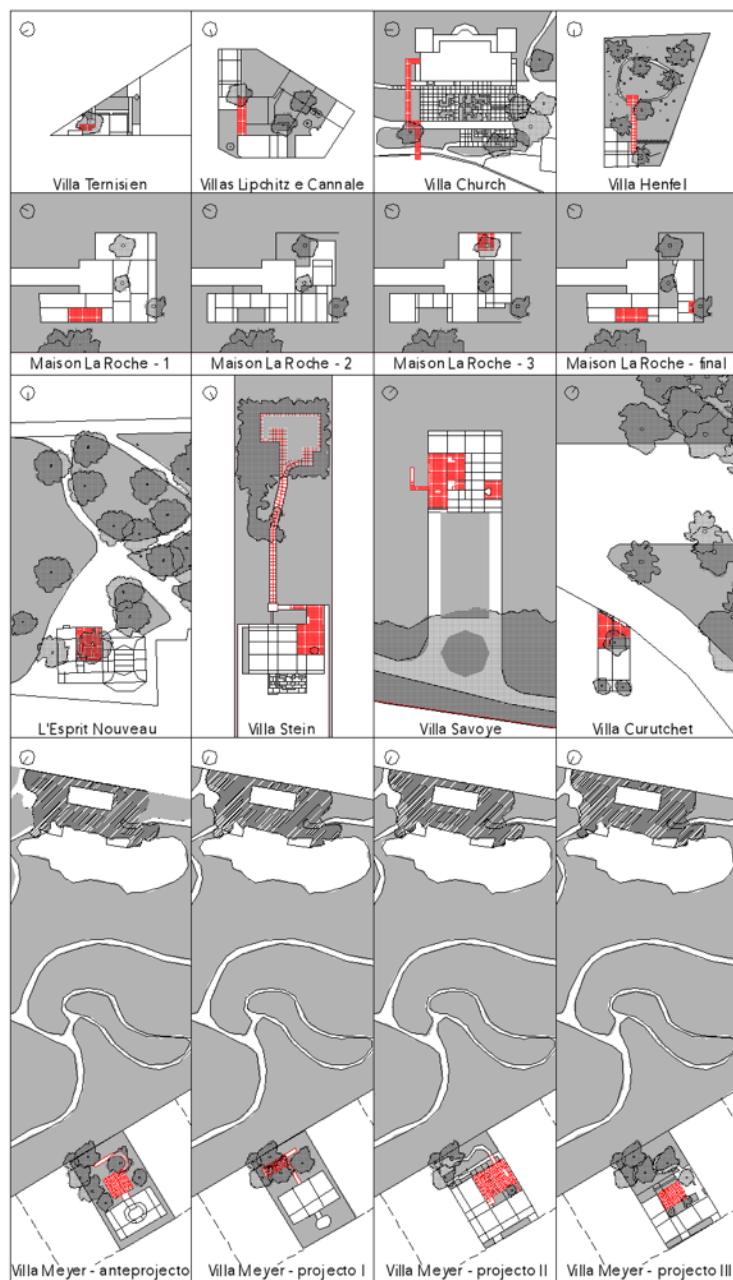
A 3ª versão do projecto, embora motivada por razões de economia, introduz novas hipóteses ao desenvolvimento da ideia do *Jardin-suspendu*. A plataforma mantém-se no interior da casa mas afasta-se dos limites da caixa. O fosso que separa a casa do *Vrai-jardin* é preenchido na frente do *Jardin-suspendu* e, no piso inferior temos uma enorme caixa de solo natural. Rompido o limite, o *Vrai-jardin* penetra no interior da caixa. Nesse *interior* temos em simultâneo o *Jardin-suspendu* e o *Vrai-jardin*. Nova ambiguidade, a transformação completa-se e a metáfora rompe-se. Da plataforma no meio do jardim até ao jardim no meio da casa, está definido o intervalo de variações do *Jardin-suspendu*.

O *Jardin-suspendu* não é apenas um espaço abstrato orientado para um espaço verde homogéneo e distante, uma paisagem tipo, como aponta Imbert.¹⁸¹ É um espaço cujo carácter depende da relação com o *Vrai-jardin*, que se abre a ele, quer seja funcionalmente através de passagens, ou literalmente através de fragmentos que se capturam para o interior através de árvores ou rochas.

Essa ideia de *Jardin-suspendu* e aberto, em que a plataforma isolada penetra no volume da casa criando um espaço de transição, parece ser o ponto de partida do projecto da Villa Stein, onde o tema da articulação

63. (Página seguinte). *Processo Villeggiare*. Relações das villas com as árvores, orientação e relações visuais. Desenho do autor.

¹⁸¹ Imbert (1993, p. 148).



dos diferentes jardins se apresenta como uma nova experiência e originalidade. É a ligação do *jardin-suspendu* ao *Vrai-jardin* e ao *toit-jardin* da cobertura, que se articulam pela primeira vez, formando uma sequência conforme defende Álvarez Álvarez (2007, p.271).

Essa articulação apenas ocorre por haver uma clara distinção dos diferentes jardins. A articulação não significa fusão. Novas fronteiras e novas ambiguidades. O *Jardin-suspendu* opõe-se tanto ao *Vrai-jardin* quanto ao *Toit-jardin*. Onde o *Jardin-suspendu* é coberto, o *toit-jardin* é descoberto, onde o *Jardin-suspendu* é abrigado da chuva, o *Toit-jardin* é aberto ao sol, onde o *Jardin-suspendu* é aberto e envolvido em vegetação, o *Toit-jardin* é abstrato e fechado com altos muros que isolam do mundo exterior, onde o *Jardin-suspendu* é um espaço social de festa e alegria como nas *guinguettes*, o *Toit-jardin* é um retiro privado, íntimo, quase espiritual, destinado ao uso exclusivo dos seus habitantes. Em certa medida o *Toit-jardin*, está próximo do modelo do jardim medieval, enquanto o *Jardin-suspendu*, por motivo dos efeitos da perspectiva, está mais próximo do modelo de jardim renascentista. Já no que se refere ao *Vrai-jardin*, prevalece em LC o gosto pelo efeito pitoresco, o carácter mais selvagem e natural característicos do jardim paisagista, ou do dito *jardin anglo-chinois* (fig. 63). Por isso, os temas que LC experimenta no projecto da Villa Meyer, são repetidamente reelaborados. Está o *Jardin-suspendu* mais próximo da *Vrai-jardin* ou do *Toit-jardin*? mais próximo do real ou do imaginado?

Na Villa Savoye retoma-se o tema, e mesmo nas versões mais maduras do projecto, LC hesita e conserva uma singela e inusitada escada exterior de ligação do jardim ao solo, que acaba por desaparecer na versão final.

A plataforma exterior das primeiras versões da Villa Meyer é uma plataforma no meio das árvores, como em Robinson. O *Jardin-suspendu* do pavilhão *L'Esprit Nouveau* é a árvore no meio da plataforma. Na Villa Stein, os jardins estão distribuídos entre a casa e o terreno. Na Villa Savoye, o jardim arquitectónico no interior da casa é um *Jardin-suspendu* ou um *Toit-jardin*? LC acrescenta que o *Vrai-jardin* da casa não estará no solo, mas três metros e meio elevado¹⁸², como em Robinson, como em Carpaccio.

Esta *Villa*, corresponde a uma síntese destas propostas, e apresenta-se ela própria como uma plataforma, ou uma folie como refere Imbert¹⁸³, ou uma mesa como refere Álvarez¹⁸⁴. Já não é uma *Villa* com uma plataforma, mas uma plataforma que é uma *Villa*, um *Jardin-suspendu*, como em Robinson, como em Carpaccio e como em Virgílio. A árvore já não existe literalmente como no pavilhão *L'Esprit Nouveau* ou na versão final da Villa Meyer. Mas em certa medida, o seu espírito emancipou-se definitivamente, inspirando os cinco pontos de uma nova arquitectura.

¹⁸² LC: *Œuvre Complète*, volume II - 1929-34, p.24.

¹⁸³ Imbert D (1993).

¹⁸⁴ Álvarez Álvarez D (2007, p.257).

A árvore



64. Aula de desenho ao ar livre. La Chaux-du-Fonds 1907. Ch-EJ é a terceira pessoa em cima do lado direito. Estas incursões na natureza para lições de desenho eram frequentes, chegando a pernoitar ao abrigo das árvores.

A árvore é um elemento com presença regular na obra de LC. É um motivo de desenho frequente na sua formação artística em La Chaux du Fond, uma referência singular nos seus projectos de habitação individual, é a geradora da ideia de parque que suporta o plan voisin, um regulador da densidade urbana no plano Maciá, ou um sistema urbano elaborado no plano de arborização de Chandigarh.

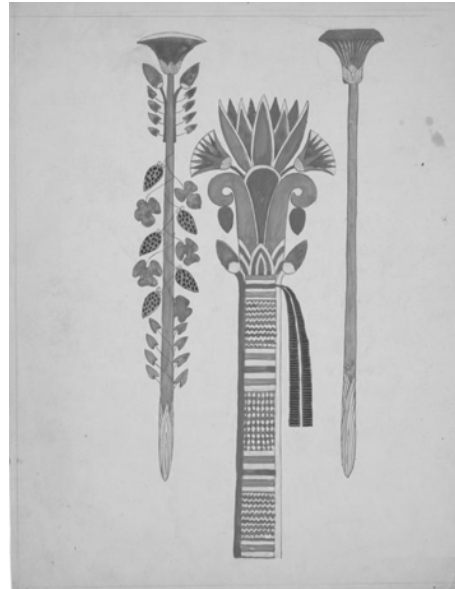
No período da formação de Jeanneret em *La Chaux du Fond* a árvore é um tema decorativo, que se pretende elevar a símbolo regional, e tem uma dimensão simbólica de clara influência Ruskiniana na obra da capela de *Fontainemelon*, conforme descreve Sekler¹⁸⁵.

Ao fazer uma revisão dos seus projectos de habitação individual verificamos que a presença da árvore não ocorre de modo isolado ou accidental, mas antes aparece de modo constante e regular, dando expressão à concepção que LC tinha do espaço exterior:

Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, [...]. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même: le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout en tout. Le dehors est toujours un dedans.¹⁸⁶

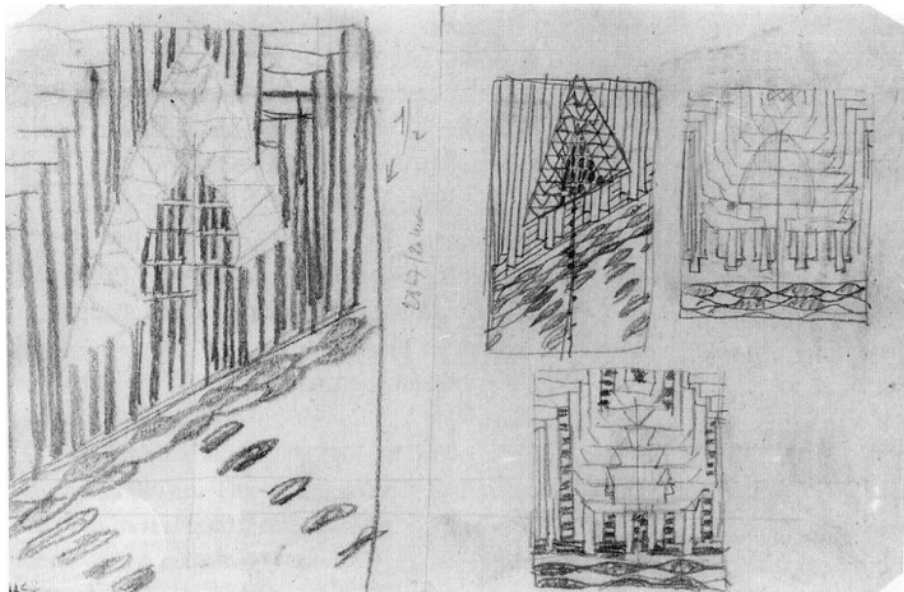
¹⁸⁵ Sekler PM (1973).

¹⁸⁶ LC: *Précisions (...)*, p.78.

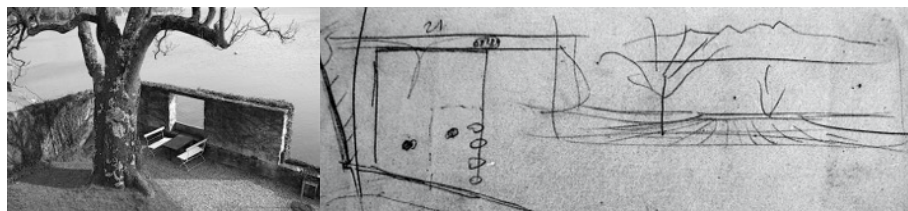


65. Símbolo regional. *Motifs égyptiens, Lotus.*
Ch-EJ 1902. FLC 1777.

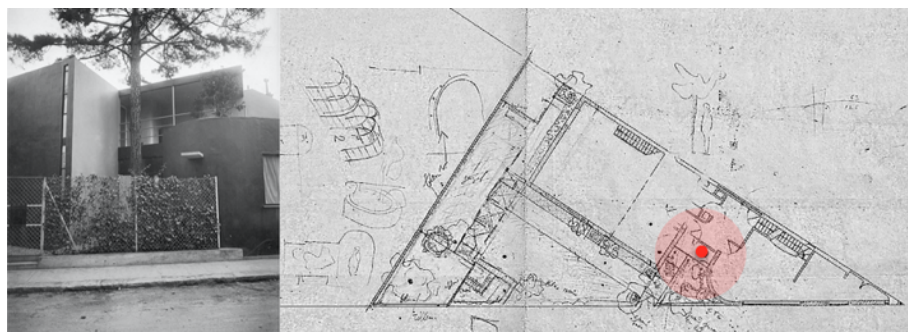
A árvore enquanto elemento isolado varia de significado consoante a distância a que se apresenta. Pode apresentar um valor espacial caso a distância seja curta e o seu espaço interior possa ser utilizado, ou o valor de referência visual caso a sua distância aumente e o espaço relevante for apenas aquele que a envolve.



66. Exercício de desenho. Geometrização da árvore para obter um símbolo regional da Jura.
Ch-EJ.



67. Villa Le Lac. Quadro de imagens: FLC 9441, jardim exterior. Fotografia do autor.



68. Maison Ternisien. Quadro de imagens: fotografia exterior da entrada. FLC 7821. Edição a vermelho pelo do autor.

Villa Le Lac (1923) (fig. 67) - LC projectou e construiu esta *Villa* para os seus pais, num largo terreno nas margens do lago Léman. A casa ocupa cerca de metade do terreno, libertando a restante para aí fazer um jardim. Este é interiorizado por um muro alto, no qual abre uma janela e instala uma mesa para contemplar a paisagem do lago e dos Alpes, ao abrigo de uma cerejeira.

Maison Ternisien (1923)¹⁸⁷ (fig. 68) - Este atribulado projecto, construído e pouco depois demolido, consistia em mais uma casa estúdio para uma pintora e um pianista, o casal Ternisien. A casa foi construída nesse período intenso desde o final do verão de 1925 até meio do ano de 1926,. É uma obra que se desenvolve simultaneamente com o período do projecto da Villa Meyer, e os desenhos definitivos, que representam a solução construída, estão datados de Março de 1926 (Benton, 11987, p. 96). A solução consiste numa composição de dois volumes distintos, um regular destinado a atelier de pintura, e outro volume de forma triangular para a sala de música. O programa da habitação é absolutamente sujeito a este princípio, e distribui-se por ambos os volumes, sem protagonismo.

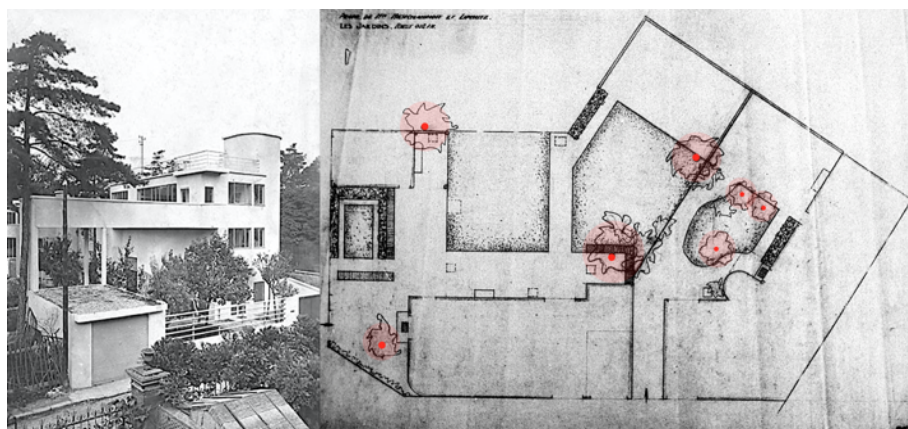
A originalidade da proposta é constante durante todo o processo projectual e corresponde à maior dificuldade do projecto, a articulação dos volumes, por onde sempre foi prevista a entrada da casa, enfatizada pela presença de um grande pinheiro. Mas a originalidade desta solução ocorre no piso superior, sobre a área de entrada, no espaço entre os dois volumes. Ambos os volumes dispõem de uma escada de ligação a esse espaço superior, que apesar de exíguo serve principalmente de acesso a

¹⁸⁷ LC, *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, p.122-123.

um espaço exterior, uma plataforma sob a copa do pinheiro, que LC designa de *Abri-terrasse*, mas que apresenta evidentes semelhanças às *guinguettes de Robinson*.

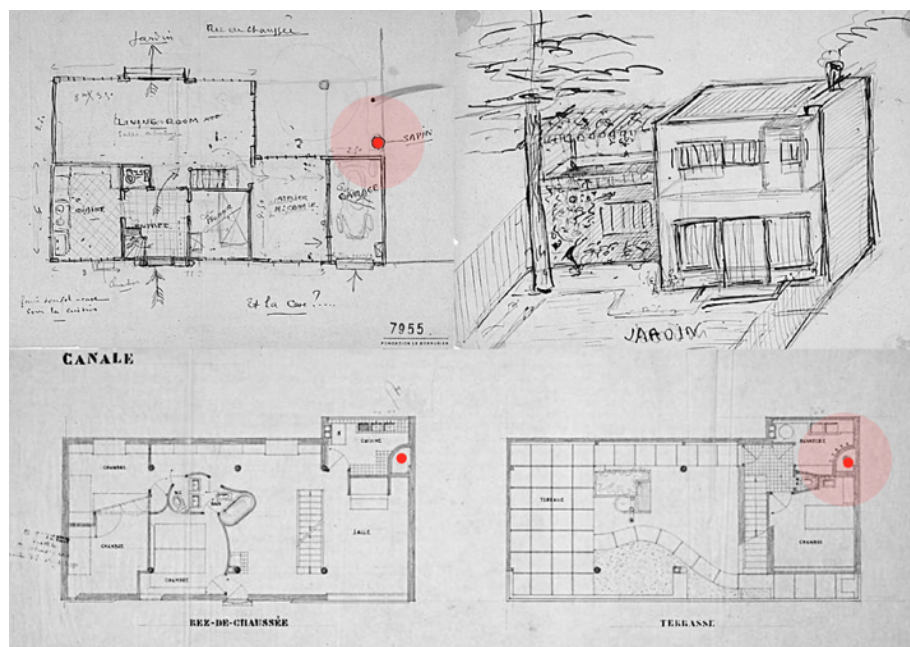
Tal como apontado por Quetglas na *Maison La Roche*, também neste projecto é a árvore que está no eixo do espaço de entrada da casa, remetendo a porta para um papel secundário. O terreno sobrance na parte mais larga do terreno, foi desde inicio ma reserva para futuras ampliações, mas simultaneamente foi o espaço de um jardim cuidadosamente constituído com os típicos elementos de composição de LC, um mur de clôture, umas jardineiras de betão, e um distinto percurso de jardim.

Maison Lipchitz - Miestchaninoff . Canale (1924) (fig. 69 e 70) - O projecto dirige-se para dois amigos escultores, e apesar de serem casas estúdios, estas diferem da solução do atelier Ozenfant colocando as habitações no nível superior (Benton, 1987, p. 85). A ideia do projecto apresenta-se formada no verão de 1923 (Benton, 1987, p.85) e consistia num projecto pensado para três casas, incluindo já a *Maison Canale*. Tal como salienta Benton (1987, p.86) é a partir desse momento que o projecto apresenta os desenvolvimentos mais consistentes.

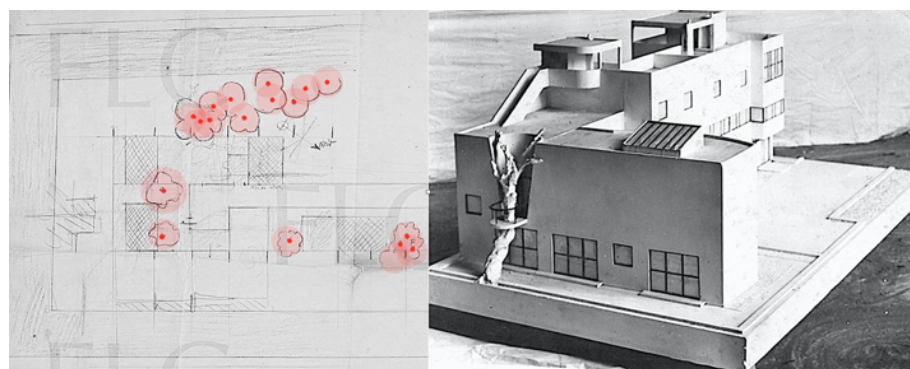


69. *Maisons Lipchitz - Miestchaninoff*. Quadro de imagens: Fotografia exterior, FLC 8045. Edição a vermelho pelo do autor.

Os três projectos são na realidade variações do mesmo tema, com combinações alternativas do estúdio, escada e piso de habitação. Mas, se a proximidade entre a *Maison Lipchitz* e a *Maison Miestchaninoff* é suficiente para assegurar a unidade projectual, entre a *Maison Lipchitz* e a *Maison Canale* a abertura do espaço do jardim não permite facilmente a continuidade do projecto. LC desenvolve a ideia de uma passarela



70. Maison - Canale. Quadro de imagens: fotografia exterior, FLC 7955, 33451C, 7875. Edição a vermelho pelo do autor.



71. Maison La Roche-Jeanneret. Quadro de imagens: extracto de FLC 15201 e fotografia de maquete. Edição a vermelho pelo do autor.

superior que define o espaço do jardim e permite articular as duas casas. Mas tal como refere Benton¹⁸⁸, a intenção real de ligar as duas casas nunca foi real, restando-lhe apenas o papel simbólico de relação, e a oferta de uma vista superior sobre o jardim. Mas o que Benton não parece valorizar é a presença de uma árvore no final da passarela, que aparenta uma localização fortuita. Mas uma árvore ignorada na extremidade de uma passarela e uma articulação funcional sugerida e não pretendida configuram uma ambiguidade difícil de ignorar. A resposta a esta questão parece residir no projecto específico da Maison Canale.

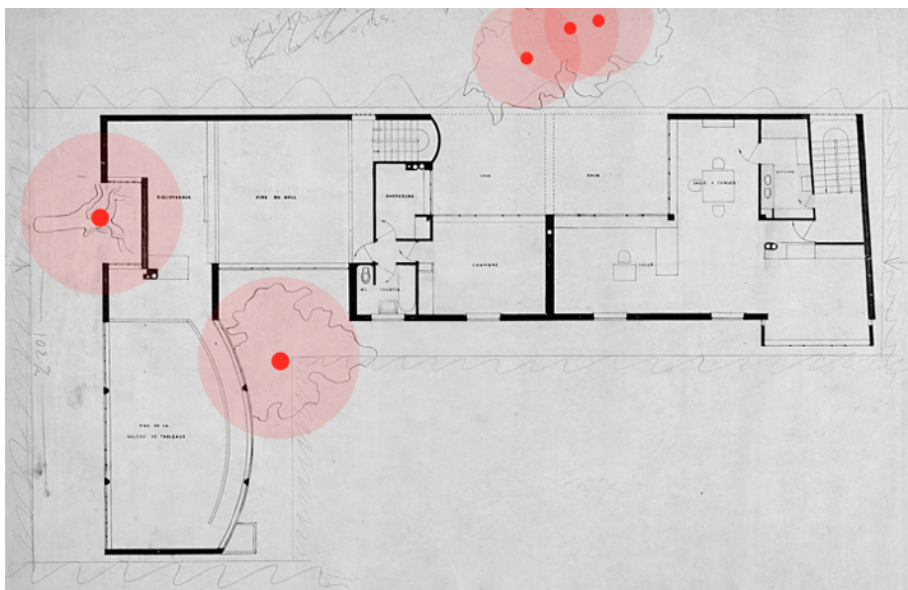
Se a árvore nunca aparece representada no projecto da Maison Lipchitz, corroborando a indiferença de Benton, em contrapartida, aparece sempre representada nos desenhos da Maison Canale. Nos esboços mais embrionários com um terraço e uma árvore (que LC designa de sapin) - FLC 7954-6, 33451A, 33451C, 7867-70, como na versão final com um toit-jardin, é uma árvore envolvida pela casa que dá unidade ao processo projectual, conduzindo a ideia. A árvore interpõe-se á passarela da Maison Lipchitz, impedindo a ligação funcional, porque constitui o motivo principal da solução arquitectónica.

Villas La Roche et Jeanneret (1923) (fig. 71, 72 e 73) - No projecto da *Villa della Rocca*, como mais tarde LC lhe gostaria de chamar, volta a manifestar-se a ideia de relacionar a casa com as árvores existentes, desde o início do projecto até à sua versão final. Este projecto incide sobre

¹⁸⁸ Benton T (1987, p.86), It was in this second project that the extraordinary feature of the high level passerelle was introduced, extending the high level living area in the direction of the Canale house. The plans show clearly that there was never any intention to open any thoroughway onto the Canale terrace, but the passerelle does seem to perform a symbolic role of unifying the living spaces of Miestchaninoff and Canale.



72. Maison La Roche-Jeanneret. Quadro de imagens: extractos de FLC 15099, 15100, 22372, 15116. Edição a vermelho pelo do autor.

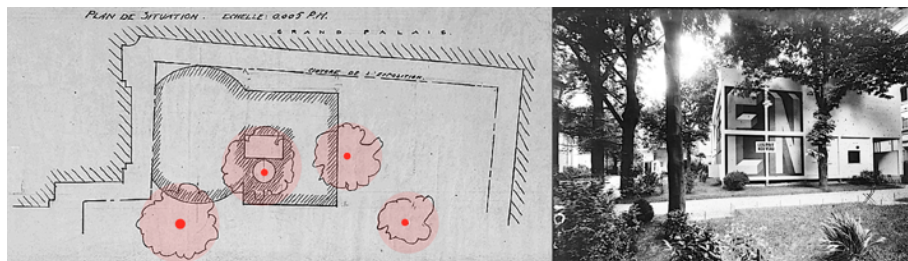


73. Maison La Roche-Jeanneret. FLC 15175. Edição a vermelho pelo do autor.

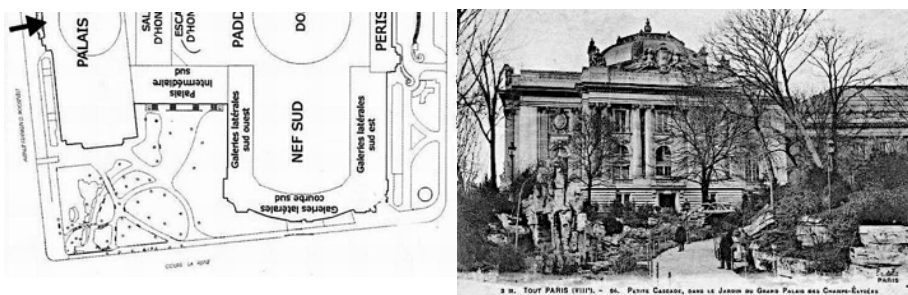
um terreno no interior de um típico quarteirão de construções à face da rua - FLC 15201, que LC procura ignorar. LC começa por enfatizar a mancha de árvores existentes, que utiliza para modelar a separação entre a Maison La Roche e a Maison Jeanneret, criando um pátio de serviço que se conservará até à versão final do projecto. Este conheceu uma grande diversidade de soluções quer pela variação da delimitação do terreno, quer pelo número de habitações que deveria conter. Mas essas variações estabeleceram relações sempre surpreendentes com as árvores existentes. Temos a solução com três árvores - FLC 22732, com a particularidade de incorporar uma árvore no seu interior à volta da qual desenvolve uma escada em espiral idêntica à das *guinguettes* de Robinson¹⁸⁹. Esta árvore ficou excluída do terreno na versão final do projecto, mas permanece ainda hoje no eixo da entrada. Quetglas no seu artigo intitulado *Point de vue dans l'axe de l'arbre*,¹⁹⁰ desenvolve esta ideia aplicando-a apenas à definição de entrada. No entanto, como se pode ver no eixo da passarela sobre a entrada, todo o espaço se orienta para o remate visual numa árvore, no lado oposto à sala de jantar, que chegou a ser incorporada numa varanda.

¹⁸⁹ LC, *Œuvre Complète*, volume I - 1910-1929, p.61. Esta versão embora sem grande desenvolvimento, foi publicada enquanto primeiro projecto, transportando desse modo a área de ideia original.

¹⁹⁰ Quetglas J (2004, pp.144-8) in *Massilia 2004bis*.



74. P-EN. Quadro de imagens: extracto de plano dos jardins do Grand Palais, Postal da época - vista da entrada desde o jardim de la Vallée Suisse. Edição a vermelho pelo do autor.



75. P-EN. Quadro de imagens: extracto de plano dos jardins do Grand Palais, Postal da época - vista da entrada desde o jardim de la Vallée Suisse.

Pavilhão L'Esprit Nouveau (1925) (fig. 74 e 75) - Construído para a *Exposition des Arts Décoratifs* como uma célula dos *Immeuble-villas*, foi implantado junto à fachada do *Grand Palais*, no interior de um jardim irregular e pitoresco conhecido na época como *jardin de la vallée suisse*, condicionado pelas diversas árvores existentes. Muito embora o propósito deste pavilhão fosse dar a experimentar, à escala real, uma célula de habitação dos *immeuble-villas*, LC incorpora uma árvore existente no interior do *Jardin-suspendu*, numa solução que converte a eventual referência visual dos *immeuble-villas* numa *árvore abrigo* do pavilhão, cruzando assim o protótipo de arquitectura com o protótipo de jardim.

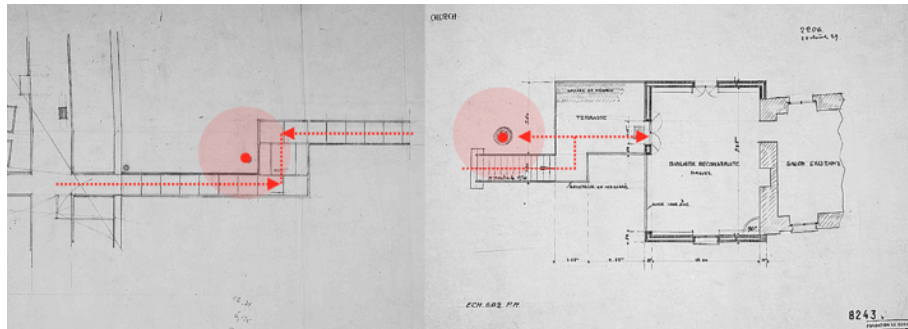
Villa Church (1928) (fig. 76 e 77) - Este trabalho para Henry e Barbara Church consiste em três projectos feitos em momentos distintos (Benton, 1987, p.105). O batimento A que corresponde ao volume dos estábulos, o batimento B que corresponde ao pavilhão de música e o batimento C que corresponde à casa principal. Tal como LC descreveu em 28 de Dezembro de 1928 (Benton, 1987, p.106):

... over a hundred years ago, some bourgeois people built decente and simple dwellings in the outskirts of Paris and surround them with gardens in wich they had a pleaserable life.

A aquisição de um terreno vizinho apresenta o problema de extensão da propriedade que LC identifica e descreve:



76. Villa Church. Quadro de imagens: extracto de FLC 4162, fotografia da passarela. Edição a vermelho pelo do autor.



77. Villa Church. Quadro de imagens: extracto de FLC 8191 e FLC 8243. Edição a vermelho pelo do autor.

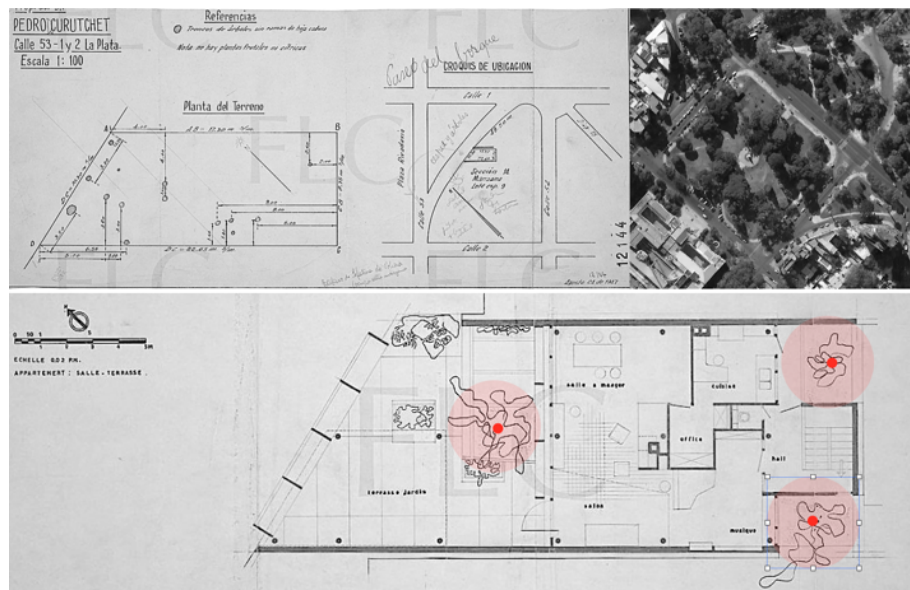
... what was needed here, then, first of all, was the unification of the two properties: landscape gardening.

Apesar da intervenção também ter previsto algumas modificações do perfil do terreno, as diferenças topográficas permaneceram e dificultavam a continuidade, pretendida. Por isso, e de acordo com LC, a questão originou soluções arquitectónicas particulares:

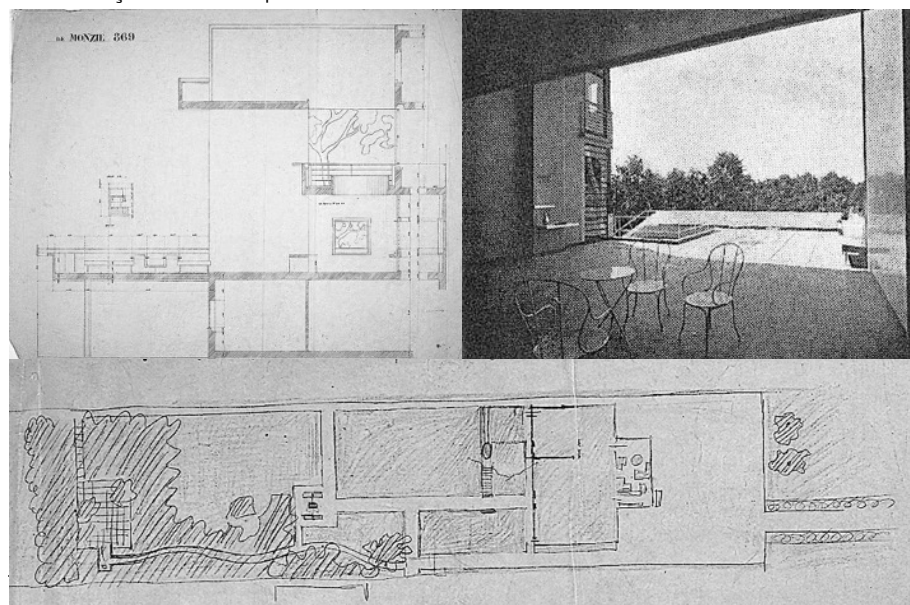
... the architects had recourse to ingenuity: they threw a concrete walkway across the gret gap, so that acess to the secondd house is made from the roof.

Uma passarela de betão é a proposta que LC apresenta para resolver o problema geral, e converteu-se no tema principal da proposta. Tal como salienta Benton (1987, p.106), o mais notável desta proposta consiste na coexistência das novas propostas de LC com as serenas unidades paisagísticas e o sentido de continuidade histórica dos edifícios neoclássicos. A passarela rompe um alto muro que separa as propriedades, atravessa em suspensão um cuidado jardim ornamental e chega à cobertura do pavilhão de música para formar um toit-jardin. Esta é a ideia evocativa.

A primeira solução da passarela é uma sucessão de momentos, uma preparação. Apresenta-se como elemento fundamental do proposta, possibilita o acesso pela parte superior da casa e servindo de miradouro para o jardim ordenado no solo. Na primeira versão, esta passarela localiza-se na parte central e contém um espaço alargado a meio do



78. Maison Curutchet. Quadro de imagens: extracto de FLC 12100, FLC 12144, e fotografia aérea. Edição a vermelho pelo do autor.



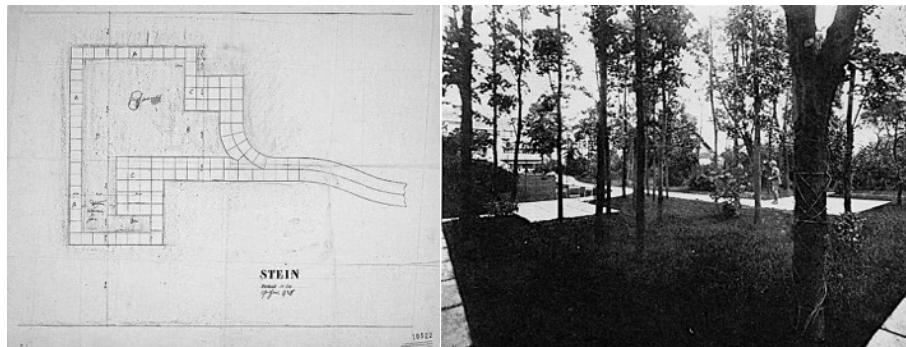
79. Villa Stein de Monzie - Les Terrasses. Quadro de imagens: extracto de, FLC 10519, FLC 10440, vista desde o jardim suspenso. Edição a vermelho pelo do autor.

percurso - FLC 8017, 8161, de modo a permitir uma estadia contemplativa sobre o jardim. Na versão final, a passarela implanta-se no limite lateral da casa e do jardim - FLC 4162, 8191, 8166, alinhando o eixo do percurso com uma laranjeira existente, da qual tem de fazer um desvio ortogonal. Esta solução distingue-se da versão inicial por trocar o miradouro do jardim pela estância junto à velha árvore, interpondo-a na sequência composta por passarela, jardim, árvore e casa. LC repete o mesmo argumento na solução da ampliação da *Villa* com o volume da biblioteca, prolongando o eixo transversal de circulação que faz rematar numa árvore, onde estabelece uma plataforma desnivelada de entrada - FLC 8243, 8235.

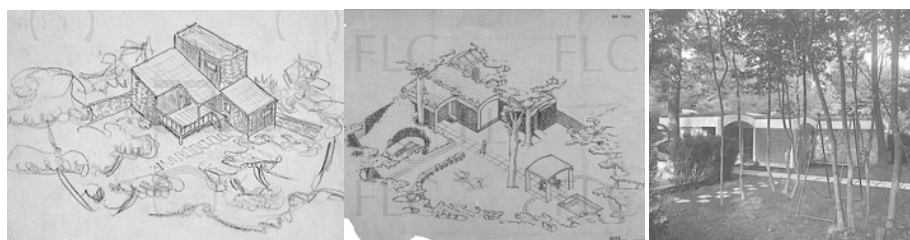
Maison Curutchet (1949)¹⁹¹ (fig. 78) - Não configura uma *Villa* no sentido convencional pois a construção ocupa a quase totalidade do terreno. Organiza-se em torno de três árvores, que irrompem pelo interior da casa estabelecendo uma relação de continuidade com os espaços ajardinados do outro lado da rua (Plaza Rivadavia e o Paseo del Bosque), para onde a casa se orienta, abrindo o *Proceso-Villeggiare*.

Villa Stein de Monzie (1926) (fig. 79 e 80) - Sendo do ponto de vista paisagístico um dos projectos mais complexos deste período, contribui para este tema no modo como LC organizou o jardim posterior da *Villa*. Este espaço está centrado num bosque que remata visualmente o *Jardin-suspendu* da casa, do qual se desce para o que LC designou como *Vrai-*

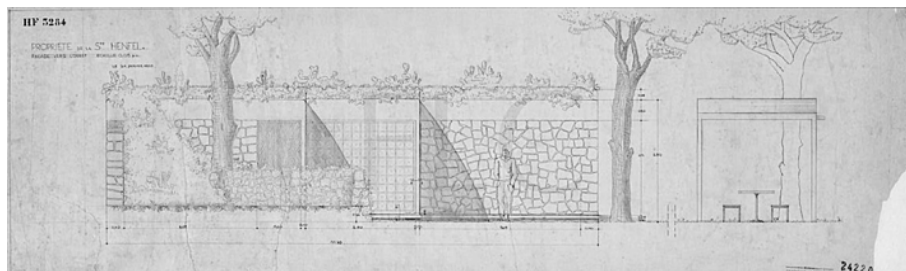
¹⁹¹ LC, *CŒuvre Complète*, volume V - 1946-1952, p.46-53.



80. Villa Stein de Monzie - Les Terrasses. Quadro de imagens: extracto de FLC 10522, vista desde o bosque.



81. Villa Henfel. Quadro de imagens: extracto de FLC 9282, FLC 9249, vista do jardim.



82. Villa Henfel. eExtracto de FLC 24220.

jardin,¹⁹² dando início a um circuito de pés limpos entre as árvores - FLC 10522, 10411, 10510, 10519, que designamos de uma *promenade natural*).

Villa Henfel (1934) (fig. 81, 82 e 83) - De modo semelhante, mas de complexidade bastante mais modesta, esta casa¹⁹³ de fim de semana foi apresentada na sua versão final como a casa do guarda. A sua implantação no canto do terreno sugere a sua subordinação a uma construção principal, que nunca existiu. Pelo contrário, a ideia que presidiu à concepção do projecto aparece ilustrada num desenho - FLC 9282 - que nos remete para o universo das casas suburbanas de Paris, como nos explica Benton¹⁹⁴. A construção que ocupa o centro do terreno é um pavilhão de jardim ligado à casa por um percurso recto, que se implanta ao abrigo da mancha de castanheiros existentes no terreno, constituindo deste modo, o motivo principal da proposta. Deste pavilhão inicia-se um percurso em circuito, ao longo do qual se instalam uns bancos sob as árvores. Tal como na Villa Stein, o percurso configura uma *promenade natural* contemplativa do ambiente dado pelos castanheiros.

Villa Shodden (1956) (fig. 84) - De outro modo, o projecto desta *Villa*¹⁹⁵, está apoiado na ideia de uma *promenade natural*, que se desenvolve ao longo de um percurso curvo no meio da vegetação, de onde se obtêm diferentes vistas sobre a casa. Este processo utilizado por LC recupera a

¹⁹² Expressão originalmente usada em LC, *Œuvre Complète*, volume V - 1946-1952, p.146 e na AAVV, *L'architecture d'aujourd'hui* n°10: LC et P. Jeanneret. Paris: 1933, (reed. 1992):

... du jardin suspendu (à l'abri) on descend au *Vrai-jardin*.

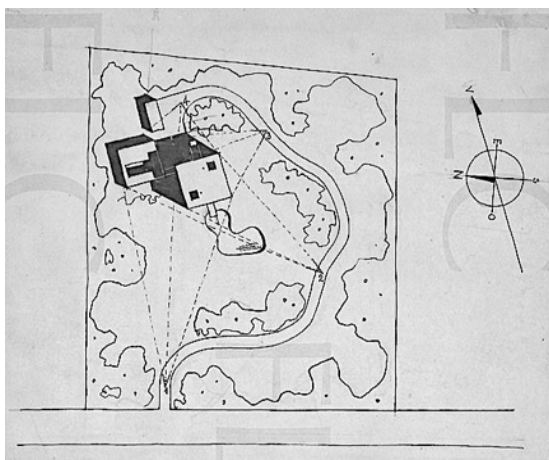
¹⁹³ LC, *Œuvre Complète*, volume III - 1934-1938, p.125-130.

¹⁹⁴ Benton (2002) in *Massilia 2002*.

¹⁹⁵ LC, *Œuvre Complète*, volume V - 1946-1952, p. 162-163.



83. Villa Henfel. Extracto de FLC 9253.



84. Villa Shodan. Extracto de FLC 6664G.



85. Le Cabanon, também chamado Ma Villa ou ainda Chambre de Villégiature.

promenade architecturale dos Propileus da Acrópole de Atenas, transformando-a em *promenade natural* por entre as árvores, sendo este o primeiro elemento do projecto que actua como um filtro que subtrai a arquitectura do contexto urbano, através da técnica compositiva de entricamento e ocultação característicos da composição pitoresca.

Cabanon (1950) (fig. 85) - Por fim o seu Cabanon de 1951196 ou *Chambre de villegiature* como lhe chamou no desenho final - FLC 24334 - ou simplesmente *ma Villa* como o intitulava Chiambretto.¹⁹⁷ Este pequeno espaço destinado a habitação de férias em Cap Martin, foi construído na continuidade de uma outra guinguette *L'Étoile de mer*¹⁹⁸ de Mr. Rebutato, o *homem nu* de Rousseau¹⁹⁹, tantas vezes procurado por LC. Este "estranho" projecto, é talvez a mais autêntica transposição da ideia de Robinson, que acreditamos ter sempre acompanhado LC. Tal como a *iniciática* promessa feita nos tempos da juventude: "... nous construirons un monument dédié à la nature. Nous y consacrerons la fin de notre vie", um dia LC concluiu: "Je me sens si bien dans mon cabanon que, sans doute, je terminerai ma vie ici."²⁰⁰

¹⁹⁶ Ibidem, p. 62-63.

¹⁹⁷ Chiambretto (2006, p.35).

¹⁹⁸ Ibidem, p. 34. "Ainsi le projet est inscrit dans le prolongement d'un cabanon guinguette existant."

¹⁹⁹ Ibidem, p. 13.

LC, à travers Rebutato, retrouve une image de l'humain qu'il invoque tout au long de son œuvre écrite: Rebutato, quittant les affaires, cherchant à redonner un sens à sa vie, par un contact étroit avec la nature, se dépêtrant des oripeaux de la civilité, peut personnifier cet "homme nu" que L.C. dépeint dans l'art décoratif d'aujourd'hui.

²⁰⁰ Brassai (1982). *Les artistes de ma vie*, Paris, Denoël.

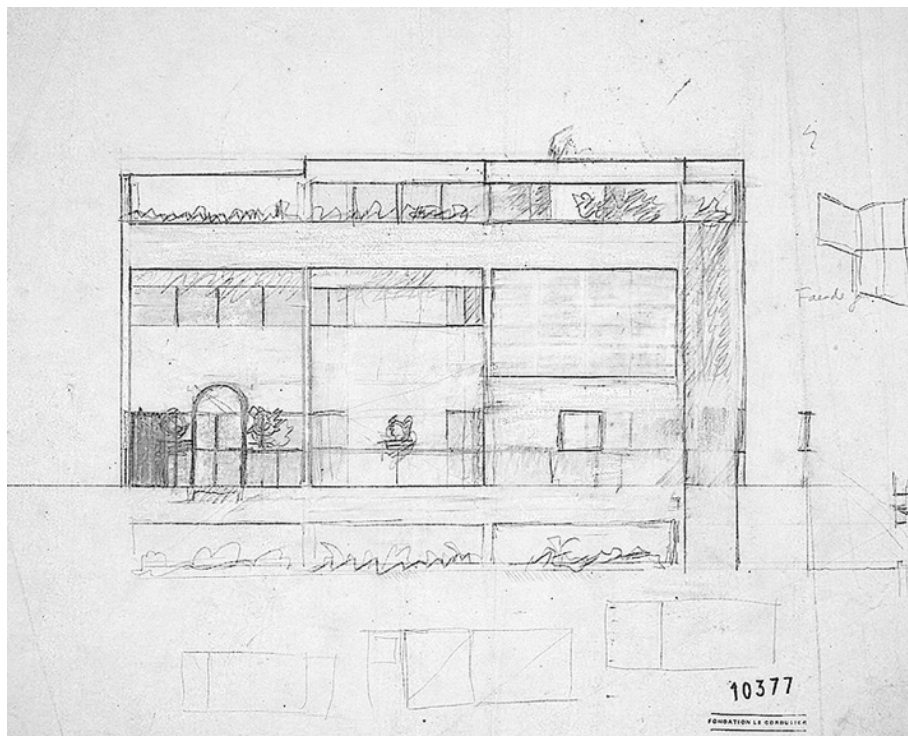
LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

III. *Vers le toit - jardin*

Le Toit-jardin



86. VM2 - Façade sur jardin. FLC 10377.

Segundo Benton,²⁰¹ o segundo do projecto da Villa Meyer é um pavilhão L'Esprit Nouveau com um piso por cima e outro por baixo (fig. 86).

The house is an Esprit Nouveau Pavilion, with an extra bay at the side and extra floors above and below.

De acordo com a visão de Benton, esta versão do projecto é interpretada como uma súbita interrupção do processo de desenvolvimento do projecto. Como se todo o processo da Villa Meyer consistisse num laboratório de experiências autónomas, mais ou menos fracassadas e com pouca relação entre si, onde na terceira tentativa, LC já não procurasse uma concepção original e específico, mas recorresse a um modelo previamente resolvido para assim restaurar rapidamente uma solução viável.

É certo que essa versão do projecto apresenta evidentes semelhanças com o pavilhão com o pavilhão L'Esprit Nouveau, e também é certo que os pisos abaixo e acima são elementos adicionais a esse protótipo. Mas como vimos no capítulo anterior, existe um fio condutor na elaboração das quatro fases do projecto, em que a reelaboração e transfiguração da plataforma que suporta o *Jardin-suspendu* é apenas um exemplo. A plataforma suspensa no eixo da casa é o centro do jardim do anteprojecto, passa para a área lateral do jardim orientada para o Grand Rocher da folie de St. James na primeira versão, para o interior da casa

²⁰¹ Benton T (1987, p.147).

insuflando a sua volumetria na segunda versão, e recebe o *Vrai-jardin* no interior da casa na terceira versão do projecto.

Em certa medida, a ideia da plataforma elevada no meio das árvores é uma matriz primordial e original. O pavilhão *L'Esprit Nouveau* corresponde apenas à utilização da ideia da plataforma para resolver o problema de escala e de relação da habitação com a paisagem na cidade vertical, através dos *immeubles-villas* da *Ville Contemporaine* de 1922 e do *Plan Voisin* de 1925.

O aparecimento do protótipo *L'Esprit Nouveau* no processo de concepção da Villa Meyer não deve por isso ser entendido como a introdução de um corpo de ideias estranhas ao projecto. Pelo contrário, é o projecto da Villa Meyer que é transportado para o laboratório das ideias chave de LC, retomando aquela ideia cristalizada no pavilhão *L'Esprit Nouveau*, iniciando a sua dissolução e reelaboração. Em certa medida o projecto da Villa Meyer alarga o tema do pavilhão *L'Esprit Nouveau* para o tema da habitação individual, refazendo o protótipo de arquitectura moderna apontado por Gresleri²⁰². Embora nunca construída, LC nunca cessou de apresentar este projecto, nem quando já era conhecido o desinteresse da cliente. Essa insistência na divulgação do projecto corresponde à convicção de que transporta os momentos mais frutuosos da sua concepção de arquitectura.

²⁰² Gresleri G (1981).

Álvarez Álvarez²⁰³ apresenta a analogia da mesa para explicar a cobertura jardim, recorrendo à imagem da disposição do objectos no final de uma refeição, uma vez descrita pelo próprio LC:

Le Corbusier concebia la cubierta como um espacio que podia contener elementos variados y en el que se podían producir acontecimientos; esta es la premisa de la que partió el arquitecto para su formulación de la “cubierta jardín”.

Este ponto de vista assemelha-se ao de Benton na medida em que estabelece a autonomia deste espaço relativamente ao espaço da casa, mas ao contrário de Benton, essa ideia não parece ser apenas uma útil justaposição de espaços mais ou menos configurados, mas antes uma liberdade desejada. Para Alvarez, esta ideia corresponde a uma dimensão plástica da composição, liberta de condicionalismos anteriores, de alguma maneira a recuperação da ideia chave da *maison Dom-ino*, em que a autonomia da estrutura ou *ossature* se apresenta como um espaço de liberdade, uma ruptura arquitectónica. Liberdade da planta livre, da fachada livre e de acordo com este ponto de vista de Alvarez, com a cobertura livre.

Miguel Angel Anibarro²⁰⁴ apresenta a ideia de cobertura jardim de LC, como o elemento mais inovador da sua concepção de jardim, apontando-lhe as qualidades de imbricação com a arquitectura:

Con todo, el tema más novedoso planteado por Le Corbusier, y el que mejor muestra la imbricación entre jardín y arquitectura, fue el

²⁰³ Álvarez Álvarez (2007, p.257).

²⁰⁴ Miguel Angel Anibarro M (2007), no epílogo do livro de Fariello.

de la cubierta-jardín.

Contrariamente aos autores anteriores, Aníbarro aponta a ideia do *Toit-jardin* como um dos aspectos mais inovadores dos jardins de LC, com ênfase particular na relação que este espaço estabelece com a peça de arquitectura. Esta ideia, embora presente em alguns projectos posteriores, não se apresenta como uma característica constante. Está presente essencialmente nas primeiras versões do projecto da Villa Stein, em que o *Toit-jardin* se interliga através de escadas exteriores com o *Jardin-suspendu* e deste com o *vrai-jardin* formando uma *promenade* exterior, que não prevalece na versão final, onde apenas é conservada uma abertura para ventilação e iluminação do *Jardin-suspendu*, sem outras relações visuais ou funcionais. Na Villa Savoye, o jardim superior é um espaço directamente ligado com o *Jardin-suspendu* quer visualmente quer funcionalmente, formando uma síntese específico que raramente se volta a repetir.

A questão que estes diferentes pontos de vista levantam, e cuja problemática parece ignorada pela maioria dos investigadores da obra de LC, prende-se com o carácter do *Toit-jardin*, que a análise das diferentes soluções para a Villa Meyer poderão ajudar a compreender.

Bientôt tous les toits de Paris seront en jardins

Não oferece grande surpresa que o projecto tivesse sido publicado nesse mesmo ano no *Almanach d'architecture Moderne*, num pequeno artigo de uma página intitulado *Bientôt tous les toits de Paris seront en jardins*,

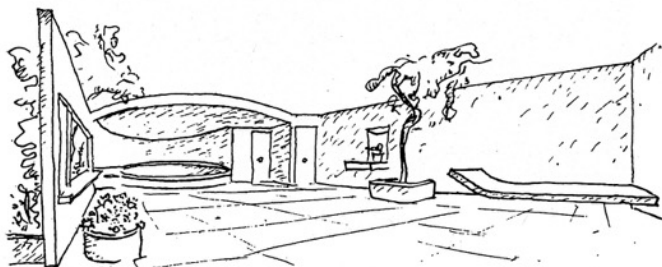


“ *Bientôt tous les toits de Paris seront construits en jardins* ”



Hôtel de Madame M...

« *Bientôt tous les toits de Paris seront construits en jardins* » s'exclame M. Jacques Émile Blanche, parce qu'on lui a dit que les hôtels que construit Mallet-Stevens en face de chez lui, seront en toits-terrace ; parce qu'il a en mains les photos de Pessac où il y aura 130 toits-jardins ; parce qu'il connaît les jardins sur les toits de ses voisins d'Auteuil (pages 52, 53). Un méridional concluerait : « Et voilà ! », classant l'événement parmi l'inéluctable.
M. J. E. Blanche, lui ne manifeste pas de dépit, mais une pointe de mélancolie ombretrait le aube de victoire.
Poésie et raison se sont rencontrés sur les toits. La ville sera en jardins, dessus. Le toit de la ville est conquis.
Lorsqu'on satisfait à un besoin pressant de notre petite âme, on touche à l'urbanisme : La ville entière change.



Hôtel de Madame M... du boudoir on est monté sur le toit où ne sont ni tuiles ni ardoises, mais un solarium avec une piscine et de l'herbe entre les joints des dalles. Le ciel est dessus. Avec les grands murs autour, personne ne vous voit. Le soir, on voit les étoiles.

87. “*Bientôt tous les toits de Paris seront construits en jardins*” - Le Corbusier.

ilustrado com uma banda de arbustos e flores, dois desenhos da carta de Outubro de 1925, a axonometria (desenho nº1) e perspectiva do solarium (desenho nº7), um diálogo com M. Jacques Émile Blanche sobre o tema do *toit-jardin* e um excerto do texto da carta que acompanha o desenho nº7 (fig. 87).

O texto da carta não é integralmente respeitado neste artigo. É naturalmente suprimida a referência à folie de St. James, é associado o solarium à piscina formando uma unidade (no texto da carta são referidos como espaços autónomos), é diminuída a intensidade do contraste e oposição dos elementos naturais com os arquitectónicos com a supressão da expressão “*l’herbe qui pousse contre les joints*” e reforçado o carácter encerrado do espaço adjectivando os muros envolventes de *grandes*.

(7) [...]. le service monte jusqu’à cette porte qui est à côté de la piscine. Derrière la piscine et le service on prend le petit déjeuner (le premier dessin le montre bien). Du boudoir, on a monté sur le toit où ne sont ni tuiles, ni ardoises, mais un solarium et une piscine avec de l’herbe qui pousse contre les joints des dalles. Le ciel est dessus: avec les murs, autour personne ne vous voit. Le soir on voit les étoiles et la masse sombre des arbres de la folie St James. Avec des écrans coulissants on s’isole complètement²⁰⁵.

Hotel de Madame M ... du boudoir, on est monté sur le toit où ne sont ni tuiles, ni ardoises, mais un solarium avec une piscine et de l’herbe entre les joints des dalles. Le ciel est dessus. avec les grands murs, autour personne ne vous voit. Le soir, on voit les étoiles.²⁰⁶

²⁰⁵ Texto que acompanha o desenho nº7 da carta para a Sra Meyer de Outubro de 1925 - FLC 31525, sublinhado nosso.

²⁰⁶ Texto apresentado no artigo “*Bientôt tous les toits de Paris seront en jardins*”, Almanach d’architecture Moderne, p.92, sublinhado nosso.

Estas alterações ao texto sugerem que a publicação do *toit-jardin* da primeira versão da Villa Meyer não corresponde apenas à divulgação do projecto, mas antes à apresentação de uma ideia, uma concepção geral. Por isso transforma o texto, despindo-o das relações mais específicas com a folie, salientando o carácter fechado do espaço através dos grandes muros e se acentua a relação da piscina com o solário²⁰⁷, numa clara alusão à vivência mediterrânica dos climas do sul. A desvinculação da ideia relativamente a um local ou projecto específico, bem como o ênfase no encerramento do espaço à envolvente, permite transportar a ideia para qualquer cenário, cumprindo o propósito de transformação de uma solução específico numa ideia geral.

Oú en est l'architecture

Já após a conclusão do projecto da Villa Meyer, em 1927, LC publica o artigo *Oú en est l'architecture* na *L'Architecture Vivante*²⁰⁸. Este texto é acompanhado de um apêndice com a enumeração e ilustração dos famosos cinco pontos de uma nova arquitectura (*Les 5 points d'une nouvelle architecture*). Depois da *maison dominó*, da *maison citrohan*, da *ville contemporaine* e do *plan voisin*, dos *immeubles-villas* e do pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, são estes cinco pontos que se apresentam como o paradigma da arquitectura moderna. Esta primeira apresentação dos cinco pontos distingue-se da expressão final que adquiriu na publicação com a *Œuvre Complète*. Neste pré-anúncio, os pontos apresentam-se com

²⁰⁷ O carácter mais programático deste texto é ainda reforçado pelo facto de que desenho da cobertura da primeira versão do projecto (FLC 32000), não prever qualquer piscina. Esta só irá aparecer na segunda versão.

²⁰⁸ Candela Suárez (2003, p.40). Neste trabalho não foi possível consultar o texto original.

esta ordem e títulos²⁰⁹: *Theorie du toit-jardin, Maison sur pilotis, La fenetre en longueur, Le plan libre* e por fim *La suppression de la corniche*.

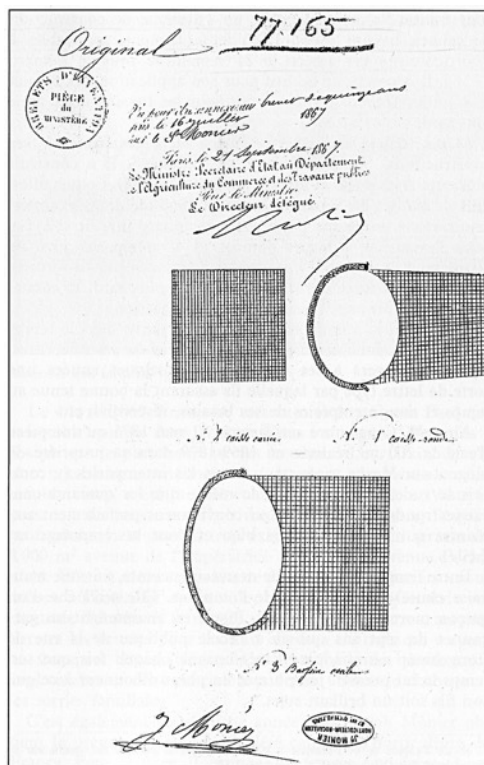
Sobressai deste momento o aparecimento logo em primeiro lugar a vontade de criar um novo conceito de jardim dentro das premissas de uma nova arquitectura. Enquanto que quatro dos cinco pontos são elementos de carácter técnico e construtivo, (pilar, muro, janela e fachada), o *toit-jardin* distingue-se por corresponder a uma nova tipologia de espaço, bem como uma nova tipologia de jardim que acumula com o *Jardin-suspendu*, conservado neste projecto. Acresce a este facto mais duas particularidades. Os cinco pontos de 1927 são ilustrados em 20 páginas com desenhos provenientes de apenas três projectos. A Villa Meyer, a Villa Cook e a Villa Stein. Neste conjunto, a utilização do projecto da Villa Meyer distingue-se dos restantes dois projectos por dois motivos concretos. É o primeiro na cronologia dos três projectos, e nunca chegou a ser construído. Ambos os motivos permitem-nos considerar que os problemas encontrados e as soluções desenvolvidos no projecto da Villa Meyer contribuíram de maneira relevante para a formação desses conhecidos princípios do pensamento arquitectónico de LC, em particular para a ideia chave do *toit-jardin*.

²⁰⁹ Posteriormente na LC, *Œuvre Complète 1910-1929*, pp.128-9, LC alterará essa ordem passando os *Les pilotis* a ser o primeiro dos cinco pontos e o *les toits-jardins* a ser o segundo, seguidos de *Le plan libre, La fenêtre en longueur* e *La façade libre*.

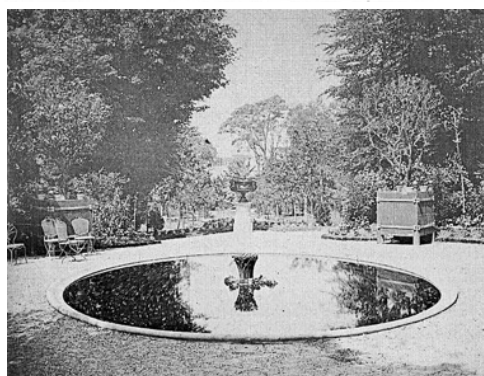
Os empíricos do betão

Álvarez Álvarez²¹⁰ no seu estudo sobre o jardim na arquitectura do século XX, dedica um capítulo a este tema sob o título *El jardín en el aire*, prestando especial atenção às contribuições de LC. Nesse texto, o autor identifica os antecedentes históricos do *Toit-jardin*, desde a antiguidade das culturas mesopotâmicas, ou da tradição mediterrânea até aos míticos jardins suspensos da Babilónia. Destaca em particular a influência directa sobre LC das experiências mais contemporâneas de Joseph Monier, François Hennebique, Eugène Hénard e Auguste Perret. Esta sequência de autores estabelecem uns antecedentes contemporâneos que partilham o elemento central da invenção, desenvolvimento e aplicação do betão armado à arquitectura.

88. Brevet n°77165 - Système de construction de caisses, bassins mobiles, en fer et ciment, applicables à l'horticulture - Joseph Monier, 1867.



89. Bassin construit dans le jardin de M. Bessy - Joseph Monier.



Joseph Monier (1823-1906), jardineiro de profissão tal como o seu pai, primeiro ao serviço do *Duc d'Uzès* e mais tarde jardineiro do Louvre para o *jardin des Tulleries*, responsável pela *Orangerie*, desenvolveu um contentor durável para as laranjeiras que eram retiradas do ar livre para o interior durante o inverno. Esse contentor feito em betão armado foi designado de *Système de caisses-bassins mobiles en fer et ciment applicable à l'horticulture* e foi apresentada na Exposição Universal de Paris de 1867 (fig. 88). Após a primeira experiência fracassada de criação de um objecto em betão armado por Joseph Lambot, com a famosa *Barque imputrescible en fer et ciment* apresentada na exposição universal de 1855, será Monier, um jardineiro que ocupa o lugar que

²¹⁰ Álvarez Álvarez D (2007, pp. 259-61)



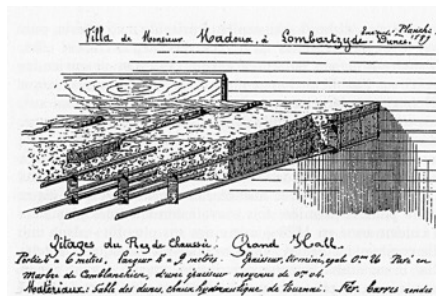
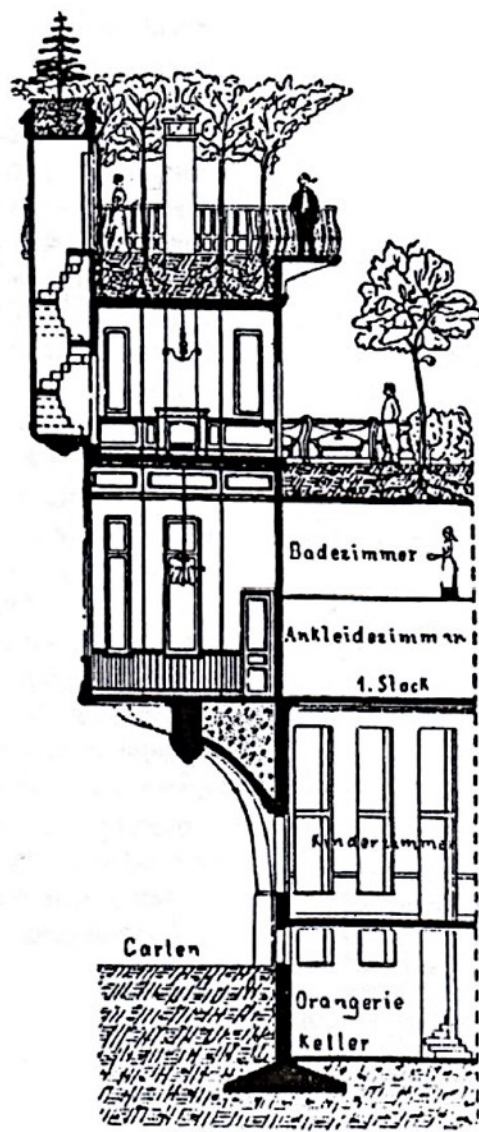
90. Publicidade da *Société de travaux en ciment*. Joseph Monier. As diversas aplicações do cimento armado, com destaque a aplicação nas *fabriques* de parques e jardins.

havia sido de *Le Nôtre*, a criar e patentear o sistema de armar o betão para criar utensílios de jardim.

