

Uma presença discreta: toldos e cortinas na fase purista de Le Corbusier

A discreet presence: awnings and curtains in Le Corbusier's purista phase

Daniel Paz

Universidade Federal da Bahia, Brasil, danielmelladopaz@gmail.com

usjt
arq.urb

número 36 | jan-abr de 2023

Recebido: 27/10/2022

Aceito: 03/04/2023

DOI: <https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi36.615>



Palavras-chave:

Modernismo.
Tecidos.
Método de projeto.

Keywords:

Modernism.
Textiles.
Design method.

Resumo

O presente texto estuda o papel dos tecidos como dispositivos arquitetônicos durante a fase chamada