Se a cobertura jardim da arquitectura moderna é uma consequência do aparecimento do betão armado aplicado à arquitectura, não deixa de ser uma histórica irónica que o betão armado tenha dado os primeiros passos no seio das artes da jardinagem, bem antes de se tornar numa solução estrutural da arquitectura.

Joseph Monier abandonará o seu trabalho como jardineiro do Louvre, para se tornar *Rocailleur*, construindo tanques, grutas e pequenas construções de jardim (passarelas, escadas, guardas e pontes) no Parque *Buttes-Chaumont* ou *Bois de Boulogne*, projetando cimento sobre chapas de ferro, imitando formas de rocha e e da madeira. Esta utilização do betão armado, intimamente ligada ao ofício de jardineiro, poderá ajudar a explicar o recorrente aparecimento deste tipo de elementos nas obras futuras de LC como sejam as rochas da entrada do Convento de La Tourette ou da cobertura da Unidade de habitação de Marselha.

Em 1878, Monier finalmente registou uma patente para uma viga e, em seguida, em 1886, propõe um sistema de construção de casas, fixas ou portáteis, higiénicas e económicas, em cimento e ferro. Joseph Monier apresenta-se como um antecedente que ficará historicamente ligado ao aparecimento do betão armado e exerce uma grande influência nas práticas, mas também no imaginário da época, através do desenvolvimento e aplicação do betão quer em jardineiras, *rocailles* ou estruturas, numa unidade disciplinar surpreendente (fig. 89 e 90).



91. Sistema utilizado na villa M. Madoux - François Hennebique.

92. Villa Hennebique - Corte. Paris, 1904.

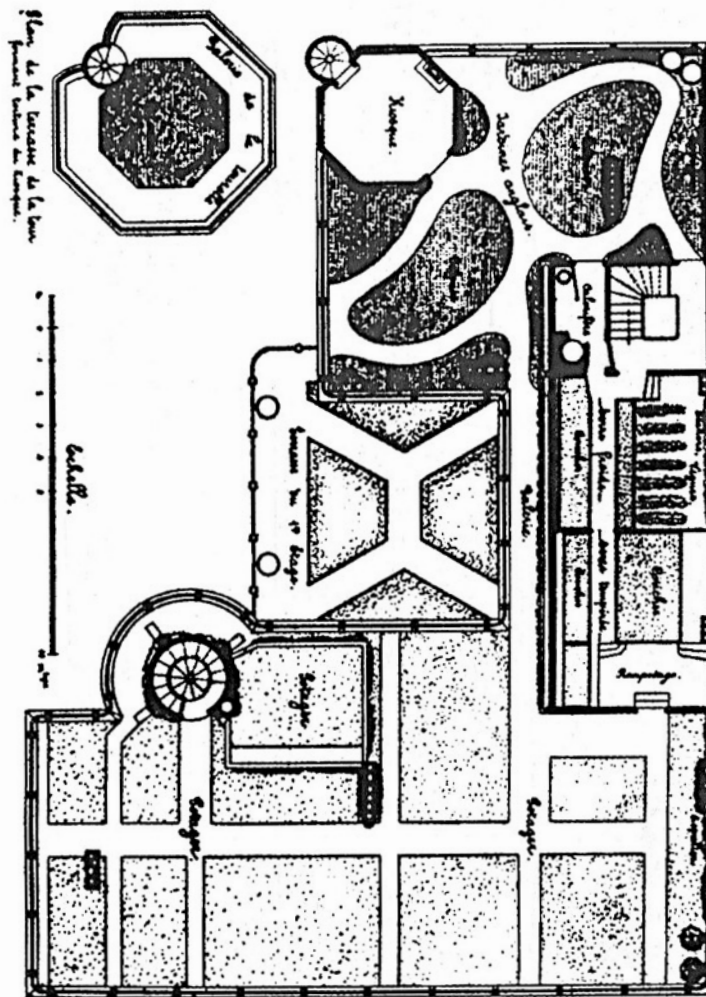
François Hennebique (1842-1921), prolongou este período de desenvolvimento das soluções em betão armado, e aplica o novo material ao sistema de estrutura tradicional da arquitectura (coluna, capitel e viga), por oposição ao sistema monolítico de Monier. As suas soluções conhecem grande sucesso, quer pela facilidade de utilização pelos construtores da época, quer pela familiaridade de gosto que as suas soluções permitiam, pois não implicam uma transformação da construção corrente mas apenas alteram o material²¹¹. Com o betão armado de Hennebique, a estrutura tornou-se objecto de estudo autónomo e claramente diferenciado.

Apesar destas características, a maior contribuição de Hennebique para o tema do *Toit-jardin* foi através da obra da sua própria casa em Bourg-la-Reine de 1901-1903, conhecida como Villa Hennebique (fig. 91 a 93). Nesta casa, já não se trata de uma adesão a qualquer sistema tradicional, mas antes uma demonstração das novas possibilidades introduzidas pelo betão, em particular na cobertura dos edifícios, apresentando-se como um catálogo de possibilidades do betão armado²¹². Para isso, Hennebique projecta uma cobertura com uma camada de 1m de terra onde instala um paradigmático jardim, caracterizado por uma divisão de espaços onde proliferam um jardim de inverno, uma horta, um jardim à inglesa, e um jardim de fruto no alto de uma torre quiosque Álvarez Álvarez²¹³. É um espaço eclético, que apesar de demonstrativo das diversas possibilidades de jardim, preserva a sua unidade através de um sistema integrado de percursos.

²¹¹ Gubler J (2009, p.14).

²¹² Ibidem, p.15.

²¹³ Álvarez Álvarez D (2007, p.260).



93. Villa Hennebique - planta do Toit-Jardin. François Hennebique, Paris, 1904.

Eugène Hénard (1849-1923), corresponde a outro tipo de antecedente cuja influência chegará intensamente a LC. Alarga o legado das experiências anteriores à dimensão da cidade, sistematizando um conjunto de soluções urbanas para Paris, apresentado uma visão mais ideal que real, sobre a ideia de futuro. São célebres os seus projectos de *boulevards a redans*, que alternam frentes urbanas com espaços arborizados que Jeanneret estudou em 1915²¹⁴, ou as análises comparativas sobre os *grandes espaces libres e jardins* de Paris e Londres para suportar a proposta de uma rede de parques para Paris, que de algum modo se interliga com a conhecida ideia de LC de estabelecer a cidade sobre um parque. Hénard aprofundou a sua visão num texto intitulado “*Les villes de l’avenir*” que é um registo da sua conferência proferida em Londres entre 10-15 de Outubro de 1910. A ideia desse texto é sintetizada na secção da *Rue Future* (fig. 94), como solução de uma nova cidade. O ponto de partida de Hénard não podia ser mais claro quanto às suas intenções:

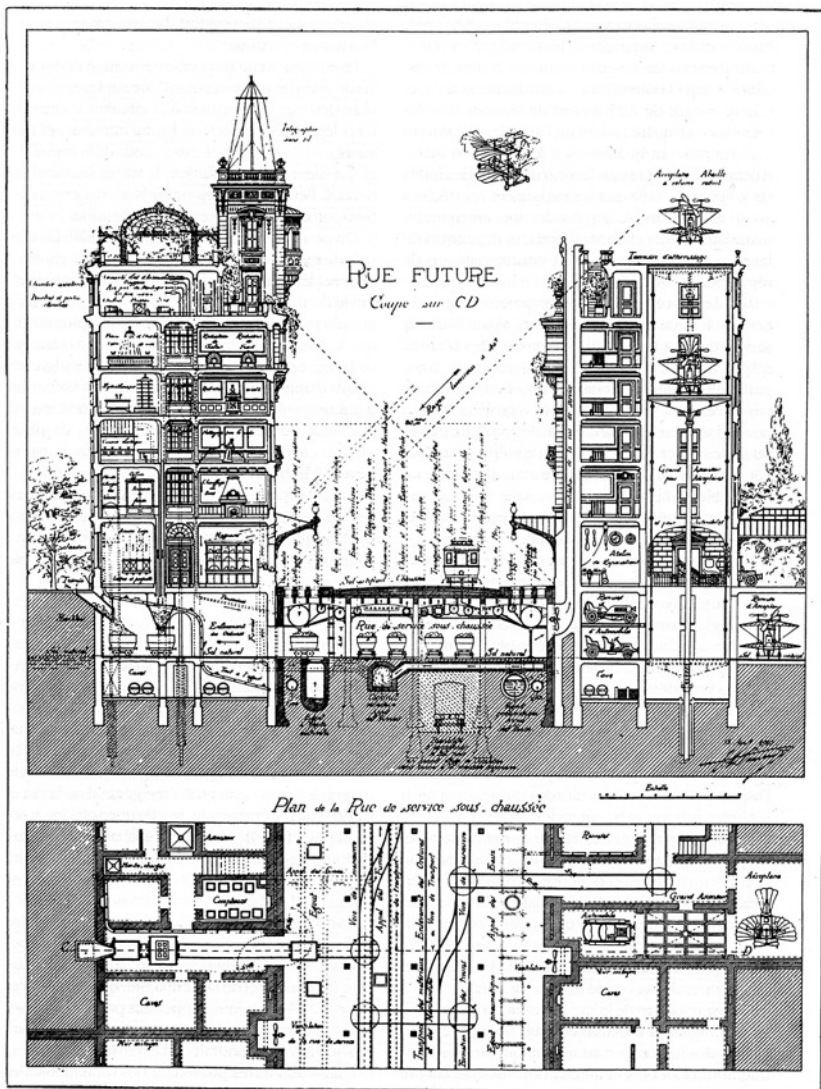
Je me propose d’étudier l’influence que le progrès de la science et l’industrie modernes peuvent avoir sur la construction et sur les aspects des villes de l’avenir.²¹⁵

Tal como LC fará mais tarde, Hénard começou por analisar criticamente a rua existente: “*La rue actuelle est l’ultime forme de l’ancien chemin rural, établi sur le sol naturel, dont ont pavé la chaussée et qu’on complété avec les trottoirs.*”²¹⁶ Entre as diversas considerações práticas, Hénard centra a sua proposta na resolução da rua do futuro como solução

²¹⁴ Hénard E (2012).

²¹⁵ Ibidem nota anterior, p.326.

²¹⁶ ibidem



94. Rue Future de Eugene Hénard.

urbana, tecnológica, funcional e integradora, como o elemento gerador de um novo sistema urbano. Tal como no diagnóstico da rua existente, o solo natural apresenta-se como um problema a superar. A cidade acontece no ar:

Tout le mal vient de cette vieille idée traditionnelle que “le sol de la rue doit être établi au niveau du sol naturel primitif”. Or, rien ne justifie cet errement. En effet, si l’on part de l’idée contraire que “les trottoirs et la chaussée doivent être artificiellement établis à une hauteur suffisant pour laisser, en dessous un espace capable de contenir tous les organes des services de voirie”.

Le pavage, soit en bois, soit en toute autre matière élastique, revêtirait une plateforme monolithe en ciment armé. Cette plateforme, construite à une hauteur de 5 mètres au-dessus du sol naturel, reposerait latéralement sur deux murs en maçonnerie [...]²¹⁷

Para Hénard, a solução da cidade do futuro não passa apenas por fazer a rua plataforma. Estabelece também alguns critérios para as construções laterais que devem ter uma altura exactamente igual à largura da rua, apenas podendo ser ultrapassada por torres ou belvederes que não excedam 1/4 da largura dos edifícios. E tal como os solos naturais, as coberturas tradicionais da cidade são analisadas num tom extremamente crítico, enfatizando a sua fragilidade.

Le méthode que nous employons encore aujourd’hui pour couvrir nos habitations urbaines est absolument critiquable. Elle procède d’une vieille idée, autrefois juste, aujourd’hui fausse.²¹⁸

²¹⁷ ibidem, nota anterior, p. 328

²¹⁸ ibidem, nota anterior, p.333.

Para Hénard, as coberturas dos edifícios da cidades do futuro deverão em primeiro lugar ser coberturas planas, criando uma nova superfície para instalar plataformas, pérgolas e jardins, bem como a curiosa ideia de umas pistas de aterragem de pequenas máquinas de voar, semelhantes a abelhas. Assim poderá o homem, tal como os insectos, desfrutar dos jardins do futuro nos céus de Paris.

... mais, dans les grands villes, la couverture en terrasse s'impose de plus en plus. Elle a le double avantage d'être très résistant et de rendre utilisable une surface libre équivalente à la surface des locaux habités. Avec les ressources variées que nous offre l'emploi du ciment armé, il est facile de couvrir les maisons de plateformes, sur lesquelles on peut installer de petites jardins fleuris et des treillages verdoyants. Mais, conséquence plus important, ces terrasses dans un avenir prochain serviront à l'atterrissage des aéroplanes. Cependant, de même que l'homme vient d'imiter l'oiseau planeur, il n'est nullement invraisemblable qu'il n'arrive à imiter l'insecte. Dans sa Guerre dans les airs, Wells a prévu "un petit appareil pratique, parfaitement maniable et dirigeable, suggérant l'idée d'une abeille. Lorsque ce progrès sera accompli, la physionomie des villes sera changée; toute les terrasses deviendront des laces d'atterrissage pour ces automobiles aériennes²¹⁹.

Auguste Perret (1874-1954). O jovem Jeanneret partiu da maternal Jura Suíça no final do verão de 1907, com o dilema da vocação artística, resolvido eufóricamente durante o outono em Itália, quando descobre a arquitectura através da paisagem. O inverno de Viena, é também um desencontro e uma inquietação, que nem a proposta de trabalho de Joseph Hoffmann nos últimos dias da sua estadia impede uma nova partida, desta vez para Paris, mesmo contra a opinião do seu mestre

²¹⁹ Ibidem nota anterior, pp.333.

L'Eplattenier. Tal como nos informa Brooks, Jeanneret preferia a cultura latina à germânica apontando entre outros motivos as diferentes relações da arte com a natureza:

He them compared "the German movement" and "the Latin movement", a theme that virtually became an obsession in the years to come and ultimately became the topic for an intend book. In this initial reference he merely stated that "The German movement" seeks the utmost in originality, being concerned with neither construction, nor logic, nor beauty. There is no point of rapport with nature.²²⁰

Jeanneret assegurava que a arte francesa não era frívola, mas antes baseada na natureza, tal lhe como ensinara L'Eplattenier, e que essa era a direcção que desejava seguir. Apesar de pouco estudada, esta ideia poderia decorrer da influência da teoria dos dois temperamentos de John Ruskin no seu *Les matins à Florence*, e reforçada por outra leitura da viagem, a de *Le voyage en Italie* de Hippolyte-Adolphe Taine. Ruskin apresenta a sua teoria dos dois temperamentos, um relativo à Europa do Norte e outro à Europa do Sul e Mediterrânica. O temperamento nórdico é activo, doméstico, prático e razoável, enquanto o temperamento meridional é contemplativo, monástico, místico e aquilo que Ruskin designa de *insensé*.²²¹ Taine apresenta uma ideia semelhante, na introdução à pintura Veneziana, distinguindo o a racionalidade do *Homme du Nord* da veemência do *Homme du Midi*. Assim, nos primeiros dias da primavera de 1908, Jeanneret chegava a Paris,²²² o destino final de um dos ciclos mais determinantes da sua formação, determinado em entrar para o mundo da arquitectura. Era por essa altura um idealista à

²²⁰ Brooks HA (1997, p.147).

²²¹ Turner PV (1987, p.45).

²²² De acordo com diversos autores a data de chegada de Jeanneret e Perrin, deverá ter sido a 25 de Março.

procura de um ideal.²²³ Jeanneret procura trabalho com Frantz Jourdain, arquitecto de *La Samaritaine* e presidente do *Salon d'Automne*,²²⁴ e com o arquitecto Eugene Grasset, que lhe diz: “*Allez chez les Perret, ils font du béton armé ...*”²²⁵. Jeanneret em Abril, encontra-se Perret no 25bis da *rue Franklin*, local de trabalho e residência do arquitecto, e aceita uma posição de trabalho a meio tempo, a ter início no verão de 1908.²²⁶

Perret costumava referir-se a Jeanneret como aquele jovem a quem ensinou a andar de bicicleta. Jeanneret descreve Perret como um homem cortês e elegante, e personificava uma certa figura de arquitecto que se estaria a construir na mente de Jeanneret, da qual se apropriou do laço como indumentária característica. Mas a influência de Perret na formação de Jeanneret estende-se a elementos mais relevantes como a recomendação de compra do *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc com o primeiro ordenado, a viva recomendação para conhecer Versailles, a orientação para o estudo da matemática ou a introdução de Jeanneret nos meios artísticos de Paris apresentado-o a Ozenfant. Muito já se escreveu sobre a relação do jovem Jeanneret com Auguste Perret, mas o aspecto que aqui nos importa é algo mais específico. Os antecedentes da história do betão armado e das experiências do *toit-jardin* antes referidos, de Monnier, Hennebique e Hénard chegam a LC através de Auguste Perret, por essa altura um proeminente especialista, arquitecto e construtor de betão armado. Jeanneret, um jovem em plena emancipação, deixando para trás a sua terra natal, e em particular o seu primeiro mestre Charles L'Eplattenier.

²²³ Brooks HA (1997, p.151)

²²⁴ Aparentemente mais motivado pela vontade de vir a participar no *salon d'automne* do que na obra arquitectónica (Brooks HA, 1997; p.151).

²²⁵ Saddy P (1987). *Deux héros de l'époque machiniste, ou le passage du témoin*; p.304. in LUCAN, J. (ed.) 1987. *Le Corbusier. Une encyclopédie. Éditions du Centre Pompidou, Paris.*

²²⁶ A data combinada foi 1 de Julho, apesar de ter iniciado mais cedo.

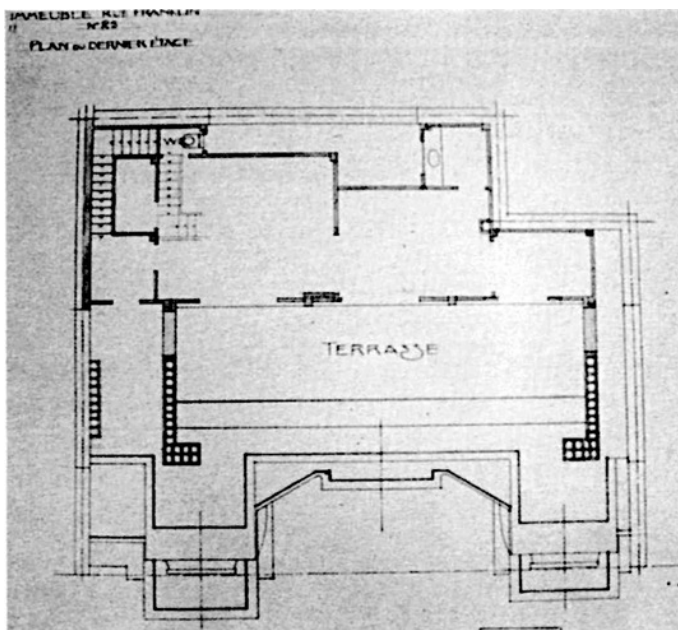
Auguste Perret, viria a tornar-se o segundo dos seus mestres, o mestre da arquitectura, antes ainda de William Ritter o mestre da escrita. Tal como nos descreve Dumont²²⁷, a ideia de LC como um homem autodidata não corresponde à realidade do seu percurso, pelo menos aquela ideia de alguém solitário e encerrado numa biblioteca, pelo contrário:

La discipline collective, la contrainte autoritaire, la férule d'un maître, non seulement Charles-Édouard Jeanneret les a connues, mais il en a redemandé! Il a littéralement cherché des maîtres, suscité des vocations de maître, relancé et épuisé des maîtres.

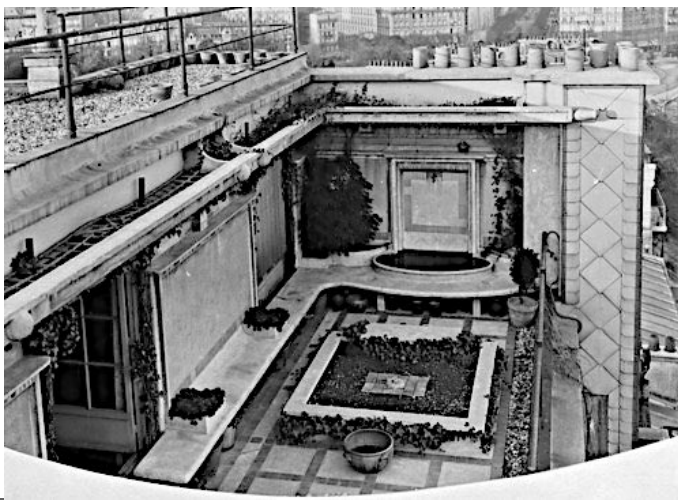
Para Jeanneret, Perret representa a entrada no novo mundo do betão armado, da sua cultura, experiências e histórias. Em 1908, Monier já tinha morrido, Hennebique e Hénard, no final das suas vidas. Os irmãos Perret haviam construído 25bis da rua Franklin havia 5 anos, e apresentavam-se como os jovens arquitectos herdeiros de uma nova forma de construir, uma nova visão do futuro. Se para Jeanneret, trabalhar em projectos de betão e conviver com Auguste Perret deve ter iniciado uma lenta mas profunda influência, conhecer o edifício de 25bis da rua Franklin oferecia uma síntese deste novo mundo. O edifício localiza-se no cume da colina de Passy, voltado para Paris, no mesmo local onde Émile Zola modelou a sua famosa descrição da cidade na novela *Une page d'amour*²²⁸. Vista do subúrbio, Paris é uma cidade unificada, tal como foi para Jeanneret a vista de Florença desde a colina de S. Miniato.

²²⁷ Dumont, M-J (2013, pp.49-50).

²²⁸ Bressani M (1990, pp.84-107). The spectacle of the city of Paris from 25bis rue Franklin. The MIT Press. in *Assemblage*, N.º.12, pp. 84-107. <http://www.jstor.org/stable/3171117>.



95. Planta do 9º piso do 25bis da Rue Franklin, 1903.



96. Vista do terraço do 9º piso do 25bis da Rue Franklin.

Dos apartamentos do 25bis, a vista para os jardins do Trocadero é suave e ininterrupta. Paris é apresentado como um panorama mágico, uma visão total e simultânea da cidade distante. A reentrância do edifício de Perret, tal como uma *bow-window* invertida, transporta o tradicional pátio fechado no interior do quarteirão para a frente da rua, autonomizando o edifício do alinhamento urbano, lembrando os *Boulevards à redans* de Hénard. Dos espaços interiores perde-se a noção dos edifícios vizinhos, fazendo convergir as vistas sobre o espectáculo de Paris, sugerindo a autonomia do edifício como se tratasse de uma torre isolada fora da cidade. Perret, atribui ao tipo de moderno de apartamento o modelo de habitação da *Villa*, desligando as vistas da envolvente próxima para as relacionar com Paris, através de *loggias* e terraços entre blocos, tal como as *villas* compactas de Ackerman. O apartamento da cobertura, desligado das construções vizinhas em todas os lados é a metáfora da *Villa-aberta*, é o sonho realizado (fig. 95 e 96).

Perret, referia habitualmente que o seu terraço era um pouco mais alto que a primeira plataforma da torre Eiffel. Esta domina o panorama (fig. 97), enfatizando o *Champ de Mars*, o local dos maiores eventos do século, as exposições universais. Aquele panorama, era a representação do mundo moderno e a visão da história da arquitectura sumarizada através das torres de Notre Dame no centro da cidade até à torre Eiffel. Para Perret, a história da cidade é o processo de crescimento, o caminho deixado para trás, e o local do 25bis, está entre o passado e o futuro, na fronteira entre a cidade e o campo, no eixo de simetria entre as forças da natureza e as forças do homem. Perret, tal como Zola²²⁹, tinha a natureza

²²⁹ Ibidem.



97. Vista de 25bis da Rue Franklin. Paris, 1904.

como um ideal pastoral que nunca existiu, numa uma reacção à turva metrópole do século XIX. Um mundo estável e eterno que suporta e legitima a permanente mudança da tecnologia. E apenas no silêncio do apartamento “*en plein azure, en plein soleil, en plein joie, en plein lumière*”,²³⁰ destilado das poeiras e cheiros, se encontra a distância necessária para obter uma visão total, ora do campo idealizado, ora da cidade em crescimento, para observar numa imagem a reconciliação.

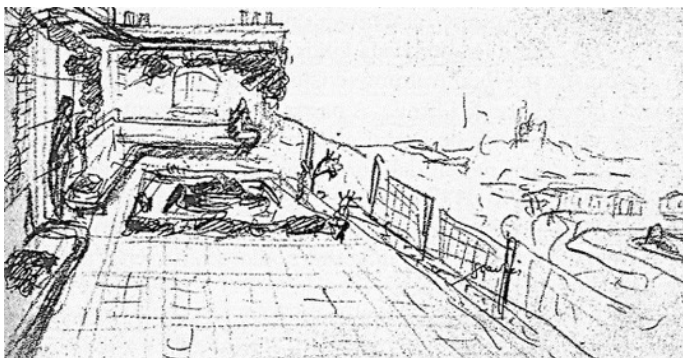
Não é possível saber com rigor documental por desenhos ou escritos, qual o efeito que este novo mundo produzia sobre o jovem à procura de um ideal. Mas após o primeiro verão com os irmãos Perret, o jovem Jeanneret, enfrentava com surpresa o seu mestre L'Éplattienier relatando o seu estado de espírito em Paris:

Sur les chantier des Perret, je vois ce qu'est le béton, les formes révolutionnaires qu'il exige. Les huit mois de Paris me crient: logique, vérité honnêteté, arrière les rêve vers les arts passés. Les yeux hauts, en avant!

On parle d'un art de demain. Cet art sera. Parce que l'humanité a changé sa manière de vivre, sa façon de penser. Le programme est nouveau. Il est nouveau dans un cadre nouveau: on peut parler d'un art à venir, parce que ce cadre, c'est le fer, et que le fer est un moyen nouveau. L'aurore de cet art devient éblouissante parce que du fer, sujet à la (désagrégation) destruction on a fait du béton armé, création inouïe et qui, dans l'histoire des peuples par leurs monuments, marquera un jalon de hardiesse.²³¹

²³⁰ LC. *Précisions...* p. 40.

²³¹ Carta de Jeanneret para L'Éplattienier, desde Paris em 22 de novembro de 1908. in Jenger J (2002, pp.63-6).



98. Desenho do terraço do 25bis da Rue Franklin. LC, Paris, 1904.



99. Vista do terraço do 9º piso do 25bis da Rue Franklin.

Uns anos mais tarde em 1916, numa carta a William Ritter, Jeanneret sintetizava já o efeito da experiência Perret, descrevendo as suas impressões de Paris desde o terraço de Auguste Perret, após o convívio de um dia (fig. 98 e 99).

Paris toute petite ville, et si on le voit de la terrasse d'Auguste Perret, du sommet de Passy, c'est la splendeur de l'éternelle (ville) cité; l'atmosphère de Paris est toujours là.

J'ai passé la journée chez Auguste Perret. Dies vous que sur sa tour, avec ce jardin suspendu à neuf étages sur chaussée, c'est un roman de Verne réalisé.²³²

²³² Carta de Jeanneret para William Ritter, desde Paris em 31 de outubro de 1916. in Jenger J (2002, p.126-7).

Antecedentes da Villa Meyer

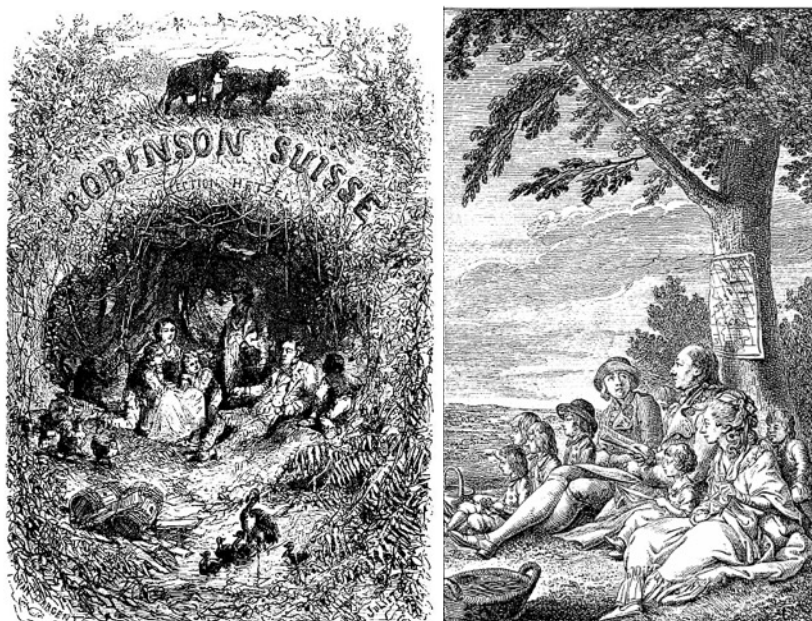
O projecto da Villa Meyer não é um precursor do aparecimento do tema do *toit-jardin* na obra de LC, mas um projecto em que o tema adquire um grande protagonismo, um laboratório. Na cronologia das obras de LC anteriores à Villa Meyer é possível encontrar alguns momentos em que este tema é ensaiado.

Maison Dom-ino

O projecto da *maison Dom-ino* de 1914, inicia uma prática frequente da actividade de LC, que consiste na produção de projectos sem um cliente específico, que não correspondem a uma encomenda de algo para construir, mas antes à concepção e promoção de uma ideia. A *maison Dom-ino* apresenta-se como a primeira dessas ideias, iniciando uma pesquisa que perdurará por múltiplas experiências de projectos laboratório, de onde irão imergir algumas das suas propostas mais emblemáticas.

A *maison Dom-ino* é essencialmente a manifestação de adesão de LC ao sistema estrutural de betão armado para a construção da habitação,²³³ na qual estabelece a casa com cobertura plana. A cobertura plana não se apresenta como um objectivo a alcançar, mas antes como a consequência da redução do problema à questão estrutural, a partir da qual se pretende

²³³ A este propósito ver o incontornável estudo de Corres E (2002, pp.4-39) in *Massilia*, 2002.



100. *Robinsonades*. Ilustrações de novelas.

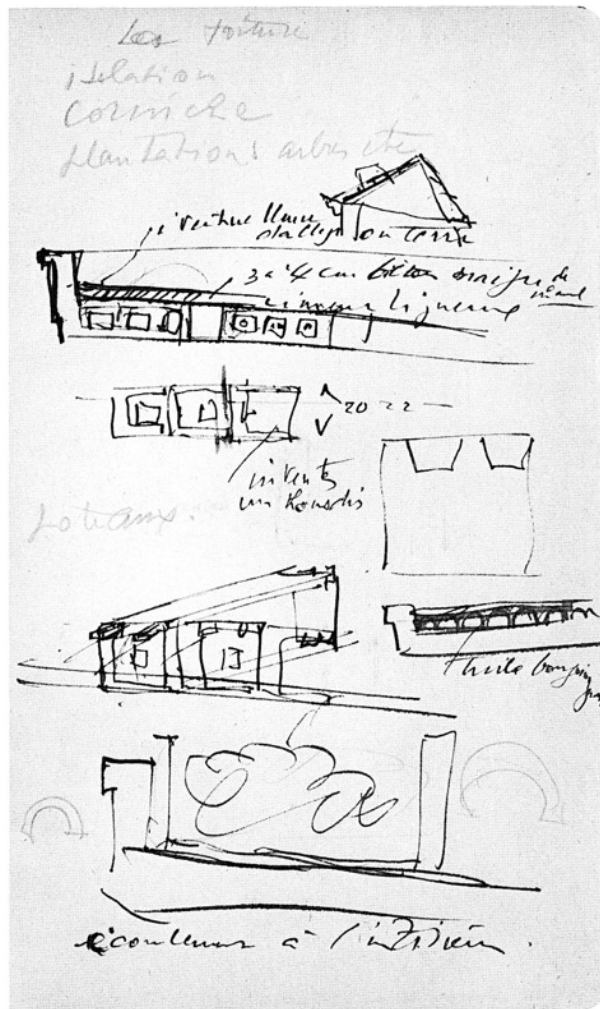
instituir um amplo leque de liberdades.²³⁴ Este tema das novas liberdades, ou eterno recomeço enlaça também com o tema das *Robinsonades*, as famosas novelas com origem na história de Robison Crusoe (fig. 100). As histórias que encantaram uma época. Em ambos se parte do principio da ruptura com o passado, ou as convenções correntes, em direção a alternativas novas, ainda por formar. Essas alternativas são formadas no tempo com experimentações sucessivas. Em certa medida, este projecto é o início do projecto de arquitectura moderna de LC. É um manifesto estrutural, tal como o foi a tour Eiffel que ensombra e inspira o terraço de Perret. Mas é também diferente no sentido em que a torre Eiffel é uma manifestação encerrada, a demonstração de uma capacidade técnica sem outro fim.

Na casa Dom-ino, LC aceita a ideia da casa como monumento da arquitectura moderna, o objecto de de toda a investigação, e inicia esse processo pela estrutura de betão. Não é ainda uma casa, não é ainda arquitectura, é a construção de um novo ponto de partida, uma renovação construtiva, uma ruptura. O que LC apresenta é a ideia de liberdade, liberdade na organização interior, liberdade no encerramento do volume.

A questão é de tal maneira reduzida ao tema estrutural que não chega a proporcionar uma ideia clara de como essa estrutura possa ter uma utilização arquitectónica. Isso é evidente no carácter ambíguo e indefinido da escada prevista para a articulação dos pisos²³⁵, uma questão que de resto irá constituir um tema de experimentação continua e algo obsessiva.

²³⁴ Corres E (2002) in *Massilia*, 2002 p. 5-9.

²³⁵ *Ibidem*, p.12.



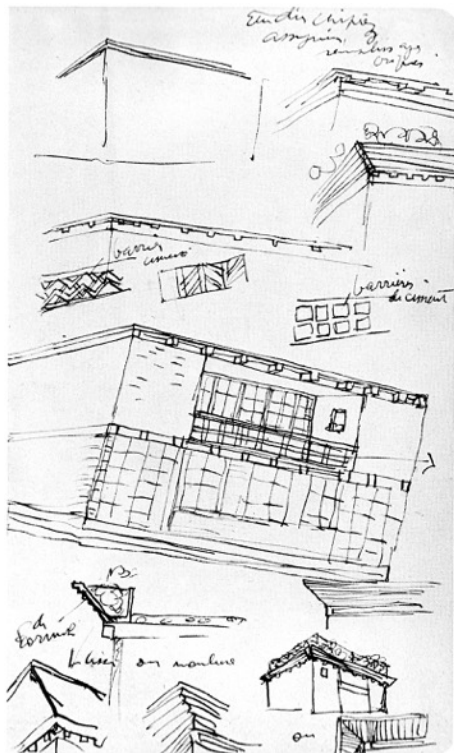
101. Estudo do Toit-jardin. Caderno A2, folha 79. Estes apontamentos derivam da discussão do tema com os irmãos Perret. Na última folha do caderno A1, LC anota: "Perret frères. Ses conseils toit montagne l'arrivée du jardin".

A cobertura plana, é portanto mais uma dessas ambiguidades e indefinições, que LC hesitará experimentando soluções alternativas como a cobertura curva nas *maisons Monol* de 1920. No entanto, ainda no âmbito da pesquisa das *maison dom-ino*, o tema da cobertura plana é uma das questões que LC quis consultar com Auguste Perret, nos aspectos do telhado, isolamento, cornija, plantações, árvores, etc.²³⁶, tal como também aparece registado nos seus *carnets* (fig.101).

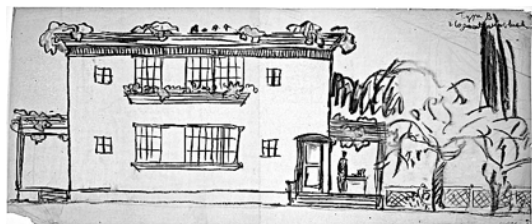
O projecto publicado na *Obra Completa*²³⁷, apresenta de uma forma muito simplificada o tema da cobertura plana no corte transversal (fig. 102), onde é possível observar uns planos inclinados sobre a laje de betão para conduzir as águas pluviais para um ponto central da cobertura e umas cornijas que são também umas jardineiras nos limites da laje, que rematam as camadas previstas para o isolamento da cobertura, ensaiada nuns esquemas também registados no seus *carnets* (fig.103). Apesar de constituir um apontamento tímido do jardim na cobertura, este é talvez o primeiro sinal dessa ideia, que vai permitir introduzir aquelas imagens ilustrativas das casas com uma vegetação na parte superior, convertendo a casa numa estrutura de jardineiras (fig.104).

²³⁶ MD-C-02 (Carnet 1915, FLC-79), de acordo com informação de Corres (2002, p.25, nota 17) in *Massilia*, 2002.

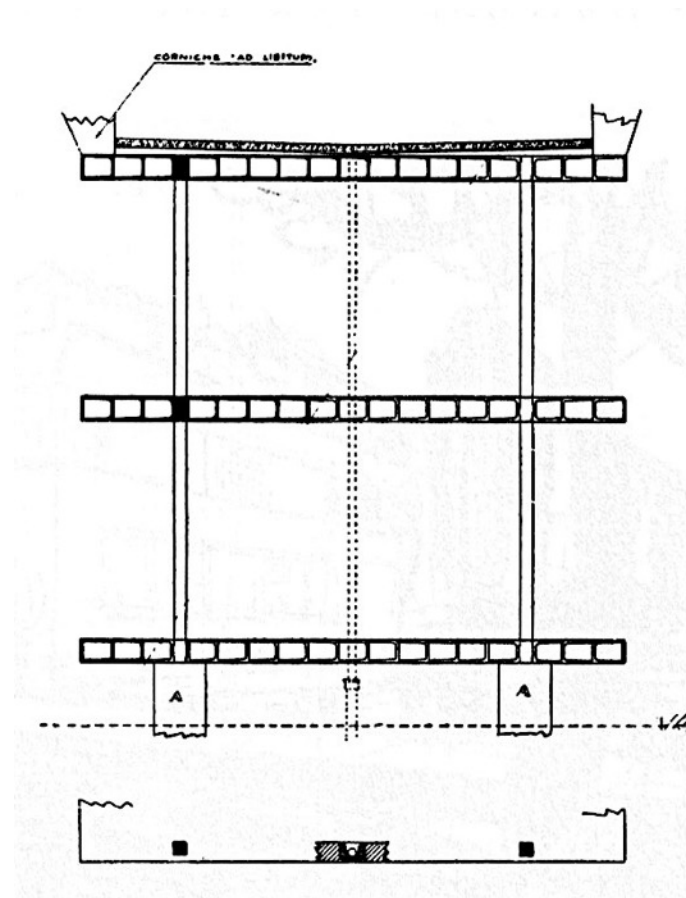
²³⁷ LC, *Œuvre Complet 1910-1929*, pp. 23-6.



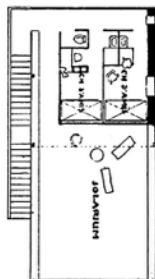
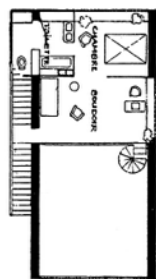
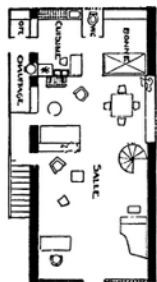
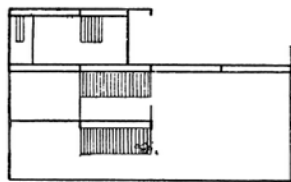
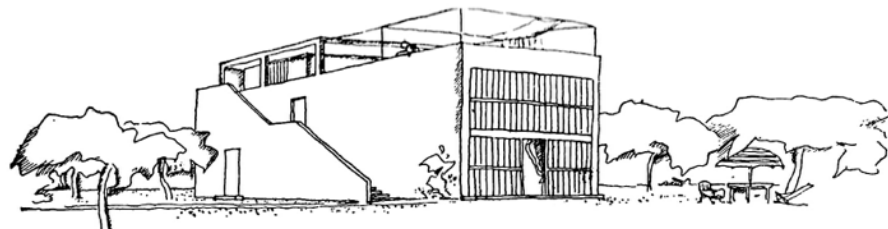
103. Estudo da floreira cornija. Caderno A2, folha 109.



104. Les maisons Dom-ino. Alçado. FLC 30196.



102. Maison Dom-ino. Coupe verticale sur l'ossature. Extracto de FLC 19204.



105. Maison Citrohan, 1920. Vista, corte e plantas.

Maison Citrohan

O projecto da *maison Citrohan*, corresponde a mais um projecto sem cliente específico, e portanto à concepção e promoção de uma ideia, a segunda dessas ideias emblemáticas. É um projecto também publicado na *Obra Completa*²³⁸, apresentando-se em três períodos: a solução de 1920 associada a um texto intitulado *Ouvrir les yeux*” (fig.105), a solução de 1922 apresentada no *Salon d’Automne* (fig.106), e a solução de 1922-1927 com múltiplas localizações como a *Villa à Paris* ou *Une ville au bord de la mer* (fig.107 e 108), e uma associação ao projecto *Colonie Weissenhof* em Estugarda.

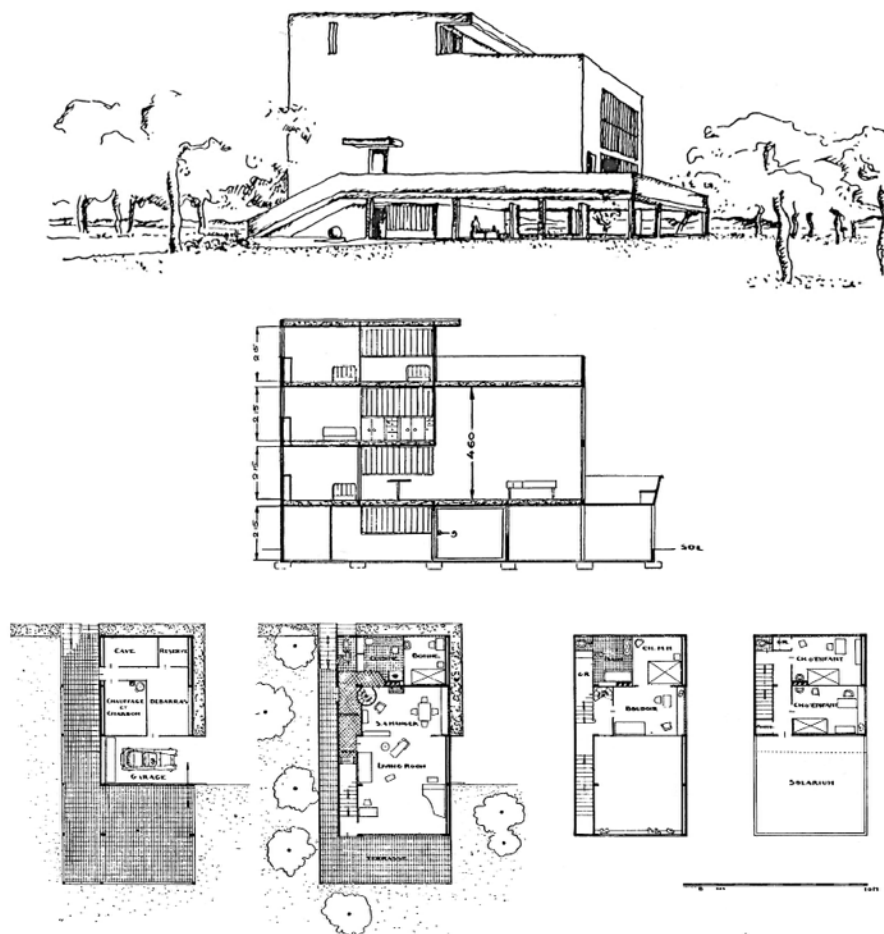
No projecto da *maison Citrohan* de 1920, é manifestado um carácter mais idealista, uma ideia abstracta e sem matéria.

Simplification des sources lumineuses: une seule grande baie à chaque extrémité; deux murs portant latéraux; un toit plat dessus; une véritable boîte qui peut être utilement une maison. On songe à construire cette maison dans n’importe quelle région du pays ...²³⁹

Inspirado por um modesto restaurante do centro de Paris, LC encontrou um mecanismo arquitectónico para resolver o problema da organização da habitação. Este projecto apresenta como ideia principal a organização da casa orientada para um espaço de dupla altura que estabelece a única relação com o exterior, definindo assim a sua relação visual fundamental. Este é um dos temas mais recorrentes das propostas de LC nos seus

²³⁸ *Ibidem*, pp. 31, 44-7.

²³⁹ *Ibidem*, p.31.



106. Maison Citrohan, 1922. Vista, corte e plantas.

projectos futuros, pelo que corresponde a uma ideia chave. O próprio LC previne: “*Cette première petite maison à “toit-jardin, et structure de série, sera à la clef des recherches qui vont s’échelonner au long des années suivantes”*”.²⁴⁰

Apesar de referido por LC, este projecto tem previsto desde início um terraço na cobertura, mas sem elementos que o possam associar à ideia de jardim. Esse espaço é apresentado como um *solarium*, com uma estrutura ligeira que permite o encerramento lateral ou superior através de cortinas, quer seja para provocar sombra ou para resguardar o interior de qualquer visibilidade. Este tema do *solárium* caracteriza-se invariavelmente por ser um espaço descoberto, integralmente pavimentado, por vezes partilhando o espaço com alguma parte interior da casa. A orientação para o sol é o principal motivo, por oposição ao *Jardin-suspendu*, normalmente coberto para oferecer abrigo da chuva. O *solárium* atribui à utilização da cobertura o carácter de um espaço de veraneio, numa apologia da cultura mediterrânica, ou do espírito das gentes do sul, como defendiam Ruskin e Taine na suas teorias dos dois temperamentos.

Entre as diversas versões indicadas por LC, o espaço interior de dupla altura e o *solarium* na cobertura são as duas invariantes.

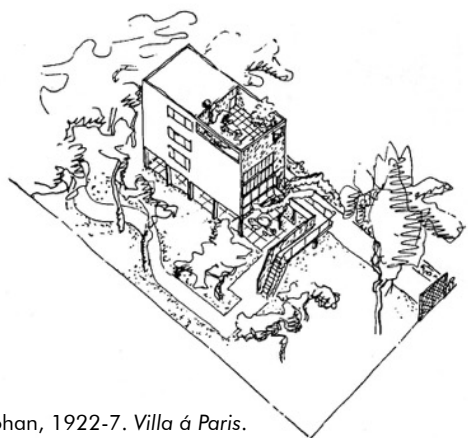
Apresentada no *Salon d’Automne*, esta versão da *maison Citrohan* de 1922 distingue-se da primeira pela relação que estabelece com o espaço exterior. A casa já não pousa directamente sobre o terreno natural, a sua

²⁴⁰ *ibidem*

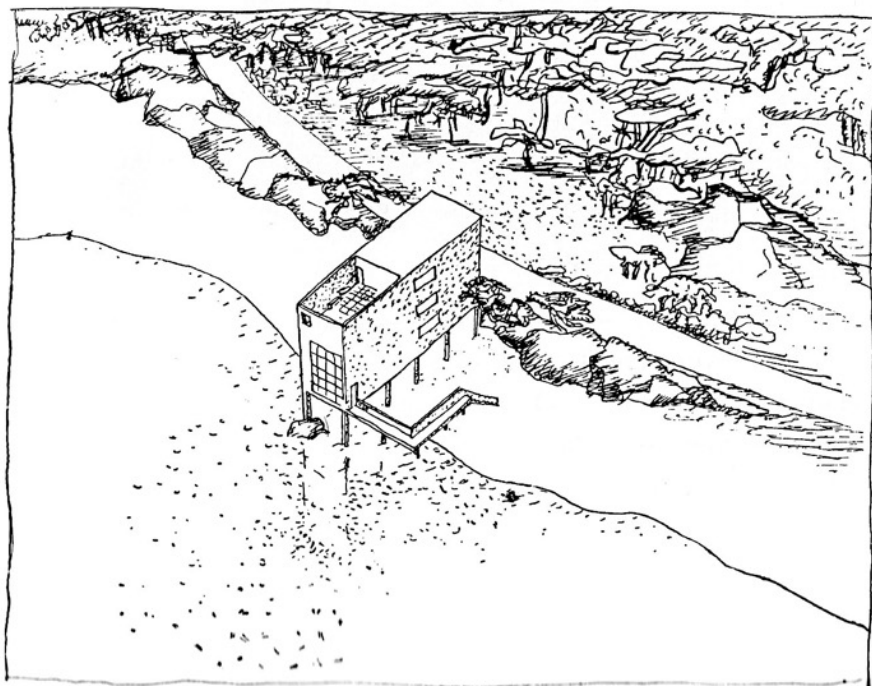
estrutura já não se apoia em duas paredes portantes, mas apresenta-se sobre pilotis, elevada relativamente ao solo, envolvida por um terraço que estabelece a transição do terreno natural para o interior da casa, recordando a ideia da *Rue Future* de Hénard.

Do ponto de vista da organização interior, a casa não sofre aparentes alterações, conservando inalterada a disposição do *solarium*. A singela diferença consiste na passagem da escada do exterior da parede portante na primeira versão, para o interior da casa, mantendo a sua posição relativa. Esta alteração produz significativas alterações no carácter do espaço da cobertura, pois na primeira versão, esse espaço era apenas acessível pela escada exterior que o ligava ao solo. Essa escada exterior, de clara influência da arquitectura popular mediterrânica, criava uma total autonomia funcional do espaço da cobertura relativamente ao interior da casa. Do ponto de vista funcional era possível chegar ao espaço da cobertura sem chegar a entrar em casa, e desde o interior da casa haveria de se sair para o exterior para se poder chegar à cobertura. A articulação do interior resolvia-se por outra escada, em espiral, apenas ligando os espaços da dupla altura da sala. A relação do *toit-jardin* com o interior da casa é, por isso na primeira versão completamente embrionária, apenas uma justaposição sem interdependências, onde o papel da escada permanece ambíguo como na *maison Dom-ino*. Tal como Benton classifica aquela versão da *Villa Meyer*, a cobertura na *maison Citrohan* de 1920 é um espaço autónomo, desligado da casa.

Na segunda versão da *maison Citrohan* de 1922, com a discreta interiorização da escada, LC altera profundamente a relação da cobertura com o interior da casa, mesmo conservando a escada em espiral que



107. Maison Citrohan, 1922-7. Villa à Paris.



108. Maison Citrohan, 1922-7. Une villa au bord de la mer.

agora se apresenta livremente e sem interrupções no espaço de dupla altura. O espaço da cobertura passa a rematar a progressão dos espaços interiores, em particular a sucessão do espaço social para os espaços privados, adquirindo um uso intimista que se tornaria uma das suas características mais determinantes.

Esta versão não sofre grandes alterações e serve para concretizar o desejo inicial de poder construir esta casa em qualquer região do País. LC demonstra agora essas possibilidades propondo uma localização urbana com a *Villa à Paris* (fig. 107), caracterizada pela instalação da casa isolada numa típica parcela com jardim composto por vegetação espontânea (que irá dar lugar ao *Vrai-jardin*), e uma localização típica de uma *Villa* de recreio ou férias com *Une ville au bord de la mer* (fig. 108), em que a casa se localiza num cenário predominantemente natural com os primeiros pilotis mergulhados na água do mar, e sem construções nas proximidades. Para além do tema da evocação mediterrânica, esta versão da casa distingue-se pelo inesperado encerramento do espaço da cobertura. Apesar do reforço das qualidades paisagísticas envolventes da casa e da eliminação da presença de outras construções, quer a *Villa de Paris* quer a *Villa à beira mar* apresentam agora um *solarium* encerrado, apenas com uma abertura pontual.

O tema do *solarium* para apanhar banhos de sol, contribui para o encerramento lateral do espaço com muros altos, como se pode ver no desenho intitulado *Villa au bord de la mer (côte d'azur)*, impedindo qualquer relação com os elementos do espaço exterior para além do céu, mesmo que esses elementos sejam dotados de grande valor paisagístico.



109. Villa Le Lac - "Toit-jardin. ...Quinze ou vingt centimètres de terre". Justaposição com vista do estado actual.



110. Villa Le Lac - "Toit-jardin. ...d'automne". Justaposição vista do estado actual.

Villa Le Lac de 1923

Esta casa feita por LC para os seus pais nas margens do lago Lemán, é composta por um só piso com cobertura plana coberta de terra e vegetação de crescimento espontâneo. Apesar de acessível por uma escada exterior, este *toit-jardin* não se destina a uma utilização humana, não dispondo de qualquer espaço pavimentado (fig. 109 e 110). Representa essencialmente uma preocupação construtiva, onde se experimenta a utilização da terra com vegetação como isolante térmico para prevenir as dilatações do betão, argumento que LC nunca cessou de utilizar, para promover a ideia de cobertura jardim.

LC tem uma matriz de pensamento idealista²⁴¹, mas a sua experiência com Perret, um arquitecto construtor de pensamento racionalista, vai dotar LC de uma dupla base argumentativa, ou amálgama de filosofias, por um lado o arquitecto racionalista dos problemas construtivos e funcionais, por outro o arquitecto idealista, de vocação poética e artística em busca da verdade. Na promoção da ideia de cobertura jardim, LC recorria frequentemente aos argumentos do pensamento racionalista, invocando as razões do construtor de betão armado, para afastar os receios existentes sobre a dilatação do betão ou o problema da drenagem das águas pluviais, que constituíam na época as grandes preocupações com a aplicação do betão à arquitectura. A apresentação da ideia da cobertura jardim correspondia por isso à defesa de soluções técnicas e construtivas, com ligeiras sugestões das motivações mais idealistas, fossem de natureza histórica, de admiração pela cultura mediterrânica, de empatia com a

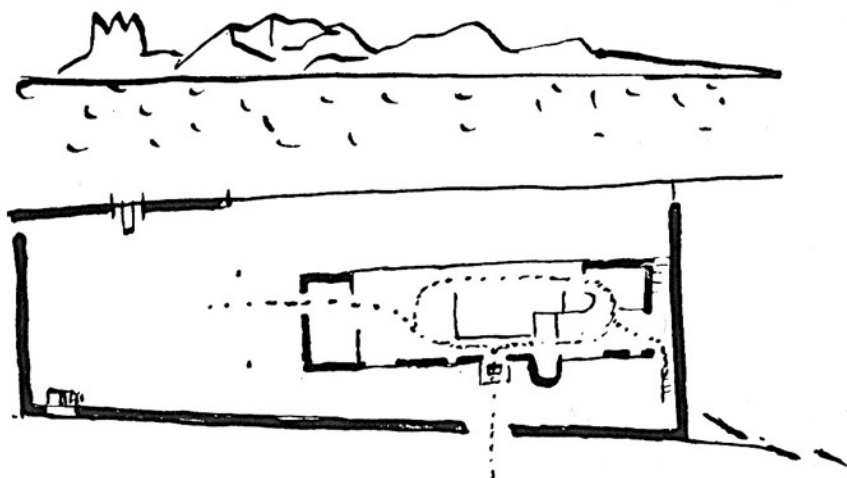
²⁴¹ Tal como salienta Turner (1987, p. 65)

natureza ou de adesão à abstração formal da vanguarda artística. Numa das primeiras realizações da cobertura jardim, LC sugere o antecedente histórico da cobertura plana como uma solução das civilizações antigas: “*On monte sur le toit. Plaisir qui fut celui des certaines civilisations à certaines époques*”.²⁴²

A alusão a uma época antiga é algo que LC equacionou para resolver o problema da expressão da cornija (**fig. 103 e 104**). Nos seus *carnets*, LC apontava o problema da expressão da jardineira na fachada e questionava-se *Corniche. Lisse ou mouldure?* Na parte superior da mesma folha indica “*Etudier Chipiez // assyrien // remplissages // briques*”. Nessa altura, a cornija permanecia como elemento da arquitectura em consequência da jardineira a delimitar o perímetro da cobertura plana. LC equacionava resolver a sua expressão recorrendo a motivos decorativos de expressão da cultura assíria. No entanto, como vimos atrás, este caminho vai ser abandonado por LC, e o seu repúdio integrar a primeira manifestação dos cinco pontos de arquitectura, *La suppression de la corniche*. No entanto, a hipótese de atribuir um motivo de decoração da cultura assíria à cornija da cobertura jardim, insere-se na metodologia de uso dos símbolos regionalistas para formar um léxico decorativo que LC transportava da sua formação com L’Eplattenier, estabelecendo uma associação entre esse espaço e o seu antecedente histórico da cobertura plana da cultura assíria, identificada por Álvarez Álvarez.

LC apresenta ainda uma das observações mais simples e no entanto mais esclarecedoras da ideia de cobertura jardim. O betão armado introduz a

²⁴² LC. *Une petite maison*: 1923, p. 41.



Le plan est installé...

111. Villa Le Lac - *Le plan est installé.*

possibilidade da cobertura plana. Este é o ponto de partida simples mas inacabado, que levanta o problema do seu revestimento. LC apresenta as duas possibilidades, o terraço e o jardim: *“Le béton armé apporte le toit-terrasse et, avec quinze ou vingt centimètres de terre, le toit-jardin.* Não é um problema de vocabulário, ou de conceitos. Não são sinónimos, mas antes soluções construtivas diferentes. Se optarmos pela pavimentação temos a cobertura terraço, mas se entendermos acrescentar uma camada de terra então teremos um jardim. Em muitos casos, LC utiliza soluções mistas, atribuindo alguma ambiguidade à solução da cobertura plana, mas com estes pontos de partida clarificados, será possível atribuir a cada caso o carácter dominante, terraço ou jardim. No caso da casa dos pais, LC experimenta exclusivamente a solução da cobertura jardim, uma vez que não é prevista qualquer pavimentação, apenas um revestimento de terra, que servirá de suporte ao crescimento de vegetação espontânea. Essa vegetação e mesmo essa não tem outra função que criar sombra para a protecção do betão.

Nous y voici. C'est en août, en plein canicule; les herbes sont rôties! Qu'importe! chaque brin porte ombre, et les racines serrées constituent un épais feutre isolant. Isolant du froid, isolant du chaud. C'est-à-dire un produit isotherme gratuit ne nécessitant aucun entretien. [...] Le jardin de toiture vit de lui-même, au gré du soleil, des pluies, des vents et des oiseaux porteurs de graines.²⁴³

²⁴³ Ibidem, p.43.



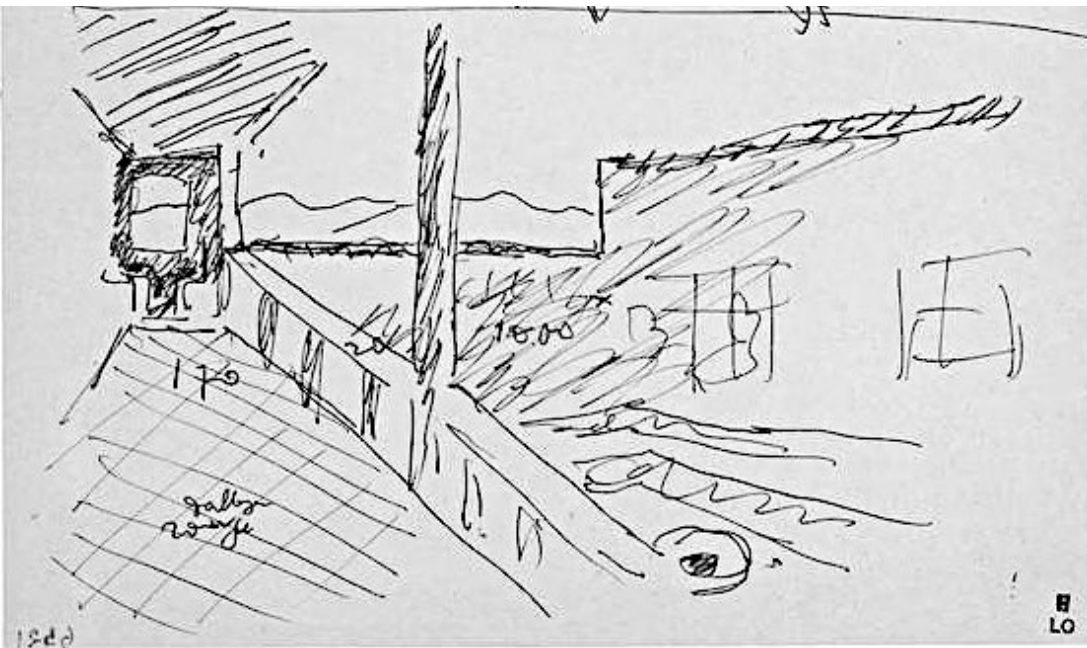
112. Villa Le Lac - Local para o gato vers a paisagem.



113. Villa Le Lac - trampolim para o cão face à rua. (foto do autor, 2004).

Apesar de ser um espaço coberto de terra onde se desenvolve uma vegetação livre, este espaço dificilmente poderá ainda ser classificado de jardim, pois a utilização humana imprescindível não é prevista. Nesse sentido, a solução adoptada por LC nesta casa, poderá apenas ser considerada como uma experiência,, cujos resultados servirão de suporte às elaborações futuras. A concepção de jardim com utilização humana parece ter sido experimentada ao nível do solo, com uma elaboração mais complexa, num tema que viria a ser designado de *Vrai-jardin*. O verdadeiro jardim da Villa *Le Lac* é caracterizado logo de início pela posição que a casa ocupa no terreno. Encostada ao lado, a casa liberta uma área de terreno de proporção quase quadrada, onde se instala o jardim. Todo o terreno é delimitado por um muro alto que LC designa de "mur de clôture", apenas inexistente na área em frente ao volume da casa, no lado voltado para a paisagem (fig. 111). LC adopta o muro para criar um interior, separando o jardim da paisagem.

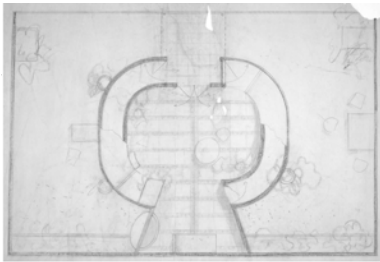
La raison d'être du mur de clôture que l'on voit ici est fermer la vue au nord, à l'est, en partie au sud, à l'ouest; le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipotent, devient lassant. Avez-vous observé qu'en de telles conditions, "on" ne le "regarde plus? Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale: boucher les horizons en élevant des murs et ne les révéler, par interruption des murs, qu'en des points stratégiques. La règle servit ici: murs nord, est et sud ont "cloîtré" le tout petit jardin carré de dix mètres de côté et ils en on fait une salle de verdure - un intérieur.



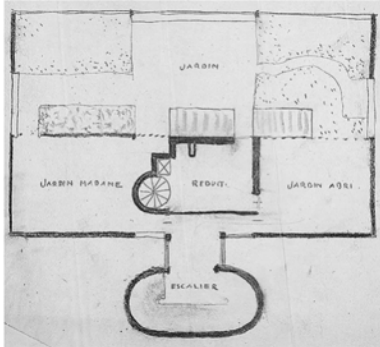
114. Croquis Chartreuse d'Éma, 1910.



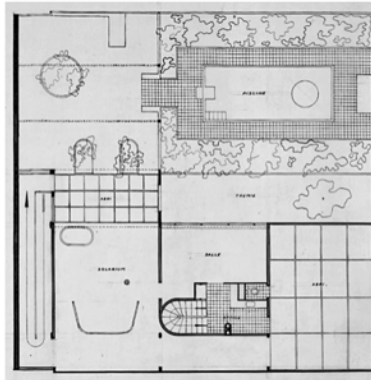
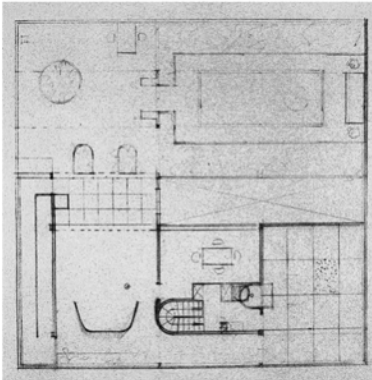
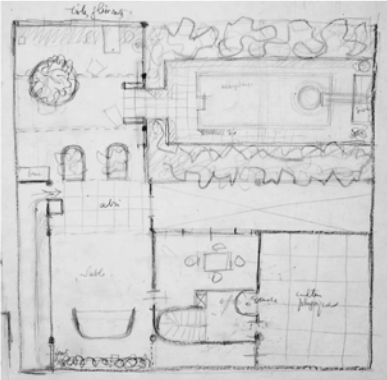
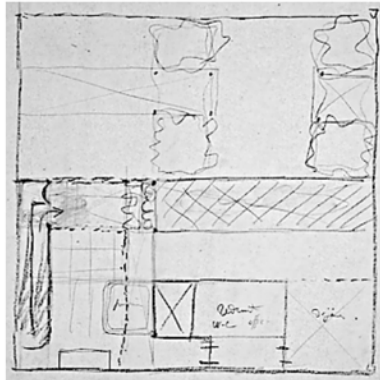
115. Villa Le Lac. View of the garden wall and Lake Geneva.



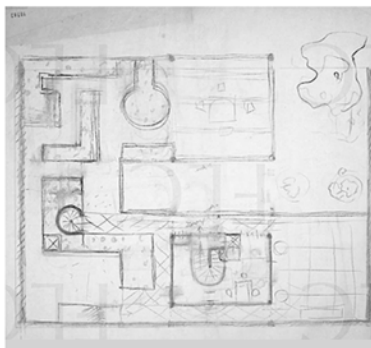
VMAf



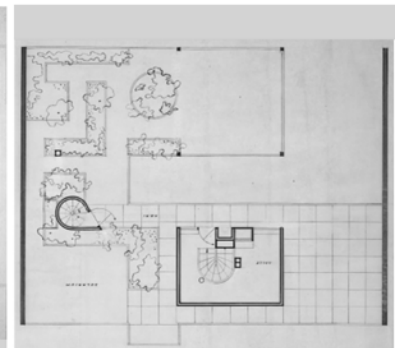
VM1



VM2



VM3



129. VM - Toit-jardin. Cronologia das plantas do toit-jardin. FLC 32000, 8339, 10399, 10391, 10396, 10370, 10383, 10374.

116. Villa Le Lac - Árvore, mesa, muro, janela e paisagem.



117. Villa Le Lac - Mesa, janela e paisagem.



O jardim e a paisagem têm existências autónomas, apenas ligados em pontos estratégicos, através de dispositivos especificamente concebidos, não apenas para as pessoas, mas também para animais como a calha para gatos sobre a escada da cobertura (fig. 112) ou o trampolim do cão no muro da rua (fig. 113).

Essa ideia parece ter a remota origem na solução das celas da cartuxa de Ema, onde jardim e paisagem se encontram desligados, separados por um muro alto. A visualização simultânea destes dois elementos apenas ocorre na *loggia* superior. O efeito da transposição da solução do muro parece evidente quando comparamos a fotografia do jardim da *Villa le Lac* (fig. 114) com o desenho que LC produziu em 1910 (fig. 115). As semelhanças permitem estabelecer uma relação de causa efeito. Temos à esquerda o muro de encerramento com uma janela, e à direita um rebaixamento do muro com uma largura suficiente para se obter uma vista panorâmica da paisagem. A *loggia* superior da cela da cartuxa com um pilar de suporte da cobertura que cruza o panorama em angulo recto, e aparece na *Villa Le Lac* através do abrigo da casa com um pilar na mesma posição.

Despida da controversia discussão de LC com Perret, a *fenêtre en longueur* da casa convive com a janela “vertical” no jardim. A composição da mesa com janela no *mur de clôture* debaixo da árvore, viria a tornar-se num dos temas mais emblemáticos das soluções de LC (fig. 116).

No interior da casa, esse tema é retomado com uma única janela com 11m de largura, voltada para o lago e para os Alpes, à qual se fixa uma

118. Entrega da refeição nas celas da Cartuxa de Ema.



119. Mesa da cela da Cartuxa de Ema. Mesa fechada, mesa aberta, vista para a mesa e vista desde a mesa.

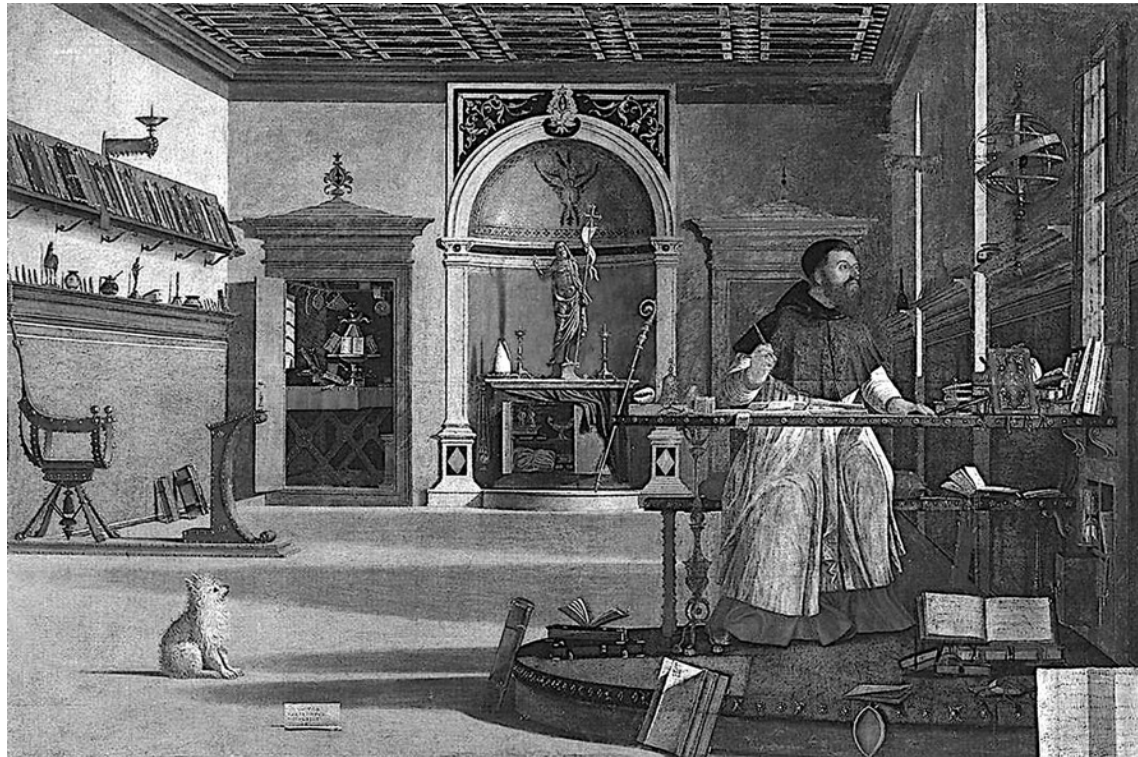
mesa deslizante (fig. 117). Também este tema tem a sua origem remota na vista da cartuxa de Ema.

Se a janela é um tema arquitectónica com uma história autónoma dentro das premissas de LC, o tema da mesa tem um tratamento menos sistemático. Uma das ideias mais emblemáticas corresponde aquela descrição usada na analogia de Álvarez Álvarez, acima explicada, e que tem a seguinte expressão:

Observez un jour, non pas dans un restaurant de luxe où l'intervention arbitraire des garçons et des sommeliers détruit mon poème, observez dans un petit casse-croûte populaire, deux ou trois convives ayant pris leur café et causant. La table est couverte encore de verres, de bouteilles, d'assiettes, l'huilier, le sel, le poivre, la serviette, le rond de serviette, etc. Voyez l'ordre fatal qui met tous ces objets en rapport les uns avec les autres ; ils ont tous servi, ils ont été saisis par la main de l'un ou de l'autre des convives; les distances qui les séparent sont la mesure de la vie.²⁴⁴

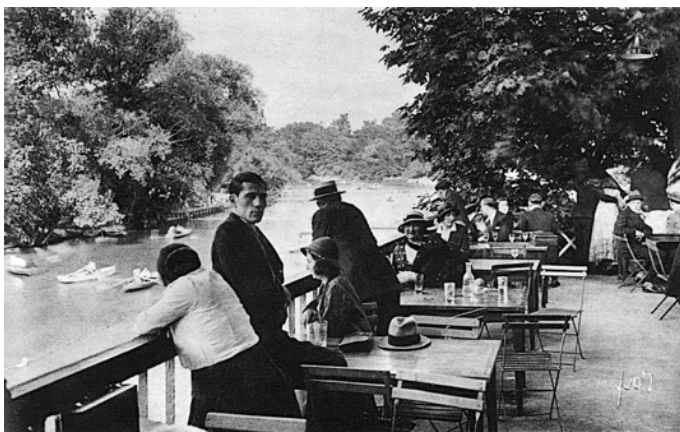
A mesa representa tradicionalmente o espaço de reunião familiar no caso e da habitação, ocupando para muitos o papel de centro da casa. Representa o momento da reunião de todos os elementos da família, é o espaço da partilha da refeição e do debate dos assuntos domésticos, e ainda o espaço de representação social reproduzindo as convenções de convivência, hierarquia social ou familiar, etc. Como todos os centros, é um espaço voltado para si próprio, geralmente indiferente à sua envolvente.

²⁴⁴ LC, *Précisions*, p. 9.



121. *Vision of St Augustin*. Vittore Carpaccio, 1502. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venice.

120. Charles-Édouard Jeanneret dans son appartement rue Jacob à Paris, vers 1920.

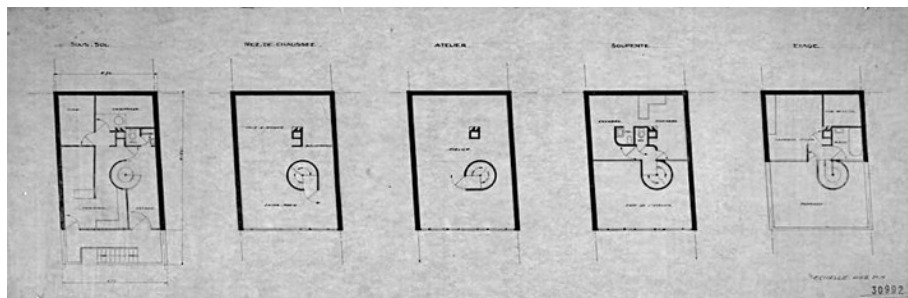


122. Une dimanche au Bal des Sept Arbres de Maisons-Alfort dans les années 1930: la terrasse sur la Marne.



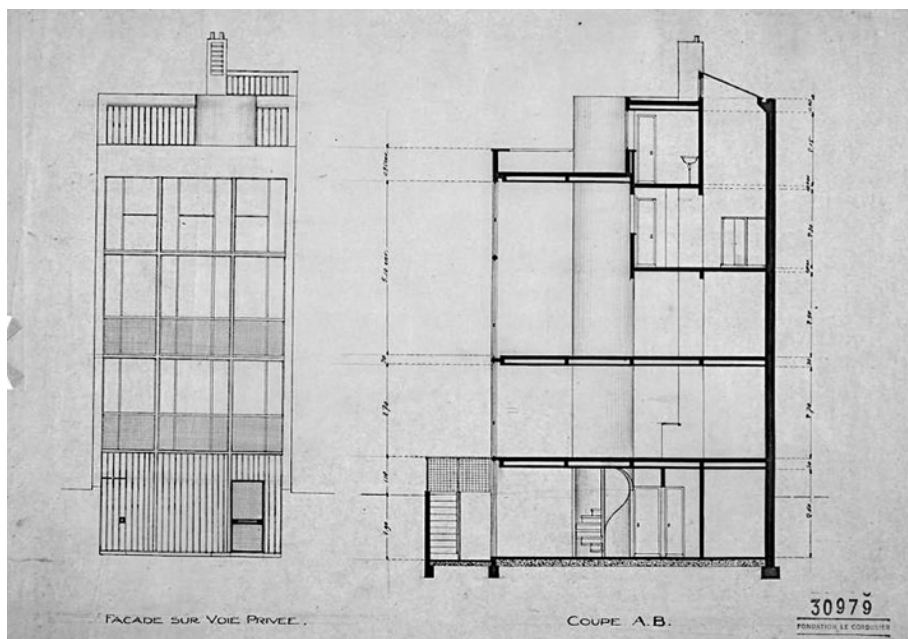
123. P-EN. Mesa, quadros. Esquerda F. Leger, direita Le Corbusier, mobiliário Maison Thonet.

Na cartuxa de Ema tal não acontece. As celas são de uso individual de um monge, que vive em reclusão, afastado de qualquer contacto com outras pessoas. A própria entrega da refeição ocorria através de um postigo, que tanto fascinou LC, e que transportou directamente para o projecto das unidades de habitação (fig. 118). A mesa da cartuxa de Ema tem outra característica, encontra-se integrada na parede, dissimulada como se de uma janela se tratasse (fig. 119). Não é uma mesa isolada disposta no meio do espaço, mas uma mesa fixa no espaço, associada ao muro ou parede. Na ausência de outras pessoas, a mesa orienta-se para um elemento externo, esse é o elemento determinante. LC desde cedo utiliza esse recurso. Quer seja na mesa de trabalho junto à janela do seu apartamento na rue Jacob em Paris, usando a janela como fonte de luz natural para trabalhar (fig. 120), para se inspirar como na visão de Sto Agostinho de Carpaccio (fig. 121), ou como objecto de contemplação paisagística como nas *guinquettes* fluviais de Paris (fig. 122), ou ainda como tema de enlace com as obras de arte no Pavilhão *L'Esprit Nouveau* (fig. 123). Como LC referiu noutro contexto, a mesa não existe nem sozinha, nem isolada, o exterior existe.



124. Maison Mongermon - Plantas. FLC 30992.

125. Maison Mongermon - Corte e alçado. FLC 30979.



Mongermon e a analogia arboreal

De acordo com Benton²⁴⁵, a escada em espiral é uma obsessão desenvolvida no projecto da casa Mongermon, onde tudo se organiza à volta de um cilindro que atravessa verticalmente toda os pisos até ao *toit-jardin* (fig. 124 e 125). Essa ideia de atravessamento vertical corresponde, segundo Benton, a uma analogia biomórfica, quer seja arterial ou arboreal.

Again, this idea was to be particularly poignant for the later designs, in which spiral service stairs would frequently recur with a similar meaning, carrying the biomorphic analogy, whether arterial or arboreal, to quite specific conclusions.

Conjuntamente com o *reduit* a escada em espiral forma a ideia de *tambour de service*, um espaço que atravessa verticalmente toda a casa e é composto por escada em espiral, monta-pratos e espaços de serviço, isolados acusticamente por paredes construídas com blocos de cortiça.

Esta ideia tem efectivamente uma relação directa com as já referidas *guinguettes* de Robinson, onde as diferentes salas de refeições instaladas nas plataformas distribuídas pelos ramos do castanheiro, eram servidas pelos empregados que subiam e desciam impecavelmente as escadas em espiral em volta do tronco da árvore (fig. 126 a 128), ou faziam chegar através de uns cestos puxados por cordas através de roldanas, a comida dos convivas. Esta ideia da escada em espiral em volta do tronco da árvore havia já sido ensaiada por LC na versão do projecto da *Maison La*

²⁴⁵ Benton T (1987, p.143).

Roche, apresentada na obra completa como a primeira versão do projecto e constitui uma das soluções mais vezes repensadas, ensaiadas e repetidas.



126. Robinson - Le vrai arbre (carta postal de 1908).

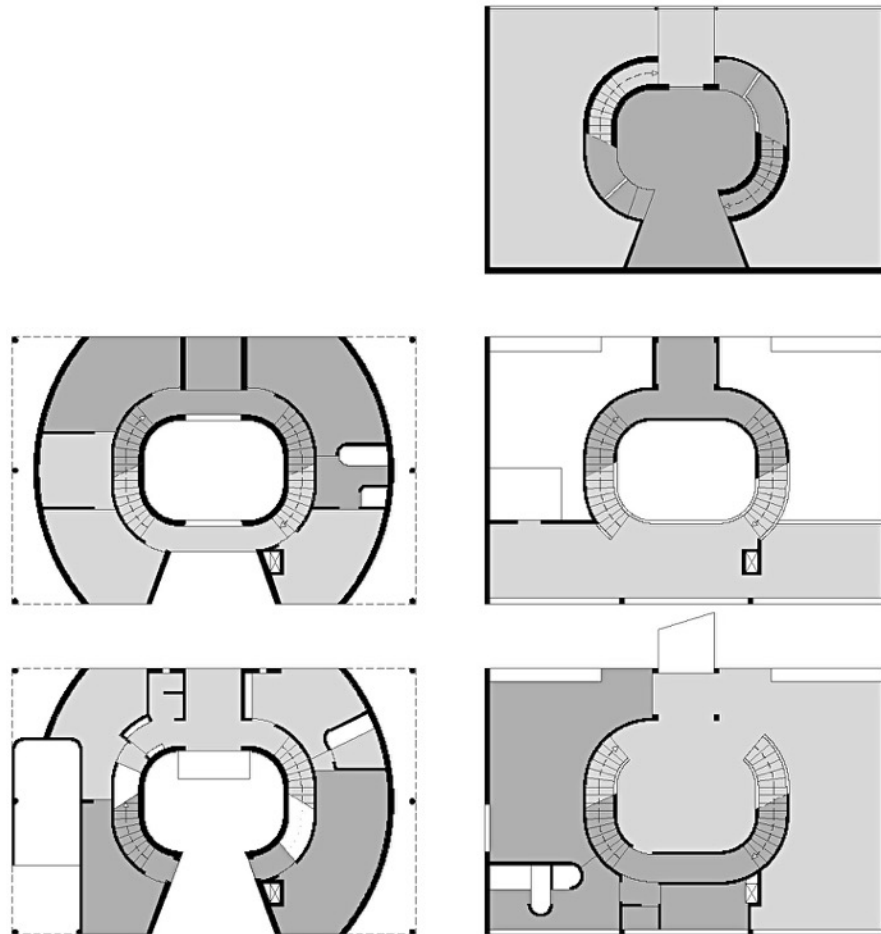


127. Robinson - Le vrai arbre - carta postal da época.



128. Le voyage a Robinson

O Toit-jardin do anteprojecto da Villa Meyer



130. VMAt - Plantas de pisos com distinção de usos privado (escuro) e social (claro) de acordo com os percursos provocados pelo entrelaçamento das escadas. À esquerda a parte inferior da casa com o perímetro curvo (em baixo o réz-du-chaussée, em cima o réz-du-chaussée supérieure). À direita a caixa lisa (em baixo étage, ao meio étage soupentes e em cima terrasse= jardin). Desenho do autor.

Esta solução é composta por um escasso numero de desenhos, e consistem nas plantas dos diversos níveis da casa, incluindo a cobertura, mas sem qualquer corte ou alçado que permitam visualizar a tridimensionalidade da proposta.

A planta da cobertura reflete o esquema adoptado para os restantes níveis da casa e caracteriza-se pela ocupação da área central por um volume rodeado por um circuito de escadas entrelaçadas, cujos pontos de contacto com os pavimentos formam um eixo que atravessa a casa desde a rua até ao jardim. LC parece empenhado em transportar directamente o esquema da escada central da casa Mongermon para este projecto, continuando o ensaio do papel unificador da escada iniciado na *maison Citrohan*. A analogia arboreal indicada por Benton, essencialmente formada pela presença de uma escada espiral e comunicações de serviço verticais, como em Robinson, é neste anteprojecto da Villa Meyer adoptado como esquema geral, ao qual todos os espaços têm de se submeter. O esquema da dupla escada é composto por uma escada principal com início e fim junto da fachada da casa voltada para o jardim, e uma escada de acesso às áreas privadas com início e chegada junto à fachada da rua. Esta disposição reforça a ideia de orientação da casa para o jardim, dada também pela dimensão das janelas, e é uma das constantes de todo o projecto, retomando uma das inovações conceptuais introduzidas pela *Citrohan*, a orientação da casa para a paisagem, de costas para o acesso. O arco de desenvolvimento das escadas sugere uma divisão tripartida da casa, apesar desta ter cinco plantas (fig. 130).

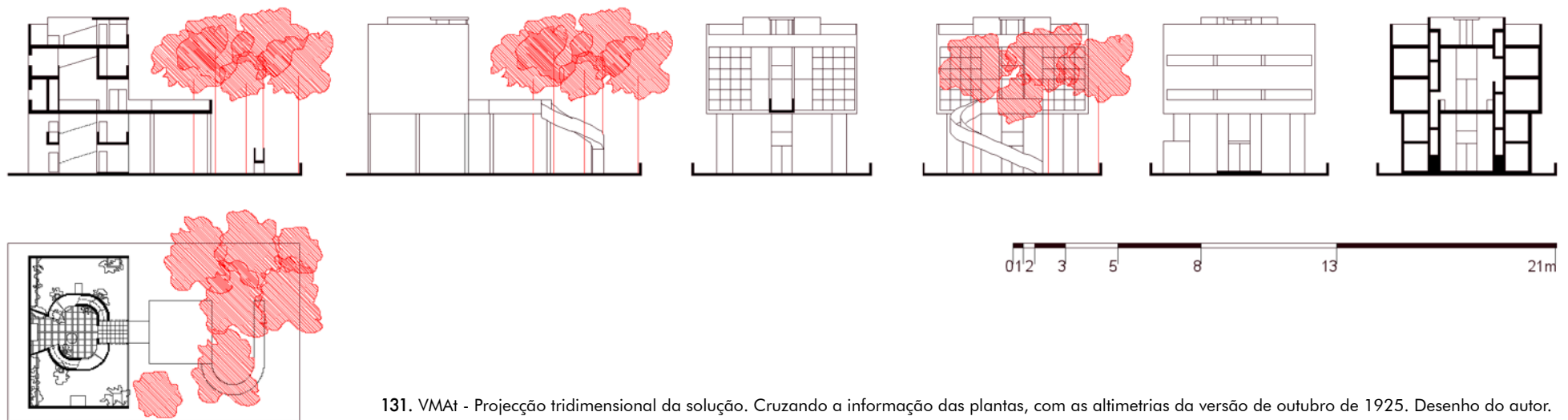
Temos o nível inferior com a entrada no *Réz-du-chaussé* (FLC 8338) onde se localizam os patamares de partida das escadas. Tal como indicado no desenho, a *Entrée* apenas ocorre após o atravessamento do espaço central, iniciando-se aí a escada principal. A escada da área privada tem acesso por uma porta lateral, directamente do espaço exterior. As escadas perfazem meia volta e têm uma pausa no nível intermédio designado *Entresol* (FLC 10403), e completam uma volta quando alcançam o piso designado de *Étage* (FLC 10402), comportando as actividades sociais e o domínio privado da Sra Meyer.

Este é o nível principal da casa. Após mais um nível intermédio designado de *Étage soupentes* (FLC 10401) destinado a biblioteca, encontramos o nível superior após com a volta completa no piso da *Terrasse = jardin* (FLC 32000).

Estes níveis distinguem-se por serem pisos completos e ainda por suportarem uns espaços de dupla altura no interior do volume central, no nível inferior (foyer de entrada), e no nível principal (sala de refeições). Os níveis intermédios parecem apenas prolongamentos dos níveis de partida. Esta hipótese ganha ainda mais força com a articulação volumétrica exterior. Entre a entrada e o nível principal, a casa tem duas plantas cujos limites recuam relativamente às laterais, formando um perímetro curvo. A partir do nível principal a casa adquire um volume regular formando uma *caixa lisa*. O nível da cobertura conserva o perímetro do nível principal, apenas abrindo no lado do jardim, e é descoberto quase na totalidade. Podemos, com relativa segurança, estabelecer que a casa se organiza em três áreas, o nível inferior com as áreas de serviços e aposentos secundários, o nível principal com as áreas sociais e o domínio privado da

Sra Meyer, e o nível da cobertura como um domínio autónomo, mas reproduzindo também uma área privada e outra comum.

Considerando estas premissas, ensaiamos uma expressão tridimensional da casa, usando para o efeito os detalhes das plantas, as altimetrias do segundo projecto (FLC 10372)²⁴⁶, e a linguagem usada na versão de outubro e nas versões preliminares da Villa Stein (**fig. 131**).



131. VMA_t - Projecção tridimensional da solução. Cruzando a informação das plantas, com as altimetrias da versão de outubro de 1925. Desenho do autor.

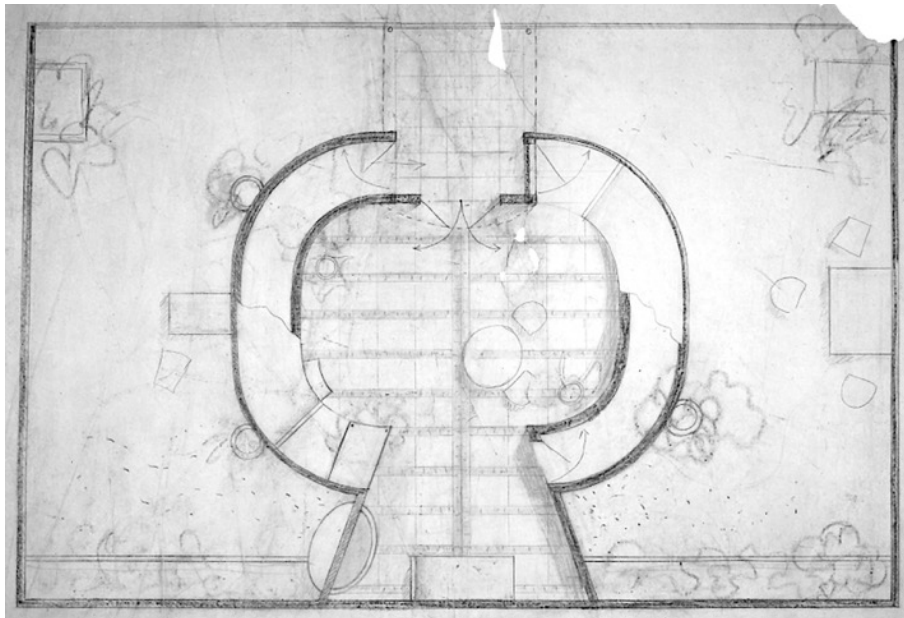
²⁴⁶ Este desenho corresponde a um corte longitudinal da versão final de Abril de 1926. Da sua análise observa-se que também este apresenta uma divisão em três áreas, com 2,60m de altura para a cave, 2,80m, para o piso de entrada, 3,00m para o nível principal, novamente 2,60m para o nível intermédio dos quartos e um *mur de clôture* na cobertura com 2,10m, atribuindo às lajes uma espessura de 30cm.

A cobertura

O espaço da cobertura é essencialmente composto pela sequência de espaços dispostos ao longo do eixo de simetria.

No interior do volume formado pela disposição das escadas temos um sala de estar ao ar livre com uma mesa e uma jardineiras móveis dispersas pelo espaço. Interligado com esta sala, no lado da rua, dispõe-se um espaço de forma triangular destinado a solário com um *divã* na extremidade do eixo e uma banheira lateral. Este dois espaços formam um conjunto, sendo espaços apenas abertos na parte superior, fazendo parte das áreas privadas. Entre o solário e a sala ao ar livre ocorre a chegada do percurso da escada privada, que estabelece uma ligação directa ao espaço da Sra. Meyer no nível principal. Este conjunto de espaços encontra-se completamente separado do resto dos espaços da cobertura.

A escada destinada ao uso social da casa, conduz o percurso ao espaço da cobertura já na parte exterior do volume central, sob um abrigo orientado para o espaço exterior da cobertura. Este é o clímax do espaço da cobertura, remata o eixo vertical da casa com o eixo horizontal da cobertura, e articula todos os espaços do último nível. Para ambos os lados deste abrigo desenvolvem-se dois espaços iguais, e autónomos pois não dispõem de qualquer elemento comum entre si. São espaços pavimentados e genericamente fechados, apenas abertos no lado do



132. VMA^t - Terrasse - jardin. FLC 32000.

jardim. A sua organização é feita com recurso a jardineiras fixas e amovíveis. Uma pequena jardineira fixa é colocada como remate visual da entrada desde o abrigo, junto aos limites laterais da casa. No lado da rua, o plano da fachada é prolongado pelo exterior, formando formando um *mur de clôture* no interior, sublinhado por uma jardineira linear fixa e continua em toda a extensão do muro, usando-o como suporte para uma parede de verdura. São também previstas umas jardineiras amovíveis com árvores, que recordam os potes de *orangerie* de betão inventados por Monier (fig. 132).

Apesar dos esforços, esta cobertura não é ainda um jardim, pois não têm nenhuma área extensivamente coberta com terra, apenas alguma vegetação pontual, dispersa por pequenas jardineiras, aproximando-se mais do conceito de terraço. É um espaço pavimentado e murado, sem usos previstos e com pouca capacidade para sugerir apropriações espontâneas. Sendo um espaço pavimentado e amplo, não permite os jogos de ocultação e entricamento característicos dos jardins, que sempre estimulam os percursos e a sucessão de estadias, apenas são previstas umas mesas em locais desiguais, indiciando que a composição simétrica não é um efeito pretendido. A ambiguidade maior destes espaços é o facto de existirem em duplicado, gerando impasses difíceis de superar. Por fim estes espaços apresentam-se no final da sucessão de espaços da casa, após o remate visual na paisagem exterior, tornando-se por isso locais secundários desarticulados.

Por todas estas razões, a solução experimentada neste anteprojecto caracteriza-se pelo esforço de integrar a cobertura na sequência lógica do interior da casa, através das escadas principal e privada, pelo

encerramento do espaço da cobertura através de um *mur de clôture* que incorpora o espaço no interior do volume principal da casa, prolongando as fachadas, e, pela distinção de usos sociais e privados.

○ *toit-jardin* do primeiro projecto da Villa Meyer

Esta cobertura é uma combinação da *toit-terrasse* da *maison Citrohan* com a *toit-jardin* da Villa Le Lac.

Esta versão do projecto é uma proposta globalmente pouco elaborada e organiza-se num rectângulo que corresponde à *caixa lisa* do anteprojecto. É um projecto que tem apenas as plantas desenhadas (FLC 29843 e 8339) e uma carta ilustrada (FLC31525) contendo 10 desenhos em perspectiva.

Os desenhos da carta

A carta, organizada em duas colunas de cinco desenhos comentados, propõe uma leitura sequencial de maneira a formar a narrativa. Entre os dez desenhos apenas três não se referem ao tema do jardim - o desenho n°3 que descreve o foyer de entrada, o desenho n°5 que explica o *tambour de service* e o último desenho que apresenta o texto escrito sobre uma tabula. Todos os outros tem essa relação forte com o tema dos jardins permitindo identificar o centro temático do projecto da Villa. O desenho n°1, uma axonometria mostrando o jardim posterior, o *Jardin-suspendu* e o *Toit-jardin*. O desenho n°2 descreve o exterior da entrada da casa, mostrando uma passadeira que atravessa a jardim frontal e uns vasos jardineira. O desenho n°4 descreve o espaço da sala orientado para o jardim de inverno com dupla altura. O desenho n°6 apresenta novamente o jardim de inverno visto desde o *boudoir* aberto do piso superior. O desenho n°7 descreve o solárium do *Toit-jardin*, e o desenho

nº8 descreve o *Jardin-suspendu* sobre o *Vrai-jardin*. Por fim o penúltimo desenho (não numerado) descreve uma paisagem com água e montanhas no horizonte, apresentada como local clássico onde foi concebido o projecto, sugerindo a passagem do carácter dessa paisagem para o solução da casa.

As diferenças

A primeira grande modificação relativamente ao anteprojecto é a retirada da escada central para o exterior, na frente do do volume da casa. Outra das diferenças importantes é a manutenção do *volume puro* em todos os pisos da casa, sem qualquer recuo nos pisos de contacto com o solo, sendo um dos aspectos repetidamente salientados na carta. Este aspecto tem a curiosidade de revelar as hesitações de LC entre a libertação da casa relativamente ao solo e a adopção da geometria pura.

As semelhanças

A principal semelhança desta proposta com o anteprojecto é a manutenção do eixo de simetria da composição. Esta característica parece resultar das dificuldades de LC em se libertar dos modelos de composição convencionais, pois quer a disposição interior como a exterior não respeitam zelosamente esse princípio, pelo contrário, rompem essa regra em momentos como a dupla altura da sala no lado esquerdo, ou a entrada da casa no lado direito. Observa-se ainda que essa característica compositiva raramente é perceptível nos desenhos da carta que LC apresentou à cliente. Podemos por isso aceitar esta ideia de que o eixo de

simetria não corresponde a uma solução pretendida, mas antes a um esquema auxiliar. A simetria é visível principalmente nas plantas, que nunca tiveram uma definição acabada, e talvez por isso foram omitidas à cliente. Na realidade entre as plantas e os desenhos da carta existem diferenças que exprimem hesitações ou conflitos cuja resolução não é conhecida, em particular a compatibilidade da piscina com o *tambour de service*, no piso da cobertura.

○ espaço interior

A composição do espaço interior da casa coincide com a malha estrutural não havendo ainda indícios do principio da planta livre. A frente de 15,5m está dividida em três partes iguais de aproximadamente 5m. A profundidade de 9m divide-se em duas bandas desiguais de 5m no lado do jardim e de 4m no lado da rua. Novamente os desenhos revelam diferenças relativamente às descrições da carta que referem que os pilares se encontram a distâncias sempre iguais.

○ volume da escada

○ volume exterior da escada, colocado na parte frontal é um recurso formal típico de LC aqui experimentado pela primeira vez. Aparentemente esta figura resulta do encerramento da escada espiral, no casa-atelier Ozenfant, na maison La Roche, maison Plainex etc. A figura geométrica pode caracterizar-se como uma forma composta em planta por um quadrado com dois semicírculos com diâmetro igual ao lado, associados em lados opostos, dando origem a uma forma única. No universo plástico

de LC essa figura era inúmeras vezes tentada e concretizada através de volumes soltos, sendo conhecidos os casos do volume no pátio de serviço de uma das últimas versões da Villa Savoye, na versão final da cobertura da Villa Stein e na cobertura do apartamento Beistegui. Neste projecto, o volume alberga a escada que percorre verticalmente todos os níveis da casa, ligando-se ao corpo principal através de passarelas. Apesar de ser um volume solto da casa, apenas é acessível a partir do interior, não estabelecendo qualquer relação funcional com o espaço exterior. Nos desenhos da carta não é feita qualquer referência a este volume, ou à solução adoptada para as comunicações verticais e apenas a axonometria inicial da carta sugere a sua existência. Após as dificuldades sentidas no anteprojecto, em colocar a escada no centro da casa e controlar o sistema de circulação, LC parece agora abdicar da resolução do problema, isolando-o fora do volume da casa, apesar de criticar as *vísceras exteriores*. Por todos esses motivos, é nossa convicção que a solução adoptada para a escada corresponde a uma solução de transição e revela as dificuldades em resolver a escada no projecto, que já se havia sentido no esquema da casa Dom-ino e na casa Citrohan.

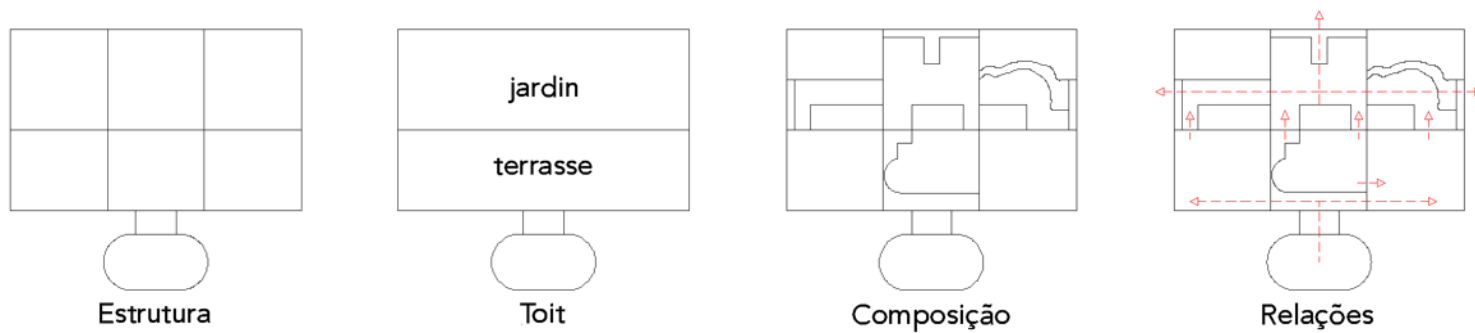
O *tambour de service*

Em contrapartida, no módulo intermédio da banda estrutural do lado da rua, na parte frontal da passarela da escada exterior, LC ensaiava uma nova solução, o *tambour de service*, descrito e desenhado no quinto ponto da carta. Este espaço tem como elementos constantes em todos os pisos, uma escada em espiral e um monta pratos, ambos ligados directamente à cozinha no rés-do-chão. O piso não é compartimentado, tal como refere LC no ponto 5 da carta "*cet étage est une seule salle*", pelo que cria um

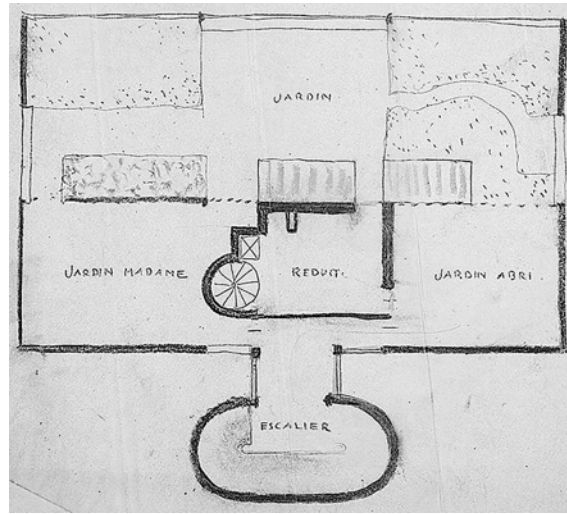
compartimento de serviço designado por *office* destinado a receber as circulações dos domésticos e as cargas do monta-pratos sem interferir com o ambiente da sala, propondo para o efeito a engenhosa solução da parede de cortiça “On le fait avec des briques de liège qui l’isolent comme une cabine de téléphone ou un termos”. Esta configuração é a que serve para ilustrar o desenho nº5. Com o desenho e a descrição do texto, LC sugere que esse volume cilíndrico atravessa verticalmente toda a casa, mas tal não sucede. No piso dos quartos o monta-pratos apenas é acessível através do *boudoir* e a escada em espiral pela antecâmara da passarela da escada exterior. Ambos os elementos relacionam-se com espaços diferentes, perdendo a unidade de associação sugerida. Também não é previsto qualquer compartimento de serviço, e o tambor desapareceu.

No piso da cobertura, o *tambour de service* reaparece através de um espaço designado de *réduit*, ao qual chegam a escada em espiral e o monta-pratos, mas já sem a forma curva do tambor. Esta solução prevista na planta da cobertura não é mantida no desenho nº7 da carta, sendo substituída por uma piscina exterior que retoma a forma do tambor da sala. Se a escada principal da casa deixou de ser um tema e um problema, a ideia do *tambour de service* parece herdar o protagonismo da escada entrelaçada do anteprojecto. A principal diferença consiste em separar as duas escadas e o seu uso, convertendo a escada dos espaços privados em escada de serviço, destinada à circulação do pessoal doméstico. A escada principal serve todos os pisos indistintamente do seu uso. A analogia arboreal indicado por Benton para o anteprojecto, reaparece nesta versão sob a forma de um corredor vertical de serviço desde a cozinha, para servir os espaços principais da casa, a sala de uso

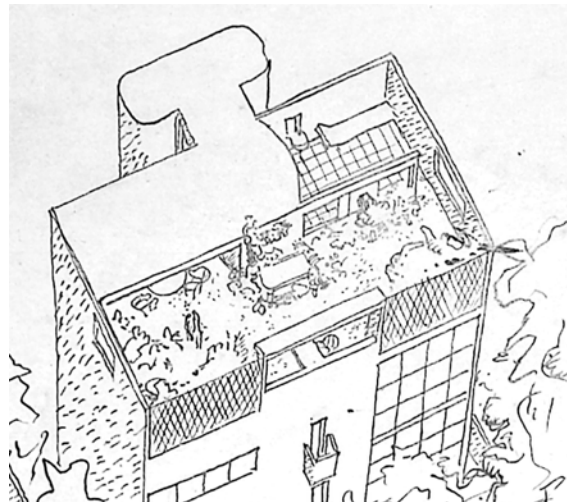
social como a sala, o *boudoir* de uso privado, ou exterior como a cobertura. Esta solução, tal como a *Jardin-suspendu*, estabelece relações directas com as *guinguettes* de Robinson (indicadas no ponto 8 da carta), no esquema de acessos com escadas em espiral em volta das árvores e cestos puxados por cabos para transportar a comida desde o solo para as plataformas instaladas nos ramos das árvores, que funcionam como salas de refeições de verão (fig. 126 a 128). A analogia arboreal não podia ser mais explícita.



133. VM1 - Esquemas de análise. Desenho do autor.



134. VM1 - Terrasse - jardin.
Extracto de FLC 8339.

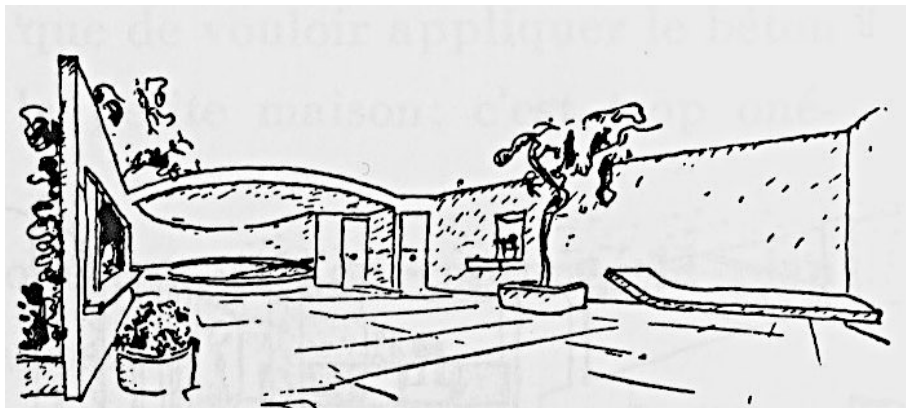


135. VM1 - Axonometria.
Desenho nº1 da carta ilustrada.
Ext. FLC 31525.

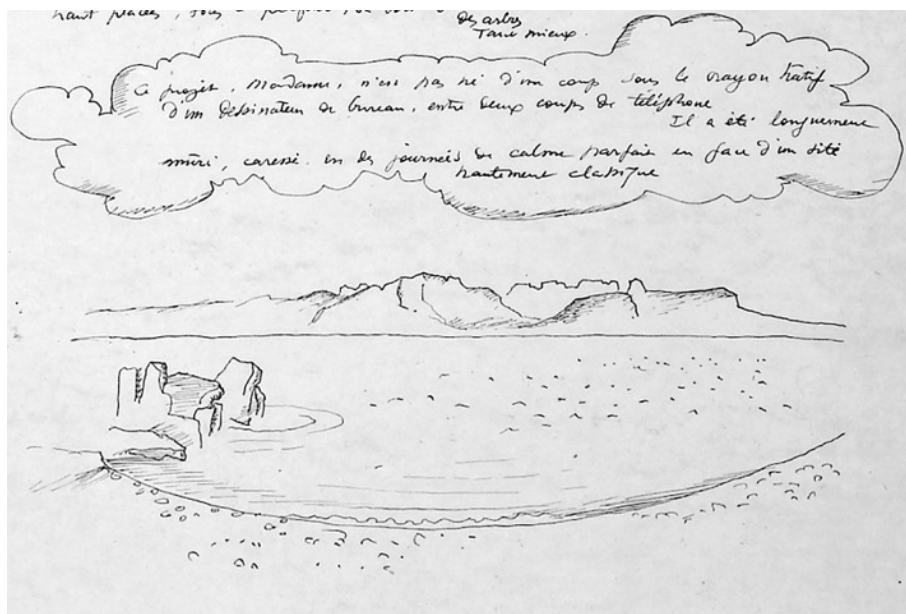
A cobertura

Este espaço é bastante mais elaborado que a cobertura do anteprojecto (fig. 132). Mantém a matriz estrutural para a compartimentação do espaço, tal como os restantes pisos da casa, mas apresenta uma diversidade de usos até aqui desconhecida. É composta por duas bandas, a primeira no lado rua, contém três espaços: o *jardin Madame*, o *réduit* e o *jardin Abri*. A outra banda, no lado do posterior é simplesmente designada de *jardin*. As diferenças sugeridas na planta (fig. 133 e 134), são amplamente acentuadas nos desenhos da carta. A axonometria com que se inicia a carta (fig. 135), é feita desde o lado do parque de St. James para onde toda a casa se orienta, e, distingue a cobertura em dois espaços que correspondem às bandas de 4m e 5m, uma de carácter puramente tectónico, outra livremente ocupada por vegetação. A banda tectónica é constituída por um espaço coberto, que corresponde ao *jardin Abri*, um volume central encerrado que corresponde ao *réduit* e um espaço descoberto, murado e pavimentado que corresponde ao *jardin Madame*, este último novamente descrito no desenho nº7 da carta (fig. 136). Se atendermos que este *jardin Madame* é descoberto, composto por um *divâ*, uma piscina, um *mur de clôture* para lhe conferir privacidade, facilmente se pode deduzir que este espaço é na verdade um *solarium*. Estas características foram possivelmente influenciadas pela experiência de construir um espaço na cobertura da *maison La Roche-Jeanneret* para que Looti Raaf, a sofisticada esposa do seu irmão Albert Jeanneret, para que pudesse aí praticar naturismo²⁴⁷.

²⁴⁷ Benton T (1987, p.63).



136. VM1 - Perspectiva do Jardin Madame. Desenho nº7 da carta ilustrada. Ext. FLC 31525.

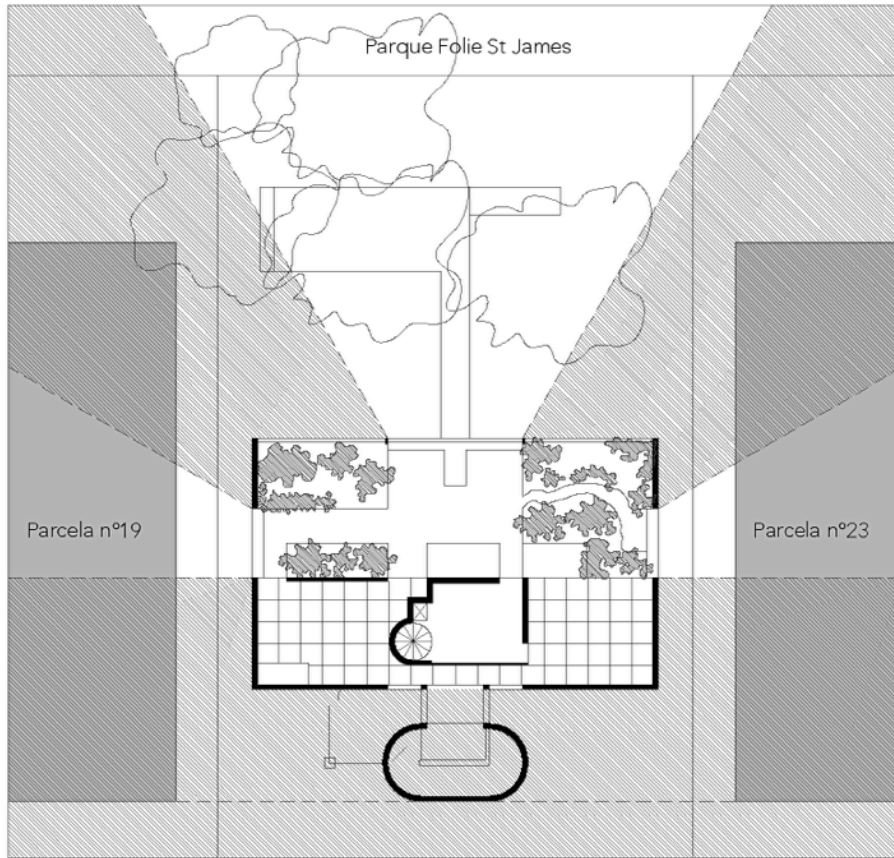


137. VM1 - Evocação da paisagem clássica. Carta ilustrada - desenho nº9. Ext. FLC 31525.

Esta banda arquitectónica é caracterizada por ser envolvida por muros altos que encerram todo o espaço, apenas permitindo aberturas para o jardim da outra banda, e é constituída exclusivamente por elementos construídos. Os seus espaços são claramente programados com uns usos muito concretos, um solárium, um espaço de serviço, e um abrigo para refeições. Estes espaços não são jardins, as designações atribuídas por LC pretendem apenas acentuar a ideia, de *toit-jardin* mas na realidade, esta banda está mais próxima do conceito de *toit-terrasse*.

Por outro lado, a banda de 5m é um espaço que apesar de também apresentar três áreas, tem uma única designação, *jardin*. É composta por uma estadia central com uma grande janela que emoldura a vista para o parque de St. James, e uma janela em cada muro lateral da casa, assemelhando-se à planta do terraço de Perret (fig. 95). De acordo com o grafismo da planta e com a caracterização da axonometria, este espaço parece totalmente coberto com terra, semelhante à cobertura da paradigmática Villa Hennebique, e havia já sido experimentada por LC na Villa Le Lac. De resto, LC apresenta esta solução em Outubro, após ter passado as férias a acompanhar o primeiro verão dos seus pais na Villa Le Lac²⁴⁸, e que LC descrevia como um sitio altamente clássico desenhando na carta o lago com as montanhas no horizonte (fig. 137). A concretização desse cobertura-jardim com cobertura integral em terra e vegetação, permite a LC retomar com confiança essa ideia. Mas, contrariamente à *Villa Le Lac*, este jardim de terra não se destina apenas a ser ocupado por vegetação. Tal como na Villa Hennebique, ou no *Vrai-*

²⁴⁸ De acordo com a carta do Pai de LC de 7 de agosto de 1925: "À partir du 20 nous t'attendons, combien heureux de t'accueillir et pouvoir t'offrir un peu de paix et de repos, qu'on trouve vraiment ici." in Baudouin R, Dercelles A (2011).

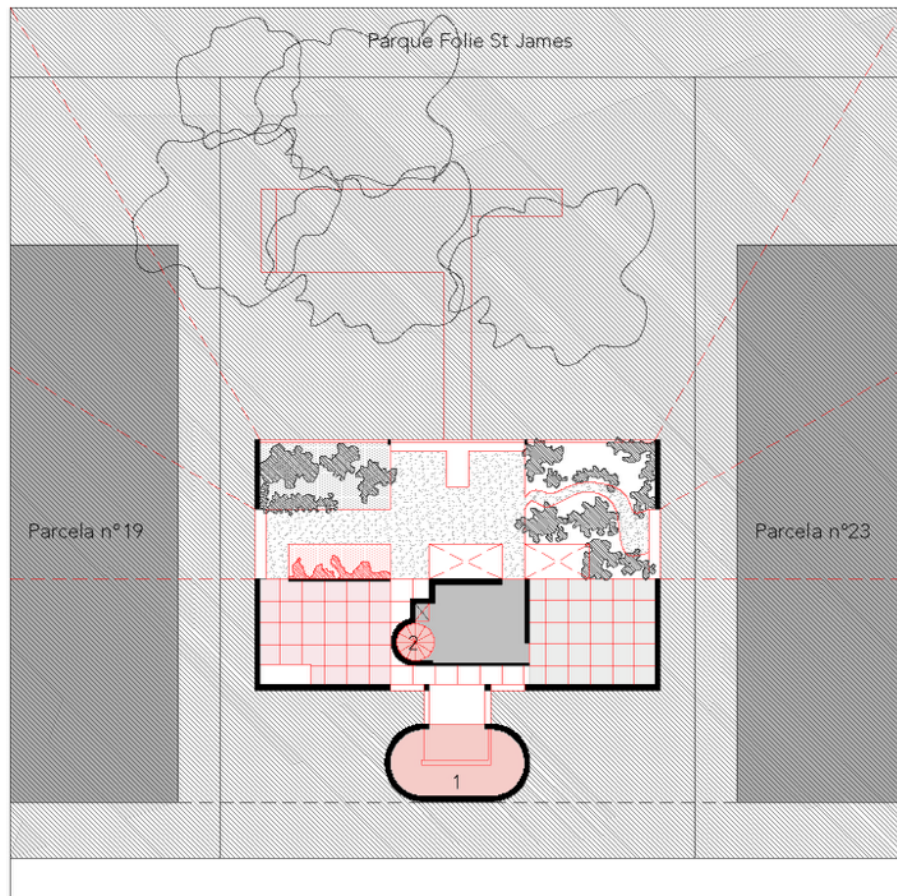


138. VM1 - Aberturas do Toit-jardin. Desenho do autor.

jardin da Villa dos seus pais, esta banda da cobertura é um espaço com estadias e percursos, muros, janelas e uma mesa. Já não se trata apenas de isolar térmicamente o betão da cobertura, mas de proporcionar à casa um *vrai-jardin* na cobertura, pleno de atributos. O jardim é semiaberto para o parque de St. James, através de uma janela panorâmica no eixo da casa, a toda a largura da estadia central, à qual LC acrescenta na axonometria uma mesa fixa e uns muros de verdura.

Contrariamente ao encerramento da banda arquitectónica, o jardim é delimitado lateralmente por um par de *mur de clôture*, nos quais são previstos janelas com pequenos balcões. Não se percebe a razão destas aberturas. Elas apenas poderão ser motivadas pela vontade de LC em abrir o jardim ao espaço exterior da casa, em contraste com a banda tectónica. Se considerarmos as características da urbanização Madrid, em particular o afastamento lateral de 1,5m ao limite do terreno respeitado neste projecto, e que também é aplicável às construções vizinhas, concluímos que as construções distam lateralmente apenas 3m entre si de ambos os lados, comprometendo qualquer possibilidade de se obterem vistas das janelas laterais (fig. 138). A paisagem exterior é, por estas razões, uma ideia mais genérica do que concreta. O parque de St. James não é mais do que um ambiente inspirador, presente através das copas das árvores, significativamente mais influente do *Jardin-suspendu* do piso da sala.

Em síntese, o *Toit-jardin* desta versão parece ser uma combinação da ideia de *toit-terrasse* da maison Citrohan com o *toit-jardin* da Villa Le Lac. É um espaço já com umas premissas bastante desenvolvidas, um solárium e um abrigo interligados com um *Vrai-jardin*, que por sua vez busca os pontos

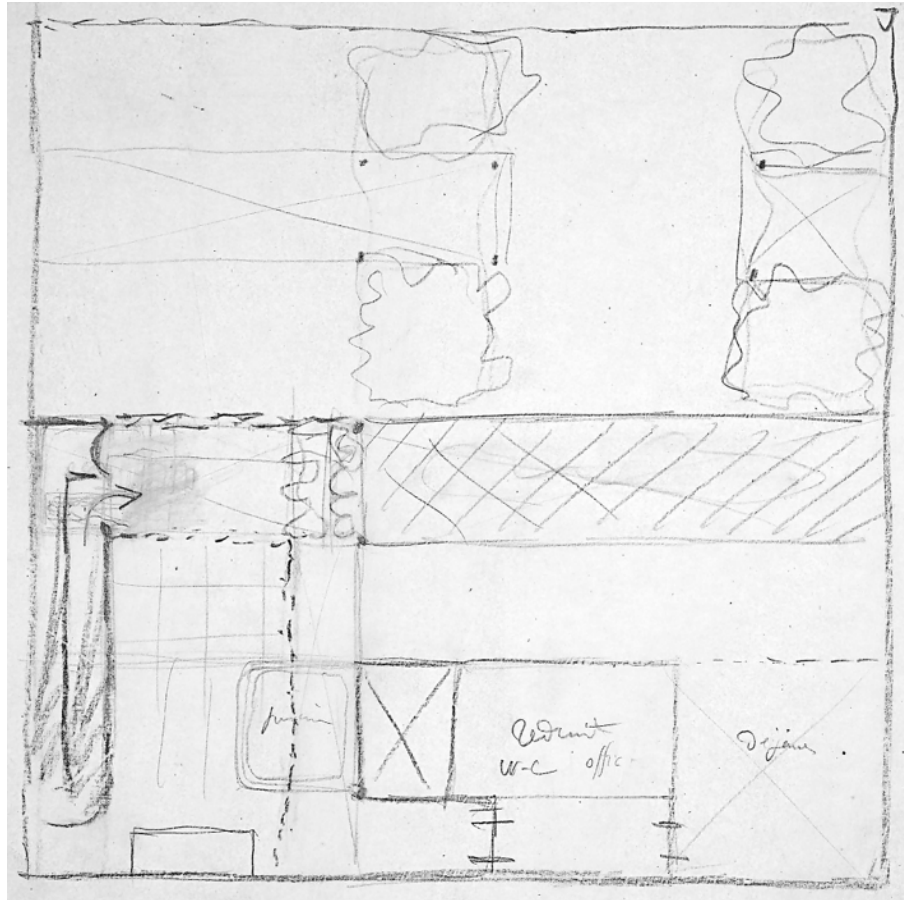


- | | | | | |
|------------|--------------|-------------|----------------|--------------------|
| ⊕ Solarium | ⊕ Circulação | ⊙ Vegetação | ⊙ Jardinfloral | ① Escada principal |
| ⊕ Abri | ⊕ Clarabóias | ⊙ Terra | ⊙ Redit | ② Escada espiral |

139. VM1 - Usos do Toit-jardin. Desenho do autor.

estratégicos da paisagem circundante (fig. 139). Por outro, é um espaço com maior interligação funcional com o interior da casa, principalmente com a separação das circulações e a coluna de serviço. Persistem como ambiguidades, ou problemas abertos, a introdução da piscina na cobertura, a regulação das janelas miradouro, a manutenção ou abandono do eixo de simetria e por fim a integração da escada principal.

O toit-jardin do segundo projecto da Villa Meyer



140. VM2e - Terrasse. FLC 10399.

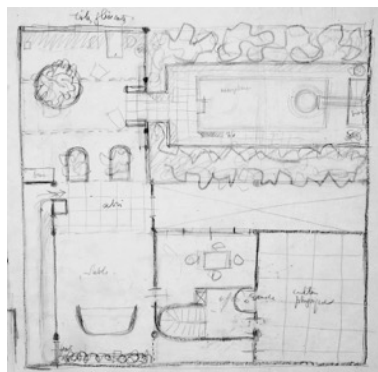
A segunda versão do projecto da Villa Meyer realizada em abril de 1926, tem um processo de trabalho intenso resultando num conjunto de 24 documentos desenhados. De acordo com Benton²⁴⁹, este conjunto é composto por três variantes que representam um discurso consciente de malhas de pilotis. No entanto o próprio autor concede que entre a segunda e a terceira variante existem poucas diferenças, pelo que se pode resumir o projecto a duas variantes; a primeira composta pela malha CABAB x CAB (BA) e a segunda pela malha CAAA x CABAB, sendo que $A = 5m$, $B = 2,5m$ e $C = 1,25$ a $1,5m$.

Candela Suárez²⁵⁰ em alternativa aponta uma divisão dos documentos segundo três etapas de desenvolvimento: esboço, processo e apresentação. Entre os 24 desenhos a cobertura é representada em quatro plantas e em diversos desenhos complementares como cortes, axonometrias e em duas perspectivas constantes de uma nova carta ilustrada. As plantas da cobertura não correspondem a quatro soluções efectivamente diferentes, Temos a planta FLC 10399 (fig. 140) que faz parte do conjunto de 4 plantas da solução correspondente à malha estrutural CABAB x CABBA apontada por Benton e à etapa de esboço apontada por Suarez. As restantes três plantas da cobertura tem a mesma malha estrutural (CAAA x CABBA) e não apresentam grandes diferenças entre si, apenas a alterações de desenvolvimento gráfico tal como indicado por Suarez, uma planta desenhada à mão levantada FLC 10391

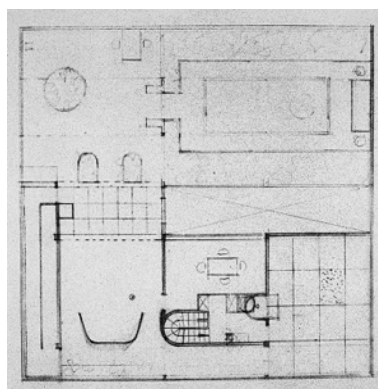
²⁴⁹ Benton (1987, p.145).

²⁵⁰ Candela Suárez M (2003, p. 69)

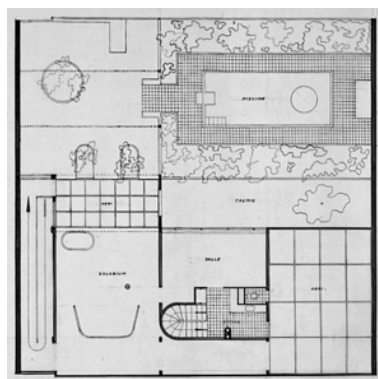
141. VM2p - Terrasse. FLC 10391.



142. VM2p - Terrasse. FLC 10396.



143. VM2a - Terrasse. FLC 10370.



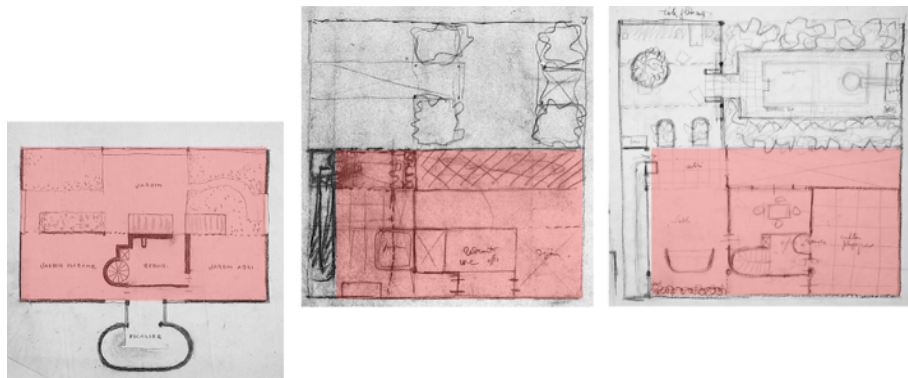
(fig. 141), outra desenhada a rigoroso a lápis FLC 10396 (fig. 142) da etapa de processo, e o desenho final de apresentação FLC 10370 (fig. 143). Em síntese, ambos os autores convergem em distinguir a solução de esboço das soluções dos restantes desenhos, que se assemelham bastante entre si, quer seja na malha estrutural ou na composição geral. Suarez afirma que este conjunto de desenhos corresponde a uma variante do projecto realizada por LC a meio do processo, afastando a possibilidade de ser uma solução desenvolvida em simultâneo com as restantes.

Las cuatro plantas de "grilla alternativa" se insertan en el proceso del "segundo proyecto" aunque no hay posibilidad de localizarlas temporalmente con precision dentro desse proceso proyectual ... Su desarrollo truncado permite imaginar que fueran ejecutadas antes de dibujar a lapiz el "segundo proyecto".²⁵¹

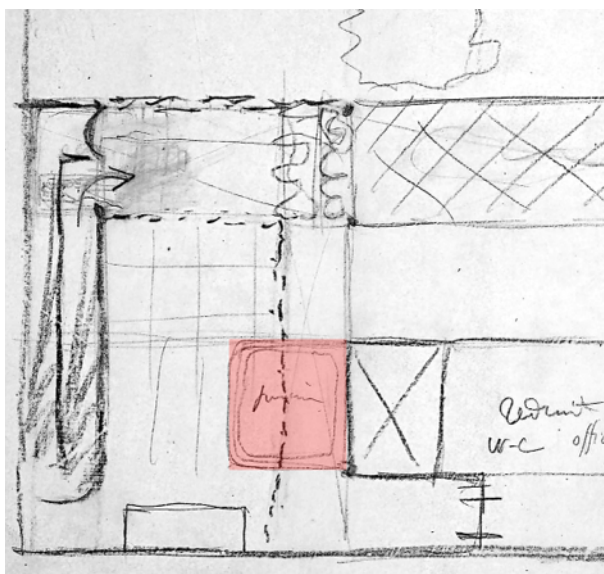
A etapa de esboço

Se observarmos com atenção o desenho da cobertura da etapa de esboço constatamos que esta é uma solução algo insólita, apresentando algumas diferenças mas também semelhanças com os restantes desenhos da cobertura. A primeira semelhança é a divisão transversal do quadrado em duas partes semelhantes. A parte superior, do lado do jardim, é a parte que apresenta maiores diferenças com as restantes, com destaque para a ausência da piscina. A parte inferior, do lado da rua, é a que apresenta mais semelhanças com os restantes desenhos da cobertura, apresentando

²⁵¹ Ibidem, (2003, p.87).



144. VM2 - Terrasses. Transição do volume do primeiro para o segundo projecto. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 8339, 10399, 10391.



145. VM2e - Terrasse. Incorporação da piscina do primeiro projecto, tal como ilustrada na perspectiva da carta de outubro de 1925. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 10399.

ainda alguma familiaridade com o primeiro projecto. Temos o *solarium* com o divã do lado esquerdo, o *reduit* no centro e o *dejeuner* ou *jardin Abri* no lado direito. A banda tectónica da cobertura do primeiro projecto é retomada e permanece quase intacta, enquanto a banda do jardim apresenta bastante indefinição. Se excluirmos a pequena faixa lateral, correspondente à rampa do lado esquerdo, temos o desenho da cobertura do projecto anterior (fig. 144). Esta será uma das constantes deste projecto, pois é igualmente perceptível nos restantes desenhos deste segundo projecto.

A piscina do primeiro projecto

O *solárium* ou *jardin Madame*, como era designado no primeiro projecto, ocupa toda a largura da banda tectónica da cobertura, ampliando a sua profundidade para acompanhar o desenvolvimento da rampa, e parece transferir a banda do jardim para o lado superior do quadrado. O divã do *solarium* não aparece representado na planta da cobertura do primeiro projecto, apenas na perspectiva e na axonometria da carta ilustrada (fig. 135 e fig. 136). O aspecto mais surpreendente desta configuração do *solarium* é a presença de um pequeno quadrado no lado direito, encostado ao *réduit*, delimitado por uma linha dupla e atravessado verticalmente por uma linha ligeiramente curva (fig. 145). No interior do quadrado localiza-se uma expressão de leitura difícil, mas que se assemelha a *piscine*.

Efectivamente, este desenho da cobertura não tem a previsão da piscina no lado superior do quadrado, ao contrário das restantes plantas. Se

voltarmos à comparação deste espaço com o *jardin Madame* da carta ilustrada do primeiro projecto (**fig. 135**) verificamos que ao fundo da perspectiva é prevista uma pequena piscina coberta por um plano curvo, e aparece também referida no texto de suporte ao desenho.

Pas de combles, puisqu'on y mettra un jardin, un solarium et une piscine.

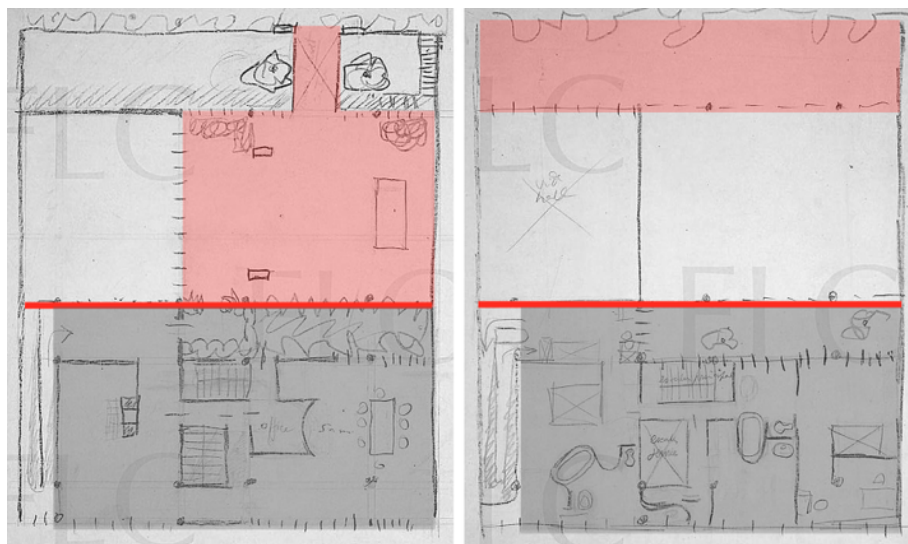
(7) [...] le service monte jusqu'à cette porte qui est à côté de la piscine. Derrière la piscine et le service on prend le petit déjeuner (le premier dessin le montre bien). Du boudoir, on a monté sur le toit où ne sont ni tuiles, ni ardoises, mais un solarium et une piscine avec de l'herbe qui pousse contre les joints des dalles. Le ciel est dessus: avec les murs, autour personne ne vous voit.

Este texto descreve o *jardin Madame*, e é toda a descrição que a carta apresenta do espaço da cobertura. Apesar de parecer improvável, LC menciona como sequência de espaços o solário, a piscina, o serviço e um espaço para *le petite déjeuner*, que corresponde ao espaço identificado na planta da cobertura do primeiro projecto como *jardin Abri*. A mesma referência à piscina já havia sido feita no ponto 3 da carta para explicar que os domésticos não seriam alojados na cobertura, como era habitual nos projectos convencionais da época: [...] *s'ils sont bien logés, les domestiques, la maison sera bien tenue. Pas de combles, puisqu'on y mettra un jardin, un solarium et une piscine.*

Quando se faz a análise do primeiro projecto é recorrente a identificação do problema da compatibilidade dos desenhos da carta com as plantas, e uma dessas incompatibilidades é a presença da piscina nos desenhos da carta e a sua ausência dos desenhos em planta. Essa é uma das

ambiguidades ou inconsistências que permaneciam sem resposta. Aparentemente LC não seria indiferente ao problema. Tinha essa ideia, propunha a sua existência, muito embora não dispusesse ainda de uma solução. A sequência de espaços indicada na descrição da carta corresponde à descrição dos espaços da banda tectónica da cobertura e parece ser o ponto de partida para o desenvolvimento da solução do segundo projecto, onde LC retoma o problema da piscina procurando adequar a planta da cobertura às propostas apresentadas na carta ilustrada do primeiro projecto. Apesar deste segundo projecto alterar globalmente as premissas do projecto, no que respeita à cobertura LC retoma a solução anterior procurando resolver os problemas em aberto. Candela Suárez falha a identificação deste espaço da piscina na cobertura da solução de esboço, referindo “*Su designación no llega a leerse, pero no parece una jardinera*”, e por isso não estabelece a relação directa deste desenho com o primeiro projecto²⁵². Esta falha de identificação não permite a Suarez situar este conjunto de desenhos logo no início do processo do segundo projecto, atribuindo-lhe antes o papel de experiência exploratória mas inconsequente, ocorrida algures a meio do processo. Em nossa opinião, este conjunto de desenhos incompletos e com bastantes indefinições, correspondem aos primeiros traços do segundo projecto, retomando as questões abertas e elaborando a transição de soluções.

²⁵² Candela Suárez M (2003), atribui a esta solução um acto de polir o projecto, afirmando que faz parte do *polimento* afastar a solução da vista e retomar soluções e propostas abandonadas.

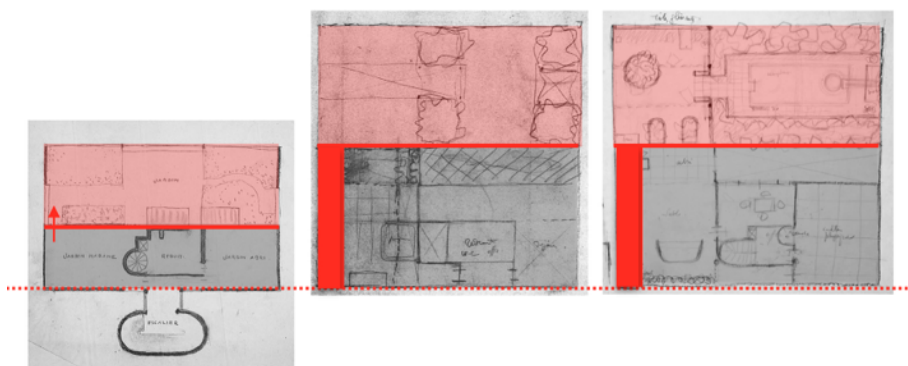


146. VM2e - Rez du Chaussée Sup. Inversão da plataforma do jardim suspenso invertida e justaposição ao volume do primeiro projecto. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10395.

147. VM2e - Étage. Vazio do piso com a dupla altura da sala e do jardim suspenso, e ênfase na relação com o jardim verdadeiro. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 10398.

O 1º projecto e a plataforma de Robinson

Esta nova versão do projecto aumenta substancialmente a área para incorporar a plataforma exterior do *Jardin-suspendu* no interior do volume, sendo a planta do piso desta etapa de esboço a expressão primeira (fig. 146). O esquema de interpretação da cobertura é neste caso repetido. O volume do primeiro projecto é confrontado com a plataforma de *Robinson*, mas agora com a passarela axial invertida. Tal como o *solarium* na cobertura, a sala estende-se em profundidade acompanhando a largura da plataforma, formando uma planta em L. A dupla altura livre da sala do primeiro projecto ocorre agora apenas na parte superior do prolongamento da sala, mantendo o piso dos quartos um perímetro igual ao do primeiro projecto, que só no final do processo será alterado pelo avanço do *boudoir* (fig. 147). A solução de integrar todos os espaços num quadrado de 17m não é mais que recolher todas as vísceras e incorporar os jardins, insuflando o volume. Este esboço explora um conjunto de variações, o sistema métrico é apenas uma dessas experiências e não o aspecto central da solução. Este esboço desempenha por isso um papel determinante de transição soluções, entre o primeiro e o segundo projecto, transportando algumas das ideias mais conseguidas (as bandas, os usos etc.), mas também alguns dos problemas como a presença da piscina na cobertura. Pode dizer-se que a cobertura do segundo projecto contem no seu interior a cobertura do primeiro projecto, sobrando espaço para resolver os problemas antigos e para eventuais novas ideias.



148. VM2e - Terrasse. Esquema de composição: banda tectónica (cinza), rampa e banda jardim (vermelho). Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 8339, 10399, 10391.

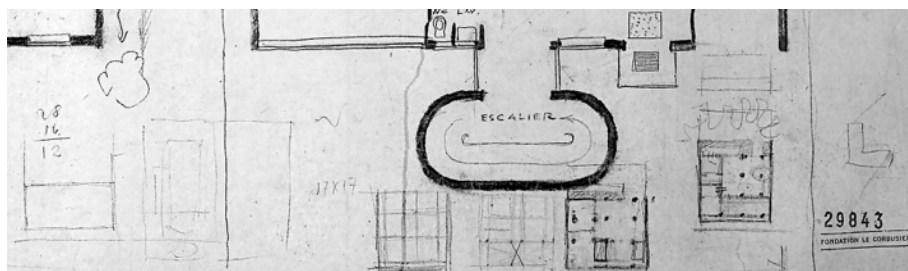
A rampa

Outro tema fundamental desde o início do projecto é o problema da comunicação vertical. A escada central entrelaçada do anteprojecto divide-se e dá lugar ao tambor de serviço e à escada exterior no primeiro projecto. A solução foi apenas uma suspensão do problema, um afastamento das suas implicações no projecto para poder desenvolver os temas restantes. Neste segundo projecto a escada exterior desaparece e dá lugar a uma rampa lateral. Tal como indica Benton²⁵³, a solução assemelha-se à solução da escada lateral da maison Citrohan. A supressão da escada exterior, permite a LC libertar-se da incómoda simetria, que desaparece sem deixar vestígios. A localização da rampa no espaço lateral decorre da manutenção do volume do primeiro projecto, incorporando a rampa no espaço sobranete entre a largura da casa e a largura do terreno. A rampa permanece no exterior da casa do primeiro projecto, embora dentro do volume insuflado do segundo. A localização da rampa no limite lateral implicou desde logo a deslocação da entrada da casa para o lado direito, separando os dois acessos da casa (fig. 148).

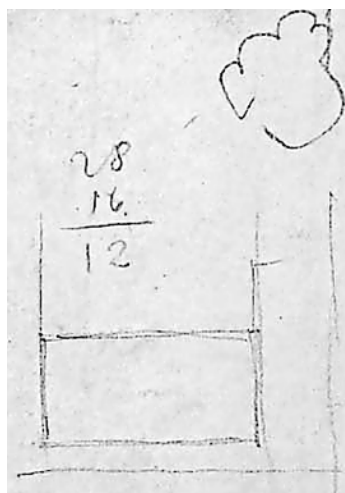
Os esboços do 2º projecto

O segundo projecto inicia-se também nas folhas do primeiro projecto, nas margens das plantas (FLC 29843). O desenho da planta do *Réz-du-chaussée* está rodeado de esboços onde são abordadas as diversas hipóteses (fig. 149).

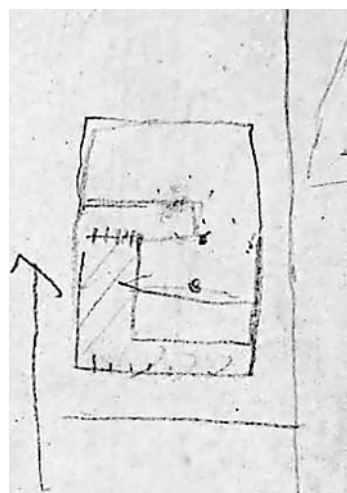
²⁵³ Benton T (1897, p. 146).



149. VM1 - Esquemas iniciais do segundo projecto. Extracto de FLC 29843).



150. VM1 - Esquema inicial de extensão do volume. Extracto de FLC 29843.

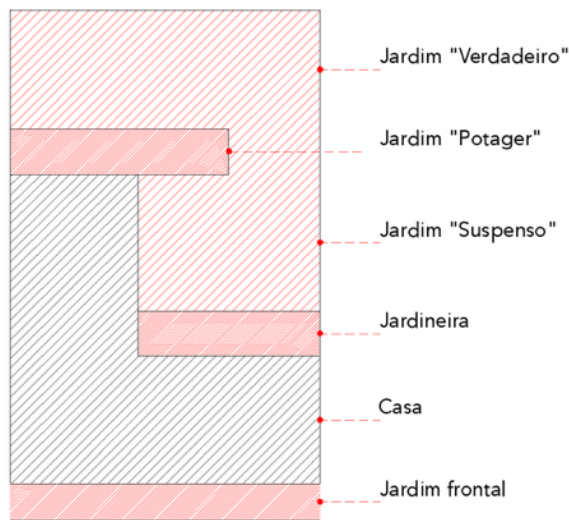


151. VM1 - Esquema inicial - composição dos jardins. Extracto de FLC 29843.

No canto inferior esquerdo aparece o esboço com o perímetro da inicial do rectângulo usado no anteprojecto e no primeiro projecto (fig. 150), apresentando a extensão indefinida das linhas laterais e um cálculo matemático. A extensão do volume inicia-se. À direita desta figura definem-se as dimensões 17 x 17m.

O esboço da composição dos jardins

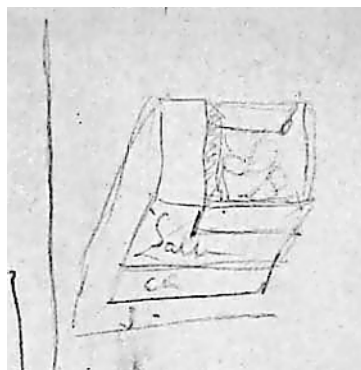
No canto superior esquerdo estão desenhados os traços gerais da ideia (fig. 151). Todo o terreno está envolvido, e a casa já não é apenas o volume construído. A figura é composta por um rectângulo disposto na vertical, com uma linha horizontal a sublinhar, exprimindo o carácter do jardim frontal. Um afastamento da casa à rua, que é também uma condição da urbanização Madrid. Esse afastamento é um espaço de isolamento, de distanciamento da casa à rua, convertido em espaço natural, revelando, mesmo que por breves momentos, qual é o meio em que vive a casa. Esse processo de isolamento da casa e substituição da fachada por um jardim, volta a ser usado por LC com a *jardineira* e o *jardin Potager* na fachada interior para o *Jardin-suspendu* e na fachada da sala para o *Vrai-jardin*. Estes espaços distanciam a casa dos espaços acessíveis, criando compartimentos de verdura (fig. 152). No interior do rectângulo observamos uma forma em L de lados semelhantes ocupando toda a largura da base, preenchida com uma trama diagonal. O espaço formado no interior das abas do L é um espaço quadrado aberto na metade direita do lado superior, interligando-se com a parte superior do rectângulo.



152. VM1 - Esquema inicial com disposição dos diferentes jardins. Desenho do autor.

Traduzindo a composição para os temas do projecto, o rectângulo é o espaço da parcela de terreno convertida em objecto arquitectónico, superando a ideia clássica de separação interior/externo, ou da construção isolada no meio do terreno. O "L" é o espaço interior da casa, o quadrado formado no interior das abas é a plataforma do *Jardin-suspendu*, e o espaço branco na parte superior do rectângulo o *Vrai-jardin*. Os pequenos rectângulos horizontais são a jardineira e o jardim de utilidade ou *potager*.

O que se destaca neste esboço é a clara intenção de LC em unir os diferentes tipos de jardim, graficamente em branco, disciplinando as relações de interação com a casa. O *Vrai-jardin* e o *Jardin-suspendu* formam uma sequência continua até ao interior da casa. Os pequenos jardins são espaços específicos destinados a recortar o espaço do jardim percorrido e a impedir o contacto descontrolado com a casa, que ocorre num único momento, no final do jardim com o espaço de dupla altura da casa. O contacto da sala da casa com o *Jardin-suspendu* dá-se por justaposição lateral, dando continuidade a um percurso ziguezagueante que impede as visões axiais e introduz o princípio pitoresco de sugestão e ocultamento. A composição do jardim alarga-se à composição da casa, cuja forma deixa de ser regular para se articular com os espaços exteriores e apenas revelar unidade e coesão na visão de conjunto. Este esquema parece conter a ideia chave, com que LC retoma o projecto da Villa Meyer.

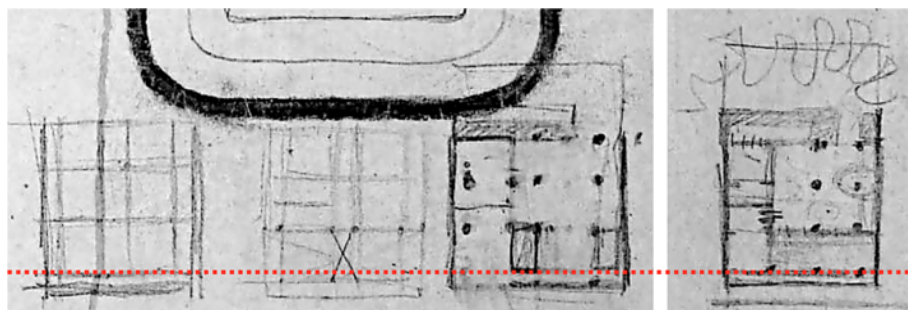


153. VM1 - Esquema inicial axonométrico. Extracto de FLC 29843.

O esboço axonométrico

Ao lado deste esboço observa-se uma axonometria de um volume com quatro pisos. No piso superior é possível distinguir um rectângulo correspondente a um volume fechado, tectónico, e um espaço quadrado descoberto mas murado, com o interior ocupado por traços irregulares (fig. 153). Não é possível extrair muitas conclusões deste desenho. Ressalta a ideia da divisão do espaço da cobertura em dois espaços de natureza distinta, dando assim continuidade à decomposição iniciada na cobertura do primeiro projecto. A diferença neste caso reside na forma e proporção dos espaços. O espaço de jardim tem uma forma mais regular e substancialmente maior, adquirindo por isso maior protagonismo, à semelhança do que sucede com o *Jardin-suspendu*.

Os esboços das malhas estruturais



154. VM1 - Esquema de composição das malhas estruturais. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 29843.

Na parte inferior da planta *rez-du-chaussée* localizam-se quatro esboços (fig. 154). No lado esquerdo LC define com clareza as medidas 17x17 e todas as figuras são quadradas. A decisão é simples, a casa deixa de ser isolada, deixa de ter afastamentos laterais aos limites do terreno e passa a ter uma profundidade igual à largura. Os esquemas da esquerda descrevem apenas umas malhas estruturais simétricas do tipo CABAC x CAAA. Os dois esboços da direita não representam a malha, mas antes os próprios *pilotis*, distinguindo o *L*, o *Jardin-suspendu*, o *Jardin-potager* e o *Vrai-jardin*.

O último esboço estrutural representa também a casa e os diferentes jardins, mas abandona a malha simétrica. Neste esboço a sequência estrutural é AAAC x CAAA.

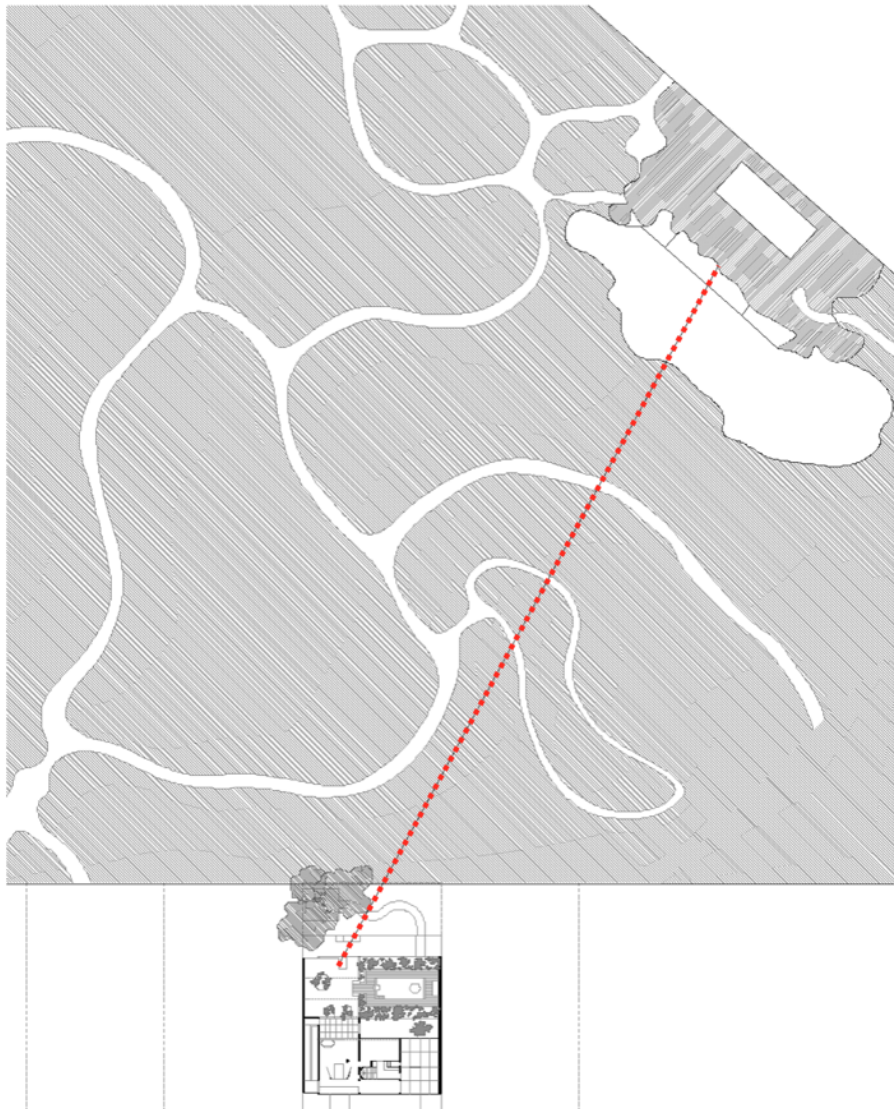
Tal como aponta Benton, os valores B e C correspondem a métricas subalternizadas aos espaços de métrica A. Neste caso, a disposição métrica com o valor C existe na parte frontal da casa para formar uma consola e assim revelar a *fenêtre en longueur* na sua forma pura. No sentido longitudinal, LC abandona o valor B no eixo da casa e uma das faixa C laterais, eliminando definitivamente o princípio da simetria. O valor C que permanece não se destina a nova *fenêtre en longueur* mas a albergar a rampa. Mas o que leva LC a formular essa hipótese e a reformulá-la para o lado inverso? Não existem registos desenhados conhecidos das tentativas de localizar a rampa e estes esboços ainda não a contemplam. A resposta parece estar no simples esboço localizado no lado inferior direito da folha (fig. 155).

O esboço da orientação

Uma forma em L com umas linhas diagonais nos extremos, subindo da esquerda para a direita. Talvez seja um desenho fortuito, a escassez de informação e ausência de desenhos semelhantes não permite extrair ilações seguras. Que poderá significar? A hipótese que nos ocorre é a de que este desenho registe a orientação da casa para o exterior da parcela. A casa perdeu o eixo de simetria e tem a banda estrutural da rampa do lado contrário ao que que ficará em todos os desenhos futuros. Como explicar a passagem? Talvez a configuração em L com a aba extendida no lado esquerdo seja fortuita ou resultado da resiliência da sala do primeiro



155. VM1 - Esquema inicial de orientação. Extracto de FLC 29843.



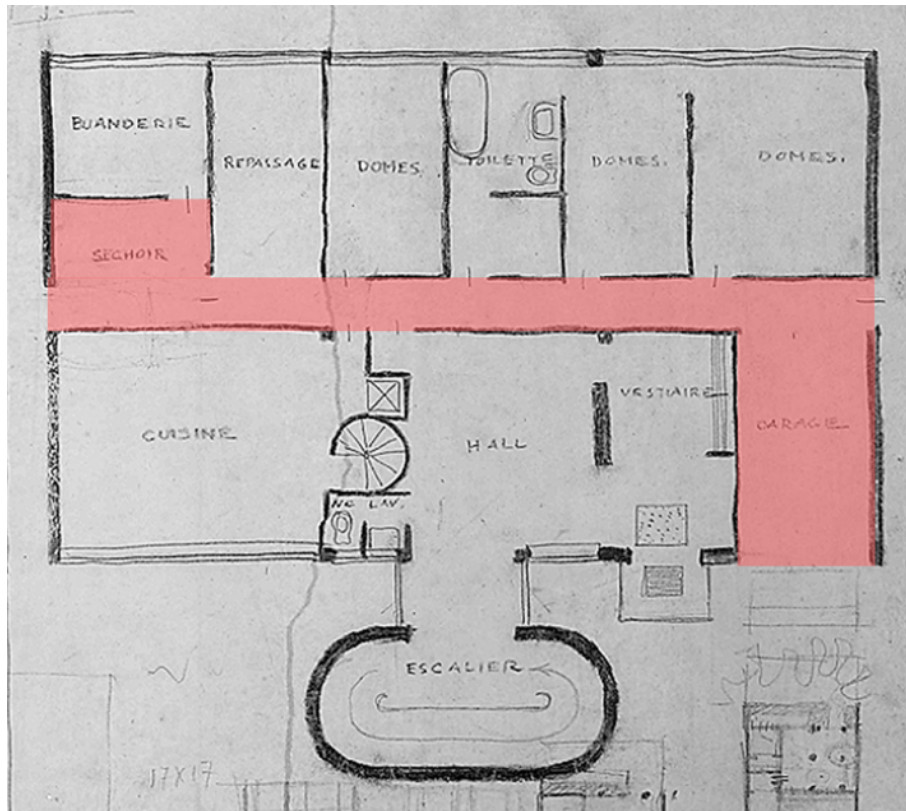
156. VM - Eixo de orientação para o Grand Rocher da folie de St. James. Desenho do autor.

projecto, no lado esquerdo e da sua extensão acrítica. Mas a forma em *L* produz uma bissetriz. Será essa diagonal a orientação para o *Grand Rocher* da folie de St James? (fig. 156)

Essa orientação não é perceptível a partir do interior do *Jardin-suspendu* ou do *boudoir*, mas é o clímax dos espaços da cobertura, como ilustra LC no último desenho da prancha de desenhos (fig.193). Não será este último esboço a representação da orientação da casa? A bissetriz do *L* da casa e o enfiamento visual do *Grand Rocher* da folie de St. James são a expressão de uma orientação para um elemento concreto do espaço exterior, tomada pela primeira vez. Até aqui o parque de St. James correspondia a uma ideia difusa e dispersa, apenas vinculada na relação com as árvores centenárias. A seleção de um elemento concreto da paisagem do parque coloca o tema da orientação com maior acutilância, é o *vers* do projecto. Esta hipótese não tem meios de poder ser verificada, mas a sua pertinência não desaparece, pois após este desenho, a banda C da malha estrutural passará a aparecer sempre do lado esquerdo da casa, albergando a rampa que ordena a sucessão de espaços em movimentos ziguezagueantes, com a diagonal paisagística final para o *Grand Rocher*.

O zig-zag do primeiro projecto

Todos estes esboços são feitos à volta da planta *Réz-du-chaussée* do primeiro projecto (fig. 157). Esta não apresenta nenhum dos espaços mais importantes da casa, mas memo assim parece estar no centro de elaboração das questões que abrem o caminho do segundo projecto. Mas

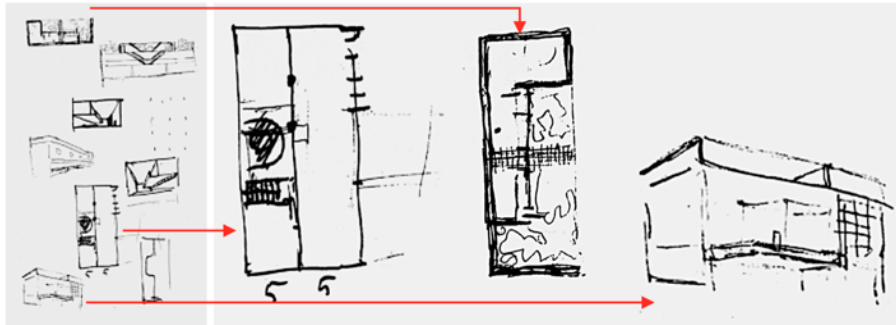


157. VM1 - Planta do rés-du-chaussée. Percurso transversal em zig-zag. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 29843.

quais são então essas características? Esta planta, por contraste com as outras duas, apresenta uma divisão transversal entre a parte frontal com o *hall*, cozinha e garagem, e, a parte posterior com alojamentos e espaços de serviço. Os dois lados encontram-se separados por uma circulação transversal que tem saídas em ambos os lados da casa, em dois espaços exteriores de maior dimensão; a garagem no lado direito e frontal, e o *sechoir* no lado esquerdo e posterior. Esta sequência de espaços forma um percurso em zig-zag, algo estranha ao resto do projecto. É ainda evidente que esta planta do rés-do-chão não apresenta qualquer vestígio da simetria que prevalece sobre o projecto com o volume da escada exterior. Será esse o motivo da escolha desta planta para discutir a passagem para o novo projecto?

A divisão transversal das *versiones-inconclusas*

Esta ideia de um percurso transversal que se desenvolve em zig-zag, tem ressonância das *versiones-inconclusas* apontadas por Candela Suarez. A autora identifica um conjunto de desenhos feitos sobre duas folhas e que consistem em esboços pouco desenvolvidos de soluções para a Villa Meyer (**fig. 158**). Suarez atribui esses desenhos a um desenvolvimento entre a fase de anteprojecto e o primeiro projecto, admitindo a hipótese de serem os primeiros traços do primeiro projecto. Para essa ideia apoia-se na semelhança entre as proporções do polígono do primeiro projecto (9 x 15,5m) com o que supõe para esta versão (10 x 15m, atribuindo o valor de 5m à grelha estrutural). A planta esboçada apresenta um polígono com uma divisão transversal em duas bandas de 5m, uma com dois pisos, outra com dupla altura livre. Na banda com dois pisos livres é



158. VMvi - Esquemas. Esquema da Planta Piso / Esquema da abertura / Volume exterior. FLC H3-1-30 integral e ampliações.

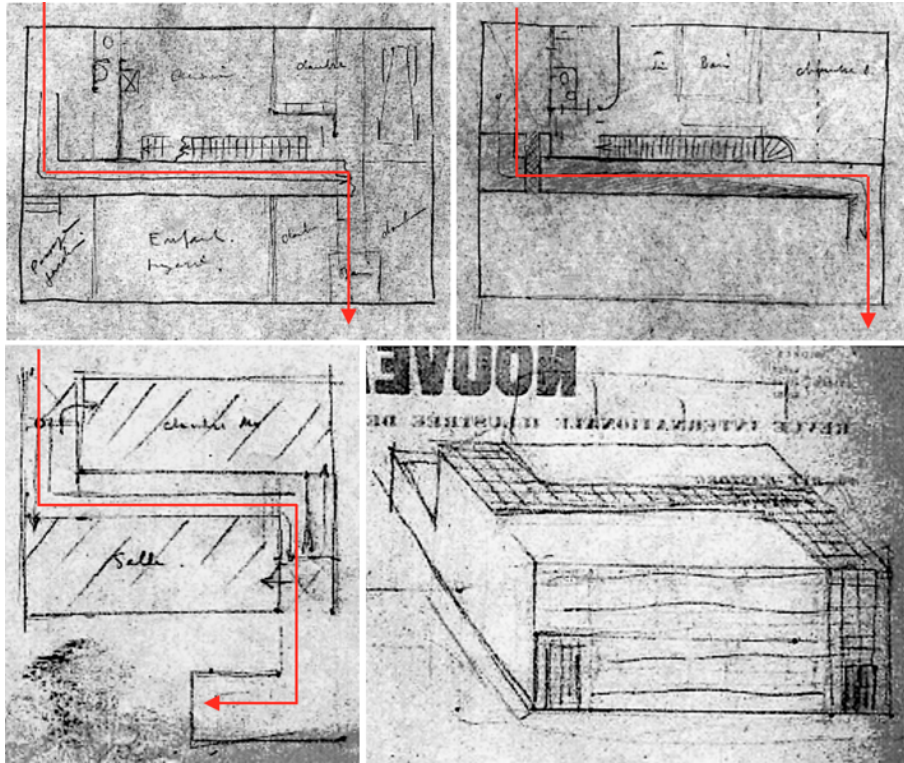
perceptível a presença de uma escada e do tambor de serviço, enquanto no lado da dupla altura sobressai o grande vitral e a plataforma exterior no eixo da casa. As semelhanças com a composição do primeiro projecto são bastantes e evidentes. A surpresa desta solução reside na dimensão e protagonismo do espaço de dupla altura. Este espaço não parece corresponder a um antecedente daquele que consta no primeiro projecto, mas antes a um desenvolvimento posterior dessa ideia. Esta hipótese ganha ainda mais pertinência quando observamos a configuração em L da cobertura, que mais parece o despontar das ideias do segundo projecto, ou quando observamos a extraordinária semelhança da volumetria exterior com o volume do segundo projecto insuflado pelo *Jardin-suspendu*, evidenciando a matriz do pavilhão L'Esprit Nouveau.

O zig-zag da nova versão

Candela Suárez²⁵⁴ aponta também uma *versión-inconclusa* específico, composta por um grupo de desenhos feitos sobre papel da revista *L'esprit Nouveau*, e sugere a possibilidade de configurar uma nova versão do projecto da Villa Meyer, indicando uma dúzia de motivos. Estes desenhos embora feitos ao nível de esboço, parecem dar corpo a uma única ideia, desmultiplicando os diversos níveis/plantas da solução. Tal como indica Candela Suárez: "*El acento recae ahora sobre el eje transversal*".²⁵⁵ A solução tem como característica original organizar o espaço em torno, e em função de uma rampa localizada no eixo transversal da casa, unindo a entrada ao nível dos rés-do-chão com a sala no piso superior, terminando na plataforma *Jardin-suspendu*, formando um *continuum* em

²⁵⁴ Candela Suárez M (2003, pp.54-8).

²⁵⁵ Ibidem, p. 56.



159. LC - Villa Meyer - Versiones-inconclusas / Plantas e axonometria. (extractos de FLC H3-1-23, H3-1-30).

zig-zag (fig. 159). A versão está inacabada mas apresenta um esquema suficientemente eficaz e surpreendentemente original. Após fundamentar a inclusão desta versão no processo projectual da Villa Meyer, Candela Suárez²⁵⁶ admite que esta versão possa ser anterior ou posterior ao primeiro projecto. Como motivos para que esta variante possa enlaçar o primeiro com o segundo projecto, Suarez aponta a presença da rampa e a presença de um piso de cave.

Para além destes motivos, importa acrescentar a aberta assimetria da proposta que nem o anteprojecto nem o primeiro projecto ousaram, substituindo o eixo longitudinal pelo transversal, mais propicio ao balanço assimétrico da composição.

O eixo transversal como estrutura do sistema compositivo alternativo à simetria parece ser o elemento chave da transformação do projecto. Por isso se compreende que na hora de lançar os primeiros traços do segundo projecto, LC elabore as várias possibilidades em torno da planta do rés-do-chão, pois esta contem as possibilidades mais seguras do seu desenvolvimento. As *Versiones-inconclusas* apresentam bastantes semelhanças com o primeiro projecto, e serão seguramente registos exploratórios posteriores, definindo o rumo do segundo projecto. A importância desta hipótese consiste na influência que exerceu na localização da rampa na parte lateral do projeto e na articulação e reforço do eixo transversal, constituindo um dos momentos mais significativos do processo projectual.

²⁵⁶ Candela Suárez M (2003, p.58).

O eixo transversal da casa deixa de ser um episódio casual no piso de entrada, ou uma solução específico da composição da cobertura jardim, para se transformar numa referência espacial que percorre todos os níveis da casa, reordenando a articulação e orientação dos espaços numa sucessão fluida, especialmente demonstrada no encadeamento dos desenhos da prancha de perspectivas por comparação com a carta ilustrada de outubro.

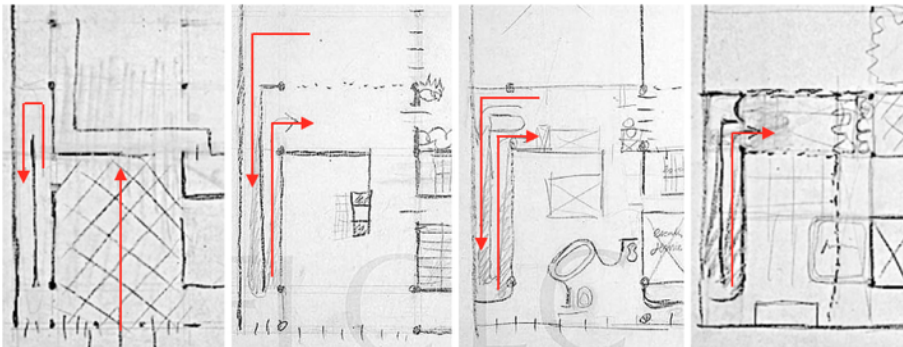
A rampa e a perspectiva do *Jardin Madame* do 1º projecto

Mas talvez o elemento mais determinante da localização da rampa no extremo do eixo transversal esteja mesmo na cobertura do primeiro projecto. De acordo com a planta da cobertura do primeiro projecto (**fig. 133 e 134**), parecem existir quatro atravessamentos do eixo transversal, entra a banda tectónica e o jardim. Numa análise comparativa da planta com os desenhos da carta ilustrada verifica-se que não é prevista nenhuma passagem do *jardin Abri* para jardim, apenas uma abertura de relação visual, pois não existem quaisquer percursos de pés limpos. A ligação do *réduit* ao jardim é apenas uma ligação de serviço. Relevante para a sucessão de espaços parece ser apenas a ligação do *Jardin Madame* à banda de jardim, formada pelo percurso desde a escada exterior. Na axonometria da carta de outubro é possível constatar que apenas é prevista uma passagem entre as duas bandas da cobertura, no extremo esquerdo do eixo transversal, no local do observador da perspectiva do desenho nº 7 da carta ilustrada que retrata o *Jardin Madame* e sintetiza toda a cobertura (**fig. 135**). Apesar da planta ter uma composição globalmente simétrica, funcionalmente a cobertura organiza-se através do percurso que se desenvolve pelo lado esquerdo. O lado

direito é um espaço sem saída, interrompido pela vegetação e pelos lanternins de iluminação vertical.

A colocação da rampa do segundo projecto no local da perspectiva da cobertura jardim do primeiro estabelece um vínculo fundamental entre as duas soluções e reforça a influência da cobertura jardim na re-elaboração global do projecto. A perfuração vertical da cobertura iniciada com os lanternins e as aberturas nas fachadas laterais do primeiro projecto abrem espaço à introdução da jardineira que percorre verticalmente a casa desde o piso de entrada até à cobertura, isolando a plataforma de Robinson da fachada interior da casa, convertendo-a num jardim que remata visualmente a entrada em cada piso da casa.

Sentido de subida da rampa



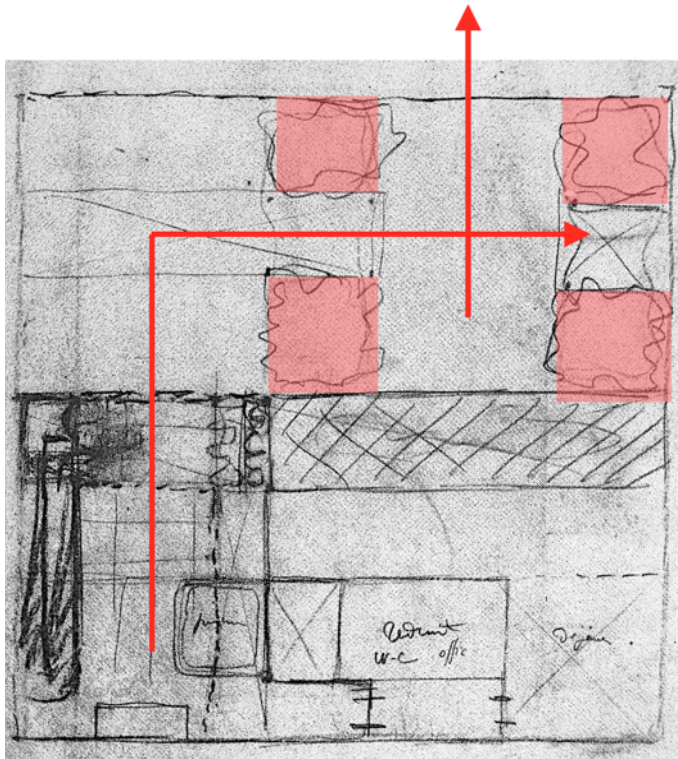
160. VM2e - Sentido da rampa. Edição a vermelho pelo do autor sobre extractos de FLC 10397, 10395, 10398, 10399.

Uma particularidade da rampa desta etapa do projecto é o sentido de subida (**fig. 160**). No piso de entrada a organização é ainda pouco clara, estando globalmente inacabada. O centro deste desenho parece ser o espaço de entrada, com o vestiário do lado direito, um amplo espaço central e a rampa do lado esquerdo. O aceso à rampa não é facilmente reconhecível. O tramo da rampa que inicia a subida localiza-se do lado exterior originando um movimento em espiral contínua que interliga o eixo do vestíbulo desde a porta da entrada até ao piso superior. Mas, a solução de encontro com os pisos seguintes revela os inconvenientes do efeito pretendido. No piso da sala o circuito da rampa é interrompido, alinhando com o eixo transversal, de frente para a jardineira. A partir deste ponto a sala divide-se em dois espaços, uma voltado para a rua designada de *salon* e *biblioteque*, outra voltada para o *Jardin-suspendu*

designada de *salle*, separadas por um tabique que se desenvolve em espiral sobre o *salon*. A subida da rampa para o piso dos quartos não se interliga com a rampa que chega do piso de entrada, sendo apenas visível e acessível a partir da *salle*. No piso dos quartos a chegada da rampa é novamente orientada para o *boudoir* no eixo transversal, havendo uma forma ovalada que separa as rampas impedindo a interligação. Sobressai a intenção de impedir a subida contínua e autónoma desde a entrada até à cobertura, intercalando o eixo transversal de cada piso no desenvolvimento da rampa.

A banda de *Toit-jardin*

A banda de jardim do espaço da cobertura é o que mais difere da solução final. Na ausência de outros elementos não é possível perceber se esta parte da cobertura vai ter uma cobertura em terra e vegetação, tal como sucedia na banda de jardim do primeiro projecto. Sendo esta planta a única informação disponível, verifica-se que não é prevista qualquer quadrícula que estabeleça uma estereotomia de pavimentos, ao contrário de outros espaços da cobertura. Não é que este dado permita concluir que a cobertura seja em terra, pois geralmente nesse caso apareceriam vestígios de vegetação, o que não sucede. Pelo contrário, a única vegetação prevista encontra-se geometricamente disposta e contida. Mas LC recorre regularmente a outras soluções, em particular o revestimento dos pavimentos com materiais minerais, como terra, gravilha, areia etc, que consideramos como pavimentos clássicos dos



161. VM2e - Articulação e orientação da banda de jardim. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 10399.

espaços de jardim. Assim, na ausência de informações que convertam este espaço em *toit-terrasse*, continuaremos a considerá-lo *toit-jardin*.

O espaço apresenta uma configuração que reproduz a métrica da estrutura, dividindo-se em dois grandes espaços (fig.161). O primeiro espaço localiza-se no prolongamento natural do espaço do *solárium*, apenas separado deste pelo abrigo que enlaça a chegada da rampa na jardineira do eixo transversal. O *solárium* apresenta uma orientação espacial clara no sentido longitudinal, tendo o *divã* no extremo do eixo no lado oposto ao jardim. O primeiro espaço do jardim não apresenta nenhuma característica particular, aparentado ser um espaço de transição para o segundo espaço. Para esse efeito de transição muito contribui a divisão tripartida do espaço no sentido transversal, com a parte central coberta por uma estrutura ligeira, muito semelhante aquela da solução final. Esta solução permite travar o eixo de orientação do *solárium* e da entrada, transportando a tensão da sucessão para o segundo espaço, num novo movimento de zig-zag. O segundo espaço é acessível a partir do primeiro através de um eixo central da banda de jardim, marcado por uma cobertura. É um espaço que exprime a métrica da estrutura BAB na composição, sendo separado dos restantes espaços da cobertura pelo vazio da jardineira do eixo transversal. Marcado por quatro floreiras nos cantos, um pórtico de quatro colunas coberto na entrada, e, um pórtico no lado oposto para remate visual do eixo, ambos entre as floreiras. Quer as floreiras quer os pórticos preenchem o espaço B da métrica BAB, compartimentando este espaço e isolando-o dos restantes. A área central, apresenta-se como o espaço de chegada, e é uma estadia aberta para a paisagem exterior do parque de St. James e para a jardineira do eixo transversal. Ambas as aberturas revelam a distância ao solo sugerindo o

efeito de suspensão. O efeito final não é possível de verificar, mas é fácil de reconstruir na imaginação: um espaço desligado de qualquer construção em dois lados, rodeado de vegetação e pórticos nos outros dois lados, sobrelevado em relação ao solo natural, e orientado para um parque de árvores centenárias, é porventura a definição clássica de um *Jardin-suspendu*, a manifestação de uma ideia de LC, expressa em sentido literal. Este raro efeito na cobertura, não ocorre isoladamente, mas associado ao efeito da plataforma de jardim recolhida no piso inferior da sala. Ambos os espaços tem a mesma dimensão e existem sobrepostos, formando uma unidade tridimensional. A criação de um *Jardin-suspendu* na cobertura reforça a ideia de *Jardin-suspendu* da sala, que se encontra diminuído no jardim coberto, apesar do esforço de reprodução da suspensão através do fosso do *Jardin-potager*.

A etapa de processo

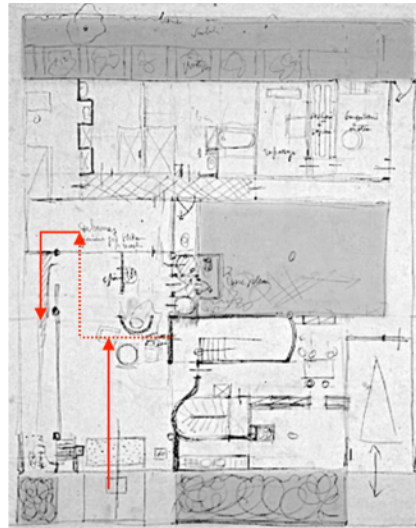
O grupo de desenhos que constituem a etapa de processo apresentam uma solução diferente da etapa de esboço, e já se assemelham bastante à solução final. É composta por dois grupos de desenhos; um grupo de cinco desenhos à mão levantada, (FLC 10389, 10393, 10388, 10388 e 10391), outro grupo de 9 desenhos rigorosos a lápis, (FLC 10394, 7884, 10400 e 10396), duas axonometrias (10380 e 29844), um corte (FLC 10379), dois alçados (FLC 10377 e 10585) e são a preparação dos desenhos de apresentação finais.

As transformações

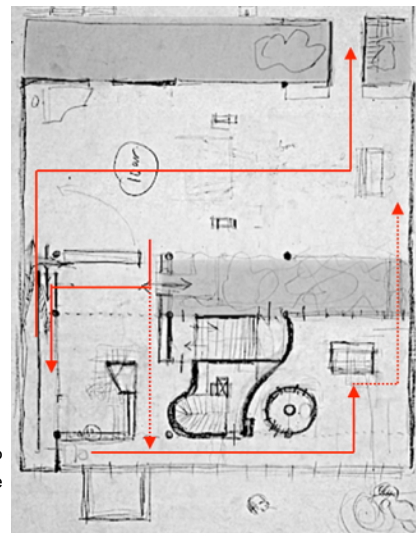
As principais transformações desta fase são decorrentes da recuperação da métrica tripartida da estrutura do primeiro projecto. A etapa de processo apresenta as principais características no grupo de desenhos à mão levantada, que por isso servirão de principal fonte para a análise das ocorridas, relativamente à etapa de esboço.

A planta de entrada ou *rez-du-chaussée* - FLC 10389 (fig. 162) apresenta-se pela primeira vez completamente desenhada com grande densidade de informação. Contempla o espaço de afastamento à rua, apresentando-o como um jardim apenas interrompido para permitir a passagem estritamente necessária para a garagem, e uma larga abertura para a entrada principal. O vestíbulo de entrada aumenta a profundidade passando a incorporar o espaço de métrica B, ou noutro sentido, passando a incorporar o espaço do eixo transversal da casa, garantindo assim a serena articulação com o espaço de rampa, que vê o sentido de subida alterado, passando a iniciar-se no tramo interior. A área destinada a conservar solo natural para a jardineira do eixo transversal apresenta uma grande dimensão, sensivelmente o dobro da área da jardineira do piso superior. A área de serviço da casa apresenta-se no lado direito da entrada, entre o vestíbulo e a garagem. O tambor de serviço é reformulado mantendo o sistema de dupla escada, articulando-se com a escada principal. O espaço de serviço desenvolve-se na parte posterior da casa, fechada com o *jardin potager*, um espaço rebaixado e regularmente ordenado, acessível por um percurso proveniente da garagem.

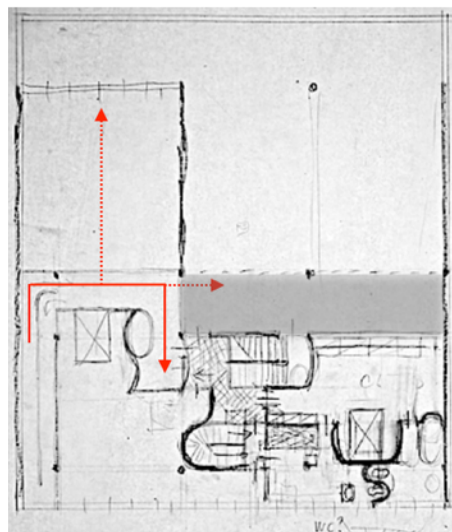
162. VM2p - esq. rez-du-chaussée. Edição do autor sobre FLC 10389; a cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.



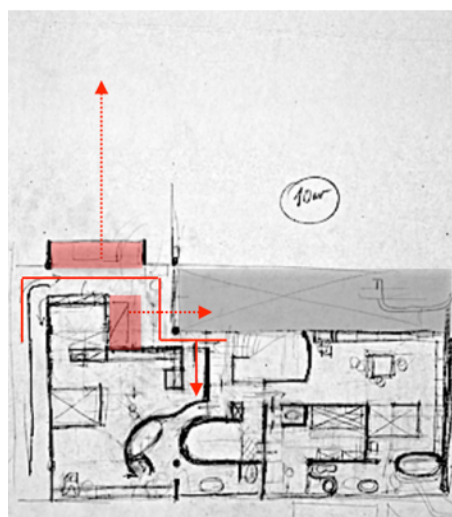
163. VM2p - Réz-du-chaussée supérieure. Edição do autor sobre FLC 10393; a cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.



164. VM2p - Étage. Edição do autor sobre FLC 10388; cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.



165. VM2p - Étage variante. Edição do autor sobre FLC 10392; cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.

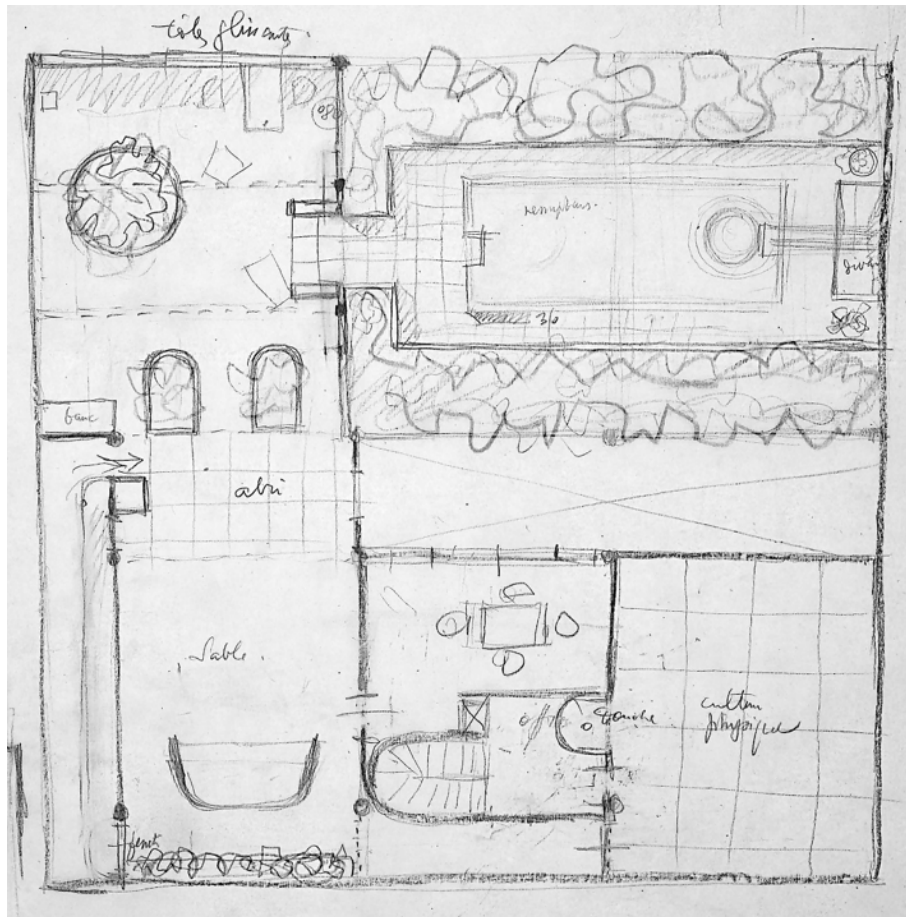


Na planta de piso da sala ou *rez-du-chaussé supérieure* - FLC 10393 (fig. 76 dir.), o tambor de serviço é reformulado, recuperando as linhas curvas. A alteração do sentido de subida da rampa tem implicações directas na sequência de espaços. Assim, do piso do vestíbulo de entrada a rampa conduz o percurso directamente sobre a sala de dupla altura continuamente interligada com o jardim coberto. A passarela que liga ao *Vrai-jardin* abandona o eixo da plataforma e desloca-se para a direita. Esta alteração decorre do ajustamento à métrica estrutural e reproduz o efeito zig-zag formado pelo percurso: rampa - sala - jardim coberto - passarela - *Vrai-jardin*, privilegiando as relações transversais sobre as axiais. A passagem para o piso dos quartos apenas acontece através do *salon* que se encontra marcadamente separado da *salle*.

No piso superior ou *Étage* - FLC 10388 (fig. 77 esq.), a alteração da articulação das escadas principal e de serviço regula a organização dos quartos. A chegada da rampa mantém o enlace no eixo transversal, não permitindo a subida contínua até à cobertura. A escada principal termina neste piso, atribuindo à rampa o protagonismo das relações verticais da casa. O espaço de chegada da rampa é apenas uma passagem aberta sobre a dupla altura da sala, que inverte as aberturas, fechando para o jardim coberto e abrindo para o *Vrai-jardin* e para as árvores da folie de St. James.

LC reformula este piso através de um novo desenho do *étage* - FLC 10392 (fig. 77 dir.). Para além de uma nova organização dos quartos, introduz a alteração mais significativa, a transformação do espaço de chegada da rampa em *boudoir*. Esta alteração é feita através de uma composição de dois espaços, um orientado para a sala e a vista das

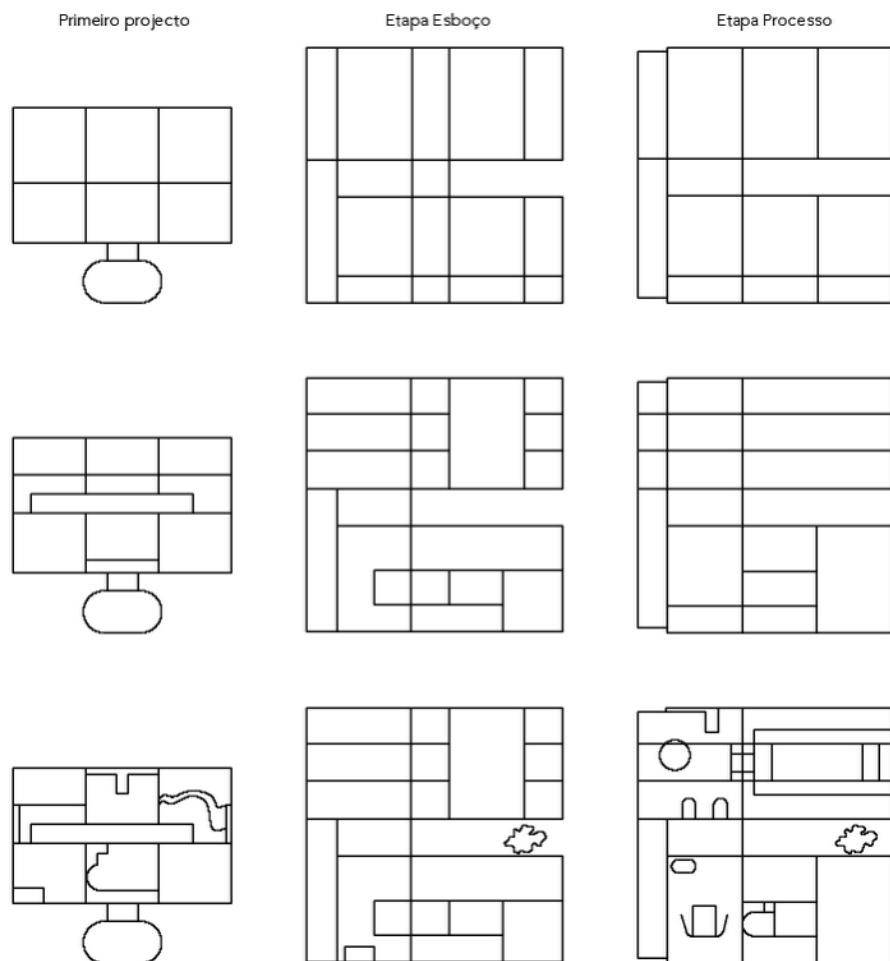
árvores do parque de St. James através do vitral, e outro espaço orientado para a jardineira do eixo transversal da casa. A passagem acontece entre os dois espaços. Com esta alteração LC resolve o problema da dupla orientação, criando uma estadia de grande riqueza visual, sem abandonar o obsessivo enlace com o eixo transversal.



166. VM2p. Terrasse. FLC 10391.

No piso da cobertura - FLC 10391 (fig. 166), as principais transformações são a recuperação da métrica tripartida da estrutura do primeiro projecto, a deslocação da piscina para o interior do *Jardin-suspendu*, a transformação do *Jardin Abri* em *salle* e a sua deslocação para a frente do tambor de serviço. A alteração do sentido da rampa não tem grandes consequências. O espaço de chegada é individualizado com um pavimento e uma cobertura de abrigo, uma janela de enquadramento da jardineira no eixo transversal. A alteração da métrica estrutural clarifica a compartimentação do espaço. A piscina é retirada do espaço do solário e passa a ocupar todo o espaço central do *Jardin-suspendu* previsto na etapa de esboço. O *jardin Abri* é transformado em *salle* e deslocado para a frente do *tambour de service* ocupando o espaço deixado livre pela escada principal, e dá lugar a um novo uso da cobertura: a *culture physique*.

O espaço da cobertura estabiliza a composição com a métrica CAAA x CABAB. Os espaços de métrica A, de generosa dimensão, albergam aos usos principais, enquanto os espaços de métrica B e C se destinam a espaços de transição e circulação. A divisão da cobertura em duas bandas, uma tectónica e outra de jardim permanece desde o primeiro projecto. A banda tectónica é um espaço com a prevalência de elementos construídos e usos muito específicos, compondose nos termos mais



167. VM - Comparação dos esquemas de composição do primeiro e segundo projecto. Métrica estrutural, compartimentação e plástica. Desenho do autor.

convencionais da arquitectura. A banda de jardim permanece, embora transfigurada, pois não corresponde a uma parte da cobertura coberta com terra. No entanto os elementos de jardim predominam, quer na estância através das jardineiras, quer no jardim, com duas longas jardineiras cuja vegetação compartimenta o espaço criando uma sala de verdura. Esta banda caracteriza-se por espaços predominantemente abertos e com uns usos mais generalistas (fig.167).

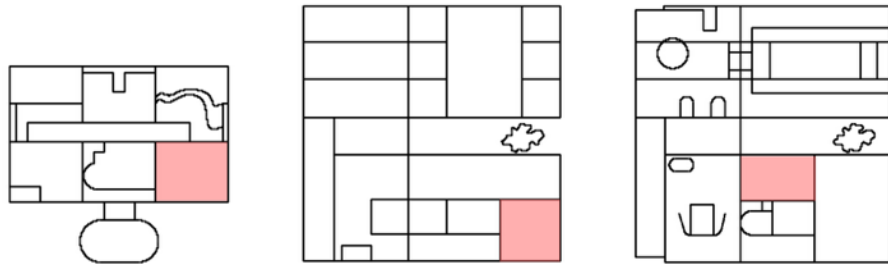
Jardin Abri / Déjeuner / salle

O *Jardin Abri* (fig.168) é deslocado para a frente do tambor de serviço, passando a ser um espaço totalmente interior, designado por *salle*. É ocupado por uma mesa central e um conjunto de cadeiras onde se imagina tomar o insistente *déjeuner*, previsto na etapa de esboço e sugestivamente mencionado na carta ilustrada de outubro, beneficiando de um apoio eficiente do *réduit* e uma abertura visual sobre a jardineira do eixo transversal.

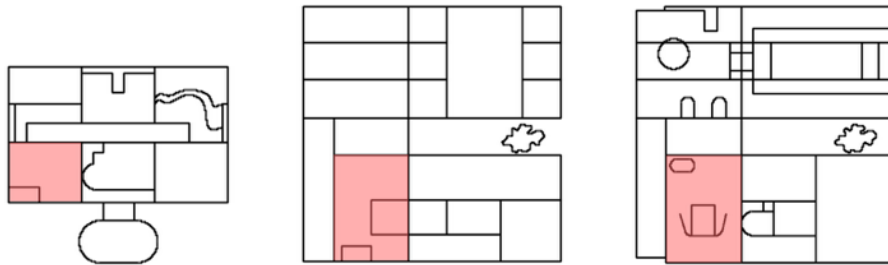
Solárium

O solárium (fig.169), é um uso constantemente previsto para a cobertura, ocupando um papel central na sua concepção desde os primeiros apontamentos na maison Citrohan.

Em todas as soluções anteriores deste projecto o divã localiza-se numa posição encostado a uma parede, libertando o espaço para outras actividades. No anteprojecto ocupa o eixo central do espaço, sendo



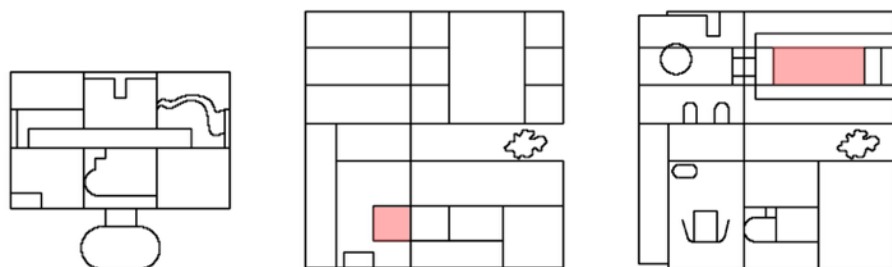
168. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Jardin d'abri /dejeuner / salle. Desenho do autor.



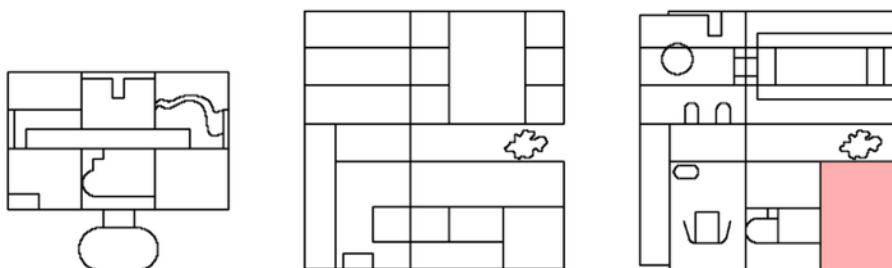
169. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Jardin Madame / solarium. Desenho do autor.

complementado com uma concha para banhos de água, que dificilmente poderia ser chamada de piscina. No primeiro projecto, o divã ocupa uma posição secundária e volta a dividir o espaço com a piscina, mesmo que isso se revele incompatível. Na etapa de esboço puderam ser verificadas as dificuldades de juntar os dois elementos mesmo espaço, resultando num espaço exíguo e sem charme.

Nesta solução, LC liberta-se da piscina e recupera um grande protagonismo para o espaço de solário, coberto por um tapete de areia e organizado por uma parede curva para formar a cabeceira do divã dos banhos de sol. O divã aumenta de dimensão e assemelha-se a uma cama dupla, ocupa uma posição isolada e central no espaço, formando um eixo visual com a mesa da estância do jardim. Chega a haver a previsão de uma floreira a estabelecer um segundo fundo, mas que não irá prevalecer na solução final. No entanto, o aspecto mais surpreendente desta solução é a solução do tapete de areia. Com este ideia LC pretende recriar um fragmento de uma praia, um espaço à beira da água, numa clara alusão ao espírito mediterrânico, e que faz ressonância daquela paisagem altamente clássica evocada na carta de outubro. A recriação de um espaço natural dentro de um espaço arquitectónico é porventura o tema que enlaça esta proposta com a ideia de jardim na cobertura, substituindo a terra por areia, a vegetação pelas pedras, LC reinventa o tema da cobertura, retomando a ideia do *toit-terrasse* com os pavimentos arquitectónicos, ou *toit-jardin* com o revestimento de elementos naturais.



170. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Piscina. Desenho do autor.



171. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Culture physique. Desenho do autor.

Piscina

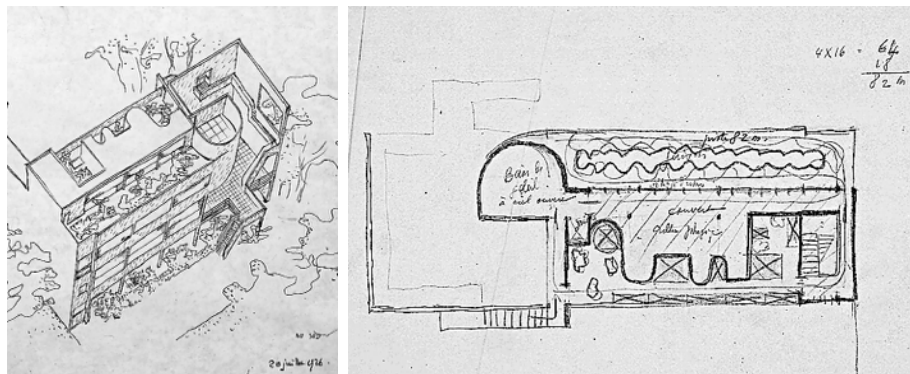
A piscina (**fig.170**), anteriormente associada ao solárium no anteprojecto e no primeiro projecto, adquire autonomia aumentando significativamente de dimensão, passando a ocupar totalmente o espaço da sala de verdura, dispondo de um pequeno solárium no topo. Este espaço adquire pela primeira vez uma dimensão consistente, muito embora a resolução da profundidade vá permanecer como uma das ambiguidades que nunca conheceu solução, uma vez que é incompatível com a dupla altura do jardim coberto do piso da sala. A piscina é agora um espaço de jardim, sendo encerrada nos seus lados maiores por duas floreiras contínuas que lhe asseguram uma ambiente vegetal único.

Culture physique

No lugar do jardim Abri é proposta uma sala descoberta (**fig.171**), totalmente encerrada por muros altos no perímetro, destinada à *culture physique*, dispondo de um duche exterior. Este uso é totalmente inovador no programa de usos da cobertura, não se percebendo se prevalece na solução final.²⁵⁷ Esta ideia é o antecedente das pistas de atletismo nos primeiros estudos da Villa Stein (**fig.172 e 173**) e na cobertura da unidade de habitação de Marselha.²⁵⁸

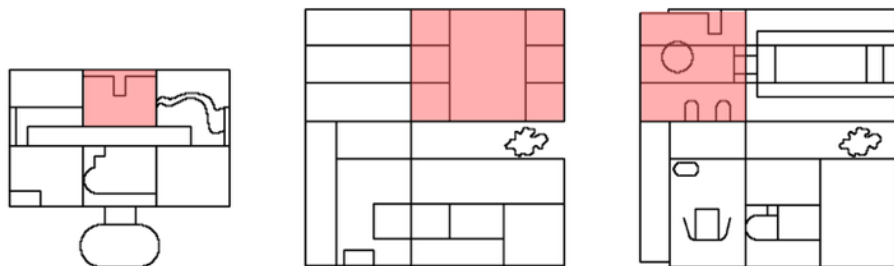
²⁵⁷ Na apresentação final o espaço é designado *Abri*, mas contrariamente ao sentido da palavra, este é um espaço descoberto. Por outro lado LC aplica esta expressão para descrever espaços cobertos, como acontece nesse mesmo desenho, quando usa a mesma expressão para identificar o espaço de chegada da rampa, que é efectivamente coberto. Por estes motivos, essa expressão é uma das ambiguidades abertas.

²⁵⁸ O tema da cultura física, através de actividades desportivas ilustrarão também alguns desenhos de jardins suspensos, como por exemplo os dos apartamentos do immeuble Wagner.



172. Villa Stein-de Monzie. Plan de terrasse - Culture physique. O programa desenvolvido previa uma pista de atletismo de 82m na parte superior, e um espaço de cultura física coberto. Extracto de FLC 10512.

173. Villa Stein-de Monzie. Prancha de desenhos - Culture physique. Ext. FLC 31480.



174. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Estância de jardim. Desenho do autor.

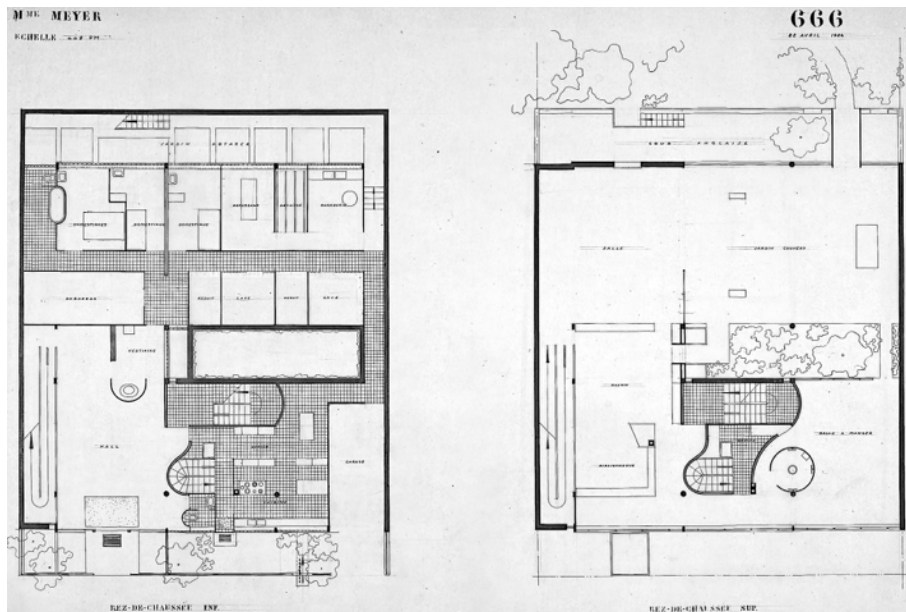
Estância de jardim

O espaço principal da cobertura passa a ser a estância de jardim (fig. 174), ornamentada com umas floreiras de média dimensão, e delimitada por uma estrutura no perímetro que permite a cobertura parcial por uma tela de ensombramento recolhível, e, a instalação de *teles glissantes* que controlam as janelas para o exterior. A combinação de uma mesa com a janela busca o ponto de vista estratégico para a folie de St. James, sem que ainda esteja encontrado. Este espaço sem um uso especialmente determinado, é o espaço de recepção da cobertura, permitindo uma estadia informal ou até social, e dá acesso à sala de verdura onde se localiza a piscina, também aberta à paisagem do parque.

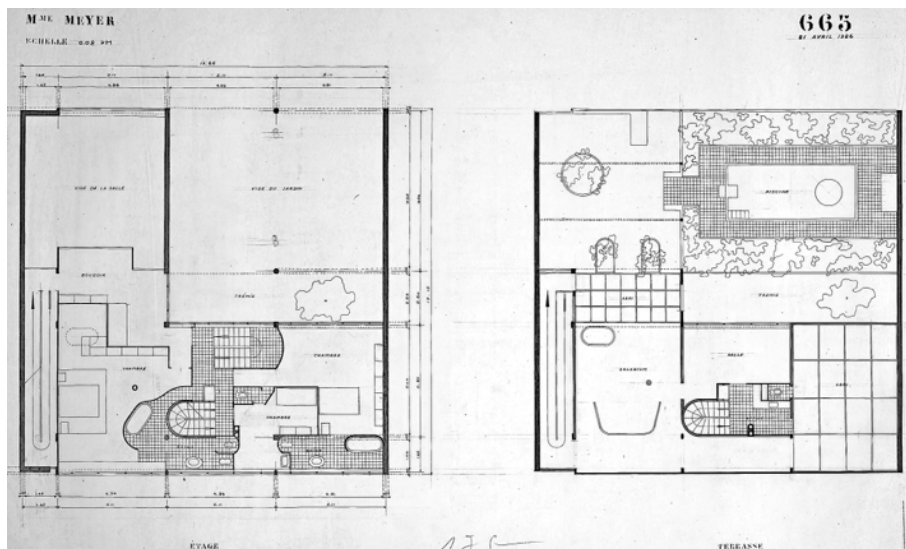
A etapa de apresentação

A etapa de apresentação é composta por 7 desenhos. Um jogo de plantas (FLC 10371, 10370 e 10373), um corte longitudinal (FLC 10372), duas axonometrias (FLC 31538, 31539) e uma prancha de 7 desenhos em perspectiva (FLC 31514). Este último desenho é o elemento inovador desta etapa, e estabelece um paralelo com a carta ilustrada apresentada no primeiro projecto.

Este grupo desenhos é antecedido por um outro grupo de 9 desenhos rigorosos a lápis que integram a etapa de processo, composto por um jogo de plantas (FLC 10394, 7884, 10400 e 10396) duas axonometrias (10380 e 29844), um corte (FLC 10379) e dois alçados (FLC 10377, e 10585), mas que são a preparação dos desenhos de apresentação finais.



175. VM2a - Extracto de FLC 10371.



176. VM2a - Extracto de FLC 10370.

As transformações

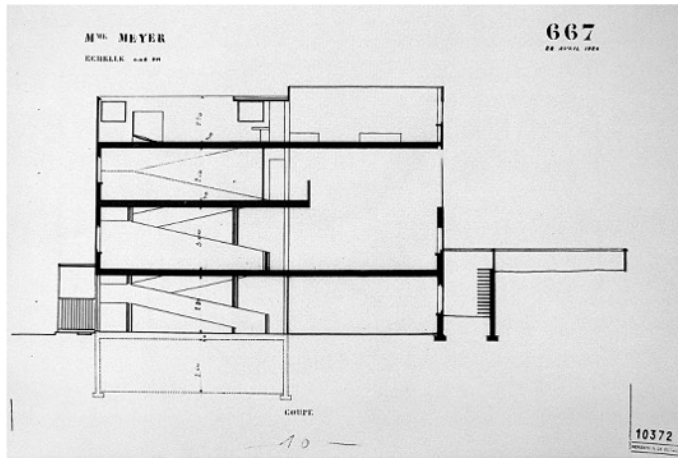
Esta etapa conserva as principais transformações introduzidas na etapa de processo através do grupo de desenhos à mão levantada. As alterações visíveis são essencialmente de pormenor. As principais transformações desta fase são:

Na planta de entrada ou *rez-du-chaussée* - FLC 10371 (**fig.175 esq.**) a introdução de uma entrada de serviço pelo jardim frontal, a redução da área de terreno natural da jardineira para ampliação da área de serviço e o alinhamento do acesso ao jardim *potager* ou *cour anglaise* com com o eixo da sala.

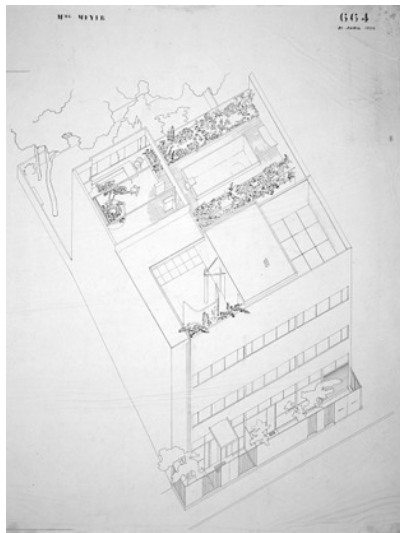
A planta de piso da sala ou *rez-du-chaussé supérieure* (**fig.175 dir.**), representada no mesmo desenho, abandona o enlace da rampa com a *salle* e o *salon* apresentando um patamar aberto, e contemplando a definição da métrica C da malha estrutural nas fachadas da rua e do jardim.

Na planta de dos quartos ou *étage* - FLC 10370 (**fig.176 esq.**), prevalece o desenho variante ensaiado na etapa do processo, sendo também abandonado o enlace da rampa com o *boudoir* no eixo transversal, permitindo um percurso vertical contínuo.

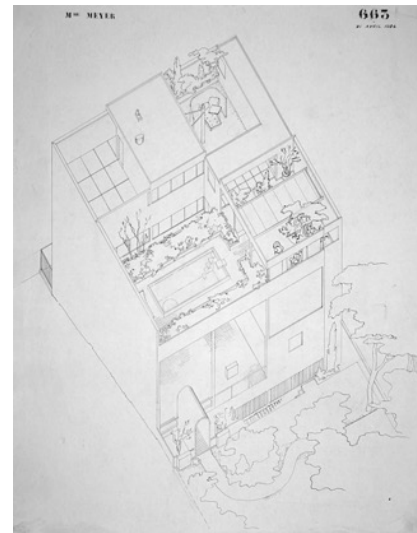
Na planta da cobertura (**fig.176 dir.**), também representada no mesmo desenho, a solução apresenta pequenas alterações.



177. VM2a - Corte. FLC 10372.



178. VMa - Axonometrias. FLC 31539.

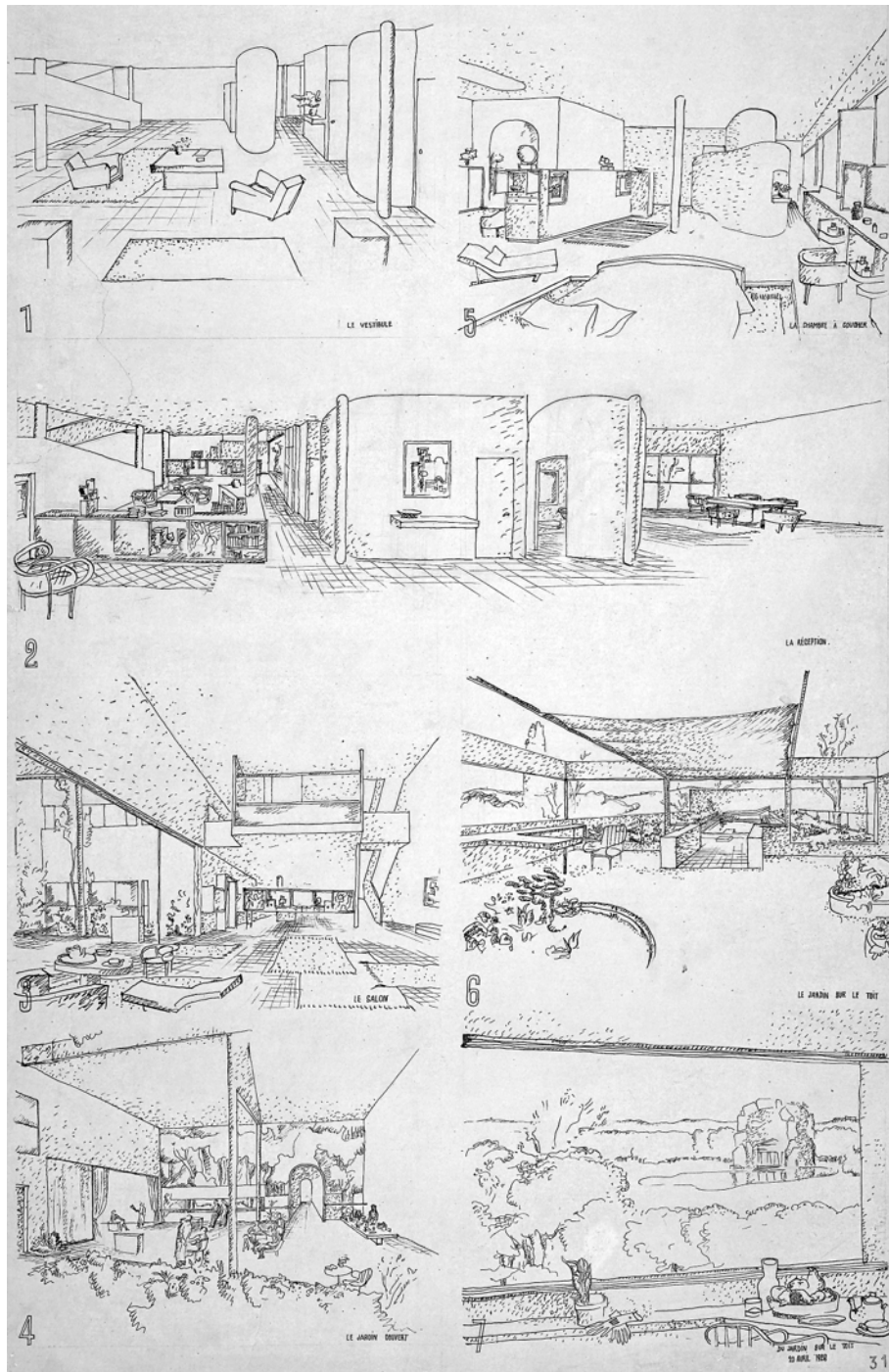


179. VMa - Axonometria. FLC 31538.

O solárium passa a incorporar um lanternin para o quarto, o espaço de *culture physique* surpreendentemente retoma a identificação *Abri* e perde a *duche exterior*, sendo substituída por um sanitário. Este espaço não sofre quaisquer outras alterações, permanecendo descoberto, revelando por isso uma ambiguidade difícil de compreender.

A jardineira do eixo transversal apresenta uma árvore, apresentando assim uma dimensão vertical que percorre toda a casa. Na identificação deste espaço, LC indica a expressão *Tremie*. Esta expressão põe em destaque a função de recolha das águas pluviais no centro da cobertura, tal como havia ponderado na sua pesquisa sobre a cobertura plana na *maison dom-ino* (fig.101 e 102). O jardim interior da casa passa assim a participar na solução dos problemas construtivos da cobertura.

Na estância de jardim é apresentada uma modificação muito sensível. O recorte da fachada do jardim provocado pela expressão da métrica C da malha estrutural origina um pequeno balcão associado à janela continua, que se incorpora com a mesa do lado esquerdo. Nos desenhos da etapa de processo a mesa era representada com um par de cadeiras em ambos os lados, não sendo claro se LC pretende uma posição fixa. A ocupação de ambos os lados da mesa sugere uma orientação axial para o exterior. No desenho de apresentação, a mesa integrada no balcão adquire uma posição fixa, e perde a axialidade. Prevalece a ocupação do lado esquerdo, no mesmo lado do balcão e no enfiamento do eixo iniciado na cabeceira do solárium. Esta nuance revela a descoberta do ponto estratégico da vista da paisagem exterior, através de um novo eixo visual diagonal para enquadrar a vista do *Grand Rocher* da folie de St. James.



Corte

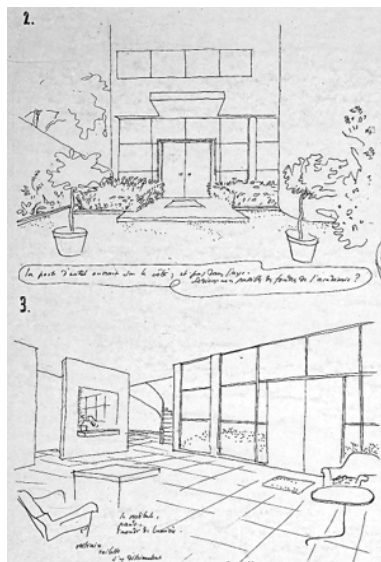
Pela primeira vez é apresentado um corte que se desenvolve no sentido longitudinal (fig. 177), e parece ter como objectivo representar o desenvolvimento da rampa em todos os pisos. Representa também a sequência dos espaços mais importantes da casa, que formam uma sucessão espacial contínua: a entrada, o vestíbulo, o *salon* e *salle* com a dupla altura, o quarto principal e o *boudoir* com as diferentes relações com o *Vrai-jardin*, o solárium e a estância de jardim com vista sobre a paisagem. Esta sequência de espaços revela as principais transformações da casa, em particular a formação do L com o desenvolvimento de um eixo longitudinal que atravessa as duas bandas da casa.

Axonometrias

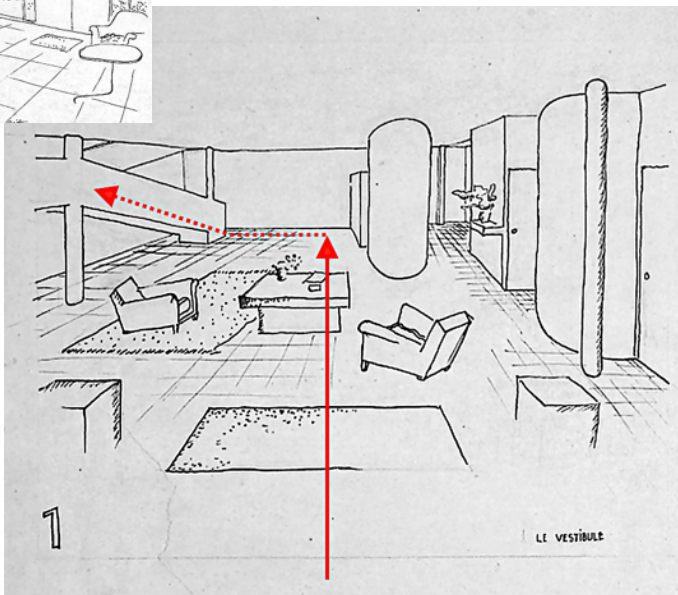
As axonometrias (fig.178 e 179) são uma representação tridimensional da solução, sendo perceptível o esforço em conciliar a austeridade de uma arquitectura depurada com a expressividade da vegetação dos jardins, com grande detalhe e riqueza no *Toit-jardin* e no jardim posterior.

Prancha de desenhos

O elemento mais inovador desta etapa é a prancha de desenhos em perspectiva (fig. 180), que estabelece um paralelismo inevitável com a carta ilustrada do primeiro projecto (fig.32). Nessa LC apresentou dez desenhos: 1 - Axonometria, 2 - *La porte d'entrée*, 3 - *Le vestibule*, 4 - *Du salon*, 5 - *Cet etage est une seule salle*, 6 - *Le boudoir*, 7 - *Un solarium et*



182. VM1 - Carta ilustrada, *La porte d'entrée e Le vestibule*. Extracto de FLC 31525.

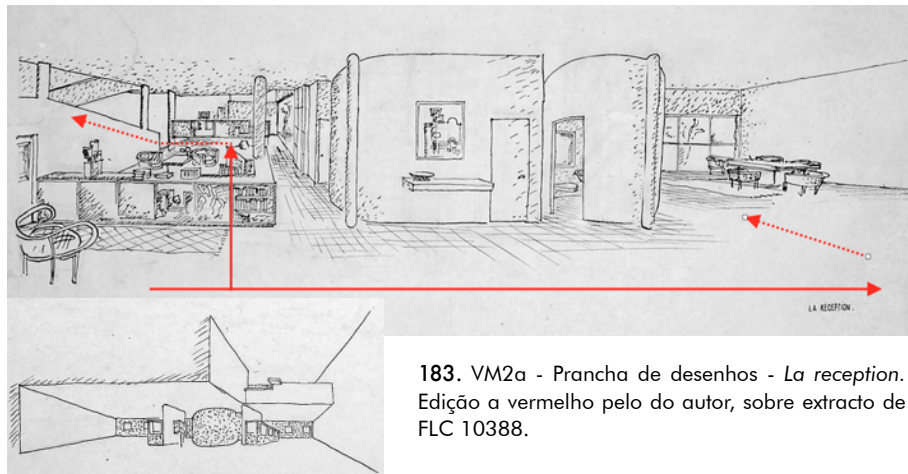


181. VM2a - Prancha de desenhos - *Le vestibule*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514.

une piscine, 8 - Jardim, 9 - Evocação da paisagem clássica e 10 - Tábula escrita. Nesta prancha de desenhos, LC abandona a narrativa escrita, apresentando apenas uma sequência de sete desenhos: 1- *Le vestibule*, 2 - *La reception*, 3 - *Le salon*, 4 - *Le jardin couvert*, 5 - *La chambre á coucher*, 6 - *Le jardin sur le toit* e 7 - *Du jardin sur le toit*.

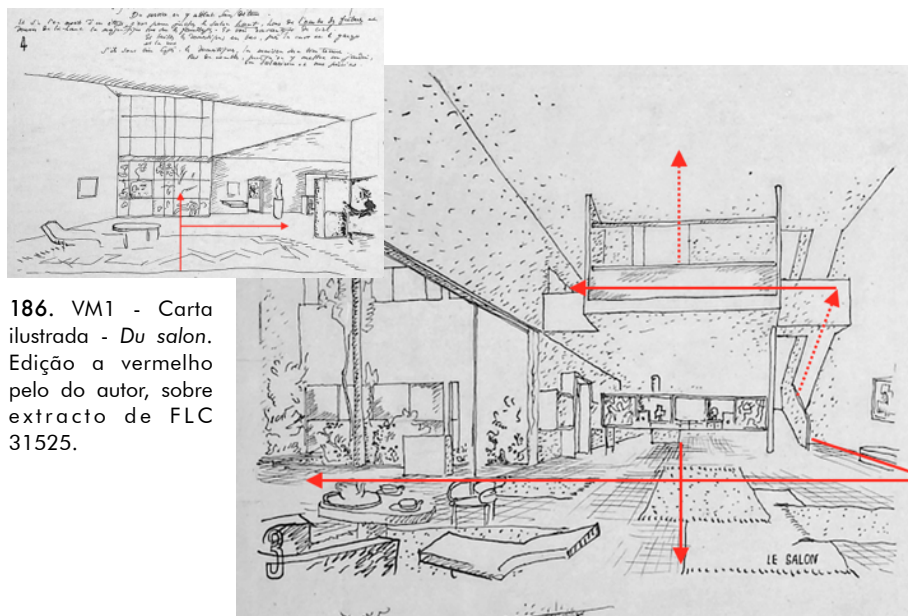
1- *Le vestibule*

Na comparação da sequência de desenhos verificamos que LC prescinde da axonometria e do desenho da porta de entrada, iniciando a apresentação logo com o vestíbulo. A perspectiva (fig.181) é feita desde a porta de entrada, no eixo do espaço, visualizando a rampa ao fundo do lado esquerdo. LC salta os desenhos introdutórios, e inicia a narrativa espacial com um desenho que apresenta a alma do novo projecto - o eixo do L, nos eixos da porta de entrada e do vestíbulo, apresentando a rampa no final. No desenho da carta ilustrada (fig.182) LC apresenta uma perspectiva do exterior da entrada, e após entrar, tem necessidade de apresentar uma perspectiva do vestíbulo desde o lado inverso à entrada para sugerir a ligação ao piso superior, através da visualização da escada exterior.



183. VM2a - Prancha de desenhos - *La reception*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10388.

184. VM1 - Carta ilustrada - "*Cet étage est une seule salle, salon, salle à manger, etc., bibliothèque*". Extracto de FLC 31525.



186. VM1 - Carta ilustrada - *Du salon*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31525.

185. VM2a - Prancha de desenhos - *Le salon*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514.

2 - *La reception*.

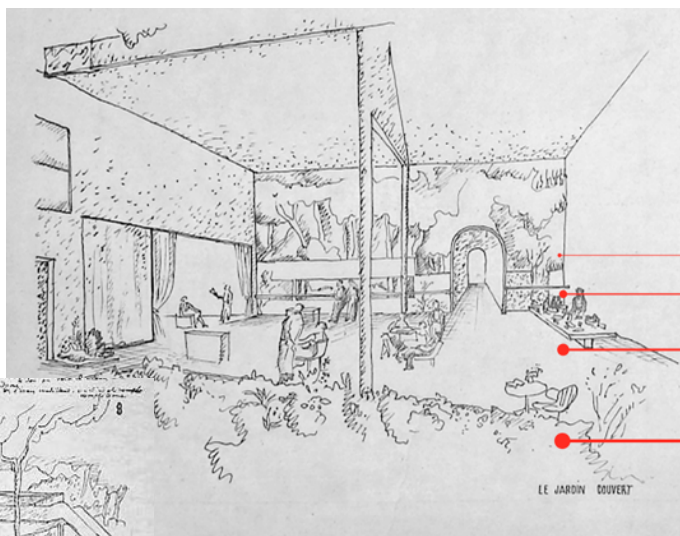
No desenho da recepção LC apresenta uma perspectiva panorâmica do *L* (fig. 183), mostrando a interpenetração dos espaços, para formar um compartimento único. Neste desenho, repete a posição do primeiro desenho, pondo em destaque o eixo do *L*, e reproduzindo a rampa aberta que estabelece uma referência espacial constante. O elemento condutor para os dois próximos desenhos são os extremos do *L*. Na carta ilustrada LC apresenta um corte perspectivado no ponto "5 - *Cet étage est une seule salle*" (fig.184), colocando o observador fora do espaço para melhor o compreender. Essa é uma construção mental impossível de visualizar, apenas de imaginar.

3 - *Le salon*

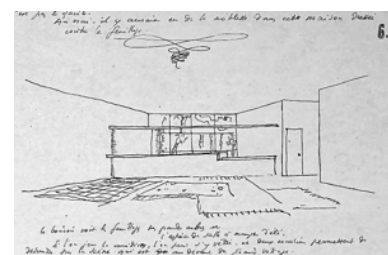
Neste desenho (fig. 185), LC representa o *salon*, o espaço da sala com dupla altura, aberto ao nível do solo para o *jardin-couvert* em detrimento do grande vitral, e, ao nível superior para as árvores centenárias do parque. A rampa é visível e assegura a referência espacial, apresentando o eixo transversal da casa na interligação com o *boudoir* e a *jardineira* no exterior. Este espaço é o clímax do *L* proposto e apresenta-se como a resolução do extremo do eixo longitudinal apresentado no desenho n°2.

Na carta ilustrada, o desenho n°4 (fig. 186) também explica o *salon* com a dupla altura, centrado no grande vitral que é também um jardim de inverno, aberto para o jardim exterior. É notável a semelhança entre as aberturas laterais dos dois desenhos.

188. VM1 - Carta ilustrada - Jardin. Extracto de FLC 31525.

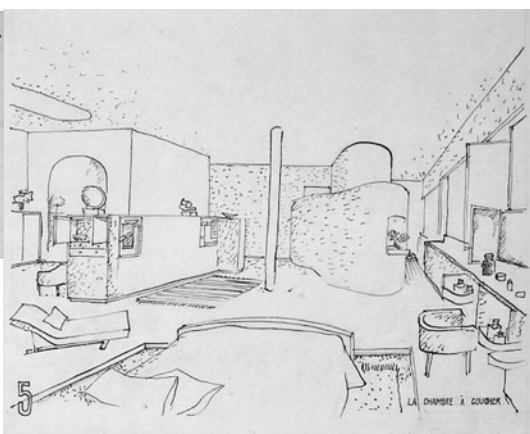


187. VM2a - Prancha de desenhos - Le jardin-couvert. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514.



190. VM1 - Carta ilustrada - Le boudoir. Extracto de FLC 31525.

189. VM2a - Prancha de desenhos - La chambre à coucher. Extracto de FLC 31514.



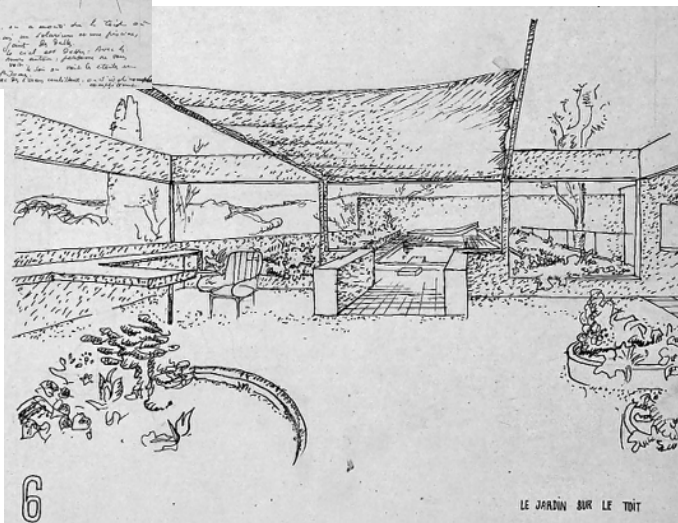
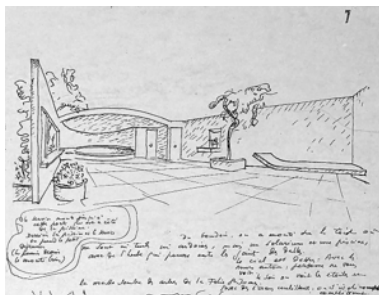
4 - Le Jardin-couvert

Neste desenho (fig. 187), LC apresenta a resolução do extremo do outro eixo do L indicado no desenho nº2. O desenho apresenta uma vista do Jardin-couvert desde a *salle à manger*, sobre a jardineira transversal, com o centro da perspectiva no eixo da passarela. Através deste desenho é ainda possível perceber a sequência de jardins, formada pela jardineira, plataforma do *jardin-couvert*, *jardin-potager* e *Vrai-jardin*. Os jardins apresentados não apresentam um valor individual, mas correspondem a partes de um conjunto revelando uma unidade intrincada com a própria casa. No desenho nº 8 da carta (fig. 188), LC pretende também apresentar a sua ideia de jardim. Nesta solução, jardim e casa apresentam-se como elementos autónomos, coexistindo através de relações visuais, apenas interligados por uma passarela. A plataforma, que estabelece o *Jardin-suspendu* sob as árvores procura romper a fronteira desses dois mundos.

5 - La chambre à coucher

Neste desenho (fig. 189), LC representa um dos espaços principais da casa, o quarto da Sra. Meyer, localizado por cima do vestíbulo de entrada e da sala, e por baixo do *solarium*. Apesar de pertencer a esta sequência vertical de espaços, este desenho mantém a continuidade da narrativa espacial por enlace com a vista do *boudoir* do desenho nº3 que representa o *salon*. O elemento conectivo parece ser o eixo transversal, embora o angulo da perspectiva não permita um posicionamento espacial claro.

192. VM1 - Carta ilustrada - *Un solarium et une piscine*. Extracto de FLC 31525.



191. VM2a - Prancha de desenhos - *Le jardin sur le toit*. Extracto de FLC 31514.

Na carta ilustrada (fig. 190), apesar dos diversos desenhos, não é apresentado qualquer elemento descritivo do piso dos quartos, para além do *boudoir*. Um dos elementos comuns entre os dois projectos é a posição do *boudoir* e a sua relação com o jardim exterior. Não se trata ainda do *Grand Rocher* pois esta não é visível na orientação axial da Villa Meyer. Aquilo que efectivamente pretende ver são as árvores centenárias do parque, conforme está descrito no ponto 6 da carta ilustrada de outubro "[...] le *boudoir* voit les feuillages des grands arbres", ou ainda na descrição do jardim no ponto 8 "où l'on peut grâce aux *futaies* du parc St James se croire loin de Paris [...]"

6 - *Le jardin sur le toit*

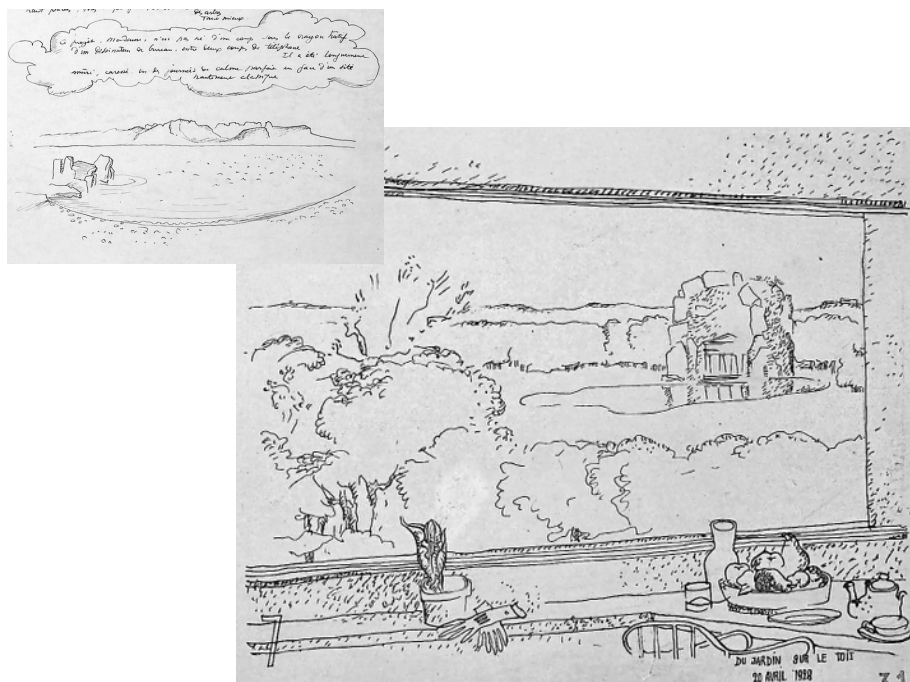
Um dos aspectos mais surpreendentes deste desenho (fig. 191) consiste na ausência do espaço *solarium*. Apesar da matriz espacial dada pelo L, LC prescinde da relação axial entre o *solárium* e a estância de jardim, para representar antes a relação transversal da estância de jardim com a piscina. Esta ideia pode significar que LC prefere manter o paralelismo com a carta ilustrada (fig. 192), onde representa o *solárium* com uma piscina. No primeiro projecto, a estância integrava a banda de jardim que apenas era representada na axonometria, e o espaço de *solárium* não tinha um uso tão específico, chegando a ser designado como *Jardin Madame*. Neste conjunto de desenhos não existe uma vista axonométrica, talvez porque o conjunto de desenhos do projecto final já contemplasse duas axonometrias de ângulos inversos.

LC pretende com este desenho representar todo o *Toit-jardin*, e por isso lhe atribui essa designação. Efectivamente esta perspectiva descreve com bastante abrangência toda a banda de jardim, contrariamente ao desenho do primeiro projecto que apenas mostra a banda tectónica. Com a especialização do espaço de *solarium*, a sequência de espaços da banda tectónica adquire um carácter mais utilitário e circunstancial, enquanto a banda de jardim conserva o efeito mais lúdico e contemplativo, sendo este efeito o escolhido para representar a ideia da cobertura jardim.

7 - Du jardin sur le toit

O projecto da Villa Meyer é desde início influenciado pela presença da folie de St. James, no lado posterior da casa. Este deve mesmo ter sido o principal motivo da escolha da parcela. Mas essa influência no projecto não apresenta relações específicas, pelo contrário, as influências eram mais de carácter ambiental, e por isso difusas, geralmente reduzidas à visibilidade das árvores centenárias sistematicamente referidas por LC na carta ilustrada do primeiro projecto.

A primeira grande influência é dada pela orientação da casa para o lado posterior, em detrimento do lado da rua. Mas como vimos anteriormente, esta é uma orientação geralmente pretendida por LC, desde cedo manifestada na maison Citrohan. Afastar a casa da rua é ao mesmo tempo afastar a casa da cidade, pelo menos de um determinado tipo de cidade. Por isso, a orientação da casa para o lado posterior é de algum modo natural. Mas, mais do que negar a cidade, ou a sua influência na produção da arquitectura, LC geralmente procura orientar a casa pra



193. VM2a - Prancha de desenhos - *Du jardin sur le toit*. Clímax da sequência espacial da villa na estância de jardim da cobertura, com uma vista enquadrada sobre o Grand Rocher do Parque da Folie de St. James. Extracto de FLC 31514.

algum elemento natural disponível e assim iniciar uma nova relação, ocultando o mais possível a presença urbana, e utilizando o elemento natural para construir uma ideia de paisagem, muitas vezes mais imaginado do que real, algo que anteriormente designamos por *Villeggiare*. No projecto da Villa Meyer a presença da folie de St. James é um atributo que eleva as capacidades do projecto. A exploração da visibilidade das árvores é levada ao limite com a proposta da plataforma suspensa, como nas *guinguettes* de Robinson ou como nas pinturas de Carpaccio.

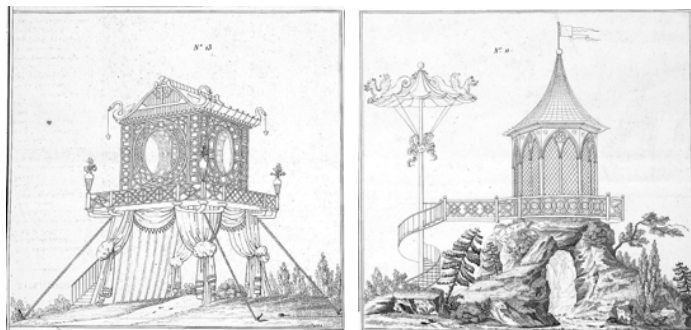
Folie de St. James

Mas a folie de St. James não representou para a Villa Meyer muito mais que apenas uma ideia. A visualização do *Grand Rocher* desde a cobertura desta projecto (fig. 193), é por isso um progresso significativo. A casa orienta-se para um elemento concreto. Mas afinal que espaço é esse? O que é concretamente a folie?

A folie de St. James é uma casa com um parque situados em *Neuilly-sur-Seine*, criados pelo arquitecto francês François-Joseph Bélanger em 1777, para Claude Baudard de Saint-James, ministro francês das colónias americanas e controlador da marinha.²⁵⁹ Bélanger, foi mais que um arquitecto, foi um talentoso inventor das artes aplicadas, paisagista e engenheiro, nascido em 1744, e que se inscreve no gosto pelo antigo característico da sua época²⁶⁰. O seu início profissional foi como

²⁵⁹ Braham A (1980, p.225).

²⁶⁰ Ibidem, p.225.



194. Fabriques do jardim de Bagatelle. Jean-François Bélanger.



195. Folie de St. James - La pelouse et le vieux Cèdre.

desenhador dos *Menus-Plaisirs du roi*, um serviço da monarquia responsável pela organização de cerimónias, festas e espectáculos da corte. Os seus ricos e excêntricos clientes permitiram-lhe explorar soluções deveras originais, tendo ficado conhecido pelo grande desenvolvimento dos jardins ingleses em França, destacando-se os casos de Bagatelle para o *Comte D'Artois*, o irmão mais novo do rei Louis XVI, com destaque para a decoração interior do quarto principal da casa que desenhou como uma tenda, numa metáfora militar, e, as fábricas do parque que exploram também essa ideia de tenda (fig. 194).

O caso de *Neuilly*, com a folie de St James, para o ministro francês, e o parque de *Méreville* para o banqueiro Jean-Joseph Laborde²⁶¹. Bélanger morreu em 1814, pouco depois da sua última obra, uma cúpula de aço e vidro para o *Halle au Blé*, a primeira da história da arquitectura.

A folie de St. James é na realidade uma casa (fig.195), construída em tijolo e revestida a pedra com um pórtico renascentista, implantada na *Route de Bagatelle à Neuilly*, actual *Avenue Madrid*, no limite de um grande terreno convertido em parque, que se estendia até ao rio Sena, passando por baixo da *Route de Boulogne à Neuilly* actual *Rue de Longchamp*. É um parque à inglesa, uma interpretação do jardim paisagista inglês, adornado de pavilhões quiosques, grutas e caminhos sinuosos, com um elaborado sistema de bombagem e retenção de água do rio Sena (fig.196).

²⁶¹ Braham A (1980, p.225).

Plan général d'une Maison sise à Neuilly près le Bois de Boulogne, dont M. Bélanger, Architecte, a augmenté et agrandi les Bâtimens, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, et dont il a fait les Jardins Anglais pour M. de Saint-James, maintenant à M. Bastou.

- | | |
|--|---|
| 1. Cour d'Oratoire. | 34. Châsse antique. |
| 2. Herbédère. | 35. Pavillon contenant l'eau traitée par le Sarcocolla. |
| 3. Bassin d'eau. | 36. Grand Canal en bois appelé pont sphère. |
| 4. Grande fosse avec fontaine et Bassin. | 37. Pont à l'Anglais. |
| 5. Bassin avec et Pélicie pour le poisson - nommé avec crochets sur les daires de M. Clapart Architecte. | 38. Pav. Chinois. |
| 6. Salle d'Oratoire. | 39. Pav. d'Oratoire. |
| 7. Palais de Musique orné et monté sur le Bois de Boulogne. | 40. Pont en Roches avec chute d'eau. |
| 8. Cour de la Bibliothèque. | 41. Pavillon de Jean Jacques. |
| 9. Cour pour sécher la terre. | 42. Église d'Anglais. |
| 10. Cour. | 43. Figure de Diane. |
| 11. Jardins potagers. | 44. Pavillon Chinois. |
| 12. Serres d'été et d'hiver. | 45. Pav. de Diane. |
| 13. Jardins des fleurs. | 46. Salonnaire. |
| 14. Pavillon d'été. | 47. Pav. d'été à l'entrée de Pavillon d'été. |
| 15. Bassin garni de Fleurs et figures. | 48. Grand Canal supérieur. |
| 16. Bassin garni de figures. | 49. Grand Canal en bois. |
| 17. Pav. Chinois. | 50. Grand Canal à pied d'eau pour alimenter le Canal. |
| 18. Pav. antique. | 51. Passage souterrain pour communiquer au Pavillon d'été de côté de la Cour. |
| 19. Bibliothèque et Pavillon Chinois. | 52. Roches et chute d'eau de pierres séparées les unes des autres. |
| 20. Pavillon de l'entrée de l'habitation. | 53. Roches en bois. |
| 21. Pav. de l'habitation. | 54. Roches en bois et par où l'eau se rend au Bois. |
| 22. Pav. en pierre de taille. | 55. Châsse. |
| 23. Pav. de l'habitation en bois et garni de fleurs. | 56. Drapeau de l'habitation à alimenter le Canal supérieur et le grand Canal. |
| 24. Pav. de l'habitation en bois et garni de fleurs. | |



196. Parque da folie de St. James - Plano geral. Jean-François Bélanger.

Kraft, no seu *Recueil d'Architecture Civile*, apresenta um extraordinário levantamento de um particular tipo de arquitectura, e trata logo de prevenir “*L’architecture ne se montre ici sous ces formes sévères et nobles qui inspirent un respectueuse admiration*”. Pelo contrário, o seu propósito é o de apresentar uma arquitectura

[...] en habit de fête, en costume léger, errante à la campagne, ou s’égayant dans les jardins de flore, jouant avec les Grâces, parée de tous leurs charmes, et tout ce que l’imagination la plus féconde, la plus variée, peut offrir au goût délicat des Français.

As razões de Krafft são claras, e enlaçam na perfeição não apenas com a obra de Bélanger, mas com os objectivos que LC pretendia imprimir na Villa:

Toutes ses productions du génie, de l’imagination, de la fantaisie même, ont cela de particulier, que des personnes pour qui l’architecture est généralement froide et sans intérêt, les parcourront avec plaisir, et s’attacheront à plusieurs par un sentiment naturel et involontaire.²⁶²

Para além de desenhar com grande detalhe a obra de Bélanger, Krafft descreve o jardim da folie de St. James, apresentando uma ideia que bem podia ser a síntese do famoso espírito do *jardin anglais*:

Ce vaste jardin est distribué en prairies, bois, vergers, vignes, potagers, plantes étrangers, berceaux, plates-bandes et corbeilles de fleurs, bosquets, tapis de gazon, champs de labour, etc. Toutes ces différents parties, si variées par leur nature, le sont encore par leur dispositions respectives, et par leurs différents aspects, en ce qu’ils offrent successivement à la vue, des montagnes, des vallées, des coteaux et des plaines. Toutes l’étendue de ce terrain est aussi

²⁶² Kraft J-Ch (1829, preface).

coupée dans tous les sens par une multitude de chemins et de sentiers sinueux, qui tantôt se croisent ou se traversent l'un au-dessus de l'autre, et tantôt se circonscrivent ou se succèdent; de manière qu'ils multiplient prodigieusement la promenade.²⁶³

O parque continha múltiplas construções, como descreve Krafft, algumas teriam verdadeira utilidade, mas um grande numero delas são unicamente de fantasia. Continha também a *fabrique* mais cara e mais famosa do seu tempo, chamada de *Grand Rocher*, e chegou a ser conhecida como a oitava maravilha do mundo.²⁶⁴ O seu dono também ficou conhecido como *L'homme du rocher*, um nome supostamente dado por Louis XVI, quando num dia de caça na floresta de Fontainebleau se cruzou com uma carruagem puxada por 40 cavalos, transportando as pedras ciclópicas que formam o arco do *Grand Rocher* (fig. 197).

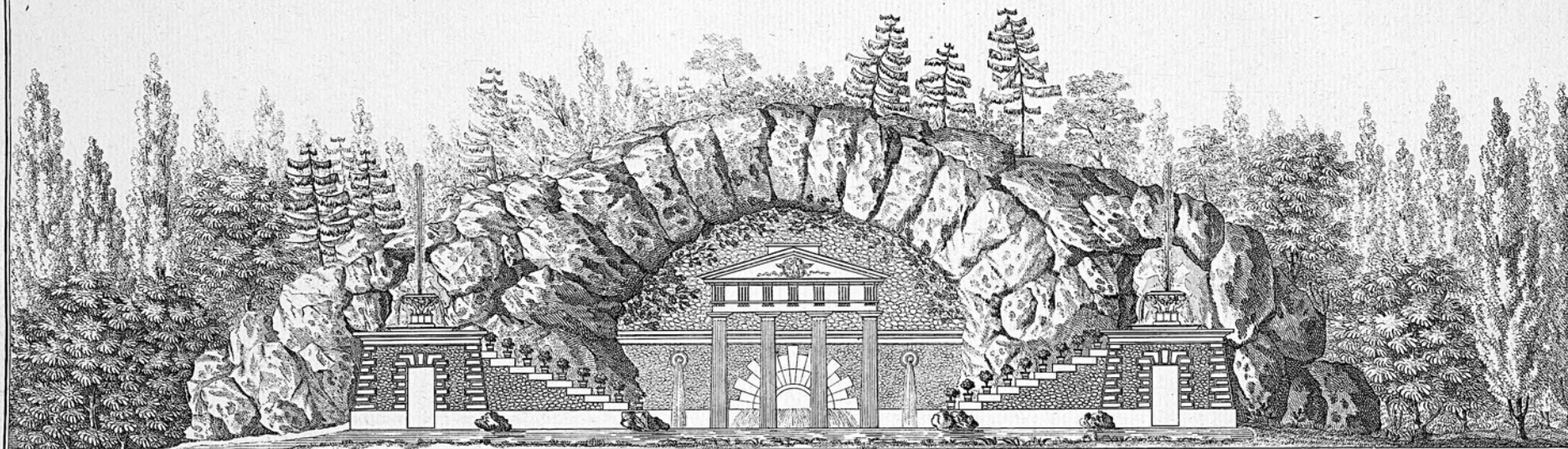
O rochedo é a expressão mais eloquente do sistema de água do jardim e localiza-se junto ao *Grand Canal Supérieure*, acomoda na parte traseira, uma elaborada sala de banho abobadada no seu interior, um reservatório de água na parte superior, uma gruta com um percurso maçónico subterrâneo e uma galeria, e transborda água na frente formando um pequeno lago. A aliança entre natureza e civilização está expressa na presença de um pórtico de colunas dóricas debaixo do arco de gigantes pedras rústicas de Fontainbleau. Metaforicamente, a natureza prevalece sobre a arquitectura.

²⁶³ Kraft J-Ch (1829, p.20).

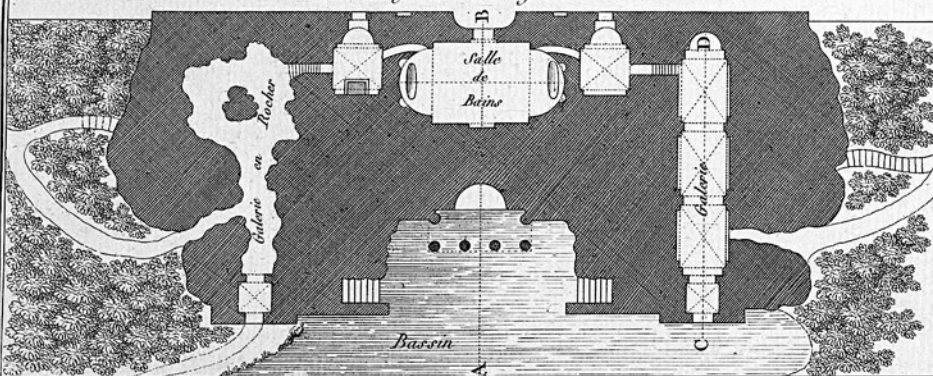
²⁶⁴ Braham A (1980, p.226).

Suite du Jardin St. James.

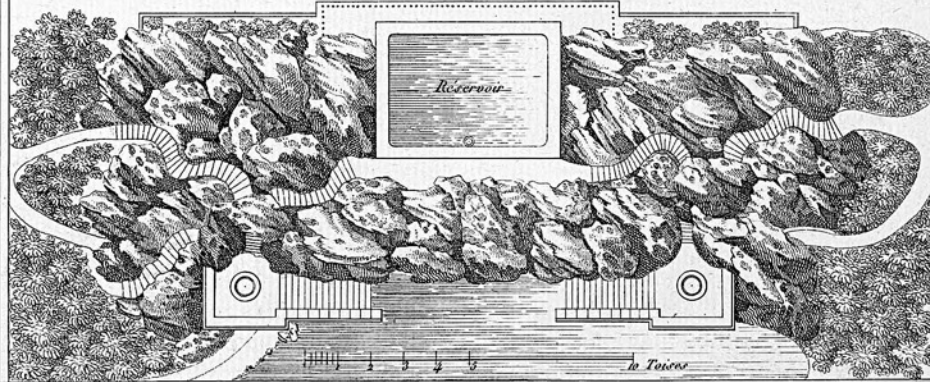
Élévation du grand Rocher N°.



Plan des fondations du grand Rocher.

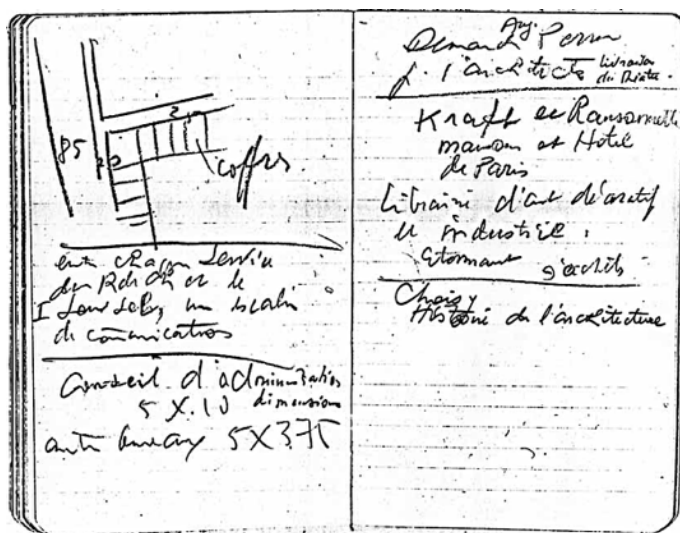


Plan du Rocher à vue d'oiseau.



Kraft del.

Gravé par Boulay.



198. LC - Carnet. Paris, Automne 1913.



199. A folie de St. James nos anos 20 - O Grand Rocher e a Pont de pierre de Taille sem água.

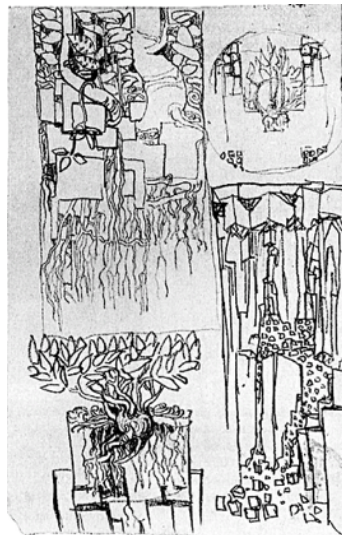
LC não foi surpreendido pela folie, pois o seu conhecimento de Bélanger, é do tempo da sua colaboração com Perret, quer por via da interesse do seu mestre pela história da arquitectura francesa, quer por via das suas investigações paralelas na Biblioteca Nacional. LC era também um apreciador da obra de Krafft, tal como se pode observar através das suas notas num caderno, revelado por Birksted.²⁶⁵ Em 1913, Ch-EJ pede a Perret que lhe envie uma edição da obra (fig.198). Birksted apresenta um extenso texto onde desenvolve as diversas relações de LC com Bélanger.

Mas a folie de St. James era já um espaço de pequenas dimensões por altura do projecto da Villa Meyer, e o encargo de LC decorre de mais uma dessas operações de urbanização dos terrenos da folie. Não se conhece o estado em que se encontrava o parque de St. James, e quais das suas fábricas subsistiam, para além da folie, do Grand Rocher e da capela. Por essa altura os proprietários eram os Srs Lebel que promoveram uma empresa para a urbanização Madrid, criado pelo arquitecto Hebrard.²⁶⁶

O Grand Rocher permanecia intacto, mas aparentemente quer a fábrica como o parque já não apresentavam água (fig. 199). No entanto o protagonismo passado do Grand Rocher, ou da sua ruína, mais contribuíam para o espírito pitoresco e a evocação de uma paisagem ideal. A própria ideia do parque descrita por Krafft parece ilustrar essa ideia de uma paisagem que é um microcosmos, em que a representação do mundo natural é mais importante do que os próprios elementos. Estes apresentam o seu valor pela capacidade de evocação, da mesma evocação do espírito clássico que LC apresentou na carta ilustrada do

²⁶⁵ Birksted JK (2009).

²⁶⁶ Candela Suárez M (2003, p.43).



200. Four designs based on rock, earth, and plant forms, 1906. Ch.-E. Jeanneret. FLC 2518.



201. Quadro de imagens - Rocaille. Parque de Buttes-Chaumont, Paris.

primeiro projecto, desenhando a paisagem dos Alpes frente ao lago Lemman, enquanto passava férias com os seus pais na Villa Le Lac.

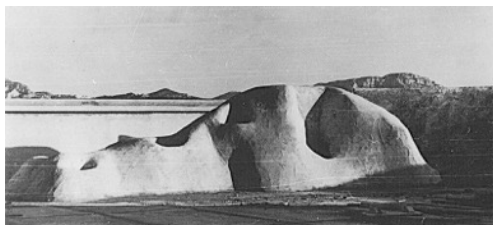
O grande rochedo foi certamente um estímulo do tema mineral no imaginário de LC (fig. 200), recordando os ensinamentos do mestre L'Éplatteniner, e da leitura extracurricular de *L'art de demain* de Henri Provensal²⁶⁷:

Through its crystallizations the mineral world offer us [...] examples from which the architect can derive inspiration [...] Moreover these geological formations can prompt the artist to make adaptations, to make architectonic models capable of being realized in space.

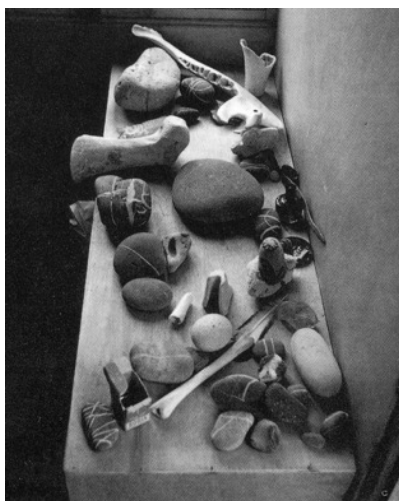
Rocaille

O lado mineral dos temas-chave da formação artística de Jeanneret enlaçam naturalmente com as propostas do sublime rústico de Bélanger, e estabelecem provável relação com outra tradição da jardinagem, o *rocaille*. Essa tradição de influência oriental, consiste na composição de obra ornamental ou fantasiosa que imita as rochas e as pedras da natureza, representando grutas, rochas e conchas, e conhece um novo impulso com o aparecimento do betão armado, em particular pela mão de um dos seus inventores empíricos, Joseph Monier, que realizou diversas aplicações em pontes, balustradas, rochas, grutas, muros (fig.90). Esta actividade teve particular desenvolvimento no Bois de Bologne e atingiu um dos seus momentos altos no parque Buttes Chaumont (fig.201).

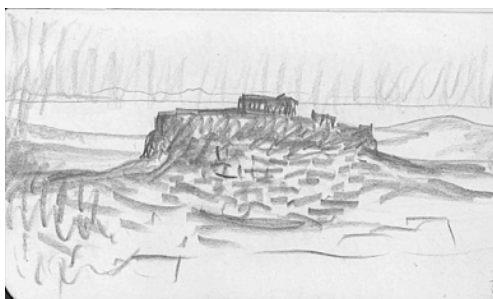
²⁶⁷ Brooks HA (1997, p.69).



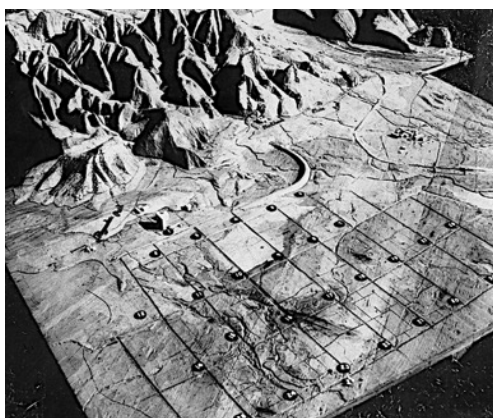
202. View of one of the "mountains". Produzido por maçon Salvatore Bertocchi. Unité d'habitation, Marseille. FLC L1-15-103.



203. Objects à reaction poétique na barraca de trabalho do Cabanon.



204. L'Acropole vue depuis le Lycabette. Ch-EJ. 1911. FLC 2518.



205. Maqueta do plano para Chandigarh.

LC, também se integrou nesta primeira linha de aplicação do betão, recorrendo à insólita construção de rochas artificiais de grandes dimensões no interior da sua arquitectura, como na entrada do convento de La Tourette, ou nas coberturas das unidades de habitação. No caso da cobertura da Unidade de habitação de Marselha (**fig.202**), essa aplicação serviu para estabelecer uma extraordinária relação visual com os Alpes Marítimos, construindo um diorama, um dispositivo através do qual se vê. E o que se vê?

Através do jogo de escalas que o diorama permite, LC confronta uma rocha que se parece com uma montanha, para transportar a montanha para o interior da cobertura através da rocha. A ideia da montanha como uma rocha, capturada através de um rochedo, percorreu toda a vida de LC, desde os Alpes da Jura Suíça e da paisagem altamente clássica do desenho da carta ilustrada (**fig.137**), através das rochas recolhidas na praia formando o corpo dos seus objectos de reacção poética (**fig.203**), ou da incontornável vista da acrópole de Atenas (**fig.204**), até à gigantesca rocha dos Himalaias para onde LC orienta toda a cidade de Chandigarh (**fig.205**). A paisagem final do segundo projecto da Villa Meyer, é desde o início uma paisagem ideal, uma evocação, uma síntese da paisagem interior de LC, revelada através da vista de uma rocha de Bélanger na paisagem exterior.

O *Toit-jardin* do último projecto

O último projecto para a Villa Meyer não corresponde à habitual ruptura no processo de concepção, mas pelo contrário é uma clara evolução do projecto anterior, conservando o seu carácter fundamental, muito embora seja reduzido ao essencial, devido à impossibilidade económica de construir a Villa. O *cahier de charges* da urbanização Madrid estabelecia o valor de 150.000 frs. como referência de custo para as construções, Mme. Hirtz, mãe da Mme. Meyer estabelecera o valor máximo de 350.000 frs., mas as estimativas de custo do projecto de Abril superavam os 550.000frs²⁶⁸.

O processo de incorporação dos jardins na casa, insuflando o volume e duplicando a área, produzira os seus efeitos e permitiu que o projecto alcançasse o estatuto de *Grand Project Complét*,²⁶⁹ mas em contrapartida revelava-se economicamente inoportável. LC encontrara o limite, e passar de um projecto extravagante²⁷⁰ a um paradigma capaz de ser reproduzido, corresponde a uma necessidade. Mais do que concretizado, o projecto tinha de ser CONCRETIZÁVEL! Por isso, e apesar de Mme Hirtz ter anunciado a desistência do projecto em 18 de Maio de 1926,²⁷¹ LC avança com a revisão, primeiro através de Pierre Jeanneret, e logo em 20 de Maio, nuns esboços que sintetizam as principais alterações.²⁷²

²⁶⁸ Candela Suárez (2003, pp.89-90).

²⁶⁹ *Ibidem*, p.90.

²⁷⁰ Benton (2005), in *LC – Plans*.

²⁷¹ *Ibidem*, nota anterior.

²⁷² FLC 10404.

As principais alterações correspondem à redução e simplificação dos trabalhos de betão. Candela Suárez,²⁷³ descreve detalhadamente esta questão, desde os orçamentos recebidos até às revisões efectuadas.

A transição entre os projectos é suave e natural. Inicia-se com a reacção aos orçamentos para executar o segundo projecto, que chegam ao atelier durante a primeira semana de Maio de 1926. Pierre Jeanneret inicia um processo de pequenas alterações com vista à redução do custo da obra, com eliminação da rampa, redução da profundidade da casa em 1,25m no lado do jardim, na cobertura é prevista a eliminação do abrigo na chegada da rampa, a eliminação da piscina e dos acondicionamentos de betão (floreiras, mesas etc). Em 12 de maio Pierre Jeanneret conclui esse processo, obtendo um orçamento que mesmo assim passa os 400.000frs. Mas tal como conclui Candela Suárez,²⁷⁴ estas operações sobre o segundo projecto implicam uma revisão ao projecto que não havia sido feita. Na realidade esta operação orçamental ainda se inscreve no segundo projecto, e, embora descaracterizem significativamente o projecto não o inviabilizam, pois a cobertura ainda dispõe de um acesso através da escada de serviço, a redução da profundidade da casa apenas reduz a dimensão de um dos compartimentos interiores, a sala. É por isso natural concluir que as principais consequências dos ajustamentos orçamentais incide sobre o espaço da cobertura, e, que são de tal modo significantes que LC, entende que é preferível fazer uma revisão global, ao projecto do que aceitar a dimensão da descaracterização dos espaço da cobertura.

²⁷³ Candela Suárez (2003, pp.89-91).

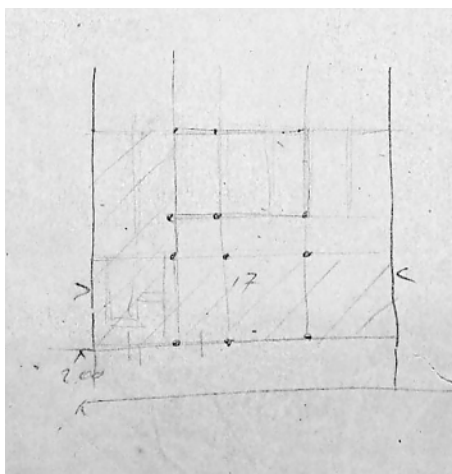
²⁷⁴ Candela Suárez M (2003).

Os esboços do último projecto

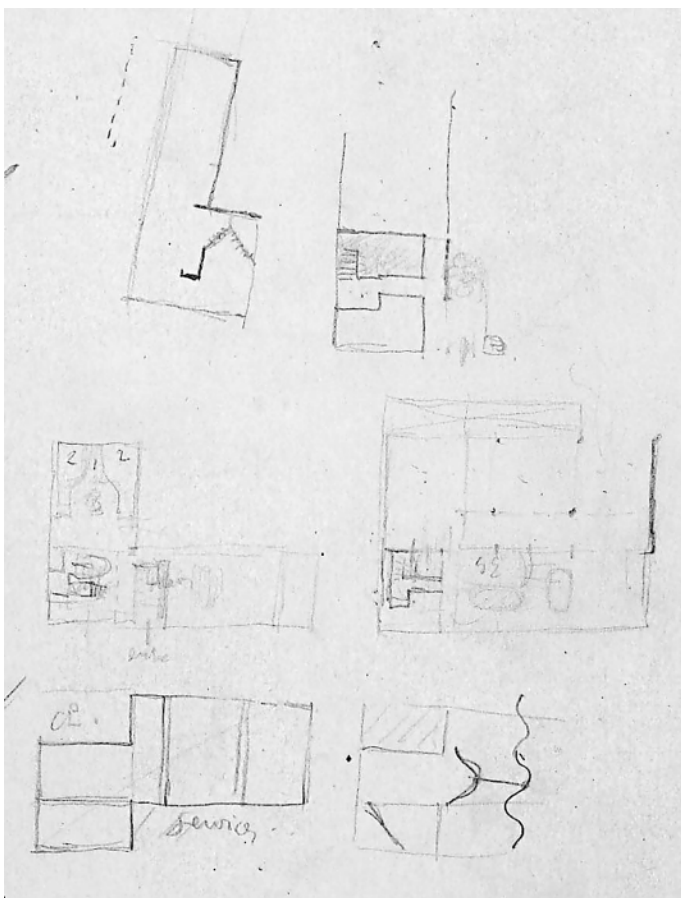
O primeiro desenho do quarto projecto é de 20 de maio (FLC 10404), e indica os principais traços do novo projecto. As principais transformações são: A redução da profundidade da casa, agora para 12,80m, perdendo a matriz quadrada; a supressão da rampa lateral dando lugar a um jogo descontínuo de escadas; a alteração da malha estrutural, passando a ser ABAA x ABA enfatizando a alternância dos espaços grandes com os espaços pequenos; a redução das áreas de serviço no R/c beneficiando a área de solo da jardineira do *Jardin-suspendu*, e por fim a supressão da piscina na cobertura. O desenho com os primeiros traços do quarto projecto (FLC 10404) é composto por um conjunto variado de esboços.

O esboço da nova malha estrutural

Um esboço solto estabelece a nova malha estrutural (**fig. 206**). Nesse esboço pode observar-se que é conservado o afastamento frontal de 2m, respeitando as condições da urbanização Madrid, e corresponde ao jardim frontal no projecto anterior. Observa-se também que a largura da casa é conservada em 17m, tal como aparece cotado, e corresponde à ocupação de toda a largura do terreno. Este aspecto é curioso por dois motivos, não respeita as condições da urbanização e não beneficia da redução de área da casa pela supressão da rampa lateral. LC mantém a característica do projecto anterior, separando o jardim frontal do jardim posterior, mesmo perdendo a ligação ao *Jardin-potager* desde a garagem.



206. VM3 - Esboços iniciais. FLC 31525.



207. VM3 - Esboços iniciais - problema das comunicações verticais. FLC 31525.

Os esboços das comunicações verticais da casa

Um conjunto de seis esboços parece investigar o problema das comunicações verticais da casa (fig. 207). É interessante observar a divisão horizontal da casa no esboço em corte localizado na parte inferior da figura. A casa apresenta um espaço contínuo em três níveis, uma pequena parte no piso de entrada, a totalidade do piso da sala e quase todo o piso dos quartos, excluindo apenas a área privada da Mme Meyer. Em certo sentido parece claro que o nível principal da casa é o piso da sala, sendo o piso de entrada um espaço sem forma, uma ausência. Não surpreende por isso que esse espaço da casa localizado no piso inferior (Hall) seja aberto para o nível da sala, tal como o demonstram os esquemas da parte superior. Revelam que desde início, desde o primeiro momento em que se entra na casa, a nossa atenção se orienta para o piso da sala, ao qual em última análise, que espaço também pertence, se mais não for porque partilham o mesmo tecto. Esta particularidade apresenta três motivos de interesse. O primeiro corresponde à engenhosa solução de articulação do canto do L com o resto da casa. Este é o único espaço da casa que não se pode relacionar com o *Jardin-suspendu*. A abertura vertical deste espaço permite uma relação pouco comum da casa com a rua, apenas experimentada na *maison La Roche*.²⁷⁵

O segundo motivo de interesse desta solução consiste na sua resiliência, uma vez que esta ideia é novamente retomada no projecto da *Villa Stein*, onde as limitações orçamentais não se punham.

²⁷⁵ Mesmo assim, na *maison La Roche* a entrada não se relaciona directamente com a rua, mas antes com uma árvore que está simultaneamente no eixo da rua, e ortogonalmente no eixo da porta de entrada, formando um L.

O terceiro motivo de interesse corresponde ao significado desta solução na relação da casa com o solo. Esta solução parece estabelecer em definitivo o nível da casa a uma altura de um piso acima do solo. Naturalmente, neste período LC não havia ainda encontrado a solução definitiva dos *pilotis* nos cinco pontos, apesar da sua sugestão no esquema tripartido ao anteprojecto, e da estrutura de suspensão da plataforma de Robinson. Na solução da Villa Meyer, tal como sucederá com a Villa Stein, o volume da casa posa naturalmente no solo, mas a sua organização interior já se organiza num piso acima. O passo seguinte será efectivamente a suspensão do volume da casa através dos *pilotis*, primeiro na Villa Cook, e finalmente na Villa Savoye.

Outro esboço directamente relacionado com esta solução é o esboço também em corte, que representa a articulação das escadas da casa, em consequência da supressão da rampa (lado inferior direito da **fig. 207**).

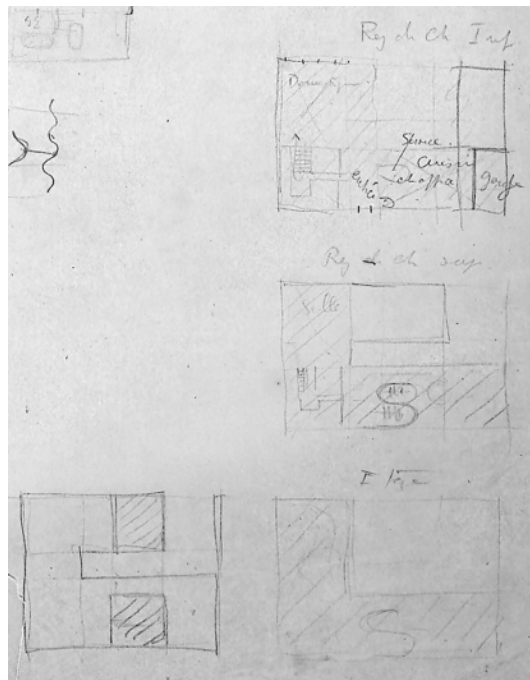
Observa-se que são previstos dois percursos. Do lado direito uma espiral vertical continua que atravessa toda a casa, que corresponde à manutenção do *tambor de serviço* originalmente proposto no primeiro projecto. No lado esquerdo, a solução é inteiramente nova. A progressão vertical é descontínua, distribuída por duas escadas diferentes, às quais será posteriormente acrescentada uma escada em espiral desde o espaço privado da Mme Meyer até à cobertura. Nesta fase essa ligação não é prevista, eventualmente devido à exclusão do espaço privado da Mme Meyer e da cobertura, do âmbito geral da casa. Em certo sentido, o espaço privado da Mme Meyer e o espaço da cobertura integram uma unidade externa à casa. A distribuição das escadas pela casa evitam uma progressão vertical continua, privilegiando a articulação horizontal com os

diferentes pisos. Como vimos anteriormente, esta ideia havia sido testada no desenvolvimento do segundo projecto (etapas de esboço e de processo), onde LC procurou sistematicamente enlaçar a chegada da rampa com os pisos, para impedir o movimento vertical contínuo (**fig. 160**). O enlace horizontal das escadas (e anteriormente da rampa) com cada piso é a experiência e o antecedente mais importante da célebre *architectural*, posteriormente experimentada na ligação jardins das primeiras versões da Villa Stein (**fig.172 e 173**), e é o dispositivo fundamental para a organização dos espaços da Villa Savoye.

O esboço das plantas

Este conjunto de quatro esboços corresponde à sequência das diversas plantas da casa (**fig. 208**), que sistematizam as novas ideias. Compatibilizam a nova métrica estrutural com a definitiva configuração em L da casa, e representam a articulação das escadas nos diferentes pisos.

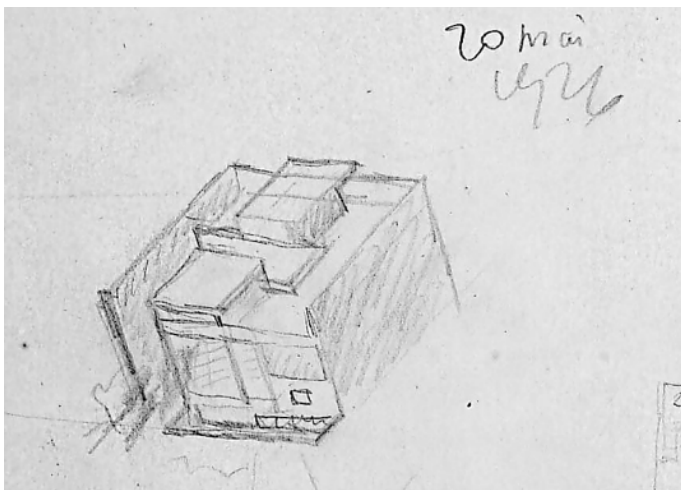
Uma das características que se reforça nesta revisão é a disposição da planta da casa em L, visível em todos os pisos, abandonando definitivamente o perímetro da casa do primeiro projecto (**fig.146 a 148**). O espaço do interior das abas do L também sofre alterações importantes, em particular a abertura que permite a entrada do *Vrai-jardin* no interior do volume da casa, recuperando o “esboço da composição dos jardins” (**fig.151 e 154**) dos primeiros traços do segundo projecto. O espaço do interior do L é também mais homogêneo na dimensão vertical do projecto, sendo composto por um quarto da planta do R/c para solo



208. VM3 - Esboços iniciais - plantas. FLC 31525.

natural da jardineira, do *Jardin-suspendu* nos piso da sala e quartos, e da estância principal do jardim na cobertura.

O esboço da volumetria exterior

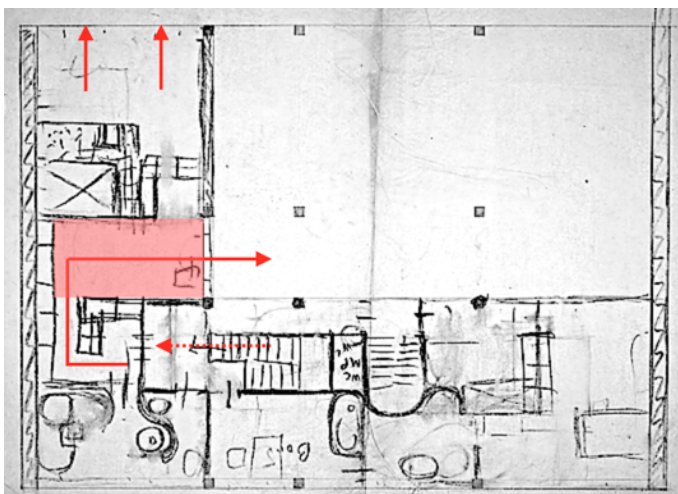


209. VM3 - Esboços iniciais - volumetria exterior. FLC 31525.

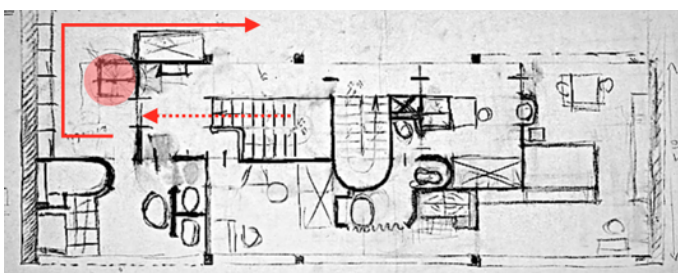
Este é um esboço isolado que corresponde à volumetria exterior da casa (fig. 209). Este esboço sintetiza as principais alterações e apresenta a sua expressão no espaço da cobertura. As principais características parecem ser a articulação dos dois volumes.

O primeiro corresponde à manutenção do *tambour de service*, que é um elemento constante desde o primeiro projecto. O segundo volume, alinhado com o primeiro, localiza-se no lado da casa voltado para o jardim, e ocupa o lugar da piscina prevista no projecto anterior. Esta solução recuperou a ideia da estância do jardim prevista na etapa de esboço do segundo projecto (fig. 161), permitindo simultaneamente superar as dificuldades apresentadas pela profundidade da piscina, cuja resolução não havia sido alcançada.

Mas a característica mais importante apresentada por esta axonometria é a relação vertical que este espaço da cobertura apresenta com o *Jardin-suspendu*, particularmente evidente no prolongamento da estrutura de quatro pilares da cobertura, formando uma nova cobertura no *toit-jardin*. esta unidade é ainda reforçada pelos vazios laterais dados pela jardineira do eixo transversal e pelo espaço de penetração do *Vrai-jardin*.



210. VM3p - *Etage*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10385; Mancha a vermelho evidenciando a nova localização do *boudoir*, e as linhas a vermelho evidenciando a orientação para o eixo transversal e o jardim suspenso.



211. VM3p - *Etage*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre Extracto de FLC 10390; evidenciando a nova escada em espiral de ligação à cobertura, e as linhas a vermelho evidenciando a orientação para o eixo transversal e o jardim suspenso. Extracto de FLC 10390.

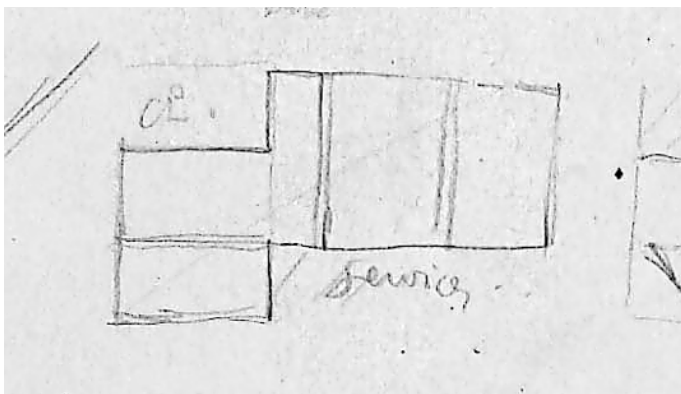
Os desenhos de processo

As etapas de desenvolvimento seguintes são agrupadas em dois conjuntos e distinguem-se pela solução adoptada para a articulação das escadas, inicialmente formando um S que organiza um percurso no seu interior (FLC 10382 e FLC 10386).

O outro conjunto distingue-se pelo abandono da articulação em S das escadas, para permitir abrir o espaço de relação da *salle* com a *salle a manger*, favorecendo aquela ideia “*Cet etage est une seul salle*”, indicada no desenho nº5 da carta ilustrada de outubro de 1925 (fig.172), e na perspectiva panorâmica da prancha de desenhos do segundo projecto (fig.173). Uma das alterações salientadas por Candela Suárez²⁷⁶ consiste na ideia em que a supressão do *boudoir* e da dupla altura da sala reduz o carácter de casa de alta burguesia. De acordo com os desenhos do pisos dos quartos (FLC 10385 e FLC 10390) (fig.210 e 211), observa-se que efectivamente o *boudoir* perde o papel de espaço de chegada e transição entre a área social e a área privada. No entanto, em nossa opinião, esse espaço não desaparece, pelo contrário adapta-se à nova ideia estabelecida no esboço inicial (fig.212), em que o domínio privado da Mme Meyer é excluído do domínio geral da casa.

Assim, a solução do *boudoir* acompanhar a nova situação do do espaço privado da Mm Meyer, que ocupa integralmente um dos lados do L autonomizando-se da área social da casa. Em contrapartida, articula-se mais intimamente com os dois jardins principais da casa, o *Jardin-*

²⁷⁶ Candela Suarez (2003, p.92)



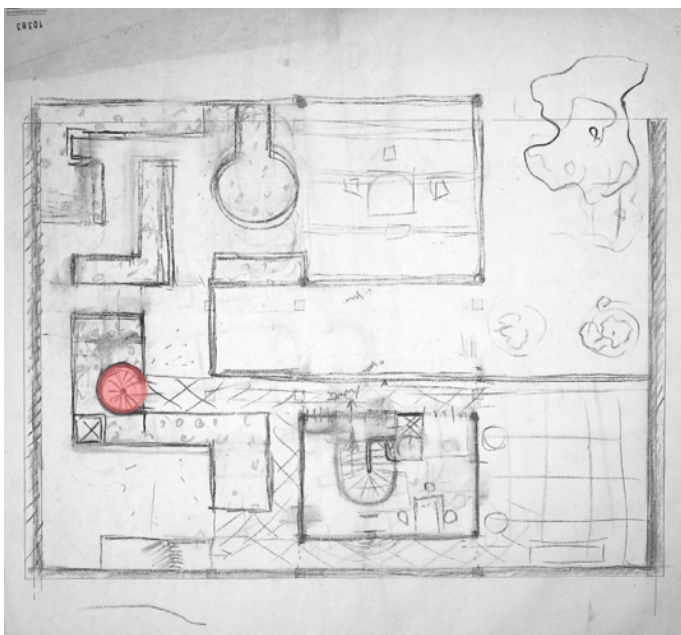
212. Villa Meyer. 3º projecto. Esboços iniciais - Observa-se a divisão da casa em áreas de carácter distinto. A área de serviço é desligada da cada, bem como o domínio privado da Srª Meyer (*Chambre*). Em contrapartida é reforçada a relação da área social com a entrada. (FLC 31525).

suspendu e o *Toit-jardin*. Nessa nova relação, o *boudoir* desempenha um papel fundamental, pois estabelece a relação com o eixo transversal da casa, que é conservado e no qual se mantém a grande jardineira enquanto o quarto permanece orientado para o *Vrai-jardin*. O novo *boudoir* - entendido como uma saleta elegante - está orientada para o *Jardin-suspendu*, separada da entrada na área privada por um armário.

Num novo desenho - FLC 10390, LC retoma esta questão e retoma uma nova relação, desta vez com o espaço da cobertura. Tal como referimos anteriormente, esta ligação parece estabelecer uma unidade da cobertura com o espaço privado da Mm Meyer, afastando-a assim de qualquer relação com a área social da casa. Este espaço singular, estabelece o carácter dos dois jardins da casa. O *Jardin-suspendu* estabelece uma relação horizontal directa com a área social e reforça o carácter de *guinguette*, enquanto o *toit-jardin* se define como um espaço mais intimista, apenas acessível pela área privada. Em certa medida essa é uma evolução. No anteprojecto havia dois acessos à cobertura, um social e outro privado (**fig. 130**). No primeiro projecto permanecem dois acessos, mas o acesso privado deu lugar ao tambor de serviço. No segundo projecto, o acesso de serviço manteve-se, e o outro acesso é o culminar de um ritual de evasão da cidade - uma *promenade*, que estabelece uma interligação com toda a casa desde a entrada da rua. Neste projecto, é recuperado o acesso privado previsto no anteprojecto e conservado o acesso de serviço através do tambor.

O espaço da cobertura

Para fazer economias no projecto, as empresas convidadas a apresentar orçamentos, apresentam também diversas sugestões de redução de custos. Uma dessas sugestões consiste no abandono dos acondicionamentos de betão (floreiras, mesas, etc.), na supressão do abrigo de chegada da rampa, e na supressão da piscina. Estas sugestões representam profunda descaracterização do espaço da cobertura, e LC não as aceitará integralmente. A redução da profundidade da casa para 12,80m, a supressão da rampa e da piscina correspondem as alterações mais significativas, que LC acolhe, mas considera suficientes. O duplo acesso à cobertura e a preparação dos espaços para usos distintos permanecem na agenda do projecto e correspondem ao carácter mais emblemático da proposta.



213. VM3p - Planta da cobertura. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de Extracto de extracto de FLC 10383.

Se nos esboços iniciais LC organiza a cobertura como uma sequência de espaços entre dois volumes (tambor de serviço e estância coberta do jardim), no desenho preparatório - FLC 10383 (**fig.213**), LC estuda o novo arranjo dos espaços cobertos e descobertos. Esta nova disposição altera o sentido da banda de jardim, desde as suas experiências iniciais na *Villa Le Lac*, onde a cobertura revestida de terra apenas se destina à livre ocupação pela vegetação deixada à acção dos elementos naturais (**fig.23 e 24**), sem deixar lugar para a presença humana, até à separação entre a banda tectónica e a banda de jardim, no primeiro e segundo projectos. Agora o jardim já não se apresenta como um elemento paralelo, que concorre para dominar o espaço da cobertura. A banda de jardim é agora um elemento que faz literalmente a ligação entre o mundo ordenado da tectónica da casa para o mundo natural da

paisagem exterior do parque de St. James, provocando uma sucessão de espaços que corta e suprime qualquer relação axial, qualquer eixo de composição, recorrendo aos movimentos zigzagueantes de um jardim labirinto composto por uma composição de floreiras, até à descompressão do espaço final orientado para a folie de St. James. A banda de jardim, é agora um ritual, uma passagem, uma preparação para o desfecho final da paisagem.

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Conclusão

Uma paisagem da memória

Darío Álvarez Álvarez, autor de um amplo estudo sobre o tema da paisagem da arquitectura moderna, dedicou grande atenção às propostas de LC, em particular ao trabalho do Capitólio de Chandigarh, publicando três ensaios.²⁷⁷ No último texto, reelabora a análise da paisagem do Capitólio partindo de um conceito específico de paisagem, designado de *paisagem-cultural*, entendido como um sistema no qual se plasma a memória colectiva dos homens e que contém uma grande capacidade de evocação e emoção. Uma paisagem da memória cuidadosamente acumulada sobre uma paisagem real, modificada e enriquecida por memórias sucessivas, individuais ou colectivas. Segundo o autor, estas paisagens distinguem-se em dois tipos, as que se formam lentamente com o passar do tempo, e as paisagens que nascem com a intenção de serem paisagens culturais. Paisagens literalmente projectadas para o futuro, idealizadas com a intenção de construir memórias.²⁷⁸

As paisagens do primeiro tipo poderão ser designadas de *naturais*, enquanto as do segundo tipo *abstratas*, por dependerem mais das ideias que das matérias, partem de uma dimensão interior para/*vers* uma realidade exterior.

²⁷⁷ Álvarez Álvarez, D. (2004). Ici pas d'autos = un parc'. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 100-125.

(2009). *O parque do capitólio de Chandigarh*. Porto: CEAA-CESAP/ESAP.

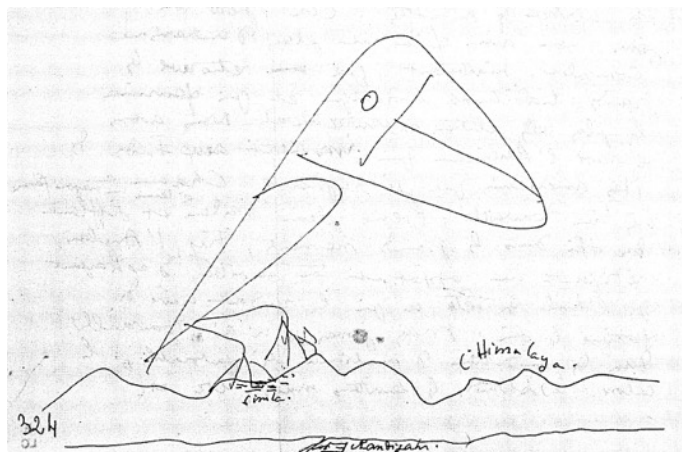
(2012). El capitolio de Chandigarh, un paisaje cultural moderno. In: Trevisan, A., González Cubero, J., Almeida P. V. (Ed.), *Ler Le Corbusier*, 4 e 5 de junho de 2009, ESAP - Porto (pp. 29-43). Porto: CEAA-CESAP/ESAP.

²⁷⁸ Álvarez Álvarez, D. (2012, p. 30-31).

Para Darío Álvarez, o parque do Capitólio é uma dessas paisagens culturais que se destaca na produção da arquitectura do século XX. Corresponde a uma síntese do modelo de cidade ideal de LC e é um volume autobiográfico que recolhe as suas aprendizagens arquitectónicas, as suas experiências e referências.

De acordo com Álvarez, LC usa um conjunto de conceitos específicos, que constituem chaves para entender o projecto como um paradigma de paisagem cultural moderno: a **monumentalidade** pelo eco dos grandes conjuntos monumentais do passado, a **plasticidade** ou a dimensão do espírito escultórico através do jogo de luz e das sobras, a **materialidade** do betão aparente, a **topografia** das plataformas regulares, a **natureza** através dos valores naturais do lugar e da vegetação espontânea, a **memória** onde LC sobrepõe as referências (Villa Adriana, Partenon, Carpaccio, ...), a **geometria** como manifestação da ordem e da razão, o **movimento** que vincula o espaço ao percurso através da noção pitoresca de *promenade architectural*, a **visão** com as manipulações do enquadramento visual e da perspectiva, o **símbolo** produzido pela justaposição das massas construídas à silhueta do cenário natural, o **sinédoque** ou entendimento simultâneo da partes que representam o todo imaginado em intensos diálogos visuais, a **metafísica** onde se supera a contingência do tempo para pesar as concepções do mundo, e a **heterotopia**, o lugar de todos os lugares, simultaneamente físicos e mentais.

Estes conceitos são apresentados para analisar o parque do Capitólio de Chandigarh, entendido como fruto maduro e síntese do conceito de



214. O Grande Condor em 1951, sobre os Himalaias. Ilustração de carta de LC a Ivone.

215. O Grande Condor em 1909, contemplando a partir de uma montanha Suíça. Ilustração de carta de Ch-EJ a seus pais pelo Natal de 1909.



paisagem que acompanhou LC durante toda a sua vida. O Grande Condor que em 1951 posou sobre os Himalaias (fig. 214), para produzir o seu legado final, uma representação completa da sua concepção de paisagem, partiu de outras montanhas, no Jura Suíço (fig. 215).

Nesta investigação, procuramos analisar esse outro extremo da linha do tempo notavelmente decomposta por Álvarez. O nosso propósito é conhecer as origens, os momentos da formação dessas ideias e conceitos, e avaliar a forma como influenciaram a formação do seu protótipo de arquitectura - a Villa moderna - e os seus espaços-tipo de jardim, o *jardin-suspendu* e o *toit-jardin*.²⁷⁹

As paisagens *abstratas* de LC dependem mais das ideias que das matérias, e são também fruto da orientação do interior para/vers uma realidade exterior. Essa orientação ocorre em triplo sentido.

No sentido literal do princípio de composição da arquitectura modernista, a partir do espaço interior da arquitectura para o mundo exterior. No sentido da construção da paisagem a partir dos traços, memórias e concepções pessoais de LC, que sobrepõe a um espaço real, elegendo os pontos de contacto. E por fim, no sentido idêntico ao do seu célebre livro *Vers une architecture*, projectando para um tempo futuro que nunca se alcança, usando o passado primordial com referência constante.

²⁷⁹ Álvarez Álvarez, D. (2009), *O parque do capitólio de Chandigarh*. Neste texto o autor apresenta a ideia do *jardin corbusieriano* onde realça:

“A invenção, a partir de modelos históricos, de espaços-tipo tão significativos como o *jardin-suspendu* ou o *toit-jardin* demonstram a sua paixão pelo jardim e pela sua inter-relação com a arquitectura.”

A origem da ideia de paisagem em LC

A origem da ideia de paisagem em LC não é fácil de estabelecer, mas estará sem dúvida alguma, profundamente ligada à sua infância nas montanhas do Jura Suíço. O clima severo e a carácter telúrico da montanha impõem-se sobre a vida quotidiana do jovem Ch-EJ, da sua família e da comunidade que conhece, vivendo e trabalhando no abrigo do interior das casas, influenciando decisivamente na sua concepção do mundo.²⁸⁰

Apesar do total desequilíbrio de forças entre o homem do Jura e a natureza em que habita, o jovem Ch-EJ cedo aprendeu com o seu pai, a apreciar as suas graças e beleza do severo mundo natural, através de regulares incursões exploratórias pelo interior da alta montanha, onde por vezes pernoitavam ao abrigo de alguma árvore. O ambiente familiar desde cedo intensificou a busca da vocação técnica do jovem Ch-EJ e do seu irmão. Ch-EJ revelava gosto pelo desenho e o seu irmão pela música,²⁸¹ pelo que a responsabilidade da educação dos filhos rapidamente se distribuiu pelos ofícios do pai e da mãe. Ch-EJ entra para

²⁸⁰ Sekler, P.M. (1977, p.3 nota 6). A autora, apoiada no ensaio de Nusslé, G: *Essai sur La Chaux-du-Fonds*, caracteriza objectivamente esse clima: temperatura média de 5.3° graus centígrados, precipitação de 1464mm, 1615 horas de sol, 173 dias de precipitação, dos 65 são de neve, 5 dias de nevoeiro, 80 dias de céu limpo e 133 dias de céu encoberto.

²⁸¹ Ibidem, p.49.



216. Relógios gravados no 3º ano da escola por Ch.EJ, 1903.

217. Relógio de René Lalique. 1901.



a escola de artes local para aprender o ofício de gravador de caixas de relógio, ofício do pai, onde encontrou um modelo de ensino em que o tema da natureza predominava, por influencia do movimento Art Nouveaux, que desde o início aprendeu a controlar.

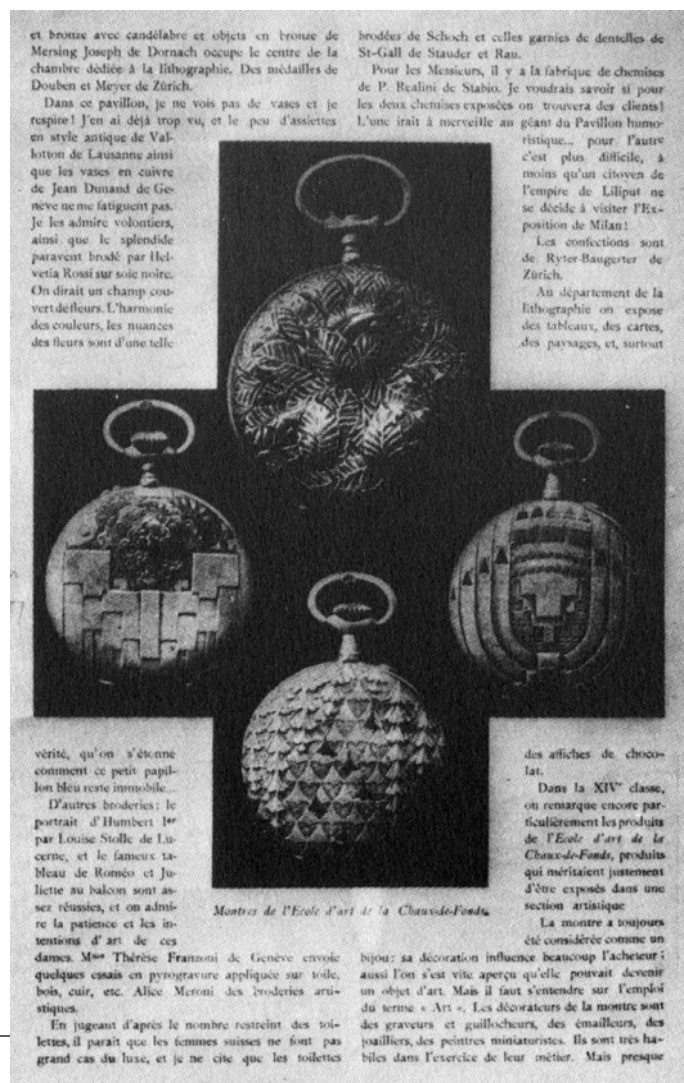
A primeira obra artística de Ch-E. Jeanneret

A primeira obra artística de Ch-EJ foi uma caixa de relógio que produziu por volta de 1905 (fig. 219), apresentada na exposição Universal de Milão de 1906, em conjunto com 108 relógios dos alunos da escola (fig. 218).²⁸² A intenção da escola era a de apresentar novas composições com motivos da paisagem da Jura, sob o lema *“La definition de l’ouvre d’art disant qu’elle est produit par un sentiment de l’homme, ajouté à la nature”*.²⁸³

Esta peça é particularmente interessante, destacando-se das restantes composições (fig. 216 a 218) pela invulgaridade da combinação dos temas, que não segue a convencional fábula naturalista *Art Nouveaux* aplicada nos célebres relógios Lalique (fig. 216). Pelo contrário, é composta por dois temas totalmente diferentes, um geométrico, abstrato e outro irregular, figurativo. O centro da composição é totalmente definido pelo tema naturalista, ocupado por uma abelha que não se orienta de

²⁸² Sekler, P.M. (1977, p.33).

²⁸³ Ibidem.



218. Jornal publicitando a participação da escola de artes na exposição de Milão. O relógio de Ch-EJ no lado esquerdo.

acordo com a disposição simétrica.²⁸⁴ A parte geométrica enquadra o espaço central, avançando nas partes laterais, e sobrepõe-se formando uma camada superior, sugerindo a ideia de duas realidades distintas e autônomas que coexistem paralelamente sem se tocarem. Este é um aspecto fundamental, pois é com este arranjo que as duas partes se articulam formando uma unidade incontestada, apesar do contraste.

Brooks,²⁸⁵ atribui um sentido figurativo à composição geométrica. Partindo das linhas diagonais compara essa composição aos exercícios de padronização de paisagens montanhosas, enfatizando as diagonais, sugerindo também que essa parte possa representar camadas de musgo. Apresenta ainda uma interpretação menos literal, fazendo uma analogia com o brasão local, sugerindo assim que o desenho possa também ser uma representação simbólica da região. Paul Turner atribui estes motivos à influência dos dois tipos de tendência artística da época. A escola francesa representada pelo tema naturalista, e a escola germânica representada pelo tema geométrico. Mas a explicação porventura mais pertinente do seu texto, é atribuída à influência das ideias de Henri Provensal, através do livro *L'art de demain. Vers l'harmonie intégrale*. De acordo com Turner, Provensal afirma a sua crença numa realidade espiritual, defendendo a tese que o papel do artista é o de ligar o homem aos princípios eternos do absoluto. Para Provensal, as formas cúbicas são

²⁸⁴ Brooks, HA (1997), analisa o sentido em profundidade as condições em que foi executada esta obra. Numa das suas observações refere que após consulta ao departamento de zoologia a universidade de Toronto, foi possível constatar que Ch-EJ recorreu a um insecto real para representar a abelha e, de acordo com o aspecto das asas, esse insecto se encontrava morto. Este detalhe tem relevância para verificar o grau de consistência da representação figurativa. Por oposição ao tema geométrico, este tema é concebido com o maior grau de realismo possível, afastando as representações imaginadas, ou qualquer intenção de simplificar ou geometrizar o tema natural.

²⁸⁵ Brooks, H.A. (1997).

as mais perfeitas e as mais universais, portanto aquelas que exprimem melhor a realidade ideal e podem ser encontradas na natureza através das formações de cristais e rochas.

Ch-EJ é sensível a estas ideias e desenvolve-as em numerosos estudos desenhados de formações rochosas. No relógio, Ch-EJ parece transportar os princípios espirituais de Provensal, para produzir uma síntese, representando a dimensão natural e a dimensão ideal materializada pela geometria, numa obra que exprime um microcosmos, uma relação que antecipa as suas tendências posteriores, uma sinédoque da paisagem de LC. Tal como conclui Turner, as ideias de Provensal, não fazem mais do que reforçar uma tendência já existente na personalidade de Ch-EJ, oferecendo-lhe um suporte ideológico.²⁸⁶

²⁸⁶ Turner, P.V. (1987, p. 29).



219. Relógio apresentado na exposição de Milão. Ch.EJ, 1905.



220. Rosebud - O globo de neve (cena inicial), in *Citizen Kane* de Orson Wells.

Rosebud



221. Charles Foster Kane. in *Citizen Kane* de Orson Wells.
222. Le Corbusier durante o congresso 'De Divina Proportione' em Milão, Italia.



223. Charles Foster Kane, o magnata dos meedia. in *Citizen Kane* de Orson Wells.
224. Le Corbusier à sa table de travail en vers 1945.

A caixa de relógio de Ch-EJ, apesar de poucas vezes referida por LC, sintetiza os traços fundamentais da sua visão do mundo, é como o *Rosebud* de *Citizen Kane*, o enigma da obra-prima do cinema, de Orson Wells.

Em Xanadu na sua torre de marfim, o moribundo magnata da imprensa Charles Foster Kane, expele o seu ultimo suspiro dizendo *Rosebud*, e larga o globo de neve que se estilhaça em fragmentos no chão, revelando uma micro-paisagem no seu interior (**fig. 220**). O que se segue é um documentário sobre quem foi Kane, uma narrativa invertida, feita de *flashbacks* diversos, à procura do significado de *Rosebud*. Thompson, o jornalista que conduziu a investigação concluiu que não consegue decifrar o mistério, que permanecerá para sempre como um enigma.

Charles Foster Kane was a man who got everything he wanted, and then lost it. Maybe *Rosebud* was something he couldn't get or lost. No, I don't think it explains anything. I don't think any word explains a man's life. No, I guess *Rosebud* is just a piece in a jigsaw puzzle, a missing piece.

As relações entre Le Corbusier e Kane são surpreendentes, e vão muito além da partilha do primeiro nome - Charles. Ambos são personagens públicas complexas e egocêntricas, expoentes do culto da personalidade que têm como obsessão controlar a maneira como as pessoas pensam (**fig. 220 E 221**). Kane através do seu império dos media (**fig. 223**). LC através da intensa actividade editorial (**fig. 224**) e em inúmeros desdobramentos de personalidade desde arquitecto, pintor, escritor,



225. Kane à saída do quarto de Susan, após ter encontrado o globo de neve. in *Citizen Kane* de Orson Wells.

fotógrafo, escultor ou conferencista, tal como os intermináveis reflexos de Kane no espelho em repetidos ecos sobrepostos, pelos corredores de Xanadu (fig. 225).

Ambos são colecionadores compulsivos, tal como descreveu Orson Wells, a personagem Kane era um colecionador, *“the kind of man who never throws anything away”*. Os seus objectos são como a poeira da vida, *“beautiful things, ugly things and useless things, too - indeed everything [...] objects of art, objects of sentiment, and just plain objects”*. LC era igualmente um colecionador, recolhendo objectos planos, pedras conchas, ou objectos do quotidiano infinitamente reproduzidos como objectos tipo, ou inúmeros objectos de arte que colecionava como arte primitiva, ou ainda objectos de sentimento como o livro *D. Quixote de la Mancha* forrado com a pele do seu cão Pinceau.

Kane foi criado sem família, retirado dos braços da mãe em pequeno, e os seus pais eram o banco. LC também não teve infância, nasceu adulto. A infância e a juventude pertencem a Ch-EJ, que é outra pessoa, abandonada na Jura Suíça. Por isso também LC teve a sua ruptura, o seu tempo saudoso de uma existência simples e feliz, noutro lugar.

A viagem das paisagens

LC termina a sua formação abandonando o destino de se tornar um gravador de caixas de relógio, por ter problemas de visão ou por influência do seu professor, que pretendia abrir os horizontes artísticos da escola e dos seus melhores alunos. O culminar da formação artística consistia por isso numa viagem a Itália, que realiza em 1907, seguindo os passos da viagem do seu professor em 1903. Nessa viagem LC leva consigo três livros e um problema - a escolha entre a pintura e a arquitectura.

O guia Baedeker transforma-se na inesperada influencia durante a viagem. O livro de John Ruskin - *Les matins à Florence* - constitui o guia artístico preferido, apresenta uma visão romântica e uma orientação para o detalhe como um microcosmos, e representa o seu interesse pela pintura. O livro de Hippolyte Adolphe Taine - *Voyage en Italie* - apresenta uma visão clássica, positivista, e introduz a ideia da *beleza sublime*, frequentemente encontrada na natureza e só por vezes percebida nas obras do homem, sendo a arquitectura expressão artística mais próxima, pela capacidade de evocar uma paisagem natural. O jovem Ch-EJ viverá o conflito dessas ideias no decurso da viagem, que transformará gradualmente a sua visão e motivos de interesse.

O guia Baedeker constantemente utilizado, é artisticamente menos desenvolvido, e tem a função de auxiliar a viagem com um vasto conjunto de informações úteis. Sugere passeios e pontos de vista pitorescos, em particular sobre o exterior da cidade, quer através dos seus mapas que contrastam os elementos naturais com os urbanos, quer das recorrentes

chamadas de atenção para as vistas que se obtém ao longo dos passeios e visitas propostos. Baedeker apresenta as cidades com uma dupla dimensão, uma interior e outra exterior, que designa de *environs*, e influenciará a visão decisivamente não só os itinerários de Ch-EJ durante a viagem, como também a sua concepção da cidade e da relação que estabelece com o espaço que a rodeia.

Este guia cobrindo todo o percurso da viagem, constitui um intermédio, um filtro entre o jovem *iniciado de Schuré* e a realidade que se encontra a visitar, modelando o que deve ser visto, aquele que vê, e por fim aquilo que quer ver.

A célebre visita de Ch-EJ á cartuxa de Ema, apesar de recomendada por Ruskin, insere-se no conjunto de locais dos arredores de Florença recomendados por Baedeker, denominados de *environs de Florence*. Estes são compostos pela *Viale dei Colli*, *San Miniato*, *Chartreuse di Val d'Ema*, *Cascine*, *Fiesole* e *Vallombreuse*. Recomenda que se inicie este processo a partir dos jardins Boboli, e termina com a sugestão de uma visita a Siena, formando um eixo de relação entre estes acontecimentos, geralmente entendidos como singulares e isolados. De salientar que a visita à cartuxa de Ema não é um evento isolado como sugerido no livro de Ruskin, tendo Ch-EJ visitado a cartuxa de Pavia e o convento de Fiesole onde em tempos funcionou a Academia Platónica, todos sugeridas no guia Baedeker.

A edição do guia Baedeker utilizada por Ch-EJ, não existe na sua biblioteca pessoal guardada na Fundação Le Corbusier, e não existe consenso entre os especialistas sobre foi a edição utilizada. Ao longo deste estudo podemos concluir que Ch-EJ utilizou a edição em língua francesa *L'Italie des Alpes à Naples de 1905*, por esta abranger a cidade

de Siena. Ch-EJ refere na carta para seus pais de 8 de outubro, ter utilizado Baedeker como manual de operações. Fixa-se assim uma das fontes fundamentais para a análise e compreensão desta viagem.

A aguarela *les coupoles de Toscane*, que Ch-EJ faz na partida de Florença, constitui o registo da descoberta da arquitectura e do seu poder significante, através da evocação da paisagem, tal como defendia por Taine.

Os diferentes investigadores atribuem ao desenho *Les coupoles de la Toscane* um carácter irreal, de fantasia, poético e uma manifestação do desejo de Ch-EJ em se tornar pintor. Após as experiências de captação do espaço em Siena, Ch-EJ volta a Florença e descobre a dimensão construtiva e espacial da cúpula de Brunelleschi, até então desprezada. Esse momento cheio de carga emocional, corresponde também à resolução íntima do impasse da sua vocação artística, entre a pintura e a arquitectura. A arquitectura que descobre é diversa daquela que até aí concebia, e, descoberta pelos olhos da pintura, permite-lhe conservar e acumular as duas abordagens artísticas, o que não cessará de fazer até ao fim da sua vida.

A paisagem que Ch-EJ pinta corresponde a uma vista desde os jardins Boboli. A posição relativa da cúpula de Brunelleschi com a torre do palácio Vecchio, visíveis na aguarela, permite-nos referenciar os jardins Boboli como o local de onde se obtém aquela vista, no lado sul da cidade, desfazendo a dúvida sobre os vínculos da aguarela com a realidade. Esta aguarela é feita de memória, eventualmente apoiada na imagem do postal *Panorama dal Giardino Boboli* que entretanto adquiriu, pois Ch-EJ encontrava-se no comboio que partia de Florença,



226. Panorama de Florença. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911. FLC 2492.



227. Vista desde os jardins Boboli. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911, com o seguinte comentário: "Florence (du jardin Pitti). Le site détermine l'architecture de l'ensemble. La maison n'est qu'un élément." FLC 2492.

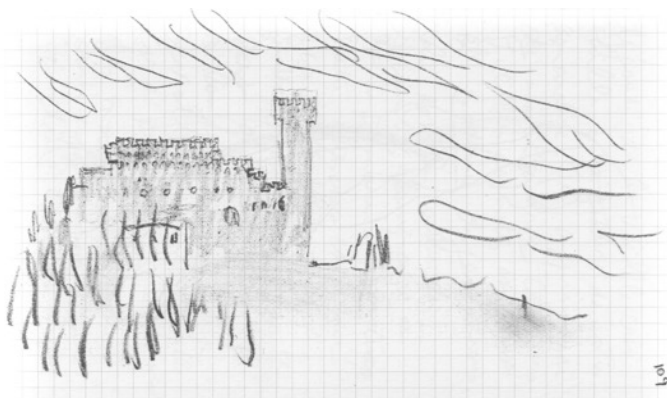
no sopé da colina de Fiesole, em pleno centro do ponto de fuga dessa vista. A imagem tem uma correspondência total ao texto da carta de Ch-EJ para L'Eplattenier de 1 de Novembro:

[...] voir la coupole depuis les environs de Florence, la voir comme la voyaient les étrangers du moyen-âge lorsqu'ils arrivaient au sommet d'une colline et que tout à coup surgissait dans la brume bleue du matin, ce monstre de pierre, colline plus grande que celles d'alentour parce qu'ordonnée [...]

Je l'ai vue ainsi depuis le train, très longuement, a 4 reprises et les 4 fois de la brume matinale et bigre il eut fallu être sérieusement bouché pour ne pas comprendre.

Quatro anos depois, Ch-EJ empreendia a célebre viagem ao oriente em 1911. Instalado o interesse pela arquitectura, esta viagem destinava-se a estudar as ruínas. Após as famosas visitas à Villa Adriana e à Villa d'Este, Ch-EJ visita Florença, e de acordo com os seus cadernos de viagem, a primeira visita que faz é aos jardins Boboli onde ensaia um par de desenhos dos *environs* (fig. 225) e refaz o panorama de Florença (fig. 226), num registo desenhado que coloca grande ênfase nas propriedades paisagísticas. Esta é uma confirmação, a vontade de reordenar ideias, que se inicia nos jardins Boboli e se estende na visita seguinte à cartuxa de Ema.

O ambiente, os fenómenos atmosféricos e o ciclo solar constituem os elementos reveladores da paisagem. Correspondem em certa medida a uma das características do pitoresco, que através da demonstração da força da natureza, atribuem um carácter invulgar a um dado momento.



228. Vista desde os jardins Boboli para a Torre del Gallo. Casa de Galileu salientada por Baedeker como o final da via del coli. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911. FLC 2492.

Ch-EJ denomina-o de horas de poesia,²⁸⁷ e precedem aquele que na Índia se apresentará como a teoria dos Milagres. São disso exemplos o nevoeiro orográfico de Florença, que deu origem á *Les coupoles de la Toscane*, a tempestade de Siena que deu origem á aguarela *Aprés l'orage*, o *couchant émotionnant* de Fiesole, Ravenna e Apeninos, a lua cheia da descida dos Apeninos e do passeio de barco pelo lago de Garda.

A viagem pitoresca

A viagem divide-se em duas partes, com evidentes reflexos na quantidade de desenhos, e na transformação da sensibilidade e motivos de interesse. A partir de Siena esgota-se Ruskin, e inicia-se a busca da beleza sublime de Taine e a incursão pelos restantes *environs* de Baedeker. Na partida de Florença, após o evento das *Coupoles de la Toscane*, inicia-se uma nova viagem, com novos registos, nova sensibilidade, novas ideias testemunhadas pela vasta correspondência que trocava principalmente com a família. A paisagem passa a ocupar um lugar central, e tudo passa a ser contemplado pelos critérios da pintura.

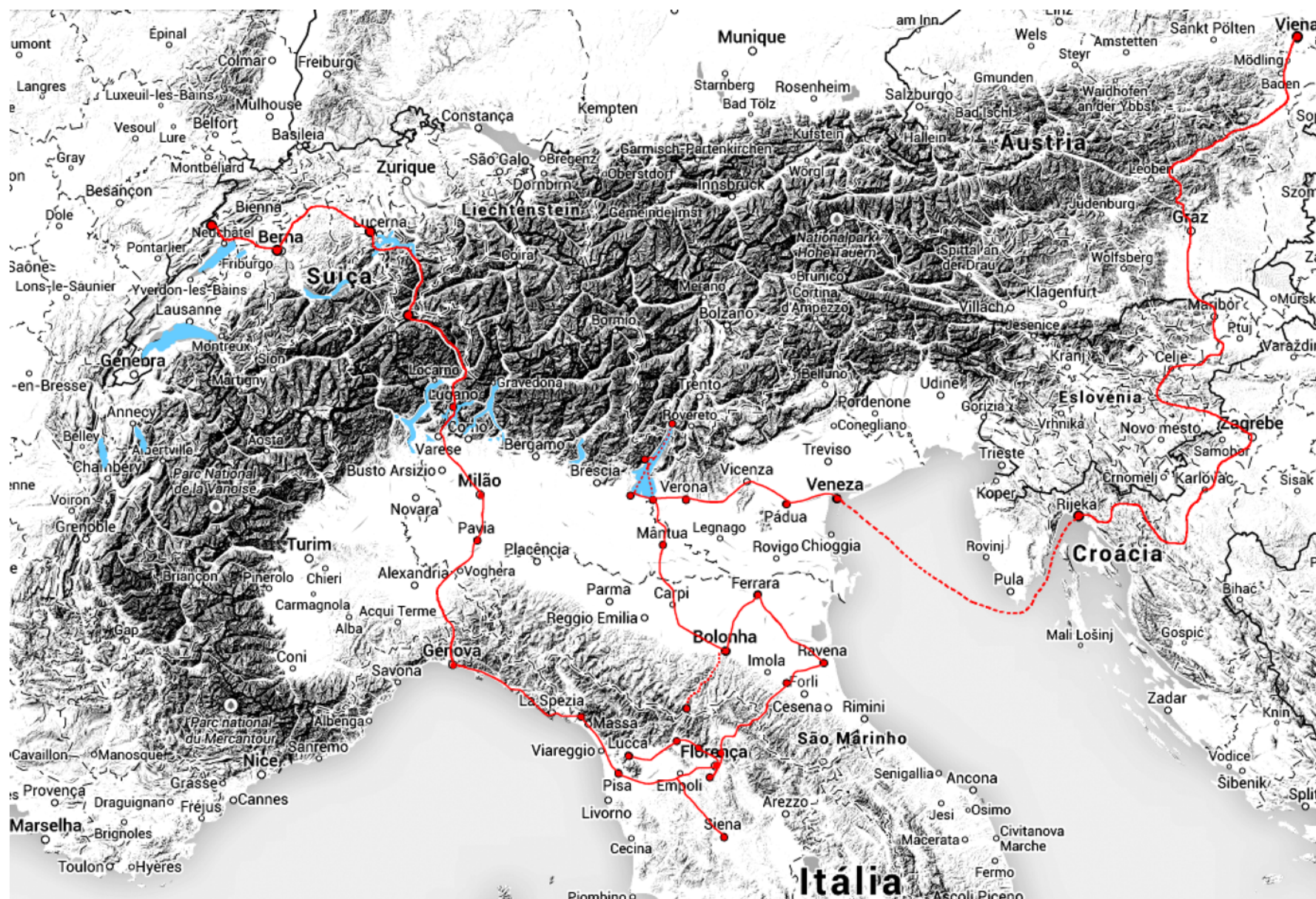
A cominho de Bolonha assiste a "*Un couchant émotionnant*", e estabelece uma nova atitude "*Chaque jour ... une virée*", as escapadas. Primeiro a subida dos Apeninos em direção a *Porreta* (junto ao Monte Cimone, ponto mais alto dos Apeninos do norte, junto á fronteira com a Toscana) para assistir ao por do sol sobre a Toscana. A sesta e o banho de sol em

²⁸⁷ Descrição feita numa carta escrita durante uma viagem de comboio na carta de Ch-EJ a seus pais de 24 de Outubro de 1907 (Dercelles, 2011, p.62).

Mantua, terra de Virgílio. Apesar da ruína não ser objecto de curiosidade de Ch-EJ, o sentido da ruína enquanto elemento que nos projecta para outro tempo, é aplicada á paisagem através da figura do sonho ou rêve, iniciando-se assim a construção do sonho Virgiliano na sesta de Mantua, e percorre o universo das Geórgicas de Virgílio - a apologia do mundo natural e rural através duma perspectiva bucólica. Depois de atravessar o rio Po, começa o fim do sonho, que termina no lago de Garda. A *virée* do Lago de Garda que apelida de "*Se mettre au vert*", é um longo passeio de barco onde escreve a carta 24 de Outubro ao pai - Georges Edouard Ch-EJ, uma narrativa paisagística que representa o novo *ofício* familiar. Entra nas bacia dos Alpes, e no inverno até Veneza, onde larga Baedeker e o lápis de desenho. No meio de um céu turbulento, uns raios de sol rompem sobre a cúpula de Sta Maria dela Salute, criando um efeito colorido, numa feliz evocação do panorama da Toscana. Esse panorama, que viria a constituir-se como um fiel amigo na parede do quarto durante a angustiosa estadia em Viena, que mais não é que uma paragem, e, contrariando todas as recomendações, rumo vers Paris.

A viagem a Itália de 1907 foi um momento decisivo na formação artística de Ch-EJ, apesar de ser geralmente negligenciada pela comunidade de investigadores. Insere-se na tradição da *Grand Tour*, que contribuiu para a formação do espírito pitoresco através do interesse pelas paisagens e pelas ruínas. Mas, se a viagem ao oriente de 1911 foi claramente a viagem das ruínas, esta viagem de 1907 foi, desde a partida de Florença, a viagem das paisagens, e sintetiza os elementos chave que compõem a noção de paisagem de Ch-EJ. Em *La Chaux du Fond*, a árvore, da Jura aos Alpes, das colinas de Florença e dos Apeninos sobressai a montanha. Em Mantua de Virgílio, encontra a água o sol e Virgílio, iniciando o rêve

mediterrânico. O final da viagem em Paris, após a angustia de Veneza e de Vienna, dá-nos a paisagem da cidade que escolhe para viver e provocar. Árvore, montanha, mediterrâneo e Paris. Estes elementos compositivos da paisagem constituem a síntese específica de Ch-EJ de matriz pitoresca, tal como aqueles sintetizados por Fariello: terreno, arborização, água, rochas e edifícios.



229. Itinerário da viagem de Ch-EJ a Itália em 1907.

le tourbillon de la vie

Tal como salienta Sekler na conclusão do seu estudo,²⁸⁸ de Outubro de 1907 até Outubro de 1917, ou seja, entre os vinte e os trinta anos, desde a primeira viagem a Itália até ao seu estabelecimento definitivo em Paris, passa um tempo de indefinição, que LC caracterizou da seguinte forma:

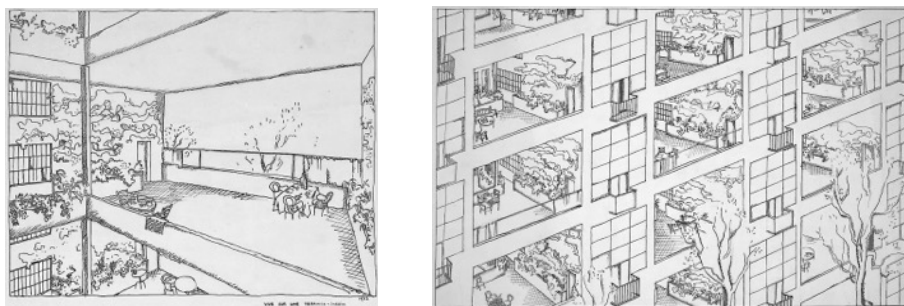
Rentrée. Digestion. Une conviction: il faut recommencer à zéro.

Le tourbillon de la vie. Il n'est pas question que d'esthétique. Entre 20 et 30 ans, c'est alors que l'on double le cap des Tempêtes. C'est alors qu'agissent les volontés profonds de l'être et que s'oriente une vie. On fait le choix de sa vie, sans s'en rendre compte, sans pouvoir prétendre: là ou là.

Se na primeira parte deste trabalho, o termo *vers le paysage* é centrado na descoberta da paisagem por LC reflectindo uma orientação literal, na segunda e terceira parte do trabalho, o termo *Vers* indica outra orientação. A nova orientação corresponde ao processo de desenvolvimento do projecto da Villa Meyer, dedicando particular atenção à criação, desenvolvimento e transformações dos espaços destinados a estabelecer a relação com o exterior, e a forma como transformam a globalidade do projecto. São duas pesquisas autónomas que perseguem a formação do *Jardin-suspendu* e do *Toit-jardin*, entendidos como espaços-tipo que imergem em diversas variantes neste projecto e atravessarão por longo tempo o repertório arquitectónico de LC.

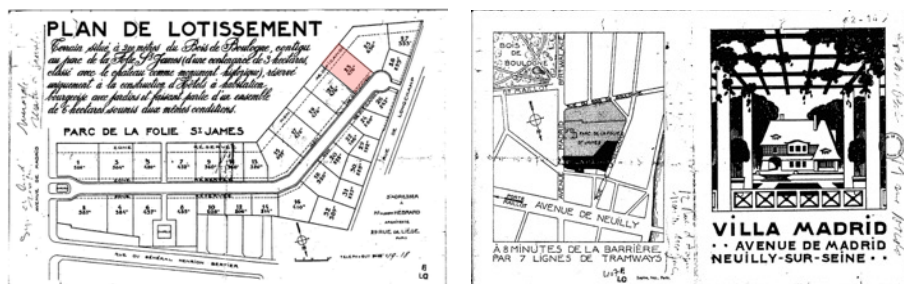
²⁸⁸ Sekler, PM (1977, p.298).

Villeggiare - O paradigma da Villa Meyer



230. I-villas - Vista exterior do jardim suspenso. FLC 19069.

231. I-villas. Vista interior do jardim suspenso.



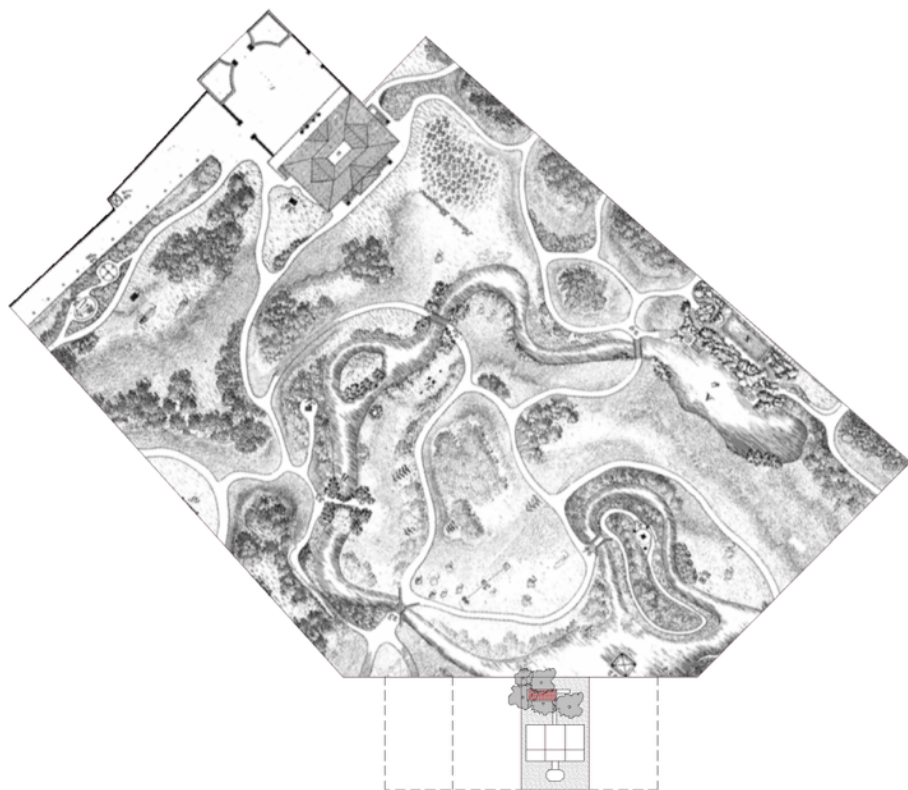
232. Plan de Lotissement da villa Madrid. Projecto de urbanização parcial do parque da folie de St James com indicação do lote 21 (mancha vermelha pelo autor). FLC - A2-14-1-002.

233. Documento promocional da urbanização Villa Madrid. Note-se a importância atribuída aos parques, e o carácter pictórico proposto para as construções. FLC - A2-14-1-001.

Le Corbusier, o misterioso crítico de arquitectura moderna,²⁸⁹ apresenta o pavilhão *L'Esprit Nouveau* na Exposição Universal de Artes Decorativas de Paris de 1925. Este é o protótipo de uma habitação dos *Immeubles-villas*, os edifícios que formam o tecido do Plan Voisin proposto para Paris.²⁹⁰ Por esta altura, a *Villa* que não é mais que uma ideia, e nas casas que havia projectado até ao momento, a designação de *Villa* não passava de uma expressão algo convencional, apenas refletindo apenas a existência de jardins. Há o conjunto de Villas de La Chaux du-Fonds (Fallet, Jaquet, Stotzer e Schowb), anteriores a LC e que ainda não correspondem á elaboração de uma Villa moderna. A designação de Villa é aplicado apenas à Villa Poiret, à Villa Benus, às villas Lieschitz-Miestchaninoff, à Villa Le Lac e à Villa Mongermon. Apenas o projecto dos Immeuble-villas parece colocar o problema, ao pretender transportar o carácter dessa tipologia para a habitação colectiva (fig. 230 e 231), numa clara relação ao modelo da Cartuxa de Ema em Florença. Nesse verão, no seu atelier inicia-se um projecto real, uma casa para a Sra. Meyer. A encomenda não é apenas fazer uma casa, mas envolve também a escolha do terreno (fig. 232 e 233). Depois da ideia dos *Immeubles-villas*, este projecto apresenta as condições ideais para concretizar essas intenções: experimentar e fazer uma Villa moderna - *Villeggiare*.

²⁸⁹ Na revista *L'Esprit Nouveau*.

²⁹⁰ Este pavilhão serve mais interesses das propostas de LC do que as ideias do purismo, o que provocou a ruptura com Ozenfant. Foi o fim do grupo do Purismo e da publicação, mas foi também o nascimento de LC.



234. VM - Processo Villeggiare da villa Meyer no parque da Folie de St. James. Desenho do autor, tendo por base a localização da villa na parcela nº21 da urbanização Villa Madrid, os novos limites e o desenho do parque. Esquema demonstrativo da orientação da villa e relações visuais, de acordo com a dimensão do parque, associação das árvores e localização do Grand Rocher.

Villeggiare é uma palavra italiana cujo significado contém muitas das propriedades que formam o carácter da Villa. *Villeggiare* é o tempo das férias, o decurso de um período estival, vacante, num local diferente da residência habitual, longe dos centros urbanos, ou em locais de características paisagísticas distintas, como o campo, a montanha ou o mar.²⁹¹ O processo *Villeggiare* que propomos, pode designar-se pelo modo de atribuir o carácter de Villa a uma construção destinada a habitação, ou mais simplesmente ao modo de produzir uma Villa. Trata-se por isso de atribuir certas características a uma habitação que a configuram como uma tipologia única, capaz de sugerir um ambiente lúdico (estival, vacante) e uma relação com os elementos naturais do espaço exterior (campo, a montanha ou o mar), existentes ou imaginados. Se as villas até então projectadas por LC, parecem reflectir a proximidade das casas a certos elementos naturais, o problema levantado pelo projecto dos *immeubles-villas* refere-se essencialmente ao ambiente imaginado. A ideia é criar uma habitação em pleno contexto urbano, mas com umas características que permitem aos seus moradores imaginarem-se longe da cidade, relacionados com uma paisagem composta por elementos naturais (**fig. 234**). Tal como indica Ackerman, a Villa cobre uma necessidade essencialmente psicológica, que não muda nunca. A Villa Meyer é por estas razões e pelas condições da encomenda, um projecto em que LC vai experimentar esses processos, juntando os

²⁹¹ Significado da palavra italiana *Villeggiare*:

1 - Trascorrere un periodo di vacanza, spec. in estate, in campagna, in montagna, al mare o in un'altra località diversa dalla propria residenza abituale: ogni anno villeggiamo un paio di mesi al mare

in <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/V/villeggiare.php>, em (8.10.2015)

2 - Soggiornare per un periodo in luoghi lontani dai centri urbani, per svago e riposo: v. al mare.

in http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/villeggiare.shtml?refresh_ce-cp, em (8.10.2015).

problemas da arquitectura moderna com o tema da paisagem, construindo uma Villa moderna.

O anteprojecto da Villa Meyer

O anteprojecto²⁹² é assim designado por não corresponder a um projecto acabado, e nunca foi apresentado à cliente, nem referido ou publicado por LC.

No entanto, apesar da ideia insólita, a solução apresenta desde início os problemas fundamentais com que LC se vai defrontar, a relação da casa com o jardim e a comunicação vertical até ao espaço da cobertura. O volume da casa tem uma estratificação em três partes horizontais, a primeira destinada a áreas complementares e de serviço ocupa os dois primeiros pisos, a segunda destinada à área social da casa e à área privada da Sr^o Meyer ocupa outros dois pisos, e a terceira parte é o pretendido *toit-jardin* na cobertura.

A solução organiza-se com início num percurso axial que atravessa a casa desde a rua até ao jardim posterior, formando um espaço central. A entrada na casa só ocorre após a visualização do jardim na parte posterior, dando início a dois percursos verticais entrelaçados que se desenvolvem á volta do espaço central, formando um percurso de serviço e outro social, ao longo dos quais se distribui o programa. Os percursos encontram os pisos sistematicamente na mesma posição, formando um eixo vertical composto por espaços de relação com a rua e com o jardim.

²⁹² Assim designado por Candela Suarez M (2003).

O percurso principal é um ritual de evasão da cidade, iniciando-se com a visualização do jardim, repetindo essa relação nos diversos pisos, até ao desfecho na cobertura com remate visual no parque. A relação do percurso com o jardim e a sua influência na disposição interior dos espaços corresponde ao traço característico deste projecto que atravessa todas as versões, correspondendo às primeiras elaborações da célebre *promenade architectural*.

Neste anteprojecto são ainda previstos dois jardins arquitectónicos, destinados a proporcionar diferentes vivências exteriores, uma mais social e aberta ao exterior, outra mais íntima e fechada. Um é composto por uma plataforma suspensa em quatro pilares no meio do jardim (**fig. xx**), envolvido por árvores e ligada à casa por uma passarela (**fig. xx**). O outro é composto por um solário a céu aberto encerrado no espaço central envolvido por dois espaços de jardim abertos para o parque.

O primeiro projecto da Villa Meyer

O primeiro projecto está sintetizado na carta ilustrada que LC envia à Sr^a Meyer. A axonometria com que inicia a sequência de desenhos revela a ideia principal. As escadas centrais protagonistas do anteprojecto, são um tema suspenso, substituído por outra, o tambor de serviço que atravessa verticalmente toda a casa. A relação com o jardim, que se reflete nos restantes desenhos da carta e na disposição interior da casa, passa a ser o tema principal.

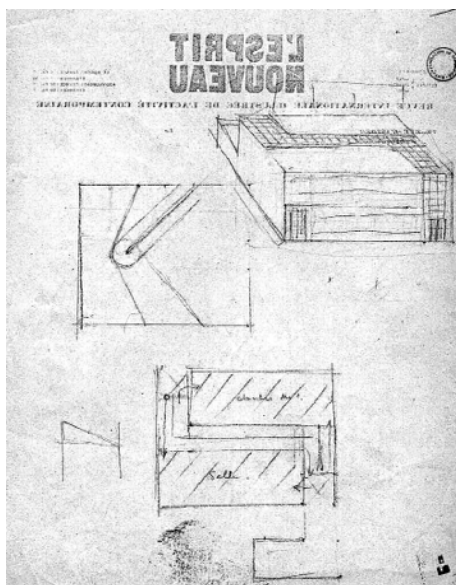
A casa mantém uma disposição simétrica, embora dificilmente perceptível nos desenhos da carta, pois não corresponde a um efeito desejado. Sobre um dos lados da casa localiza-se um espaço de dupla altura que interliga visualmente a sala e o espaço privado da Sra. Meyer com o jardim exterior, através de um duplo vitral, que contem no seu interior um jardim de inverno. O eixo da casa liga-se ao jardim através de uma passarela que conduz a uma nova plataforma suspensa entre as árvores, que LC explica invocando Robinson e Carpaccio.

A cobertura organiza-se em duas bandas transversais, um terraço construído, programado e encerrado, e um jardim irregular, selvagem e aberto para o parque. A solução é herdeira da cobertura da maison citrohan para o espaço construído, e da Villa Le Lac para o espaço de jardim, e a solução distingue-se pela maneira como se reveste a cobertura de betão, se é pavimentada é o *toit-terrasse* se é revestida com terra, temos o *toit-jardin*. Globalmente a solução é inovadora pela combinação destes dois temas no mesmo espaço, e explica a permanente hesitação do carácter das coberturas dos seus projectos posteriores, hesitação se se resume à escolha do nome a atribuir ao espaço, *toit-terrasse* ou *toit-jardin*.

O segundo projecto da Villa Meyer

Este projecto corresponde ao conceito de Villa clássica de Tim Benton, ou ao conceito de Villa compacta de James Ackerman, e parece representar o problema das *quatro composições* posteriormente enunciado por LC, convertendo-se em Villa total.

O segundo projecto não é um abandono do primeiro, mas antes um salto de escala, uma visão mais abrangente, deixando definitivamente de ser o projecto de uma casa e passar a ser o projecto de uma Villa. Os esboços feitos á volta das plantas do primeiro projecto são os vestígios dessa alteração de conceito. Em particular o esboço de composição dos jardins onde se decide a incorporação da plataforma suspensa, verificando-se que o projecto é alargado até aos limites do terreno, formando uma sequência de diferentes jardins, formando uma unidade com a casa.



235. VMvi - Note-se o abandono da composição simétrica em detrimento da noção pitoresca de balanço. A introdução do percurso serve para ordenar o interior da casa desde a entrada até ao jardim suspenso, com o recurso a uma subida de piso por uma rampa, e à disposição em L obter o entricamento e sucessão de espaços. FLC H3-1-30-001.

Na análise do processo projectual observou-se a atenção dada ao eixo transversal da casa, gerou um conjunto de soluções alternativas, a que Candela Suarez designou de *versiones-inconclusas*. A intenção é fazer uma articulação global da casa, desde a entrada até ao *Jardin-suspendu*, através de um percurso horizontal que ordena o programa, subindo gradualmente um piso com uma rampa para suspender o jardim. Este processo de elevação e suspensão deriva directamente da ideia de plataforma suspensa na árvore de Robinson e Carpaccio, e representa uma ideia que resolve a estratificação horizontal do anteprojecto. Apesar de abandonadas, as experiências conduzidas por LC nas *versiones-inconclusas* marcam o curso do segundo projecto através do abandono da composição simétrica dos projectos anteriores por troca com a disposição em L, e através da adopção da rampa para fazer a progressão vertical da casa. (fig. 235)

Na solução final a forma depura-se e expande-se duplicando a sua área, absorvendo para o seu interior todos os elementos exteriores, (a escada que se transforma em rampa e a plataforma suspensa). O volume é mais

que uma casa, é literalmente uma Villa e conserva a casa do primeiro projecto no seu interior, sem grandes transformações.

A expressão exterior da casa assemelha-se à do pavilhão *L'Esprit Nouveau*. Este é o momento da construção do paradigma da Villa moderna. LC funda as ideias essenciais do *Jardin-suspendu* e do jardim na cobertura no primeiro projecto, elaborando a fusão dos temas da árvore com Robinson e Carpaccio para o *Jardin-suspendu*, e a fusão das experiências anteriores da maison Citrohan com a Villa Le lac para o *Toit-jardin*. No segundo projecto, LC coloca um novo desafio juntando vários problemas em simultâneo: a forma regular do programa purista, o percurso vertical, os jardins arquitectónicos, conjugando-os com a matriz conceptual do pavilhão *L'Esprit Nouveau*, para reformular o paradigma. A organização da cobertura em duas partes transversais conserva-se. Um *toit-terrasse* com paredes e pavimentos e coberturas, ocupada por um programa de usos concretos e um carácter intimista e fecha o espaço a qualquer relação com o exterior. O *toit-jardin* previsto no primeiro projecto também se conserva. A promessa da piscina na cobertura é uma questão não resolvida no primeiro projecto e ordena a sequência das fases deste segundo projecto, colocando a etapa de esboço, assim designada por Candela Suarez, como momento de transição entre o primeiro e o segundo projectos, até à solução final, em que a piscina se transfere para o *Jardin-suspendu* numa solução rica do ponto de vista conceptual mas inverosímil do ponto de vista construtivo.

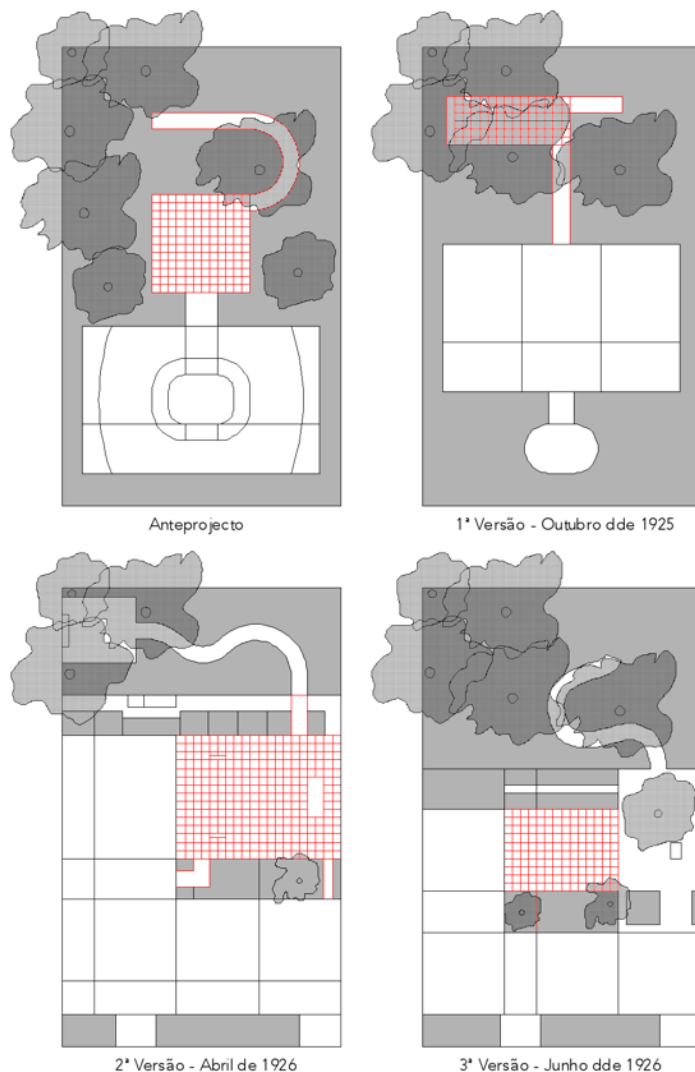
Mas o problema principal do espaço da cobertura é identificado por diversos autores e centra-se na sua ligação ao interior da casa. O problema da integração do espaço da cobertura na sequência de espaços

da casa, é um problema cuja solução evolui desde os primeiros projectos da maison Citrohan, onde a cobertura era um solário acessível apenas por uma escada exterior.

A pertinência da questão da comunicação vertical é evidenciada pela forma abrupta como é colocado por LC logo no anteprojecto. No primeiro projecto LC suspende a questão, substituindo-a pela ideia do tambor de serviço, colocando antes o jardim no centro do projecto. As variações em zig-zag permitem superar a composição simétrica, o volume exterior da escada do primeiro projecto dá lugar a uma rampa, localizada no exterior da casa, mas no interior do volume da Villa neste segundo projecto. Esta solução permite encadear o percurso vertical com as sequências horizontais da casa, formando uma autêntica *promenade architecturale* que termina na cobertura, no extremo do eixo transversal da casa (que separa o *toit-terrasse* do *toit-jardin*), formando uma tensão diagonal que orienta o espaço para a vista do *Grand Rocher* do parque da folie de St. James. LC enfatiza esse desfecho da *promenade* com o jogo da mesa com a janela e a paisagem, a que Álvarez denominou de composição purista, e que em termos espaciais é um diorama, a insistente separação do *Espaço este* e do *Espaço outro*, materializando o **Vers**.

Ultimo projecto da Villa Meyer

Já a cliente havia desistido e LC insistia em prosseguir o projecto. Após ter construído o paradigma, LC pretende concretizá-lo. As primeiras transformações ocorrem para adequar a ideia às contingências orçamentais. A dada altura as alterações acumuladas ameaçam



236. Villa Meyer. Quadro comparativo da villa nas diferentes versões do projecto, com evidência na evolução do jardim e da plataforma. Plantas do anteprojecto e das três versões. Desenho do autor, tendo por base as dimensões 17m x 28m da parcela nº21 da urbanização "villa Madrid". O anteprojecto e a 1ª versão com um polígono de 14,5m x 9m, a 2ª versão com um quadrado de 17m, e a 3ª versão com um polígono de 12,5m x 17m.

descharacterizar o conjunto. LC resolve fazer uma revisão global e nasce o terceiro e último projecto. Como os conceitos se clarificaram no segundo projecto, a liberdade de composição aumentou, e cada elemento ganha nova autonomia. A Villa diminui de dimensão, o *Jardin-suspendu* envolve-se novamente pelo *Vrai-jardin*, a árvore penetra no interior da Villa (**fig. 236**), a rampa desaparece e dá lugar a diversas escadas que se distribuem ao longo da casa mantendo o encadeamento espacial, desaparece a dupla altura interior, a casa ocupa todo o L, abre-se pontualmente á rua e a piscina abandona a cobertura. Apesar de todas as transformações a ultima versão do projecto da Villa Meyer conserva impressionantes semelhanças com o paradigma alcançado no segundo projecto, e constitui o sinal de uma convicção: LC vai prosseguir esta ideia de construir uma Villa moderna.

A Villa Stein e a Villa Savoye são as consequências directas deste processo. O projecto da Villa Stein está directamente relacionado com o paradigma da Villa Meyer, apresentando uma impressionante continuidade das soluções do ultimo projecto. Já a Villa Savoye apresenta ligações mais conceptuais. A solução abrupta do anteprojecto da Villa Meyer é retomada na Villa Savoye com a localização da entrada e da rampa da célebre *promenade architecturale* no eixo de simetria. O tema dos jardins é sintetizado, com a original interligação do *Jardin-suspendu* com o *Toit-jardin*, por onde passa a *promenade architecturale* até ao remate de diorama purista para o vale do rio Sena. Mas a ligação conceptual mais impressionante será talvez a elevação da casa sobre pilotis, convertendo-a numa plataforma, como em Robinson, como um pouco sobre as pinturas de Carpaccio, um sonho Virgiliano.

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Bibliografia

Jardim e a Paisagem

ACKERMAN, J. S. (1997). *La Villa. Forma e ideología de las casas de campo*. Madrid: Akal.

AITHISON, M. (2010). *Visual Planning and the Picturesque*. Nikolaus Pevsner. Los Angeles: The Getty Research Institute.

ALPHAND, A. (2002). *Les promenades de Paris*. Paris: Connaissances et Mémoires.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.

ANDRÉS MARTÍNEZ (2005). *Habitar la cubierta*. Barcelona: Gustavo Gili.

ANDRESEN, T., Almeida, J., Aguiar, M. J. (Ed.). (2011). *Actas das Conferências do Parque de Serralves. Paisagem: Tempo e memória; Paisagem e modernismo: espaço e ideologia; Paisagem e arquitectura: Topologia e tipologia, 17, 18 e 19 outubro 2002; 21 e 22 novembro 2003; 11 e 12 fevereiro 2005*. Serralves - Porto. Porto: Serralves.

ÁNGEL ANIBARRO, M. (2004). Los jardines del siglo XX. In *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al Siglo XX*. Barcelona: Reverté.

ÁNGEL ANIBARRO, M. (1991). *Lo pintoresco y la formación del jardín paisajista*. Anales de Arquitectura, (3), 65-79.

ÁNGEL ANIBARRO, M. (2002). *La construcción del jardín clásico*. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal.

CARERI, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

CAUQUELIN, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris: Presses Universitaires de France.

FARIELLO, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al Siglo XX*. Barcelona: Reverté.

FRAMPTON, K. (1991). In search of Modern Landscape. In Wrede S, Adams WH (Ed.), *Denatured visions: landscape in the twentieth century*. New York and London: Museum of Modern Art y Thames and Hudson.

IMBERT, D. (1993). *The Modernist Garden in France*. New Haven / London: Yale University Press.

IÑAKI ÁBALOS (2005). *Atlas pintoresco - vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili.

IÑAKI ÁBALOS (2008). *Atlas pintoresco - vol. 2: Los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili.

JELLICOE, G. A., & JELLICOE, S. (1975). *The Landscape of Man: Shaping the environment from prehistory to the present day*. New York: Viking Press.

JOHNSON, J., FRANKEL, F. (1991). *Modern landscape architecture: redefining the garden*. New York: Abbeville Press.

KASSLER, E. B. (1964). *Modern Gardens and the Landscape*. New York: Museum of Modern Art} .

KLUCKERT, E. (Ed.). (2000). *Grandes jardines de Europa: Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. (1ª ed.) Colonia: Könemann.

LEHRMAN, J. (1980). *Earthly Paradise. Garden and courtyard in Islam*. Thames & Hudson .

MOSSER, M., TEYSSOT, G. (2000). *The History of Garden Design: The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*. New York: Thames & Hudson.

ORSENNA, É. (2003). *O jardineiro do Rei-Sol. Retrato de um homem feliz*. André Le Notre 1613-1700. Lisboa: Livros Horizonte.

PEVSNER, N. (1993). *La Génesis de lo Pintoresco (1944), Humphry Repton (1948)*. Anales de Arquitectura, (5).

PRICE, U. (). *Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. [ebook]

RODRÍGUEZ LLERA, R. (2009). *Paisajes Arquitectónicos: Lo regular como norma, lo irregular como sistema*. (Arquitectura y Urbanismo ed.) Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

SHEPHEARD, P. (1953). *Modern gardens*. London: Architectural Press.

SIMO, M. & WALKER, P. (1996). *Invisible Gardens: The Search for Modernism in the American Landscape*. Cambridge: The MIT Press.

TREIB, M. (Ed.). (1993). *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

WREDE, S., ADAMS, W. H. (Ed.). (1991). *Denatured visions: landscape in the twentieth century*. New York and London: Museum of Modern Art y Thames and Hudson.

ZAGARI, F. (1988). *L'Architettura del giardino contemporaneo*. Rome: A. Mondadori.

Le Corbusier, jardins e paisagens

AA.VV. (Ed.). (2004). *III Rencontre de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier et la Nature*, 14 e 15 Juin 1991. Maison La Roche. Paris: Editions de la Villette.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D. (2004). Ici pas d'autos = un parc'. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 100-125.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D. (2009). *O parque do capitólio de Chandigarh*. Porto: CEEA-CESAP/ESAP.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D. (2012). El capitolio de Chandigarh, un paisaje cultural moderno. In: Trevisan, A., González Cubero, J., Almeida P. V. (Ed.), *Ler Le Corbusier*, 4 e 5 de junho de 2009, ESAP - Porto (pp. 29-43). Porto: CEEA-CESAP/ESAP.

CARLOS, R. A. S.D. S. (2013). *A Ville Verte de Le Corbusier como sistema: uma perspectiva centrada no parque*. (PhD), Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

COHEN, J.-L., BERGDOLL, B. (Ed.). (2013). *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*. (Cat. exposição ed.) New York: The Museum of the Modern Art.

COHEN, J.-L. (2013). In the cause of landscape. In Cohen, J-L (Ed.), *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*. (pp. 23-47). New York: The Museum of the Modern Art.

CONSTANT, C. (1991). From the Virgilian Dream to Chandigarh: Le Corbusier and the Modern Landscape. In Wrede S, Adams WH (Ed.), *Denatured Visions*. (pp. 79-93). New York and London: Museum of Modern Art y Thames and Hudson.

DUMMETT, E. (2007). *Green space and cosmic order: Le Corbusier's understanding of nature*. (PhD), University of Edinburgh.

GONZÁLEZ CUBERO, J. (2004). Sesión continua: Nómadas en el jardín. Ville Contemporaine y Ville Radieuse. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 70-125.

IÑAKI ÁBALOS (2004). Le Corbusier pintoresco: el pintoresquismo en la modernidad. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 22-31.

MALÉCOT, C. (1988). Les jardins. In *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*. (pp. 110-118). Paris: Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites.

RANDHAWA, M. S. (1961). *Landscape and gardening*. Marg: Chandigarh, XV (1), 49-52.

SILVA, F. S. (2014). The landscape in Le Corbusier plans for Chandigarh. Nature and geometry. In: Marcolin, P., Flores, J. (Ed.), *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties*, May 22-24, 2014. Oporto, Portugal: DARQ-CEAA-ESAP.

XAVIER MONTEYS (Ed.). (2004). *Massilia, 2004bis: Le Corbusier y el paisaje*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

XAVIER MONTEYS (2004). El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la tierra. In *Massilia, 2004bis*, 6-21.

XAVIER MONTEYS (2004). Alpes, Andes, Himalaya. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 136-143.

As capturas de Le Corbusier

Para além de produzir, LC capturava e colecionava imagens, objectos, coisas ordinárias. A sua breve experimentação da fotografia, a vasta coleção de postais apenas parcialmente conhecida ou os objectos e coisas resgatados e muitas vezes desenhados, constituem também uma coleção de paisagens, das quais esses elementos são apenas fragmentos evocativos.

AA.VV. (Ed.). (1988). *Le Corbusier: le passe a réaction poétique*. (Cat. exposição ed.) Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

BENTON, T. (2012). *Le Corbusier Secret Photographer*. Zurich: Lars Muller Publishers.

BURRIEL BIELZA, L. (2013). *Le Corbusier, la passion des cartes*. Bruxelles: Éditions Mardaga & CIVA.

Villa Meyer

BENTON, T. (1987). *The villas of Le Corbusier*. New Haven / London: Yale University Press.

BENTON, T. (2005). Villa Meyer. in *Le Corbusier – Plans DVD 1*.

CANDELA SUAREZ, M. (2007). *Las villas Meyer y Hutheesing-Shodhan de Le Corbusier*. (PhD), Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics.

CANDELA SUÁREZ, M. (2003). La Villa Meyer: cuatro proyectos y algunas variantes. *Massilia 2003*, 41-99.

HUGO VELÁSQUEZ, V. (2002). Un dibujo de la Villa Meyer. *Massilia 2002*, 71-83.

SILVA, F. A.d. (2002). Os desenhos de Le Corbusier para a Villa Meyer. *Massilia 2002*, 41-70.

SILVA, F. S. (2012). *Comme à Robinson, comme un peu sur les peintures de Carpaccio*. In: Trevisan, A., González Cubero, J., Almeida P. V. (Ed.), *Le Corbusier*, 4 e 5 de junho de 2009, ESAP - Porto (pp. 211-236). Porto: CEAA-CESAP/ESAP.

Fontes documentais de Le Corbusier

Os documentos gráficos da produção arquitectónica de LC encontram-se reunidos e sistematizados em detalhe, primeiro em livro (32 volumes) com reprodução a preto e branco pela editora Garland, mais tarde com uma reprodução digital a cores, editado em DVD. Os ensaios escritos que acompanham a edição em livro foram compilados e publicadas autonomamente. Outra fonte gráfica fundamental é composta pelos cadernos de desenhos de LC, organizados em dois conjuntos. Um conjunto reproduzindo os cadernos de viagem de 1910 e 1911, nomeadamente a viagem à Alemanha e a viagem do Oriente, e outro conjunto organizado em quatro volumes, que reproduz os cadernos conhecidos que acompanharam a vida do arquitecto após 1914.

AA.VV. (2007). *Le Corbusier – Plans*. [16 DVDs] Paris: Echelle-1; Fondation Le Corbusier.

BROOKS, H. A. (Ed.). (1991). *Le Corbusier Archive*. New York and Paris: Garland. (32 vols.).

BROOKS, H. A. (Ed.). (1987). *Le Corbusier: The Garland Essays*. Princeton: Princeton University Press.

FRANCLIEU, F. (Ed.). (1981). *Le Corbusier Carnets 1 - 4*. Paris: Herscher / Dessain et Tolra.

GRESLERI, G. (Ed.). (2002). *Le Corbusier (Ch.-E.Jeanneret): Voyage d'Orient Carnets*. Milano: Electa architecture.

GRESLERI, G. (Ed.). (2002). *Le Corbusier (Ch.-E.Jeanneret): Les Voyages d'Allemagne: Carnets*. Milano: Electa architecture.

A obra completa

Integra o conjunto de fontes fundamentais, não tanto por oferecer novos documentos, mas por apresentar esses documentos editados por LC, oferecendo-nos a sua visão e a sua valorização de toda obra, das ideias fundamentais de cada uma, ou daquilo que LC gostaria que fosse a nossa leitura.

BOESIGER, W., STONOROV, O. (Ed.). (1995). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète. Volumes 1-8*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser.

Os livros de Le Corbusier

No duplo sentido: o sentido dos livros da sua autoria e os livros da sua biblioteca, os livros que exprimem as suas ideias e os livros que imprimem o seu carácter.

ASSOCIACIÓ D'IDEES (Ed.). (2005). *Le Corbusier et le livre*. (Cat. exposição ed.) Barcelona: COAC.

DERCELLES, A. (2005). Présentation de la bibliothèque personnelle de Le Corbusier. In *Le Corbusier et le Livre*.

LE CORBUSIER (1923 (1995)). *Vers une architecture*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie (Flammarion).

LE CORBUSIER (1925 (reed. 1996)). *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie (Flammarion). *Le Corbusier (1925 (reed. 1996)). Urbanisme*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie (reed. Flammarion).

LE CORBUSIER (1925). *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Editions Connivences.

LE CORBUSIER (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie.

LE CORBUSIER (1950 (reed. 1983)). *Le Modulor, Vols. 1-2*. Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui.

LE CORBUSIER (1954 (reed. 2001)). *Une petite maison:1923*. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser.

LE CORBUSIER (1966). *Le voyage d'Orient*. Paris: Éditions Forces Vives.

Le Corbusier e Círculo de bellas artes (2006). *El poema del ángulo recto: Le Corbusier y la síntesis de las artes : El poema del ángulo recto : [exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006]*. (Cat. exposição ed.) Madrid: Círculo de Bellas Artes.

PIZZA, A. (Ed.). (1994). *Ozenfant / Le Corbusier: Acerca del purismo Escritos, 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial.

SMET, C.d. (2007). *Vers une architecture du livre. Le Corbusier et mise en pages 1912-1965*. Zurich: Lars Muller Publishers.

TURNER, P. V. (1987). *La formation de Le Corbusier: idéalisme et mouvement moderne*. Paris: Macula.

ZAKNIC, I. (Ed.). (1987). *Journey to the East - Le Corbusier*. Cambridge, London: The MIT Press.

Letres | As paisagens descritas de LC

Apesar da amplitude da documentação desenhada, dos escritos publicados, e dos cadernos de desenhos, LC manteve durante toda a sua vida o hábito de trocar correspondência escrita, que com a sua família, com os seus amigos e com os seus mestres. Essa correspondência que tem vindo a ser ordenada e publicada, oferece-nos uma nova porta de entrada para o mundo de LC, permitindo o acesso aqueles momentos

que não se encontram documentados com desenhos, ou aceder ao seu estado de espírito para ultrapassar certas ambiguidades que apenas a correspondência escrita permite revelar.

BAUDOUI, R., DERCELLES, A. (Ed.). (2011). *Le Corbusier correspondance:: Tome 1: Lettres à la famille 1900 -1925*. Paris: Infolio.

BAUDOUI, R., DERCELLES, A. (Ed.). (2013). *Le Corbusier - Correspondance : Tome 2 : Lettres à la famille 1926-1946*. Paris: Infolio.

DUMONT, M.-J. (Ed.). (2002). *Le Corbusier: Lettres à ses maîtres : Tome 1, Lettres à Auguste Perret*. Paris: Éditions du Linteeau.

DUMONT, M.-J. (Ed.). (2006). *Le Corbusier: Lettres à ses maîtres : Tome 2, Lettres à Charles l'Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteeau.

DUMONT, M.-J. (Ed.). (2015). *Le Corbusier, William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*. Paris: Éditions du Linteeau.

JENGER, J. (Ed.). (2002). *Le Corbusier: choix de lettres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.

Ch-E Jeanneret | a juventude de Le Corbusier

O período da juventude de Ch.E. Jeanneret desde cedo chamou a atenção, havendo já uma vasta e rigorosa pesquisa publicada. Neste trabalho, este período foi uma referência constante, mas com motivações distintas. O objectivo foi o de conhecer a formação das ideias chave de LC penetrando na estrutura familiar, na formação artística de Jeanneret, nos conhecimentos e sensibilidades adquiridas com as primeiras leituras, os apoios práticos e conceptuais das viagens.

Os ensaios sobre Ch-E Jeanneret

BAKER, G. H. (1996). *Le Corbusier, the Creative Search: The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*. New York: Van Nostrand Reinhold.

BROOKS, H. A. (1997). *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago and London: University of Chicago Press.

MOOS, S.V. & RÜEGG, A. (2002). *Le Corbusier Before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922*. New Haven: Yale University Press.

SEKLER, P. M. (1977). *The early drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*. New York: Garland.

A formação idealista

NIETZSCHE, F. (2007). *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editores.

COOK, E. T., WEDDERBURM, A. (Ed.). (1903). *The works of John Ruskin*. London: George Allen.

JONES, O., WARING, J. B. (1868). *The grammar of ornament*. |reprint (2013) New Delhi: Isha Books|

PROVENSAL, H. (1904). *L'Art de demain*. Paris.

RUSKIN, J. (2004). *Las siete Lámparas de la arquitectura*. (4ª ed.) Mexico: Ediciones Coyoacán.

RUSKIN, J. (MDCCCLXXVII). *Guide to the principal pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*. Venice.

Os livros de viagem a Itália de 1907

BAEDEKER, K. (1905). *L'Italie des Alpes a Naples. Manuel abrégé du voyageur*. Leipzig e Paris: Karl Baedeker e Paul Ollendorff.

BAEDEKER, K. (1904). *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne*. Manuel du voyageur. Leipzig e Paris: Karl Baedeker e Paul Ollendorff.

RUSKIN, J. (1922). *Les matins à Florence: simples études d'Art Chrétien*. Paris: Librairie Renouard.

SCHURÉ, É. (2013). *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*. [ebook] FV Éditions.

TAINÉ, H.-A. (1865). *Voyage en Italie. Florence et Venise*. [ebook] (Deuxième tome ed.).

Sobre a viagem a Itália de 1907

AMIRANTE, R., et alt. (Ed.). (2013). *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*. Paris: Éditions de la Villette.

FATINI, B. (1998). *La Chartreuse de Florence*. Florence: Moines Cisterciens de la Chartreuse.

GRESLERI, G. (1987). Camere com vista e disattesi itinerari: "Le voyage d'Italie" di Ch. E. Jeanneret, 1907. In Gresleri, G. (Ed.), *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. (Cat. exposição ed.) Venezia: Marilio.

HIDALGO HERMOSILLA, G. (2004). La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907. In *Massilia 2004bis, Le Corbusier y el paisaje*, 4-30.

LE CORBUSIER. (1988). La Chartreuse d'Ema. In *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*. (pp. 79-84). Paris: Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites.

Obras Monográficas sobre Le Corbusier

As monografias descritivas

Correspondem a obras genéricas sobre LC, que apresentam uma visão panorâmica, simples e acessível, onde prevalece o sentido global da obra.

AA.VV. (Ed.). (1987). *Le Corbusier: Early Works 1905-1916*. (Architectural Monographs n°12 ed.) London, New York: Academy Editions / St Martin's Press.

AA.VV. (Ed.). (1995). *Le Corbusier: painter and architect / Maler og Arkitekt*. (Cat. exposição ed.) Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum.

BESSET, M. (1992). *Le Corbusier*. Genève: Skira.

BOESIGER, W., GIRSBERGER, H. (1994). *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili.

CURTIS, W. J. R. (1986). *Le Corbusier: ideas and forms*. Oxford: Phaidon.

FRAMPTON, K. (2002). *Le Corbusier*. Madrid: Akal.

GANS, D. (2006). *The Le Corbusier Guide*. New York: Princeton Architectural Press.

LUCAN, J. (Ed.). (1987). *Le Corbusier. Une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou.

MOOS, S.V. (1982). *Le Corbusier: Elements of a synthesis*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.

PETIT, J. (1996). *Le Corbusier Parle*. Lugano: Fidia edizioni d'arte.

PETIT, J. (1970). *Le Corbusier Lui-Même*. Genève: Éditions Rousseau.

RAGOT, G., DION, M. (1997). *Le Corbusier en France: projets et réalisations*. Paris: Moniteur.

SANTOS, C. R., et al. (1987). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela / Projecto.

VEGESACK, A.V., MOOS, S.V., RUEGG, A., KRIES, M. (Ed.). (2007). *Le Corbusier - The art of architecture*. (cat. exposição ed.) s. l.: Vitra Design Museum.

XAVIER MONTEYS (2005). *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

As monografias interpretativas

Nestas monografias, o sentido global da obra já se encontra ordenado segundo um posto de vista específico, que sugere por vezes novas associações e novas valorizações no interior do grande conjunto da sua obra.

BIRKSTED, J. K. (2009). *Le Corbusier and the occult*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.

BURRIEL BIELZA, L. (2014). *Iteration, repetition and internal coherence within Le Corbusier's creative process*. Revista Lusófona de Arquitectura e Educação Architecture & Education Journal, (N 11).

PAQUOT, T. (Ed.). (1989). *Les passions*. Paris: Les éditions de La Villette.

PAULY, D. 1990). *Le Corbusier: Le dessin comme outil*. (Cat. exposição ed.) Fage Editions.

SANCHO OSINAGA, J. C. (2000). *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Munilla-Leria.

VILLALOBOS ALONSO, D. (2012). El humanismo metafísico de Le Corbusier. In: Trevisan A, González Cubero, J., Almeida, P. V. (Ed.), *Ler Le Corbusier, 4 e 5 de junho de 2009, ESAP - Porto* (pp. 237-254). Porto: CEAA-CESAP/ESAP.

VOGT, A. M. (1998). *Le Corbusier, the Noble Savage – Towards an Archaeology of Modernism*. London: The Mit Press.

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, F. (1997). *Le Corbusier: Artista-héroe y hombre-tipo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Obras temáticas sobre Le Corbusier

Estes são ensaios parciais, que não abrangem a totalidade da obra de LC, elegendo um período, tema ou tipologia particular. As suas contribuições valem pelo aprofundamento desses temas, oferecendo maior detalhe e rigor para a análise. Este conjunto tem uma composição muito marcada pelos *Reencontres* temáticos da fundação e pela intensa publicação de ensaios no Anuário Massilia. Revistas, catálogos de exposição, encontros ...

Reencontres

AA.VV. (Ed.). (2004). *Rencontres de la Fondation Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier, 21 et 22 novembre 2003*. Maison du Brésil. Paris: Editions de la Villette.

AA.VV. (Ed.). (2005). *XII Rencontres de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier. L'œuvre plastique, 18 et 19 novembre 2004*. Centre Georges Pompidou. Paris: Editions de la Villette.

AA.VV. (Ed.). (2006). *XIII Rencontres de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier. La Suisse, les Suisses, 3, 4 et 5 novembre 2005*. Université de Zurich / SIK / La Chaux-de-Fonds. Paris: Editions de la Villette.

AA.VV. (Ed.). (2008). *XIV Rencontres de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier. Moments biographiques, 8 et 9 décembre 2006*. Centre culturel suisse de Paris. Paris: Editions de la Villette.

AA.VV. (Ed.). (2010). *XV Rencontres de la Fondation Le Corbusier. L'Italie de Le Corbusier, 13 au 15 décembre 2007*. Rome. Paris: Editions de la Villette.

AA.VV. (Ed.). (2014). *XVIII Rencontres de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier. Aventures photographiques, 27, 28 et 29 septembre 2012. La Chaux-de-Fonds*. Paris: Editions de la Villette.

Trevisan, A., Cubero, J., Almeida, P. V. (Ed.). (2012). *Ler Le Corbusier*. Ler Le Corbusier, 4 e 5 junho 2009. ESAP - Porto. Porto: CEEA / CESAP / ESAP.

Revistas

AA.VV. (Ed.). (1933 (reed. 1992)). *L'Architecture d'Aujourd'hui - Le Corbusier & P. Jeanneret*. (nº 10 ed.) Paris: L'Architecture d'Aujourd'hui. (pp. 148).

ANAND, M. R. (Ed.). (1961). *Marg: Chandigargh*. (Vol. XV nº1 ed.) Bombay: Marg Publications.

Massilia

As diferentes edições são apresentadas por data de publicação. Este conjunto apenas não contempla o número especial *Massilia 2004bis*, y *el paisaje*, que é indicado no conjunto temático da paisagem na obra de LC.

QUETGLAS, J. (Ed.). (2002). *Massilia, 2002: Anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

QUETGLAS, J. (Ed.). (2003). *Massilia, 2003: Anuario de estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

QUETGLAS, J. (Ed.). (2004). *Massilia, 2004: Annuaire d'etudes Corbuseennes*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MARZÁ, F., MONTEYS X, QUETGLAS, J. (Ed.). (2006). *Massilia 2005. Annuaire d'etudes Corbuseennes*. Barcelona: Associació d'idees, Centre d'investigacions estètiques.

ASSOCIACIÓ D'IDEES (Ed.). (2006). *Massilia 2006. Annuaire d'etudes Corbuseennes*. Barcelona: Associació d'idees, Centre d'investigacions estètiques.

TRIAS, M. P. (Ed.). (2008). *Massilia 2007. Guillermo Jullian de la fuente*. Providencia: Ediciones ARQ.

AA.VV. (Ed.). (2009). *Massilia 2008. Encuentro de Granada*. Granada: Universidad de Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

ASSOCIACIÓ D'IDEES (Ed.). (2010). *Massilia 2009. Le Corbusier a Mallorca. 1932*. Barcelona: Associació d'idees, Centre d'investigacions estètiques.

QUETGLAS, J., DUPORT J.-P. (Ed.). (2011). *Massilia 2011. Visiter Le Corbusier*. Marseille: Editions Imbernon.

BENTON, T., et al. (Ed.). (2012). *Massilia 2012. Le Corbusier. La boîte à miracles - Le Corbusier et le théâtre*. Marseille: Editions Imbernon.

BENTON, T., et al. (Ed.). (2014). *Massilia 2013. Le Corbusier. Ultimes pensées / Derniers projects - 1960/1965*. Marseille: Editions Imbernon.

O sul e o espírito mediterrânico

AA.VV. (Ed.). (1987). *Le Corbusier et La Mediterranee*. Marseille: Éditions Parentheses.

CHIAMBRETTO, B. (2006). *Le Corbusier á Cap-Martin. Le cabanon*. Marseille: Editions Parenthèses.

CROSAS, J. (2004). *Le Corbusier y las razones del deporte*. Massilia: 2004, 106-111.

DAROCA BRUÑO, J. L. (2012). *Influencias mediterráneas en las cubiertas de Le Corbusier de la Acrópolis de Atenas a la Unidad de Habitación de Marsella*. (PhD), Universidad Sevilla.

JOSÉ LAHUERTA, J. (Ed.). (1997). *Le Corbusier y Espana*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

MAYOL, J. (2004). De l'Acròpolis d'Atenes al Capítol de Chandigarh. *Massilia: 2004 bis*, 126-135.

TEDESCHI, E. G., DENTI, G. (1999). *Le Corbusier a Villa Adriana: un atlante*. Alinea.

A cidade e Le Corbusier

Apesar da problemática do trabalho excluir o tema da cidade e do urbanismo, Chandigarh, entendida como um projecto de arquitectura, sempre se apresentou como uma possível linha de investigação. Esse impulso, apesar de distante, tão distante quanto as unidades de habitação, fez caminho e colocou a perspectiva no outro extremo, noutra escala, noutra escala, noutra escala, que naturalmente não se concretizou.

CORREA, C. (1987). Chandigarh: The view from Benars. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 197-202). Princeton: Princeton University Press.

EVENSON, N. (1969). *Le Corbusier: The machine and the grand design*. New York: George Brazillier.

EVENSON, N. (1987). Yesterday's City of Tomorrow Today. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 241-255). Princeton: Princeton University Press.

HÉNARD, E. (2012). *Études sur l'architecture et les transformations de Paris*. Paris: Éditions de La Villette.

KALIA, R. (1987). *Chandigarh. The making of an Indian city*. Delhi: Oxford University Press.

MCLEOD, M. (2013). Saint-Dié: "A modern space conception" for post war reconstruction. In Cohen, J-L. and Bergdoll, B. (Ed.), *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*. (pp. 193-200). New York: The Museum of the Modern Art.

PAPILLAULT, R. (2011). *Chandigarh et le Corbusier. Création d'une ville en Inde, 1950-1965*. Toulouse: Éditions Poésis.

PRAKASH, V. (2002). *Chandigarh's Le Corbusier. The struggle for modernity in postcolonial India*. Seattle & London: University of Washington Press.

SERENYI, P. (1987). Timeless but of his time: Le Corbusier's architecture in India. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 163-196). Princeton: Princeton University Press.

TAFURI, M. (1987). "Machine et memoire": The city in the work of Le Corbusier. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 203-218). Princeton: Princeton University Press.

XAVIER MONTEYS (1996). *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

As unidades de habitação

Foram uma visão longínqua desta pesquisa, uma referência intermédia, na escala e na cronologia, um dos pontos a incluir no itinerário de trabalho que alimentou diversas hipóteses, mas que nunca se concretizaram.

AA.VV. (Ed.). (1992). *Le Corbusier: la Cité Radieuse de Marseille: monographie*. (Cat. exposição ed.) Marseille: Ville de Marseille, Atelier du patrimoine.

MONNIER, G. (2002). *Le Corbusier. Les unités d'habitation en France*. Paris: Belin.

SBRIGLIO, J. (2013). *Le Corbusier L'Unité d'habitation de Marseille*. Marseille: Editions Parenthèses.

SEQUEIRA, M. (2004). *Altímetro. Massilia: 2004 bis*, 150-156.

SEQUEIRA, M. (2005). A concepção da cobertura da Unité d'habitation de Marselha: três invariáveis. *Massilia: 2005*, 132-155.

SEQUEIRA, M. (2008). *A cobertura da Unité d'habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público*. (PhD), Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics.

Diversos sobre Le Corbusier

SOLTAN, J. (1987). Working with Le Corbusier. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 1-16). Princeton: Princeton University Press.

VILLALOBOS ALONSO, D. (2004). *Hasta los pies del Himalaya. Cuaderno de Dibujos de Viaje*. Valladolid: Embajada la India en España, Colegios de Arquitectos de Valladolid, Universidad de Valladolid.

VILLALOBOS ALONSO, D. (2006). *Le Corbusier e a identidade do lugar. Reflexões sobre o projecto do Hospital de Veneza em relação ao poema do ângulo recto*. Arte e Identidade. Revista da Escola Superior Artística do Porto, (2), 34 - 45.

AA.VV. (Ed.). (1987). *Corbu vu par*. Liège: Pierre Mardaga éditeur.

BENTON, T. (2012). The Little "maison de week-end" and the Parisian suburbs. *Massilia 2002*, 112-119.

BENTON, T. (1987). Villa Savoye and the Architects Practice. In Brooks, H. Allen (Ed.), *Le Corbusier: the Garland Essays*. (pp. 83-105). Princeton: Princeton University Press.

CORRES, E. (2002). Proyecto Dom-ino: el sistema estructural. *Massilia, 2002*, 4-39.

GRESLERI, G. (1981). *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier Costruzione e Ricostruzione di un Prototipo dell'Architettura Moderna*. Milano: Electa Editrice.

LAPUNZINA, A. (1997). *Le Corbusier's Maison Curutchet*. New York: Princeton Architectural Press.

ORSTER, K. W. (1917). *Antiquity and Modernity in the La Roche – Jeanneret Houses of 1923*. *Oppositions*, Winter-Spring (15-16), 130-153.

PÉREZ, P. F. (2006). *Le Corbusier desde el palacio del Gobernador un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh*. (PhD), Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics.

QUETGLAS, J. (2002). El formato 40F (Sobre la planta: retícula, formato, trazados). *Massilia 2002*, 84-87.

QUETGLAS, J. (2003). Las cuatro columnas: Palladio y Le Corbusier. *Massilia, 2003*, 112-109.

QUETGLAS, J. (2004). Point de vue dans l'axe de l'arbre. *Massilia 2004bis*, 144-8.

SBRIGLIO, J. (1996). *Le Corbusier: Immeubles 24 N.C. et appartement Le Corbusier*. Paris: Birkhäuser.

SBRIGLIO, J. (1997). *Le Corbusier: Les Villas La Roche-Jeanneret*. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser.

SCHUMACHER, T. (1987). Deep space, shallow space. In *Corbu vu par*. (pp. 45-54). Liège: Pierre Mardaga éditeur.

Obras sobre temas complementares

Esta parte da bibliografia não corresponde a uma pesquisa autónoma e estruturada, mas a incursões pontuais em temas que a investigação implicou e por vezes desenvolveu. Inclui diversos encontros com temas aparentemente externos à problemática deste trabalho e às áreas do conhecimento de LC, da arquitectura e da paisagem.

Abram, J. (2010). *Auguste Perret*. Paris: Infolio - Éditions du Patrimoine.

Bauby, F., Orivel, S., Pénat, M. (2003). *Mémoire de guinguettes*. Paris: Omnibus.

Benevolo, L. (1994). *La captura del infinito*. Madrid: Celeste Ediciones.

Bosc, J.-L. (2001). *Joseph Monier et la naissance du ciment armé*. Paris: Éditions du Linteau.

Bressani, M. (1990). *The spectacle of the city of Paris from 25bis rue Franklin*. Assemblage, 12 (The MIT Press), 84-107.

Briolle, C., Fuzibet, A., Monnier, G. (1990). *Rob Mallet-Stevens: La Villa Noailles*. Marseille: Éditions Parenthèses.

Cohen, J.-L. (1995). *André Lucart: 1894-1970. Autocritique d'un moderne*. Liège: Mardaga.

Defoe, D. (1998). *Robinson Crusoe*. Publicações Europa-América.

Gubler, J. (2009). *Histoire du Béton: Naissance et Développement, 1818-1970*. Paris.

Hilberseimer, L. (1988). Le béton armé: construction et forme architecturale. In *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*. (pp. 220-231). Paris: Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites.

Jové Sandoval, J. M. (2003). *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Kemp, M. (2000). *La ciencia del arte: La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. s.l.: Ediciones Akal.

Kraft, J.-Ch. (1829). *Recueil d'Architecture Civile*. Paris: Bance aîné.

Oettermann, S. (1997). *The panorama: History of Mass Medium*. New York: Zone Books.

Pinchon, J.-F. (1990). *Rob Mallet Stevens: architecture, furniture, interior design*. Cambridge: The MIT press.

Rowe, C. (1982). *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press.

Rudofsky, B. (1977). *The Prodigious Builders*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.

Ruiz de la Puerta, F. (2014). *Principios de arquitectura: el bosque, el desierto, lacueva*. Madrid: ediciones asimétricas.

Rykwert, J. (1999). *La casa de Adán en el Paraíso*. (2ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.

Sharr, A. (2009). *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. (1ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.

Silver, K. E. (1997). *Making Paradise. Art, Modernity, and the Myth of the French Riviera*. Cambridge, London: The MIT Press.

Villalobos Alonso, D. (2009). *Imhotep arquitecto, sabio y dios. Una lectura contemporánea sobre el origen de la arquitectura egipcia*. Valladolid: Ed. Sever Cuesta, COACYLE/ Va, Asociación Cultural "Domus Pucelae" y Universidad de Valladolid.

Wright, L. (1985). *Tratado de perspectiva*. Editorial Stylos.

Complementares das Artes

AA.VV. (2004). *Jacques Lipchitz: collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, et du Musée des beaux-arts de Nancy*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

AA.VV. (Ed.). (2003). *Kandinsky. Origen de la abstracción*. (cat. exposição: 8 octubre 2003 - 25 enero 2004 ed.) Madrid: Fundación Juan March.

Feist, P. H. (2006). *Pierre-Auguste Renoir: 1841-1919, um sonho de harmonia*. Koln: Taschen.

Frizot, M. (2001). *Photomontages. Photographie experimental de l'entre-deux-guerres*. s.l.: Nathan.

Humfrey, P. (1992). *Carpaccio. Catalogue Complet*. Paris: Bordas.

Lauts, J. (1962). *Carpaccio. Paintings and drawings*. London: Phaidon.

Mason, S. (2000). *Carpaccio: The Major Pictorial Cycles*. Milan: Skira.

Paoluci, A. (1990). *Piero della Francesca. Catalogo completo*. Firenze: Cantini.

Rhodes, C. (2005). *Primitivism and modern art*. London: Thames & Hudson.

Rosand, D. (1982). *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*. New Haven: Yale University Press.

Vertova, L. (1956). *Carpaccio*. Paris: Librairie A Hatier.

Obras gerais

Benévolo, L. (1994). *Historia de la arquitectura moderna*. (7ª ed.) Barcelona, Naucalpan: Gustavo Gili.

Blau, E., Troy, N.J. (Ed.). (2002). *Architecture And Cubism*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.

Braham, A. (). *The architecture of the French enlightenment*. London: Thames and Hudson.

Choisy, A. (1899). *Histoire de l'architecture, Vols. 1-2*. Paris: Gauthier - Villars.

Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona; Naucalpan; Amadora: Gustavo Gili.

Curtis, W. J. R. (2008). *La arquitectura moderna desde 1900*. London: Phaidon Press

Frampton, K. (1991). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. (5ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.

Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

Gombrich, E. H. (2006). *A história da arte*. (2ª ed.) London: Phaidon.

Janson, H. W. (2005). *História da arte*. (7ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Norberg-Schulz, C. (2001). *Arquitectura Occidental*. (4ª ed.) Barcelona; Naucalpan: Gustavo Gili.

Tafuri, M. (1985). *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença.

Zevi, B. (2009). *Saber Ver a Arquitetura*. (6ª ed.) Martins Fontes.

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Siglas e acrónimos

Créditos de imagens

Siglas e Acrónimos

Bdk	Baedeker
Ch-EJ	Charles-Edouard Jeanneret
EN	Esprit Nouveau
FLC	Fondation Le Corbusier
I-villas	Immeubles-villas
LC	Le Corbusier
OC	Œuvre Complète
VM	Villa Meyer
VMA_t	Villa Meyer anteprojecto
VM1	Villa Meyer 1º projecto
VM2	Villa Meyer 2º projecto
VM2_a	Villa Meyer 2º projecto etapa de apresentação
VM2_e	Villa Meyer 2º projecto etapa de esboço
VM2_p	Villa Meyer 2º projecto etapa de processo
VM3	Villa Meyer último projecto etapa de processo
VM3_p	Villa Meyer último projecto etapa de processo
VM3_a	Villa Meyer último projecto etapa de apresentação

Créditos de imagens

I - *Vers le paysage*

1. Projecto para a capa de *Vers une architecture*. FLC B2-15-67. Reproduzido de Smet (2007, p.257).
2. Capa da terceira edição de *Vers une architecture*. Reproduzido de Smet (2007).
3. *Le dehors est toujours un dedans* - Le Corbusier. Reproduzido de Le Corbusier (*Precisions [...]*, p. 79).
4. Auto-portrait de Charles Édouard Jeanneret. Reproduzido de Jenger (2002, p.31).
5. Axonometria perfilada do jardim da cartuxa de Ema. Reproduzido de Fatini (1998, p.35).
6. Vista da cúpula de Florença desde a cartuxa de Ema. Reproduzido de Fatini (1998, p.38).
7. *Les coupoles de Toscane* - Ch-EJ. Florença: 11 de Outubro de 1907. FLC 1979. Reproduzido de Baker (1996, p.101).
8. Contracapa do guia Baedeker. Reproduzido de Baedeker [1905].
9. Itinerário da viagem a Itália. de Ch-EJ, 1907. Edição pelo autor sobre Imagem Googlemaps - Terreno, 2015. Tem por base a cronologia. Imagem Googlemaps - Terreno 2015, editada pelo autor: P&B com desenho a vermelho.
10. Cronologia da viagem a Itália. Ch-EJ, 1907. Tem por base a informação de Brooks (1997), Sekler (1977), Gresleri (1987) e as cartas de Ch-EJ. Quadro pelo autor.
11. *Environs de Florence* - Plano do guia Baedeker. Note-se o contraste atribuído ao relevo dos arredores de Florença. Os passeios pelos *environs* iniciam-se em 13 de Setembro a S. Miniato, 14 de Setembro aos jardins Boboli e a Fiesole no final da tarde como recomenda Baedeker. A 15 de Setembro visita a cartuxa de Ema em Galluzzo. Reproduzido de Baedeker (1905, p.183).
12. *Sienna*. Plano do guia Baedeker. Reproduzido de Baedeker (1905, p.189).
13. *Après l'orage*. Ch-EJ, Siena: entre 29 de Setembro e 6 de Outubro de 1907. FLC 2852. Reproduzido de Baker (1996, p.97).
14. Estudo da Piazza del Campo. Ch-EJ, Siena: entre 29 de Setembro e 6 de Outubro de 1907. FLC 22125. Reproduzido de Baker (1996, p.98).
15. *Panorama dal Giardino Boboli* - Postal da coleção de Le Corbusier. Reproduzido de Burriel Bielza (2013, p.83).

16. *Florence*. Plano do guia Baedeker. Note-se no canto inferior direito do plano a importância e detalhe atribuídos aos jardins Boboli, San Miniato al Monte e Viale dei Colli. Reproduzido de Baedeker (1905, p.147).
17. *Un couchant émotionnant* - Itinerário da virée aos Apeninos em 19 de Outubro de 1907. Imagem editada pelo autor. Partiu de Florença a 11 de Outubro, por Lucca e Faenza até Ravenna onde ficou 5 dias até 18 de Outubro. Partiu para Bolonha passando por Ferrara, onde chegou na noite de 19 de outubro. No decurso da viagem, assistindo ao por do sol nos Apeninos por cima de Bolonha, emocionou-se e decidiu fazer uma virée diária, planeando a incursão nas montanhas (Porreta, junto ao Monte Cimone) para ver o por-do-sol sobre a Toscana. Regressou a Bolonha sob o luar. Imagem Googlemaps - Terreno 2015, editada pelo autor: P&B com desenho a vermelho.
18. *Carte des Environs de Bologne*. Plano do guia Baedeker. Estadia em Bolonha entre 18 e 21 de Outubro de 1907. Reproduzido de Baedeker (1905, p.112).
19. *Mantua*. Plano do guia Baedeker. A sesta em 1 de Outubro de 1907. Reproduzido de Baedeker (1905, p.64).
20. *Se metre au vert* - Itinerário da virée ao Lago di Garda em 21 e 22 de Outubro de 1907. Iniciou da viagem de barco em Peschiera, parou em Gargano para almoço sob uma pérgola, com vista para o lago. Passeio de barco à noite, sob o luar onde acabou de escrever um postal ao pai. Na manhã seguinte passeou 1h entre oliveiras e ciprestes antes de apanhar o barco a vapor até Riva del Garda, (Tyrol Austríaco), onde chegou às 12h. Retomou a viagem de barco à tarde pela margem oriental até Desenzano, onde termina a virée e apanhou o expresso da noite. Imagem editada pelo autor. Imagem Googlemaps - Terreno 2015, editada pelo autor: P&B com desenho a vermelho.
21. Carta postal do Lago di Garda adquirido por Jeanneret em 1907 (Passanti, 2002, p.69). Na manhã de 22 de Outubro passeou 1h entre oliveiras e ciprestes. Reproduzido de von Moos and Rüegg (2002).
22. *Lac de Garde*. Páginas do guia Baedeker. Reproduzido de Baedeker (1905, p. 52-5).
23. Os amigos de Viena, ou as aguarelas da viagem na parede. Fotografia de Ch-EJ em Neubabelsberg em Outubro de 1910. Reproduzido de Amirant *et. al.* (2013, p.130).

II - *Vers le jardin - suspendu*

24. Processo Villeggiare - Villa Savoye. Dimensionamento da villa através das relações com as árvores e com os limites da parcela.

- Desenho do autor, tendo por base FLC 19423, 19544, 29928, 19412.
25. Processo Villeggiare - Diversos. Dimensionamento da villa. Relações das villas com as árvores e com os limites das parcelas.
Desenho do autor, tendo por base: Villa Church FLC 4162, 8166, 8191; Villa Stein FLC 10411, 10418, 10439, 10522, 10526, 10565; Pavilhão de L'Esprit Nouveau FLC 23162; Maison Curutchet FLC 12100, 12144, 12147; Maison La Roche FLC 15174, 15116, 15100, 22732, 15201 e Villa Meyer.
 26. VMAAt - *Rez-de-chaussée*. FLC 8338.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 27. VMAAt - *Entresol*. FLC 10403.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 28. VMAAt - *Etage*. FLC 10402.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 29. VMAAt - *Etage soupentes*. FLC 104001.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 30. VMAAt - *Terrasse - jardin*. FLC 32000.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 31. VMAAt - Esboço de planta ao nível do solo. Maio de 1905.
Desenho do autor sobre FLC A2-14-7-001.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 - D1 VM1 - Transcrição do texto da carta ilustrada de Outubro de 1925. FLC 31525.
Pelo autor.
 32. VM1 - Carta ilustrada de Outubro de 1925. FLC 31525.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 33. VM1 - axonometria. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº1. Extracto do FLC 31525.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 34. VM1 - Plantas. FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 35. VM1 - *Du salon*. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº4. Extracto do FLC 31525.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 36. VM1 - *Jardin*. Carta de Outubro de 1925 - desenho nº8. Extracto do FLC 31525.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 37. Rudofsky - *Picnic in the lofty sphere of trees*.
Reproduzido de Rudofsky (1977, p.48).
 38. *Une guinguette sous l'Empire: les plaisirs de la danse et de la table réunis*. Espaço interior de uma *guinguette*. Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003, p.14).
 39. *Déjeuner de Canotiers* - Auguste Renoir, 1881. Terraço da Guinguette Maison Fournaise sobre o Sena.
Disponível: <http://www.musee-fournaise.com/histoire-maison-fournaise> [15/10/2015].
 40. *La guinguette* - Vicente Van Gogh, 1886.
Paris, Musée d'Orsay. <http://www.vangoghgallery.com> [15/10/2015].
 41. *Grand Robinson / La Vraie Arbre*. Carta postal de 1928.
Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003).
 42. *Le Déjeuner au bord de la rivière*. Pierre-Auguste Renoir, 1881.
Disponível: <http://www.musee-fournaise.com/histoire-maison-fournaise> [15/10/2015].
 43. Bords de Marne - Jules Scalbert, 1908.
Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003, p.38-39).
 44. Maison Citrohan. *Croquis en perspective d'une maison in situ avec silhouette*. FLC 20710.
Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
 45. Maison Citrohan. *Sous-sol surélevé / Rez-de-chaussée*. FLC 20712.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
 46. Maison Citrohan - *Villa à Paris*.
Reproduzido de (Œuvre Complète, volume I - 1910-1929, p.47).
 47. *The Flagellation* - Piero de La Francesca, 1455.
Galleria Nazionale delle Marche. Urbino.
Disponível: <http://www.fondazionepierodellafrancesca.it> [15/10/2015].
 48. *Two Venetian Ladies ou The Courtesans*. Vittore Carpaccio, 1510.
Museo Correr, Venice. Disponível: <http://www.wga.hu> [15/10/2015].
 49. *The Virgin Reading*. Vittore Carpaccio, 1505-10.
National Gallery of Art, Washington. Disponível: <http://www.wga.hu> [15/10/2015].
 50. *Les 4 compositions* - Le Corbusier.
Reproduzido de (Œuvre Complète, volume I - 1910-1929, p. 189.)
 51. VM2a - *Rez-de-chaussée inf.*. Extracto de de FLC 10370.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 52. VM2a - *Rez-de-chaussée sup.*. Extracto de FLC 10370.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 53. VM2a - *Étage*. Extracto de FLC 10371.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 54. VM2a - *Terrasse*. Extracto de FLC 10371.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 55. P-EN - Alçado da entrada. FLC 23154.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
 56. P-EN - Vista frontal desde o jardim de la Vallée Suisse.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
 57. P-EN - Vista do jardim interior.
Reproduzido de Imbert (1993, p.149).
 58. VM2 - *Dessin d'étude en coupe*. FLC 10379. Edição a vermelho pelo do autor.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 59. VM2 - *Le jardin couvert*, perspectiva. Carta de Abril de 1926, desenho nº4. Extracto de FLC 31514.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 60. VM3 - *Axonométrie de la villa in situ*. FLC 31538.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 61. VM3 - *Plan des quatre étages et deux coupes avec cotes et légendes*. Fachada do jardim. FLC 10374.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 62. VM3 - *Dessin d'étude de deux façades in situ*. Extracto de FLC 10378.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
 63. Processo Villeggiare. Relações das villas com as árvores, orientação e relações visuais.
Desenho do autor.
Sobre: Maison Ternisien FLC 4162, 8166, 8191, Villas Lipchitz e Canale FLC 8045, 12147, 7921, 7870, Villa Church FLC 4162, 8166, 8191, Villa Henfel FLC 9253, Maison

- La Roche FLC 15174, 15116, 15100, 22732, 15201, Pavilhão EN FLC 23162, Villa Stein FLC 10411, 10418, 10439, 10522, 10526, 10565, Villa Savoye FLC 19423, 19544, 29928, 19412, Villa Curutchet FLC FLC 12100, 12144, 12147.
64. Aula de desenho ao ar livre. La Chaux-du-Fonds 1907. Ch-EJ é a terceira pessoa em cima do lado direito. Estas incursões na natureza para lições de desenho eram frequentes, chegando a pernoitar ao abrigo das árvores. Reproduzido de (Le Corbusier, La suisse, les Suisses, p.75).
65. Símbolo regional. *Motifs égyptiens, Lotus*. Ch-EJ 1902. FLC 1777. Fondation Le Corbusier. Disponível: <http://www.fondationlecorbusier.fr> [15/10/2015]
66. Exercício de desenho. Geometrização da árvore para obter um símbolo regional da Jura. Ch-EJ. Reproduzido de Brooks (1997, p.34).
67. Villa Le Lac. Quadro de imagens: extracto FLC 9441, jardim exterior. Fotografia do autor. Reproduzido de (LC – Plans, dvd 1, FLC 2005).
68. Maison Ternesien. Quadro de imagens: fotografia exterior da entrada. FLC 7821. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, dvd 1, FLC 2005).
69. Maisons Lipchitz - Miestchaninoff. Quadro de imagens: Fotografia exterior, FLC 8045. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, dvd 1, FLC 2005).
70. Maison - Canale. Quadro de imagens: fotografia exterior, FLC 7955, 33451C, 7875. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, dvd 1, FLC 2005).
71. Maison La Roche-Jeanneret. Quadro de imagens: extracto de FLC 15201 e fotografia de maquete. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
72. Maison La Roche-Jeanneret. Quadro de imagens: extractos de FLC 15099, 15100, 22372, 15116. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
73. Maison La Roche-Jeanneret. FLC 15175. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005)
74. P.EN. Quadro de imagens: extracto de plano dos jardins do Grand Palais, Postal da época - vista da entrada desde o jardim de la Vallée Suisse. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
75. P.EN. Quadro de imagens: extracto do plano dos jardins do Grand Palais, Postal da época com vista da entrada desde o jardim de la Vallée Suisse. Disponível: http://paris1900.lartnouveau.com/paris08/squares/jardin_vallee_suisse.htm [15/10/2015].
76. Villa Church. Quadro de imagens: extracto de FLC 4162, fotografia da passarela. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 2, FLC 2005).
77. Villa Church. Quadro de imagens: extracto de FLC 8191 e FLC 8243. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 2, FLC 2005).
78. Maison du Docteur Curutchet. Quadro de imagens: extracto de FLC 12100, FLC 12144, e fotografia aérea. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 9, FLC 2005), Googlemaps 2015.

79. Villa Stein de Monzie - *Les Terrasses*. Quadro de imagens: extracto de, FLC 10519, FLC 10440, vista desde o jardim suspenso. Edição a vermelho pelo do autor. Reproduzido de (Œuvre Complète, volume I - 1910-29, p.145) e (LC – Plans, FLC 2005).
80. Villa Stein de Monzie - *Les Terrasses*. Quadro de imagens: extracto de FLC 10522, vista desde o bosque. Reproduzido de Imbert (1993, p.158) e (LC – Plans, FLC 2005).
81. Villa Henfel. Quadro de imagens: extracto de FLC 9282, FLC 9249, vista do jardim. Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
82. Villa Henfel. Extracto de FLC 24220. Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
83. Villa Henfel. Extracto de FLC 9253. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 6, FLC 2005).
84. Villa Shodan. Extracto de FLC 6664G. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 10, FLC 2005).
85. *Le Cabanon*, também chamado *Ma Villa* ou ainda *Chambre de Villégiature*. Reproduzido de Chiambretto (2006, capa).

III - *Vers un toit - jardin*

86. VM2 - *Façade sur jardin*. FLC 10377. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
87. *“Bientôt tous les toits de Paris seront construits en jardins”* - Le Corbusier. Reproduzido de Le Corbusier (Almanach d’Architecture Moderne. p. 91)
88. *Brevet n°77165 - Système de construction de caisses, bassins mobiles, en fer et ciment, applicables à l’horticulture* - Joseph Monier, 1867. Reproduzido de Bosc (2001, p.77).
89. *Bassin construit dans le jardin de M. Bessy* - Joseph Monier. Reproduzido de Bosc (2001, p.84).
90. Publicidade da *Société de travaux en ciment* - Joseph Monier. As diversas aplicações do cimento armado, com destaque a aplicação nas fabriques de parques e jardins. Publicado em *Le Ciment, Janvier 1899*. Reproduzido de Bosc (2001, p.138).
91. Sistema utilizado na villa M. Madoux - François Hennebique. Reproduzido de Bosc *Et. al.* (2001, p.106).
92. Villa Hennebique - Corte. Paris, 1904. Disponível: <https://diegoterna.wordpress.com/2011/12/05/on-being-on-the-top> [15/10/2015].
93. Villa Hennebique - planta do *Toit-Jardin*. François Hennebique, Paris, 1904. Reproduzido de Alvarez Álvarez (2007, p.260).
94. *Rue Future* de Eugene Hénard. Reproduzido de Hénard (2012, p. 328).
95. Planta do 9º piso do 25bis da Rue Franklin, 1903. Reproduzido de Bressani (1990, p. 95).
96. Vista do terraço do 9º piso do 25bis da Rue Franklin. Fonds Perret Frères, (Doc. 535 AP 650/4). Disponível: <http://archiwebture.citechailot.fr> [15/10/2015].
97. Vista de 25bis da Rue Franklin. Paris, 1904.

- Reproduzido de Bressani (1990, p. 86).
98. Desenho do terraço do 25bis da Rue Franklin. LC, Paris, 1904. Reproduzido de Alvarez Álvarez (2007, p.260).
99. Vista do terraço do 9º piso do 25bis da Rue Franklin. Fonds Perret Frères (Doc. AR-07-04-04-01). Disponível: <http://archiwebture.citechailot.fr> [15/10/2015].
100. *Robinsonades*. Ilustrações de novelas. Le nouveau Robinson suisse de Stahl et Muller - frontispício de Yan' Dargent. Disponível: [\[\[File:Robinson suisse.jpg|Robinson suisse\]\]](http://www.fondationlecorbusier.fr) / [15/10/2015]. Robinson - frontispício de J. H. Campes. Disponível: <https://www2.hf.uio.no/tjenester/bibliografi/Robinsonades> [15/10/2015].
101. Estudo do Toit-jardin. Caderno A2, folha 79. Estes apontamentos derivam da discussão do tema com os irmãos Perret. Na última folha do caderno A1, LC anota: "*Perret frères. Ses conseils toit montagne l'arrivée du jardin*". Reproduzido de (LC Carnets 1 - 1914-1948).
102. Maison Dom-ino. Coupe verticale sur l'ossature. Extracto de FLC 19204. Fondation Le Corbusier. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
103. Estudo da floreira cornija. Caderno A2, folha 109. Reproduzido de (LC Carnets 1 - 1914-1948).
104. Les maisons Dom-ino. Alçado. FLC 30196. Fondation Le Corbusier. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
105. Maison Citrohan, 1920. Vista, corte e plantas. Reproduzido de (CEC 1910-1929, p. 31).
106. Maison Citrohan, 1922. Vista, corte e plantas. Reproduzido de (CEC 1910-1929, p. 44).
107. Maison Citrohan, 1922-7. *Villa á Paris*. Reproduzido de (CEC 1910-1929, p. 47).
108. Maison Citrohan, 1922-7. *Une villa au bord de la mer*. Reproduzido de (CEC 1910-1929, p. 47).
109. Villa Le Lac - "*Toit-jardin. ...Quinze ou vingt centimètres de terre*". Justaposição com vista do estado actual. Reproduzido de Le Corbusier (*Une petite maison - 1923*. p. 41; justaposição com fotografia do autor, 2007).
110. Villa Le Lac - "*Toit-jardin. ...d'automne*". Justaposição vista do estado actual. Reproduzido de Le Corbusier (*Une petite maison - 1923*. p. 45; justaposição com fotografia do autor, 2007).
111. Villa Le Lac - *Le plan est installé*. Reproduzido de Le Corbusier (*Une petite maison - 1923*, p. 9).
112. Villa Le Lac - Local para o gato vers a paisagem. Fotografia do autor, 2004.
113. Villa Le Lac - Trampolim para o cão vers a rua. Fotografia do autor, 2004.
114. Croquis Chartreuse d'Éma - Ch-EJ, 1911. FLC 6421. Fondation Le Corbusier. Disponível: <http://www.fondationlecorbusier.fr> [15/10/2015].
115. Villa Le Lac. *View of the garden wall and Lake Geneva*. Reproduzido de (*Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*, 2013).
116. Villa Le Lac - Árvore, mesa, muro, janela e paisagem. Reproduzido de Le Corbusier (*Une petite maison - 1923*, p.51).
117. Villa Le Lac - Mesa, janela e paisagem. Reproduzido de Le Corbusier (*Une petite maison - 1923*, p.32-3).
118. Entrega da refeição nas celas da Cartuxa de Éma. Fotografia do autor, Galluzo, 2009.
119. Mesa da cela da Cartuxa de Éma. Mesa fechada, mesa aberta, vista para a mesa e vista desde a mesa. Fotografias do autor, Galluzo, 2009.
120. *Charles-Édouard Jeanneret dans son appartement rue Jacob à Paris, vers 1920*. Fondation Le Corbusier. Disponível: <http://www.fondationlecorbusier.fr> [15/10/2015].
121. *Vision of St Augustin*. Vittore Carpaccio, 1502. *Scuola di San Giorgia degli Schiavoni*, Venice. Disponível: <http://www.wga.hu/> [15/10/2015].
122. *Une dimanche au Bal des Sept Arbres de Maisons-Alfort dans les années 1930: la terrasse sur la Marne*. Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003, p.85).
123. P-EN. Mesa, quadros. Esquerda F. Leger, direita Le Corbusier, mobiliário Maison Thonet. Disponível: <http://www.fondationlecorbusier.fr> [15/10/2015].
124. *Maison Mongermon - Plantas*. FLC 30992. Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
125. *Maison Mongermon - Corte e alçado*. FLC 30979. Reproduzido de (LC – Plans, FLC 2005).
126. *Robinson - La vrai arbre* - carta postal de 1908. Disponível: <http://www.delcampe.net/> [15/10/2015].
127. *Robinson - La vrai arbre* - carta postal da época. Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003).
128. *Le voyage a Robinson*. Reproduzido de Bauby, Orivel, Pénet (2003, p.65).
129. VM - *Toit-jardin*. Cronologia das plantas do toit-jardin. FLC 32000, 8339, 10399, 10391, 10396, 10370, 10383, 10374. Imagens cedidas pela Fondation Le Corbusier.
130. VMAt - Plantas de pisos com distinção de usos privado (escuro) e social (claro) de acordo com os percursos provocados pelo entrelaçamento das escadas. À esquerda a parte inferior da casa com o perímetro curvo (em baixo o réz-du-chaussée, em cima o réz-du-chaussée supérieure). À direita a caixa lisa (em baixo étage, ao meio étage soupentes e em cima terrasse= jardin) Desenho do autor.
131. VMAt - Projecção tridimensional da solução. Cruzando a informação das plantas, com as altimetrias da versão de outubro de 1925. Desenho do autor.
132. VMAt - *Terrasse - jardin*. FLC 32000. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
133. VM1 - Esquemas de análise. Desenho do autor.
134. VM1 - *Terrasse - jardin*. Extracto de FLC 8339. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
135. VM1 - Axonometria. Desenho nº1 da carta ilustrada. Extracto de FLC 31525.
136. VM1 - Perspectiva do *Jardin Madame*. Desenho nº7 da carta ilustrada. Extracto de FLC 31525.

- Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
137. VM1 - Evocação da paisagem clássica. Carta ilustrada - desenho nº9. Extracto de FLC 31525.
- Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
138. VM1 - Aberturas do *Toit-jardin*.
Desenho do autor.
139. VM1 - Usos do *Toit-jardin*.
Desenho do autor.
140. VM2e - *Terrasse*. FLC 10399.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
141. VM2p - *Terrasse*. FLC 10391.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
142. VM2p - *Terrasse*. FLC 10396.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
143. VM2a - *Terrasse*. FLC 10370.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
144. VM2 - *Terrasses*. Transição do volume do primeiro para o segundo projecto. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 8339, 10399, 10391.
Imagens cedidas pela Fondation Le Corbusier.
145. VM2e - *Terrasse*. Incorporação da piscina do primeiro projecto, tal como ilustrada na perspectiva da carta de outubro de 1925. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 10399.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
146. VM2e - *Rez du Chaussée Sup*. Inversão da plataforma do jardim suspenso invertida e justaposição ao volume do primeiro projecto. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10395.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
147. VM2e - *Étage*. Vazio do piso com a dupla altura da sala e do jardim suspenso, e ênfase na relação com o jardim verdadeiro. Estudo do autor sobre FLC 10398.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
148. VM2e - *Terrasse*. Esquema de composição: banda tectónica (cinza), rampa e banda jardim (vermelho). Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 8339, 10399, 10391.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
149. VM1 - Esquemas iniciais do segundo projecto. Extracto de FLC 29843).
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
150. VM1 - Esquema inicial de extensão do volume. Extracto de FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
151. VM1 - Esquema inicial - composição dos jardins. Extracto de FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
152. VM1 - Esquema inicial com disposição dos diferentes jardins. Desenho do autor.
153. VM1 - Esquema inicial axonométrico. Extracto de FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
154. VM1 - Esquema de composição das malhas estruturais. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
155. VM1 - Esquema inicial de orientação. Extracto de FLC 29843.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
156. VM - Eixo de orientação para o Grand Rocher da folie de St. James. Desenho do autor.
157. VM1 - Planta do *réz-du-chaussée*. Percurso transversal em zig-zag. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 29843.
Edição pelo autor: P&B com mancha a vermelho. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
158. VMvi - Esquemas. Esquema da Planta Piso / Esquema da abertura / Volume exterior. FLC H3-1-30 integral e ampliações.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
159. VMvi - Plantas e axonometria. Extractos de FLC H3-1-23, H3-1-30.
Imagens cedidas pela Fondation Le Corbusier.
160. VM2e - Sentido da rampa. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extractos de FLC 10397, 10395, 10398, 10399.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
161. VM2e - Articulação e orientação da banda de jardim. Edição a vermelho pelo do autor, sobre FLC 10399.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
162. VM2p - esq. *réz-du-chaussée*. Edição do autor sobre FLC 10389; a cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
163. VM2p - *Réz-du-chaussée supérieure*. Edição do autor sobre FLC 10393; cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
164. VM2p - *Étage*. Edição do autor sobre FLC 10388; cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
165. VM2p - *Étage variante*. Edição do autor sobre FLC 10392; cinzento as bandas e jardim; a vermelho os eixos de sequência espacial.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
166. VM2p. *Terrasse*. FLC 10391.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
167. VM - Comparação dos esquemas de composição do primeiro e segundo projecto. Métrica estrutural, compartimentação e plástica. Desenho do autor.
168. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Jardin d'abri /dejeuner / salle. Desenho do autor.
169. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Jardin Madame / solarium. Desenho do autor.
170. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Piscina. Desenho do autor.
171. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Culture physique. Desenho do autor.
- 172..... Villa Stein-de Monzie - *Les Terrasses*. *Plan de terrasse* - *Culture physique*. O programa desenvolvido previa uma pista de atletismo de 82m na parte superior, e um espaço de cultura física coberto. Extracto de FLC 10512.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 2, FLC 2005).
173. Villa Stein-de Monzie - *Les Terrasses*. Prancha de desenhos - *Culture physique*. Extracto de FLC 31480.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 2, FLC 2005).

174. VM - Comparação da composição do 1º e 2º projecto. Estancia de jardim. Desenho do autor.
175. VM2a - Extracto de FLC 10371. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
176. VM2a - Extracto de FLC 10370. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
177. VM2a - Corte. FLC 10372. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
178. VMa - Axonometrias. FLC 31539. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
179. VMa - Axonometria. FLC 31538. Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
180. VMa - Prancha de desenhos. FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
181. VM2a - Prancha de desenhos - *Le vestibule*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
182. VM1 - Carta ilustrada, *La porte d'entrée e Le vestibule*. Extracto de FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
183. VM2a - Prancha de desenhos - *La reception*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10388. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
184. VM1 - Carta ilustrada - "*Cet étage est une seule salle, salon, salle à manger, etc., bibliothèque*". Extracto de FLC 31525.
185. VM2a - Prancha de desenhos - *Le salon*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
186. VM1 - Carta ilustrada - *Du salon*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
187. VM2a - Prancha de desenhos - *Le jardin-couvert*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
188. VM1 - Carta ilustrada - *Jardin*. Extracto de FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
189. VM2a - Prancha de desenhos - *La chambre á coucher*. Extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
190. VM1 - Carta ilustrada - *Le boudoir*. Extracto de FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
191. VM2a - Prancha de desenhos - *Le jardin sur le toit*. Extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
192. VM1 - Carta ilustrada - *Un solarium et une piscine*. Extracto de FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
193. VM2a - Prancha de desenhos - *Du jardin sur le toit*. Clímax da sequência espacial da villa na estancia de jardim da cobertura, com uma vista enquadrada sobre o Grand Rocher do Parque da Folie de St. James. Extracto de FLC 31514. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
194. *Fabriques* do jardim de Bagatelle. Jean-François Bélanger. Reproduzido de Kraft (1829).
195. Folie de St. James - *La pelouse et le vieux Cèdre*. (visitado em 28/08/2015 in http://www.parcsafabriques.org/imgshi/galpdcarpo/stjames/stjamesCP_pelouse_vieux_cedre_L.JPG).
196. Parque da folie de St. James - Plano geral. Jean-François Bélanger. Reproduzido de Kraft (1829).
197. *Grand Rocher* do parque da folie de St. James. Jean-François Bélanger. Reproduzido de Kraft (1829).
198. LC - Carnet. Paris, Automne 1913. Reproduzido de Birksted (2009, p.26).
199. A folie de St. James nos anos 20 - O *Grand Roher* e a *Pont de pierre de Taille* sem água. (visitado em 28/08/2015 <http://www.hauts-de-seine.fr/cadre-de-vie/patrimoine-vert/les-parcs-et-jardins/le-parc-de-la-folie-saint-james/>).
200. *Four designs based on rock, earth, and plant forms, 1906*. Ch.-E. Jeanneret. FLC 2518. Reproduzido de Brooks (1997, p. 58).
201. Quadro de imagens - *Rocaille*. Parque de Buttes-Chaumont, Paris. Fotografias do autor, 2004.
202. *View of one of the "mountains"*. Produzido por maçon Salvatore Bertocchi. Unité d'habitation, Marseille. FLC L1-15-103. Reproduzido de Cohen, Bergdoll (2014, p. 203).
203. *Objects à reaction poétique* na barraca de trabalho do Cabanon. Reproduzido de (*Le Corbusier Une encyclopédie*, p.276).
204. *L'Acropole vue depuis le Lycabette*. Ch.-E.J. 1911. FLC 2518. Reproduzido de (LC - Carnet 3, p.103).
205. Maqueta do plano para Chandigarh. Fondation Le Corbusier. Disponível: <http://www.fondationlecorbusier.fr> [15/10/2015].
206. VM3 - Esboços iniciais. FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
206. VM3 - Esboços iniciais - nova malha estrutural. FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
207. VM3 - Esboços iniciais - problema das comunicações verticais. FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
208. VM3 - Esboços iniciais - plantas. FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
209. VM3 - Esboços iniciais - volumetria exterior. FLC 31525. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
210. VM3p - *Etage*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de FLC 10385; Mancha a vermelho evidenciando a nova localização do boudoir, e as linhas a vermelho evidenciando a orientação para o eixo transversal e o jardim suspenso. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
211. VM3p - *Etage*. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de Extracto de FLC 10390; evidenciando a nova escada em espiral de ligação à cobertura, e as linhas a vermelho evidenciando a orientação para o eixo transversal e o jardim suspenso. Extracto de F L C 10390. Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.

212. VM3 - Esboços iniciais. Observa-se a divisão da casa em áreas de carácter distinto. A área de serviço é desligada da cada, bem como o domínio privado da Sr^a Meyer (*Chambre*). Em contrapartida, é reforçada a relação da área social com o piso da entrada. FLC 31525.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
213. VM3p - Planta da cobertura. Edição a vermelho pelo do autor, sobre extracto de Extracto de extracto de FLC 10383.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.

IV - Conclusões

214. O Grande Condor em 1951, sobre os Himalaias. Ilustração de carta de LC a Yvone Gallis de 4 de Março de 1951.
Reproduzido de Jenger (2002, p.339).
215. O Grande Condor em 1909, contemplando a partir de uma montanha Suíça. Ilustração de carta de Ch-EJ a seus pais pelo Natal de 1909.
Reproduzido de Dercelles (2011, p.287).
217. Relógio de René Lalique. 1901.
Reproduzido de Turner (1987, p.10).
216. Relógios gravados no 3º ano da escola. Ch.EJ, 1903.
Reproduzido de Brooks (1997, p. 34).
218. Jornal publicitando a participação da escola de artes na exposição de Milão. O relógio de Ch-EJ no lado esquerdo.
Reproduzido de Sekler (1973, p.523).
219. Relógio apresentado na exposição de Milão. Ch.EJ, 1905.
Reproduzido de Brooks (1997, p. 66).
220. Rosebud - O globo de neve (cena inicial). in *Citizen Kane* de Orson Wells.
EUA: EKO Radio Pictures, 1941. (119 min.)
221. Charles Foster Kane. in *Citizen Kane* de Orson Wells.
EUA: EKO Radio Pictures, 1941. (119 min.)
222. Le Corbusier durante o congresso 'De Divina Proportione' em Milão, Itália. Fotografia de Gamma-Rapho (ref. 87587122)
Disponível: <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/architect-le-corbusier-during-the-de-divina-fotografia-de-not%C3%ADcias/492437862> [15/10/2015].
223. Charles Foster Kane, o magnata dos meédia. in *Citizen Kane* de Orson Wells.
EUA: EKO Radio Pictures, 1941. (119 min.)
224. *Le Corbusier à sa table de travail en vers 1945*.
Michel Sima/Getty Images
Disponível: http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2012/04/27/le-corbusier-icone-d-un-style-habite_1691438_4497319.html#h0suZOQEDP6xWU1d.99. [15/10/2015].
225. Kane à saída do quarto de Susan, apos ter encontrado o globo de neve. in *Citizen Kane* de Orson Wells.
EUA: EKO Radio Pictures, 1941. (119 min.)
226. Panorama de Florença. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911. FLC 2492.
Reproduzido de (*Le Corbusier. Le passé [...]*, p.103).
227. Vista desde os jardins Boboli. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911, com o seguinte comentário: "Florence (du jardin Pitti). Le site détermine l'architecture de l'ensemble. L a maison n'est qu'un élément." FLC 2492.
Reproduzido de Gresleri (*Voyage d'Orient carnets - carnet 5*, p.101).
228. Vista desde os jardins Boboli para a Torre del Gallo. Casa de Galileu salientada por Baedeker como o final da via del coli. Desenho de Ch-EJ de outubro de 1911. FLC 2492.
Reproduzido de Gresleri (*Voyage d'Orient carnets - carnet 5*, p.109).
229. Itinerário da viagem de Ch-EJ a Itália em 1907.
Imagem Googlemaps - Terreno 2015, editada pelo autor: P&B com desenho a vermelho.
230. I-villas - Vista exterior do jardim suspenso. FLC 19069.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
231. I-villas. Vista interior do jardim suspenso.
Reproduzido de (LC – Plans, DVD 1, FLC 2005).
232. *Plan de Lotissement da villa Madrid*. Projecto de urbanização parcial do parque da folie de St James com indicação do lote 21 (mancha vermelha pelo autor). FLC- A2-14-1-002.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
233. Documento promocional da urbanização Villa Madrid. Note-se a importância atribuída aos parques, e o carácter pitoresco proposto para as construções. FLC - A2-14-1-001.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
234. VM - Processo Villeggiare da villa Meyer no parque da Folie de St. James. Desenho do autor, tendo por base a localização da villa na parcela nº21 da urbanização Villa Madrid, os novos limites e o desenho do parque. Esquema demonstrativo da orientação da villa e relações visuais, de acordo com a dimensão do parque, associação das árvores e localização do Grand Rocher.
Desenho pelo autor sobre plano de Krafft de 1812 (<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.KrafftArch> em 9 de Junho de 2015).
235. VMvi - Note-se o abandono da composição simétrica em detrimento da noção pitoresca de balanço. A introdução do percurso serve para ordenar o interior da casa desde a entrada até ao jardim suspenso, com o recurso a uma subida de piso por uma rampa, e à disposição em L obter o entricamento e sucessão de espaços. FLC H3-1-30-001.
Imagem cedida pela Fondation Le Corbusier.
236. VM. Evolução do jardim e da plataforma. Quadro comparativo da villa nas diferentes versões do projecto. Plantas do anteprojecto e das três versões. Desenho do autor, tendo por base as dimensões 17m x 28m da parcela nº21 da urbanização *villa Madrid*. O anteprojecto e a a 1ª versão com um polígono de 14,5m x 9m, a 2ª versão com um quadrado de 17m, e a 3ª versão com um polígono de 12,5m x 17m.

LE CORBUSIER

Vers un paysage

A Villa Meyer como paradigma

Resumen

Nota introductoria

“Le dehors est toujours un dedans”

Esta frase bien podría definir el sexto punto de una nueva arquitectura de LC. *Le dehors* no es un artefacto, no es algo material y por eso no resulta fácil de definir en una sola palabra, en un concepto o en un elemento operativo. Por eso no pertenece al mundo de los elementos de arquitectura que LC pretende sistematizar. *Le dehors* es algo distinto, es lo que está más allá de la arquitectura, está fuera, es externo. Sin embargo, esa condición es esencial para la arquitectura pues presenta su finitud; no sólo la finitud del objeto, sino también la finitud del espacio, del cierto orden, y el paso hacia otro. No obstante la condición negativa del *dehors* no es suficiente, y LC lo sabe, lo presiente y lo desarrolla. Por eso presenta esa idea, *“Le dehors est toujours un dedans”* (*“El exterior es siempre un interior”*). Con ella concilia argumentos opuestos y atribuye al *dehors* un concepto de cosa, de algo que podemos identificar, delimitar y capturar. No será arquitectura, pero sí algo que está inevitablemente relacionado con ella, un elemento común esencial, el espacio.

Esa dicotomía entre la arquitectura y el espacio que la rodea es un tema que interesa a LC y ocupa un lugar central en su pensamiento y obra. Para esa constatación basta apenas visitar el significado de cada uno de los *5 points d’une nouvelle architecture* (*5 puntos de una nueva arquitectura*). Los *pilotis* suspenden el volumen en el aire asegurando la continuidad del espacio exterior, el *toit-jardin* (cubierta-

jardín) transforma el volumen en una plataforma al aire libre, y *La fenêtre en longueur* (ventana en longitud), abre una panorámica del espacio exterior con el objetivo de encontrar el horizonte que delimita el *dehors*, y lo transforma en un interior / *dedans*.

Vers une architecture (*Hacia una arquitectura*) es un conjunto de ideas presentadas por LC que pueblan el imaginario de la arquitectura moderna. Esas ideas consisten en un nuevo comienzo, en una refundación de la que la *maison Dom-ino* es, simbólicamente, el punto de partida. La arquitectura se reduce a una simple estructura de hormigón e inicia un camino, una exploración, una experiencia permanente; elemento a elemento la arquitectura se reconfigura.

Llegados hasta aquí, retomamos la frase inicial: *“Le dehors est toujours un dedans”*. Definida la arquitectura, *Le dehors* es la siguiente condición.

Así, recorrido el camino de *Vers une architecture* a través del proyecto abierto de la *maison Dom-ino* y de los cinco puntos de una nueva arquitectura, llegamos al final del paradigma explícito de la arquitectura de LC. Se inicia de esta forma un paradigma implícito que es un nuevo punto de partida y el camino de esta investigación, *vers un paysage* (hacia un paisaje).

Claro que esta idea –*vers un paysage*– toma como principio adquirido del universo *Corbusierano*, la negación del espacio de la ciudad tradicional por LC. Esta es una idea ampliamente conocida y debatida en el campo disciplinario del urbanismo que no se encuentra contenida en

esta investigación. El centro de este trabajo tiene como referència la escala del objeto arquitectónico, el principio y la idea antes que el sistema. El objetivo más importante es entender la influencia que el tema del *dehors* ejerce en el proceso de concepción de la arquitectura de LC. ¿Está la formulación de la nueva arquitectura influenciada por el espacio que la rodea? ¿La idea de arquitectura sucede primero, o es simultánea? ¿Cuáles son las contaminaciones? ¿Qué marcas deja en la arquitectura?

Estado de la cuestión

Dorothee Imbert (1993) presenta un estudio centrado en ese punto de vista, titulado *The modernist garden in France*, recorriendo las propuestas del período modernista francés de un modo detallado, ofreciendo un panorama específicamente centrado en el tema del *dehors* que aquí nos importa, y atravesando las contribuciones más importantes de la primera mitad del s. XX, de Duchêne, Forestier, los hermanos Vera y Moreaux, Pierre Emile Legrain, Guevrekian, Le Corbusier y Luçart. La autora dedica específicamente un capítulo a la obra de LC, analizando los jardines y paisajes en detrimento de su arquitectura, titulado *Le Corbusier. The landscape Vs. the garden*. En seguida, en el texto de apertura, la autora advierte "*his aproach to landscape design is unscrutinized*" ("*su aproximación hacia el diseño de paisaje no ha sido analizada*"), destacando las excepciones del estudio de Patricia Sekler, o de Caroline Constant, y de dos estudios más que no nos ha sido posible consultar. La autora hace el análisis de la obra de LC siguiendo un orden casi cronológico; pabellón L'Esprit Nouveau,

Villa Meyer, Villa Stein, Villa Church, Villa Savoye y apartamento Beistegui, dejando la Villa Le Lac para las conclusiones. Efectivamente este es un trabajo pionero para establecer el punto de vista de los jardines y de los paisajes en el análisis de la obra de LC. A pesar de algunas contribuciones posteriores, la cuestión planteada por Imbert permanece patente, tal como lo confirma Cohen (2013, p.23) en la introducción al catálogo de la exposición del MOMA: "*If there is a blind spot in the astonishingly vast literature dedicated to Le Corbusier, it is certainly his relation to landscape*" ("*Si hay un punto ciego en la sorprendentemente vasta literatura dedicada a Le Corbusier, ese es sin duda su relación con el paisaje*").

Patricia May Sekler (1987). El ensayo tiene como base su Tesis Doctoral presentada en Harvard en 1973 y publicada por Garland en 1977, bajo el título: *Le Corbusier, Ruskin, the tree and the open hand*, y tiene como objeto de estudio los dibujos de Charles-Edouard Jeanneret, en el período de 1902-1908. Es un trabajo muy detallado, que proporciona valiosas informaciones sobre la primera formación de Jeanneret. No es un estudio que tenga como punto de partida el tema del paisaje, sino, al contrario, encuentra esos temas en el transcurso del trabajo, en particular el tema artístico y simbólico del árbol. Es, también, una de las primeras autoras en hacer evidente la influencia de Ruskin.

Caroline Constant (1991). Su texto, también mencionado por Imbert, titulado *From the Virgilian dream to Chandigarh: Le Corbusier and the modern landscape*, es un artículo presentado en el simposio organizado por el MOMA en octubre de 1988, con la siguiente temática:

Recognizing that the landscape in the twentieth century was a fundamental but long-ignored subject that need to examine the achievements in landscape design and the influences that have formed our cultures attitudes to nature as they manifested in the relationship of modern building to nature and in the parks and gardens of this century.

(Reconociendo que el paisaje en el siglo XX fue un tema fundamental pero ampliamente ignorado, es necesario examinar los logros en el diseño del paisaje y las influencias que han formado nuestras actitudes culturales hacia la naturaleza, ya que éstas se manifiestan en la relación del edificio moderno con la naturaleza, y en los parques y jardines de este siglo.)

La problemática del *simposio* no podría expresar mejor la cuestión general de este trabajo, transferida al universo *Lecorbusieriano*. Constant retrata las propuestas de LC limitadas entre el sueño Virgiliano de la Villa Savoye y la visión moderna de Chandigarh, presentando algunos conceptos generales como la *naturaleza como ideal, arquitectura y naturaleza, el papel del lugar y paisaje diseñado de Chandigarh*. Destaca también la escasa atención prestada a las contribuciones de LC que atribuye al hecho de que LC raramente escribió sobre paisaje. El ensayo, aunque breve, traza un arco de evolución bien definido, conocido como el período más maduro de la obra de LC, y acaba por centrarse en el caso de Chandigarh, usando el sueño Virgiliano como preludeo.

A partir de estos textos se dibujan las posibilidades de abordaje de este tema, desde la formación juvenil de Ch-E. Jeanneret, como muestra Sekler, desde la perspectiva disciplinar del paisaje como nos muestra Imbert, o también desde la perspectiva de la obra madura como nos muestra Constant. Con estos planteamientos entendemos que el tema

del paisaje es un campo de estudio de la arquitectura de LC que ofrece perspectivas seguras de desarrollo, cuyos resultados facilitarán nuevas interpretaciones y nuevos significados de su obra. Esas sospechas e inquietudes originaron insistentes iniciativas de investigación, que han surgido desde entonces.

Reencontres de la Fondation Le Corbusier - Le Corbusier. La nature. La Fundación LC instituyó en 1989 los *Reencontres* (encuentros) con el objetivo de profundizar en el conocimiento de la obra de LC y, el 14 y 15 de Junio de 1991 organiza los *III Reencontres* bajo el tema *Le Corbusier. La nature*. Jean Jenger, en la introducción de la publicación justifica la iniciativa:

La nature occupe dans l'œuvre écrite, dessinée, peinte et construit de Le Corbusier une place éminente. Mais quelle dynamique la nature entretient-elle avec cette œuvre? Comment l'a-t-elle traversée, enrichie? Et de quelle nature s'agit-il?

L'attachement aux éléments simples, que Le Corbusier dessine durent ses jeunes années dans les monts du Jura, et aux "objects" qu'il collectionne tout au long de sa vie ... L'amour qu'il porte à l'arbre, "l'ami de l'homme" peut-il se relier à cette manière magistrale et absolue qu'il aura d'appréhender l'espace et le paysage?

(La naturaleza ocupa en la obra escrita, dibujada, pintada y construida de Le Corbusier un lugar principal. Pero ¿qué dinámica mantiene la naturaleza con esta obra? ¿Cómo la atraviesa y enriquece? ¿Y de qué tipo es?

El apego a los elementos simples, que Le Corbusier diseña durante sus años jóvenes en las montañas del Jura, y a los "objetos" que coleccionó a lo largo de su vida... El amor que profesa al árbol, "amigo del hombre" ¿puede relacionarse con esta manera

magistral y absoluta que él tendrá de aprehender el espacio y el paisaje?).

Las cuestiones que motivan este encuentro atraviesan el tiempo y permanecen abiertas y actuales. Las contribuciones presentadas sólo permiten vislumbrar la variedad de objetos de estudio, desde el plano teórico al urbanismo, o a las lecturas regionalistas de la obra. Los resultados se publican en 2004, incluyendo el texto de una conferencia emitida por LC en julio de 1961, titulada *Conditions de Nature, Urbanisme efficace et efficient* (Condiciones de Naturaleza, Urbanismo eficaz y eficiente). Al inicio del texto LC revela su concepción de estas cuestiones y apunta la condición fundamental:

“Urbanisme” est un mot qui est faux, parce qu’il ne s’occupe que de la ville, et nous avons à nous occuper de toute autre chose, de la terre elle-même.

(“Urbanismo” es una palabra falsa, porque sólo tiene que ver con la ciudad, y nosotros nos tenemos que ocupar de todo lo demás, de la tierra misma).

El estudio de la arquitectura desde el punto de vista del saber disciplinario del paisaje se establece con tres ensayos panorámicos que trazan el cuadro histórico de conceptos y de referencias, y son los textos de James Ackerman, de Francesco Fariello y de Darío Álvarez Álvarez.

James Ackerman (1997) publica originalmente en 1990 (en español en la editorial Akal en 1997) el extraordinario ensayo titulado *La Villa. Forma e ideología de las casas de campo*. Este texto tiene la particularidad de analizar una tipología de arquitectura que sintetiza

desde tiempos inmemoriales la relación entre arquitectura y paisaje. El estudio de la Villa se inicia en la antigüedad clásica y se desarrolla hasta la arquitectura moderna, donde enfrenta el concepto de Villa cúbico-compacta, atribuido a LC, con el concepto de Villa extendida-abierta atribuido a Frank Lloyd Wright en el último capítulo del libro. Una de las cuestiones propuestas por Ackerman corresponde a la confusión en la que se vio envuelto el concepto de Villa a partir de las apropiaciones del movimiento de ciudad-jardín de finales del siglo XIX, destacando el papel excepcional de LC en la recuperación de esa designación. Como afirma en el inicio de su texto, el programa básico de la Villa se mantuvo inalterable durante más de dos mil años, porque cubre una necesidad que no cambia nunca, una necesidad psicológica e ideológica que no está sujeta a las influencias o tecnologías, es un paradigma.

Francesco Fariello (2004). El estudio titulado *La arquitectura de los jardines*, publicado originalmente en 1967, re-editado en español en 2000 y 2004 por la Editorial Reverté. Este trabajo presenta la historia de los jardines desde Babilonia y la Antigüedad hasta las tendencias contemporáneas.

Sobre este último período histórico, Fariello menciona que el movimiento moderno no consiguió dar expresión a un arte del jardín propiamente suyo, con características definidas y permanentes en relación con su pasado. Menciona que el Movimiento Moderno se caracteriza por el uso de técnicas heredadas de la tradición, extendiendo el arte del jardín al concepto más amplio de paisaje, expresando una síntesis de la vida, el arte y la naturaleza. Otra de las características destacadas es la búsqueda de la correlación espontánea entre arquitectura y paisaje,

entre edificio y espacio exterior, con el fin de alcanzar una estrecha relación entre casa y jardín. La unidad de la casa y del jardín permite incorporar al jardín como una parte de la casa, un espacio de residencia y estancia hasta los límites exteriores del terreno, superando el simple escenario decorativo que el jardín representaba en el pasado.

El autor presta también atención a las contribuciones de las figuras notables del período modernista, y hace referencia directa a LC apuntando una visión simplista de la naturaleza. Entiende que el arquitecto no incluya el jardín como elemento de composición y mediación para ambientar el edificio, pero:

[...] aplica la vegetación solamente para resaltar mejor la pureza geométrica de su arquitectura. De este modo pretende acentuar el contraste entre elemento formalizado (el edificio) y el no formalizado (la naturaleza) tal como hacían los paisajistas románticos, que solían presentar en sus escenarios edificios *palladianos* y neoclásicos en contraposición con las formas libres naturales.

Fariello apunta estas características partiendo de un punto de vista del jardín raramente usado por LC, que, como los principales protagonistas del movimiento moderno, establecían el interior como punto de vista privilegiado.

Más allá de la cuestión del contrapunto de vista dominante, Fariello parece manifestar preferencia por una matriz de continuidad entre la arquitectura y el jardín, en detrimento de la matriz de contraste, normalmente preferida por LC.

Epílogo de Miguel Ángel ANÍBARRO. En la edición española, el texto de Fariello está acompañado por un epílogo de Miguel Ángel Aníbarro, investigador del tema de los jardines y autor del ensayo *La construcción del jardín clásico*, donde desarrolla la idea del jardín como obra de arquitectura, entendiendo los jardines como:

[...] una arquitectura peculiar, construida con materiales naturales al tiempo que tectónicos y, no obstante, capaz de configurar espacios y de incorporar significados con igual complejidad y no menor intensidad que la arquitectura de piedra.

Siguiendo a Fariello, Miguel Ángel Aníbarro no aborda el problema desde un punto de vista exclusivo del jardín, analizando también desde el punto de vista de la arquitectura, sino que mantiene una posición más centrada en la articulación entre la casa y el jardín. Más que en el análisis autónomo de cada una de las partes, el autor pone gran énfasis en la relación entre la arquitectura y el jardín entendidos como partes de una unidad. Para comprender la situación actual de esa unidad, el autor traza la evolución de esa relación a lo largo del proceso histórico:

[...] la dificultad actual para vincular jardín y arquitectura hay que buscarla, seguramente, en el cambio de modelo producido a comienzos del siglo XVIII con la aparición del jardín paisajista, que supuso el abandono del sistema clásico por una composición de matriz pintoresca basada en la imitación del paisaje.

El epílogo de Miguel Ángel Aníbarro extiende la cobertura del libro de Fariello a todo el siglo XX. El texto titulado *Los jardines del siglo XX*, apunta la unidad de la casa suburbana como tema de partida de este período, desde la casa inglesa o la de la Secesión vienesa, pasando

pelas vanguardias artísticas y del movimiento moderno, hasta las profundas transformaciones del último tercio del siglo.

Miguel Ángel Aníbarro aborda directamente la contribución de LC, haciendo diversas referencias a la articulación entre la casa y el jardín, apuntando el caso de sus villas de los años 20, la Villa Meyer, Villa Stein, Villa Savoye y el apartamento Beistegui, e identificando los dispositivos arquitectónicos que LC pretende establecer como jardines – el jardín suspendido y el jardín de la cubierta.

Darío Álvarez Álvarez (2007), director de esta Tesis, presenta un estudio panorámico de la relación entre arquitectura y los jardines y paisajes, en su libro *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, publicado en 2007 también por la Editorial Reverté. Este trabajo tiene origen en su Tesis Doctoral titulada *El jardín de la arquitectura moderna*, defendida en 1991.

Este estudio extiende el arco histórico del estudio de Fariello, necesariamente incompleto por haber sido publicado a mediados del siglo XX, y presenta una lectura profunda y diversificada de los temas de esta época, también referidos en el epílogo de Ángel Aníbarro, estableciendo una visión sistemática y dinámica de la producción más reciente, tal como menciona:

[...]. plantea una visión completa del tema, abarca todo el siglo XX y sugiere los caminos de relación entre la arquitectura y jardín en el futuro, a partir de la experiencia de la cultura moderna.

Este ensayo se presenta como el resultado completo de la amplitud del jardín de la arquitectura del s. XX, iniciado por un conjunto de autores, especialmente de Shepeard (1953); Kassler (1964); Zagari (1988); Frampton (1990); Johnson (1991); Adams (1991); Treib (1993); Walker (1994); Brown (2000) y el epílogo de Miguel Ángel Aníbarro para la edición de Fariello (2004) anteriormente referida.

Abre el análisis de los modelos con inicio en la recuperación del modelo arquitectónico del jardín por el movimiento Arts & Crafts, pasando por las diferentes experiencias del movimiento de las vanguardias artísticas de la primera arquitectura moderna, la producción de los jardines de la arquitectura doméstica norteamericana de la primera mitad del siglo XX, el jardín contenido en el interior de los edificios, el jardín de gran escala, el parque urbano y su relación con la ciudad, y, por fin, una revisión de las propuestas de renovación del concepto de jardín al final del siglo XX.

La obra de LC se aborda en varios apartados, en el período de las vanguardias a través de los proyectos de la Villa Le Lac, Villa Stein y Villa Savoye, en los jardines de gran escala con las visiones urbanas del Plan Voisin y de la *ville Radieuse*, y las visiones más tardías de la *ville Verte* y Chandigarh. Pero es en la parte dedicada al *jardín contenido en el interior de edificios*, en donde las propuestas de LC cobran un mayor protagonismo, ocupando tres capítulos, *El jardín en el aire*, *Naturalezas muertas* y *Paisajes sobre la ciudad*.

El tema *el jardín contenido en el interior de edificios* delimita y configura el territorio accesible para los análisis de esta tesis, quedando las

restantes dimensiones del trabajo de LC como otros paisajes, territorios lejanos para los que sólo podemos esperar escasas perspectivas.

MASSILIA , 2004bis. En los últimos años el estudio de la obra de LC recibió un importante estímulo con la publicación regular de ensayos en el *Anuario de estudios corbuserianos*, denominado *Massilia* desde 2002. Después de la tercera edición de 2004, se publica un número extraordinario dedicado al tema del paisaje, denominado *Massilia 2004bis. Le Corbusier y el paisaje*, recuperando la especificidad de este tema en el universo de LC. Fue también con esta edición cuando la línea editorial se convirtió en números temáticos, algo que hasta entonces no sucedía. Se presentan diferentes ensayos, reflejando las diversas etapas de desarrollo de las investigaciones, desde estudios en estado inicial hasta visiones más maduras y estructuradas. Entre éstas, destaca el texto panorámico de Xavier Monteys *El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la Tierra*, el texto de enfoque urbano de Josefina González Cubero titulado “*Sesión continua: Nómadas en el jardín*”. *Ville Contemporaine y Ville Radieuse*, el extenso texto monográfico de Darío Álvarez titulado *Ici pas d’autos = Un parc. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria*, y un pequeño texto temático de Josep Quetglas titulado *Point de vue dans l’axe de l’arbre*.

El texto de Josefina González Cubero presenta un análisis de las propuestas urbanas de LC cruzando las perspectivas de *La ciudad como jardín, La ciudad en el jardín* con el tema del cine *Jardín + Cine = Ciudad Moderna?*

El texto de Darío Álvarez se corresponde con un análisis detallado y amplio de un único caso de estudio, incorporándolo en la larga tradición de la historia de los jardines, descompuesto en múltiples dimensiones, y reelaborando los diseños como proceso de análisis específico del saber arquitectónico. El enfoque metodológico de este texto constituye una referencia para la presente Tesis Doctoral.

En el texto de Josep Quetglas, el autor sigue una pista específica, usada en la composición del proyecto de la *maison La Roche* (el árbol en el eje de entrada), y establece un itinerario de visita de un conjunto de obras de LC, abriendo brechas en el cuerpo de ideas establecido, desafiando nuevas interpretaciones.

MOMA (2013) - *Exposición Le Corbusier: An atlas of modern landscapes*. En el verano de 2013, el Museum of Modern Art de Nova York presentó una exposición retrospectiva de LC, a partir del tema específico del paisaje, bajo el comisariado de Jean-Louis Cohen y Barry Bergdoll. Simultáneamente se publicó un amplio catálogo que reúne un conjunto variado de ensayos de reputados especialistas de la obra de LC. El evento de esta exposición representa el paso definitivo del tema del paisaje para el *corpus* de la obra de LC, sin el cual no puede ser comprendida. Partiendo de la noción de paisaje como:

[...] a physical and visible form of a specific outdoor space and its graphic, pictorial or photographic representation; it was strictly rural in origin but today is understood to be nonspecific.

[...] la forma física y visible de un espacio exterior específico y su representación gráfica, pictórica o fotográfica; era estrictamente

rural en su origen, pero hoy se entiende como inespecífica.)

Afirma que el paisaje sólo es posible a través de su representación, y que “Landscape is both the site where the building is placed and the site onto which it looks” (“Paisaje es a la vez el sitio donde se encuentra el edificio y el sitio donde el que éste se ve”). Esta visión se corresponde con el *leitmotiv* de este trabajo, bien sea por el acento en el tema de la orientación, o bien por el juego de revelación y ocultación del espacio exterior.

La exposición se organiza esencialmente en cinco partes, procurando establecer una relación entre una área territorial y un período cronológico de la vida y obra de LC: Jura 1887-1917, París 1917-29, África y América 1929-40, Chandigarh 1945-65 y Mediterráneo 1950-65, cruzando una estructura taxonómica de la obra de LC con un tema nuevo y de características bien diferentes, como acaban por reconocer diversos autores. El resultado no es apasionante, pues, en realidad, no nos presenta una nueva lectura de la obra, una nueva interpretación o valorización. En la gran mayoría de los casos, la exposición se reduce a la obra conocida, tal y como la conocemos, con complementos ilustrativos. Si es naturalmente posible delimitar períodos y problemáticas diferentes de la vida y obra de LC, la asociación de esas diferencias a las *esquinas del mundo* está lejos de ser evidente, por el contrario. Esa visión necesita enfrentarse con la idea de *paisaje-tipo* de LC defendida por Imbert (1993). Esa idea establece que LC tiene una noción de paisaje que es constante, intemporal y universal, estableciendo una relación tensa, casi opuesta a la de su arquitectura. Tensa porque la idea de *paisaje-tipo* remite a la

cuestión de la *desterritorialización* que la crítica siempre apuntó hacia su obra arquitectónica. Tensa también por oposición a la idea de arquitectura moderna que refleja el espíritu de su tiempo, en contraste con un paisaje tipo, de génesis clásica, constante e intemporal. Marc Treib, con quien tuve el privilegio de intercambiar impresiones sobre la incidencia del tema del paisaje en la obra de LC, me alertó de la súbita alteración de las líneas de investigación contemporánea que buscan *tradicionalizar* la obra de LC para insertarla en la continuidad del tejido histórico de la arquitectura.

El catálogo fragmenta todavía más el panorama geográfico de la obra de LC, distribuyéndolo en ocho partes: Suiza y Alemania, Italia y Oriente, Europa Este y Oeste, Francia, París, África, las Américas y Asia, en las que se agrupan los diversos ensayos escritos que acaban por presentar visiones considerablemente fragmentadas, reflejando el estado embrionario de la investigación del papel del paisaje en la obra de LC.

Objetivos de la investigación

La investigación se apoya en el principio general de que LC tiene una matriz de pensamiento dualista e idealista. Dualista porque frecuentemente su pensamiento se alimenta de las tensiones entre dos contrarios, manifestado por la oposición: Ch-E. Jeanneret vs Le Corbusier, discurso técnico vs poético, visible vs oculto, regular vs pintoresco, arquitectura vs paisaje. Tal como las disposiciones en *zig-zag*, o el obsesivo análisis de la *La Flagellazione* (La flagelación) de Piero della Francesca, el diorama es el modelo de composición visual que

ilustra su carácter dualista. Idealista, tal como destaca Turner (1987), Jeanneret establece la matriz de su pensamiento en el período de su juventud, pasando el resto de su vida intentando reproducir y aplicar esas ideas.

Aceptando estos presupuestos, esta investigación se orienta hacia el período primitivo de LC en el que las ideas están estructurándose, para identificar los momentos de emergencia del tema del paisaje en el proceso creativo de la arquitectura. Para eso proponemos dos aproximaciones muy específicas.

La primera aproximación se corresponde con el descubrimiento del paisaje en cuanto concepto y valor artístico autónomo, y tiene como referencia la acuarela *Les coupelles de Toscane* (Las cúpulas de la Toscana), realizada durante el viaje a Italia en 1907, aunque por algunos es celebrada como el momento en que el joven Jeanneret descubre la arquitectura.

La segunda aproximación se corresponde con la incorporación del paisaje en la formación de los paradigmas de la nueva arquitectura, en paralelo con el paso del LC autor y crítico de arquitectura, para el LC persona viva, el arquitecto y sus propuestas. El caso de estudio escogido es el proyecto nunca construido de la Villa Meyer, persiguiendo la aparición e incorporación de dos jardines arquitectónicos distintos, el jardín suspendido y el jardín de la cubierta.

La visión interior/exterior es el principio de composición fundamental de LC y se convirtió en la idea más importante de la arquitectura del modernismo. Esta relación tiene la particularidad de establecer un vínculo entre arquitectura e paisaje. No es la visión integradora de la arquitectura en el paisaje, sino el paisaje en la arquitectura, desde la arquitectura, en función de la arquitectura. Este principio es un *punto de vista* que se transfiere literalmente desde el plano teórico para la práctica proyectual, convirtiéndose en sitios concretos de la arquitectura, a partir de los cuales se procura captar elementos del territorio exterior, convirtiéndolos en paisajes como pinturas vivas.

Este proceso se centra también en una escala muy concreta, la escala del objeto arquitectónico, excluyendo el tema de la ciudad. La idea de la ciudad, es, desde el principio, uno de los temas más emblemáticos, pero también de los más divisivos del pensamiento de LC.

El paisaje y la ciudad

LC rechaza la idea de ciudad, y raramente ésta da cuerpo al paisaje deseado, como se verifica en sus visiones de la ciudad ideal que raramente contemplan paisajes. Como muy bien describe Monteys (1996, p.75-6), las propuestas de LC parten de un enunciado teórico sobre un terreno ideal, que no presenta cualquier valor estructural, calidad o características formales. En el apartamento Beistegui, LC elige los monumentos de París como referencias del paisaje, como si fuesen *folies* dentro de un parque. En el proyecto de St-Dié, Mcleod (2013) interpreta el *civic center* del plano como una evolución del pensamiento

urbanístico de LC, donde se enfatiza el papel del paisaje urbano y la idea de comunidad y sociabilidad. Pero esa perspectiva tan celebrada, obtenida desde el otro margen del río ¿retrata la plaza urbana? ¿las torres de la antigua iglesia? ¿o la montaña en el plano de fondo?

Las perspectivas que LC nos presenta desde sus ciudades ideales, están inmersas, absorbidas por un territorio semejante al *parc Monceau*, en cierta medida embebidas por la idea de paisaje-tipo. En Chandigarh, contrariando todos los principios generales de orientación solar, LC reconfigura la malla urbana heredada de Albert Mayer, dotándola de una composición geométrica clara, y una orientación paralela al río Patiala en la dirección Nordeste/Sudoeste. El plano se orienta hacia la silueta de la cordillera del Himalaya, y esa definición no habrá sido acriticamente establecida, pues LC identifica como 3º milagro del plano la orientación de la foto aérea utilizada en el trabajo:

3e miracle: la photo aérienne donnée à l'équipe pour travailler couvre un terrain de 15 kilomètres sur 15 et est orientée non pas au nord mais exactement sur l'orientation choisie par l'équipe : Nous avons tous ressenti l'impression que le cadrage de l'existant influence nos tracés.

3º milagro: la foto aérea dada al equipo para trabajar cubre un terreno de 15 por 15 kilómetros y no está orientada al norte sino exactamente sobre la orientación elegida por el equipo: Todos hemos sentido la impresión de que la trama de lo existente influye en nuestros trazados.

El Capitolio, localizado fuera de la ciudad, se encuentra efectivamente en el centro de la relación de la ciudad con el paisaje, de Chandigarh con el Himalaya. Es un lugar simbólico, una representación, un

panorama cósmico y por eso un lugar de silencio y distancia. Ese ambiente se genera mediante el corte con el cuerpo de la ciudad a través de los montes artificiales, y por la separación amplificadora del paisaje a través del lago Sukhna y de la reserva forestal.

La ciudad reproduce el principio de relación del interior con el exterior. Todo está pensado para ver la montaña desde la ciudad y no al contrario. El proceso de relacionar la ciudad con el paisaje es semejante al del objeto arquitectónico, aunque este último conserve lo esencial y elemental, *vers*.

El caso de estudio

El caso de estudio elegido es el proyecto de la Villa Meyer en sus múltiples variaciones, y sus dos jardines, el jardín suspendido y el jardín de la cubierta. Esta elección se debe a una serie de motivos:

¥ Es el primer proyecto de arquitectura real, después de la presentación del personaje LC en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en el verano de 1925, con los célebres pabellones L'Esprit Nouveau y el Plan Voisin para París.

¥ Es un proyecto que se realiza después de un conjunto de proyectos paradigma (*maison Dom-ino*, *maison Citrohan*, pabellón L'Esprit Nouveau), que partiendo de un encargo concreto con cliente, programa, sitio, condiciones constructivas etc., se vuelve un proyecto manifiesto por desistimiento del cliente, convirtiéndose en un paradigma. ¥ Después

de las primeras casas en París (Ozenfant, Ker-Ka-Ré, Lipchitz-Miestchaninoff, La Roche-Jeanneret, Ternisien e Plainex), LC inicia con este proyecto para la Mme Meyer la experiencia de concebir una Villa moderna, inaugurando un período que se volvería célebre por el conjunto de *villas* que realizará en los años siguientes. El proyecto de la Villa Meyer es el laboratorio donde se ensayan múltiples soluciones y se asiste a sucesivas transformaciones, que ilustran bien la riqueza conceptual del proceso.

∞ El último motivo es, también, el reconocimiento del valor de este proyecto no construido en el área de conocimiento de los jardines y del paisaje, siendo sistemáticamente señalado como una propuesta de referencia de LC, por diversos autores especialistas.

La estructura de la investigación

La investigación de la tesis doctoral se organiza en tres partes distintas.

La primera tiene como motivo la acuarela *Les coupolles de Toscane* (Las cúpulas de la Toscana) - FLC 1979, un insólito registro de Ch-E. Jeanneret hecho durante el viaje a Italia en 1907, que algunos autores clasifican como el momento en que Jeanneret descubre la arquitectura a través de la cúpula de Brunelleschi y del paisaje de los alrededores de Florencia. Esta parte del trabajo se titula *Vers le paysage* (Hacia el paisaje), y se inicia con una breve presentación del título. A partir del inevitable libro de LC *Vers une architecture* se analiza la proposición *Vers* (Hacia) como elemento conectivo de un antecedente y un

consecuente, un tiempo presente y la arquitectura, en el discurso del libro, y un interior articulado con el exterior en este trabajo. Para comprender la acuarela, el análisis incide sobre los eventos anteriores y posteriores a su acontecimiento, globalmente circunscritos al viaje a Italia de 1907. Conocer ese viaje, es también comprender la salida de Jeanneret de su Jura natal para completar su formación artística y decidir su orientación profesional, que se encuentra en un *impasse* entre la pintura y la arquitectura. Conocer los libros que acompañan y guían a Jeanneret durante el viaje, el célebre libro de John Ruskin - *Les matins en Florence*, el libro de Hippolyte Adolphe Taine - *Voyage en Italie*, y la guía de viaje de Karl Baedeker - *L'Italie des Alpes a Naples*. Identificar las influencias que esos libros establecen en el curso de los acontecimientos, en los itinerarios y visitas, en aquello que el joven Jeanneret va a ver, pero sobre todo en cómo lo va a ver. Acompañar cada momento del viaje, sus dibujos, la crisis de las convicciones, las transformaciones de sensibilidad que anticipan el evento de la acuarela en la despedida de su estancia en Florencia, después de la visita de Siena. La identificación del lugar desde donde se obtiene aquella vista, rápidamente se transforma en un desafío. Después de evaluar las consecuencias de ese momento, la madurez de sus marcas durante la travesía de los Apeninos, que perdurarán durante todo el viaje hasta Venecia, originan una secuencia de eventos hasta aquí incomprensidos y por eso desvalorizados por diversos estudiosos de este período.

La segunda y tercera parte de la tesis se corresponden al análisis de los cuatro proyectos de la Villa Meyer, con el objetivo específico de comprender el papel de los jardines propuestos en el proceso proyectual.

La segunda parte se titula *Vers le jardin-suspendu* (Hacia el jardín suspendido) y tiene como objetivo principal analizar la aparición y desarrollo de este tipo específico de jardín y su interrelación con la casa. Comprender su origen, las primeras manifestaciones, las enigmáticas referencias de la carta ilustrada de octubre de 1925, particularmente las de *Robinson* y de *Carpaccio*, y la manera como este tipo de jardín se transforma. Este texto termina con una visión panorámica sobre los proyectos anteriores a la Villa Meyer intentando identificar las primeras manifestaciones de esta tipología de jardín.

La tercera parte se titula *Vers le Toit-jardin* (Hacia la cubierta-jardín) y tiene como principal objetivo el análisis de los cuatro proyectos de la Villa Meyer para identificar el proceso de elaboración de este prototipo de jardín de la nueva arquitectura. No siendo un tema innovador, este trabajo inicia una breve revisión de los antecedentes del *toit-jardin* de LC señalados por Alvarez (2007), en particular los antecedentes contemporáneos asociados a la aparición del hormigón armado, a través de sus inventores empíricos, Joseph Monier, François Hennebique, Eugene Hénard y la transmisión a LC a través de Auguste Perret. Se analizan también los proyectos de LC que antecedieron a Villa Meyer, que presentan utilidades de la cubierta plana. Naturalmente, la parte central de este texto corresponde al análisis de los cuatro proyectos de la Villa Meyer, acompañando la manera de incorporar, adaptar o transportar esas ideas del espacio de la cubierta.

Fuentes y materiales

La primera parte de esta investigación tiene como principales fuentes la edición de *Vers une architecture* y el ensayo de Catherine Smet titulado *Vers une architecture du livre*, un estudio profundo sobre las publicaciones de LC, que tiene su origen en la Tesis Doctoral de la autora, dirigida por J-L. Cohen. Es una investigación sobre el proceso editorial que LC mantuvo durante toda su vida y, tal como autora destaca, una gran parte del trabajo creativo de LC está elaborado en sus libros. Es una obra escrita, pero es también una obra gráfica, descrita por la autora como "*nouveau paysage editorial*" ("nuevo paisaje editorial").

Paul Turner es el autor de una obra que también incide sobre la importancia del libro en LC, y por diferentes razones es una de las grandes referencias de esta investigación. Se trata de un ensayo en que se analiza la biblioteca personal de LC, titulado *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & mouvement moderne*, y tiene como base la Tesis Doctoral del autor escrita en 1970, publicada en 1977, en lengua francesa en 1987. La idea llave de este ensayo está descrita sintéticamente por el autor: "*Le Corbusier est avant tout un architecte d'idées*" ("Le Corbusier es, ante todo, un arquitecto de ideas"). El ensayo incide sobre el período entre la juventud de Jeanneret en su Jura suiza y los primeros años en París, comprendiendo las viajes a Italia de 1907 y a Oriente de 1911. Tal como destaca Turner "*Après 1920 environ les grands lignes de sa pensée sont déjà constituées, il se consacre à la création et s'efforce de se faire connaître*" ("Después de 1920 las grandes

líneas de su pensamiento ya están constituidas, él se dedica a la creación y se esfuerza por hacerse conocido). A pesar de abarcar el tema del libro, este ensayo no se centra en la producción de LC, sino en la formación de sus ideas, principalmente a través de las lecturas que realiza y que forman de manera decisiva su actitud; *“L’objet principal de ce livre est de montrer que l’attitude de Le Corbusier à l’égard de architecture était fondamentalement idéaliste”* (“El objeto principal de este libro es mostrar la actitud de Le Corbusier hacia la arquitectura era fundamentalmente idealista”).

Por esas razones, este libro es un punto de partida de esta investigación para el análisis desarrollado en la primera parte. El período genéricamente designado como *pre-Le Corbusier* se encuentra ya bastante estudiado, a pesar de la distancia a la que se encuentra de nuestro tiempo y de la escasez de registros. Diversos autores dedicaron sus estudios a este período particular, reuniendo material gráfico e informaciones, descomponiendo y sistematizando cada parte de la vida y obra del joven Jeanneret y de las condiciones que lo rodeaban.

Para este trabajo destaco el extenso y apurado estudio de H. Allen Brooks titulado *Le Corbusier’s formative years* que ofrece la visión más integrada y actualizada de la vida de Jeanneret hasta 1920. Tal como refiere el autor:

... to better comprehend the man and his work, I have combined biography with the study of architecture, painting and city planning, as well as the social and cultural environment in which he lived.

... para comprender mejor al hombre y su trabajo, he combinado

biografía con el estudio de la arquitectura, pintura y planificación urbana, así como el entorno social y cultural en el que vivió”).

Otro ensayo fundamental sobre este período es el estudio de Patricia May Sekler titulado *The early drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*. Este estudio, ya mencionado en el inicio de este texto, tiene como base la Tesis Doctoral de la autora y cubre con bastante detalle un período muy corto y específico de la vida de Jeanneret. A pesar de haber sido realizado hace bastante tiempo (en ciertas materias no será tan riguroso como hoy es posible serlo), aborda la formación de Jeanneret reuniendo documentos, testimonios e informaciones que ningún otro estudio vuelve a revisar.

Giuliano Gresleri, con motivo del centenario del nacimiento de LC, organiza una exposición en el palacio Pitti en Florencia, presentando las acuarelas y dibujos que Jeanneret realizó durante el viaje a Italia en 1907. El catálogo de la exposición titulado *Il viaggio in Toscana (1907)* se acompaña de dos textos, uno de Gresleri dedicado al viaje de 1907, y otro texto de Gobbi, dedicado a la estancia de Jeanneret en Florencia. Ambos textos, con la reproducción de los dibujos de la exposición, que constituyen una referencia incuestionable para la comprensión de este episodio.

Otros autores, entre los que se incluyen Baker (1996), von Moos e Rugg (2002), Hidalgo (2004), presentan también contribuciones importantes, aunque sobre aspectos más particulares. Una de las fuentes primarias fundamentales consiste en las recientes publicaciones de la correspondencia escrita de Jeanneret / LC, en particular la edición *Le*

Corbusier correspondance. Lettres a la famille 1900-1925 y *Le Corbusier: Choix des lettres*. Existe aún una edición, que reúne la correspondencia de Jeanneret con su maestro L'Eplattenier. Jeanneret tenía hábitos de escritura muy desarrollados, por lo que mantenía una correspondencia regular con la familia y sus maestros, escribiendo diversas cartas al día, un hábito que se prolongó durante toda su vida. Estos documentos dieron un fuerte apoyo y alcance al presente estudio, permitiendo reproducir los trayectos, itinerarios y visitas, e interpretar el estado de espíritu de Jeanneret en los momentos de mayor intensidad de transformación de sus ideas.

Al fin, fue también indispensable la consulta de los tres libros originales que Jeanneret transportaba consigo y que constituían sus guías de viaje, observación e interpretación de lo que veía. El cruce de las informaciones de estos tres orígenes (dibujos, cartas y guías) y su confrontación con los ensayos antes referidos, permitieron reunir todos los datos e ideas existentes para el presente análisis.

Para el análisis del proyecto de la Villa Meyer se ha utilizado el material gráfico reunido en la edición electrónica *Le Corbusier Plans*, editado por Codex Images International, y *Le Corbusier Archive*, publicado por Garland, y la edición *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complete*. También se han utilizado los dibujos de *Le Corbusier Carnets 1-4*, de Herscher / Dessain et Tolra, las ediciones *Voyage d'Allemagne: carnets*, *Voyage d'Orient: carnets*, así como las diferentes publicaciones de la autoría de LC, entre las que destaco *Vers une architecture*, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, *Précisions sur un état présent de l'architecture et*

de l'urbanisme, *Une petite maison: 1923* y *Almanach d'architecture moderne*.

El análisis del proyecto tuvo como base las estructuras de ideas de dos autores, Tim Benton en su ensayo "The villas of Le Corbusier 1920-1930" y el texto que enmarca los elementos de la edición *Le Corbusier Plans*, así como la investigación de María Candela Suarez publicado en la edición Massilia 2003. Este último ensayo, aunque respeta la cronología de los cuatro proyectos, planifica el análisis con inicio en la versión final de cada proyecto hasta los primeros dibujos, invirtiendo el proceso. En nuestro estudio, no adoptamos esta planificación de análisis, sino que, por el contrario hemos respetado el hilo cronológico de los documentos, y cuando ha sido el caso, hemos propuesto un nuevo orden cronológico a partir de los resultados obtenidos. Partimos del principio de que los fines no justifican los medios, o de otro modo, la solución final no siempre es el resultado de un proceso; al contrario, el recorrido del proyecto está compuesto por muchas dudas y titubeos que es importante comprender. Es a través de la interpretación de ese proceso, que se pueden identificar las ideas aplicadas en otros proyectos y el efecto de la experiencia, cuando se convierte en paradigma.

Metodología

El principal método de trabajo tiene como base el elemento central de la arquitectura, el espacio. El esfuerzo de análisis consistió en reproducir espacialmente el objeto analizado, ya sea el itinerario del viaje a Italia o

el proceso proyectual de la Villa Meyer. En el caso del viaje a Italia intentamos identificar el camino de salida de Neuchâtel, la travesía de los Alpes por la famosa St. Gotthard Pass que tanto entusiasmaba a pintores y escritores, la entrada en Italia por el lago di Lugano y Porto Ceresio, el encuentro con el mar en Génova y el recorrido hasta Florencia. En la estancia, los micro-trayectos urbanos y por las colinas circundantes de acuerdo con las sugerencias de Baedeker, desde S.Miniato, Fiesole y el interregno de Siena. La travesía de los Apeninos, los factores climáticos y de la geografía natural, del movimiento do sol, las alteraciones de estación, los ríos y los lagos, constituyen una materia que influencia el desarrollo del viaje, pero sobre todo, influencia la extraordinaria definición de sensibilidades que se transformaron rápidamente en ideas. Los dibujos de Jeanneret o su ausencia son fruto de la experiencia directa, y tal como en todo el mundo "Lecorbusierano" que se sucederá, las ausencias son tan importantes como las presencias. En el análisis del proyecto de la Villa Meyer, la metodología sigue el mismo principio. El análisis de los dibujos de LC es uno de los recursos propios del saber arquitectónico, procurando la reconstitución espacial de los eventos y transformaciones del proyecto, o cuando es necesario, la elaboración de nuevos dibujos para comprender mejor y demostrar las ideas y conceptos presentes.

La reconstitución espacial permite reponer las condiciones en un estado anterior, el más próximo posible de las condiciones originales. Este objetivo permite elaborar nuevas hipótesis, evitando las conclusiones preestablecidas, para encontrar vestigios de la participación del paisaje y de los jardines en el proceso proyectual, en particular del jardín suspendido y del jardín de la cubierta. Los diseños de los jardines

escasamente son analizados por Benton o por Suarez, que rápidamente los ignoran para continuar el seguimiento de los elementos típicos y panfletarios del estilo modernista.

Resultados de la investigación

El viaje a Italia. LC termina su formación abandonando el destino de convertirse en un grabador de cajas de reloj, al tener problemas de visión, o por influencia de su profesor, que pretendía abrir los horizontes artísticos de la escuela y de sus mejores alumnos. La culminación de su formación artística consistió en un viaje a Italia, que realiza en 1907 siguiendo los pasos del viaje de su profesor en 1903. En ese viaje LC lleva consigo tres libros y un problema – la elección entre la pintura y la arquitectura.

La guía Baedeker se transforma en la inesperada influencia del viaje. La guía Baedeker, constantemente utilizada, es artísticamente el libro menos desarrollado, y tiene la función de auxiliar el viaje con un vasto conjunto de informaciones útiles. Baedeker presenta las ciudades con una doble dimensión, una interior y otra exterior, que designa como *environs*, y que influirá la visión y los itinerarios de Ch-EJ durante el viaje, su concepción de la ciudad y de la relación que establece con el espacio que la rodea.

La edición de la guía Baedeker utilizada por Ch-EJ. El libro utilizado no se encuentra en su biblioteca personal, guardada en la Fundación, y no existe consenso entre los especialistas sobre la edición utilizada. A lo largo de este estudio podemos constatar que Ch-EJ utilizó la edición francesa de *“L’Italie des Alpes à Naples”* de 1905, por abarcar ésta la ciudad de Siena. Ch-EJ menciona en la carta a sus padres de 8 de octubre haber utilizado la guía Baedeker como manual de operaciones,

fijando así una de las fuentes fundamentales para el análisis y comprensión de este viaje.

Les coupoles de Toscane. La acuarela que Ch-EJ hace en la despedida de Florencia constituye el registro del descubrimiento de la arquitectura y de su poder signifiante, a través de la evocación del paisaje, de la cualidad de la belleza sublime defendida por Taine. Los diferentes investigadores atribuyen al diseño un carácter irreal, de fantasía, una manifestación del deseo de Ch-EJ de volverse pintor. Después de las experiencias de captación del espacio en Siena, Ch-EJ vuelve a Florencia y descubre la dimensión constructiva y espacial de la cúpula de Brunelleschi, hasta entonces despreciada. La arquitectura que descubre es diferente de aquella que hasta ahí concebía, y, descubierta por los ojos de la pintura, le permite conservar y acumular los dos enfoques artísticos, algo que no dejará de hacer hasta el fin de su vida.

El paisaje que Ch-EJ pinta corresponde a una vista desde los jardines Bóboli. La posición relativa de la cúpula de Brunelleschi con la torre del palacio Vecchio, nos permite situar los jardines Bóboli como el lugar desde donde se obtiene aquella vista, en el lado sur de la ciudad, desmontando la duda sobre los vínculos de la acuarela con la realidad. Esta acuarela está hecha de memoria, eventualmente apoyada en la imagen de la postal *“Panorama dal Giardino Boboli”* (“Vista del Jardín Bóboli”) que, en aquel momento, compró.

El ambiente, los fenómenos atmosféricos y el ciclo solar constituyen los elementos reveladores del paisaje. Estos elementos corresponden a una

de las características de lo pintoresco, que a través de la demostración de la fuerza de la naturaleza, atribuyen un carácter insólito en un determinado momento. Ch-EJ lo llama "*heures de poésie*"²⁹³. Ejemplos de esto son la niebla orográfica de Florencia, que dio origen a "*Les coupoles de la Toscane*" ("Las cúpulas de la Toscana"), la tempestad de Siena que dio origen a la acuarela "*Après l'orage*" ("Después de la tormenta"), el "*Couchant émotionnant*" ("Ocaso emocionante") de Fiesole, Rávena y Apeninos, la luna llena del descenso de los Apeninos y el paseo en barco por el lago de Garda.

El viaje pintoresco. El viaje se divide en dos partes, como se refleja de forma evidente en la cantidad de dibujos, en la transformación de la sensibilidad y los motivos de interés. En la despedida de Florencia, después del evento de las Coupoles de la Toscane, se inicia un nuevo viaje con nuevos registros, nueva sensibilidad, nuevas ideas atestiguadas por la vasta correspondencia que intercambiaba, principalmente con la familia. El paisaje pasa a ocupar un lugar central, y todo comienza a ser contemplado bajo los criterios de la pintura.

Los virées. Camino de Bolonia asiste a "*Un couchant émotionnant*", y establece una nueva actitud "*Chaque jour ... une virée*" ("Cada día... un viaje") – las escapadas. Primero la subida de los Apeninos en dirección a Porreta para asistir a la puesta de sol sobre la Toscana. La siesta y el baño de sol en Mantua, tierra de Virgilio. Atravesar el río Po

es el fin del sueño que termina en el lago de Garda, en un *virée* que apellida como "*Se mettre au vert*" ("Escapar al campo").

El viaje de los paisajes. El viaje a Italia de 1907 fue un momento decisivo en la formación artística de Ch-EJ, a pesar de ser generalmente desatendido por la comunidad de investigadores. Se inserta en la tradición del Grand Tour, que contribuye a la formación del espíritu pintoresco a través del interés por los paisajes y por las ruinas. Pero, si el Viaje a Oriente de 1911 fue claramente el viaje de las ruinas, este viaje de 1907 fue, desde la salida de Florencia, el viaje de los paisajes, y sintetiza los elementos clave que componen la noción de paisaje de Ch-EJ.

Vers. Si en la primera parte de este trabajo, el término *vers le paysage* ("hacia el paisaje") está centrado en el descubrimiento del paisaje LC, reflejando una orientación literal, en la segunda y tercera parte de esta investigación el término *vers* indica otra orientación. Corresponde al proceso de desarrollo del proyecto de la Villa Meyer, dedicando particular atención a la creación, desarrollo y transformación de los espacios de relación con el exterior, y a la forma en cómo éstos transforman la globalidad del proyecto. Son dos investigaciones autónomas que persiguen la formación del *jardin-suspendu* y del *toit-jardin*, entendidos como espacios-tipo que se sumergen en diversas variantes en este proyecto, y que atravesarán durante mucho tiempo el repertorio arquitectónico de LC.

²⁹³ Carta de Ch-EJ a seus pais de 24 de outubro (Dercell 2011, p.62)

París, 1925. Le Corbusier, el misterioso crítico de arquitectura moderna, presenta el pabellón *L'Esprit Nouveau* en la Exposición Universal de Artes Decorativas de París. Ese pabellón es el prototipo de una vivienda de los *Immeubles-villas*, los edificios que forman el tejido urbano del Plan Voisin propuesto para París. En este momento, la *Villa* no es más que una idea. En ese verano, en su taller se inicia un real proyecto, una casa para la Sra. Meyer. El encargo no es sólo hacer una casa, sino que incluye también la elección del terreno. Después de la idea de los *Immeubles-villas*, este proyecto presenta las condiciones ideales para concretar esas intenciones: concebir y construir una *Villa* moderna – *Villeggiare*.

Villeggiare. Es una palabra italiana cuyo significado contiene muchas de las propiedades que forman el carácter de la *Villa*. *Villeggiare* es el tiempo del descanso, el transcurrir de un período estival, vacacional, en un lugar diferente de la residencia habitual, lejos de los centros urbanos, o en lugares de características paisajísticas distintas, como el campo, la montaña o el mar. El *Proceso-Villeggiare* que proponemos, puede significarse por el modo de atribuir el carácter de *Villa* a una construcción destinada a vivienda, o simplemente al modo de producir una *Villa*.

El anteproyecto de la Villa Meyer. La solución presenta desde el inicio los problemas fundamentales con que LC va a trabajar: la relación de la casa con el jardín y la comunicación vertical desde la entrada hasta el espacio de la cubierta. La solución se organiza al regreso de un recorrido axial que es un ritual de evasión de la ciudad, hasta el resultado en la cubierta con remate visual en el parque. La relación del

recorrido con el jardín y su influencia en la disposición interior de los espacios corresponde al trazo característico de este proyecto que atraviesa todas las versiones, correspondiéndose con las primeras elaboraciones de la célebre *promenade architecturale*. La casa contiene dos jardines arquitectónicos destinados a proporcionar diferentes vivencias al aire libre, una más social y abierta, otra más íntima y cerrada.

El primer proyecto de la Villa Meyer. Las escaleras centrales del anteproyecto son un problema añadido, sustituido por el “tambor de servicio”. La relación con el jardín, que se refleja en los diferentes dibujos de la carta enviada a la Sra. Meyer y en la disposición interior de la casa, pasa a ser el tema principal. A través del eje, la casa se une al jardín por una pasarela que conduce a una plataforma suspendida entre los árboles, como en los *ginguettes* de Robinson. El espacio de la cubierta se organiza en dos bandas transversales, una terraza construida, programada y cerrada, y un jardín irregular, salvaje y abierto hacia el parque. Los espacios de la cubierta se distinguen por la manera en cómo se reviste el hormigón del suelo: en *toit-terrasse* si está pavimentado, o en *toit-jardin*, si está cubierto con tierra.

El segundo proyecto de la Villa Meyer. Corresponde al concepto de *Villa* clásica de Tim Benton, o al concepto de *Villa* compacta de James Ackerman. No es un abandono del primero proyecto, sino más bien un salto de escala, extendiéndose hasta los límites de la parcela, elaborando una secuencia de diferentes jardines que forman una unidad intrincada con la casa. En la solución final la forma se depura y se expande duplicando su área y absorbiendo todos los elementos

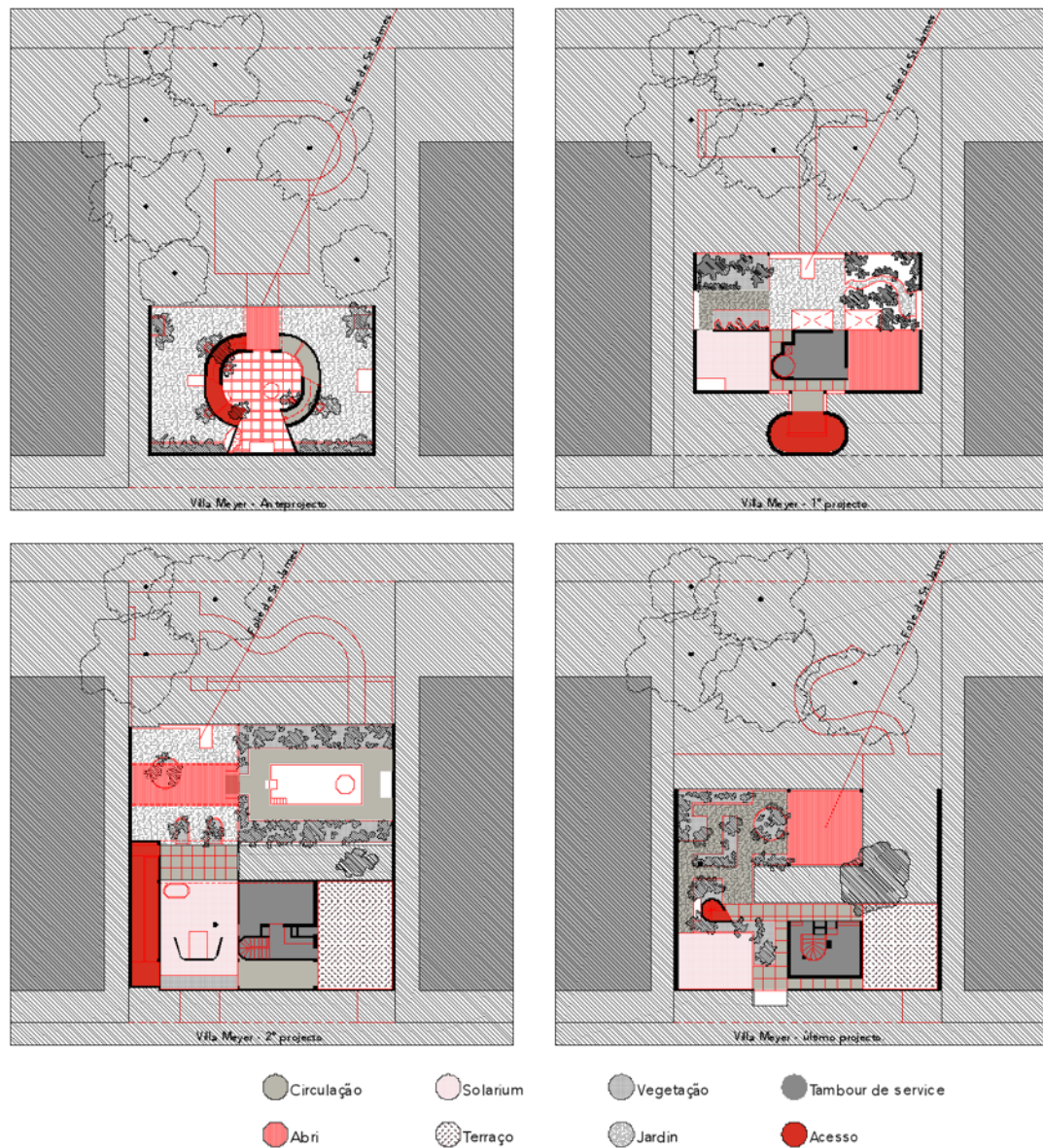
exteriores. El volumen resultante, más que una casa, es, literalmente, una Villa que conserva la casa del primer proyecto en su interior, sin grandes transformaciones. Este es el momento de la construcción del prototipo de la Villa moderna. LC abre el ámbito del proyecto incorporando varios problemas: el problema de la forma regular del programa purista, el problema del recorrido vertical y el problema de los jardines arquitectónicos. La conjugación de los tres problemas con la matriz conceptual del pabellón *L'Esprit Nouveau*, produce el nuevo paradigma.

La cubierta se organiza en dos partes transversales y conserva el *toit-terrasse* y el *toit-jardin*. La ubicación de la piscina en la cubierta es una cuestión no resuelta en el primer proyecto que ordena la secuencia de las fases del segundo proyecto. El problema principal del espacio de la cubierta es su unión con el interior de la casa, evidenciado por la forma abrupta en como se coloca en el anteproyecto. En el primer proyecto LC aísla la cuestión, sustituyéndola por la idea del tambor de servicio. El volumen exterior de la escalera del primer proyecto da lugar a una rampa localizada en el exterior de la casa, pero dentro del volumen de la Villa. Esta es un *promenade architecturale* que termina en la cubierta, en el eje transversal de la casa, formando una tensión diagonal que orienta el espacio hacia la vista del *Grand Rocher* del parque de la folie de St. James. LC enfatiza ese resultado proponiendo el juego de la mesa, ventana y paisaje, configurando un diorama – la insistente separación del “espacio este” y del “espacio otro”, el *Vers*.

Ultimo proyecto de la Villa Meyer. La clienta ya había desistido pero LC insistía en proseguir con el proyecto. Después de haber construido

el prototipo, LC pretende concretarlo. Las primeras transformaciones se producen para adecuar la idea a las contingencias presupuestarias. A pesar de todas las transformaciones, la última versión del proyecto de la Villa Meyer conserva impresionantes semejanzas con el paradigma alcanzado en el segundo proyecto, y constituye la señal de una convicción: LC va a proseguir con esta idea de construir una Villa moderna.

La Villa Stein y la Villa Savoye son fruto de la aplicación del paradigma. El proyecto de la Villa Stein está directamente relacionado con el prototipo de la Villa Meyer, presentando una impresionante continuidad de las soluciones del ultimo proyecto, métrica estructural, entrada, cubierta, etc. La Villa Savoye presenta continuidades más conceptuales. La abrupta solución central del anteproyecto de la Villa Meyer se retomada con la localización de la entrada y de la rampa en el eje de simetría. Los jardines cobran un mayor protagonismo, interconectando el jardín suspendido con el jardín de la cubierta. La *promenade architecturale* ordena la secuencia de espacios hasta el remate en el diorama purista hacia el valle del río Sena. Pero la continuidad conceptual más impresionante será, tal vez, la elevación de la casa sobre pilotis, convirtiéndola en una plataforma suspendida, como en Robinson, un poco como en las pinturas de Carpaccio... como un sueño virgiliano.



236. Villa Meyer. Quadro comparativo da villa nas diferentes versões do toit-jardin.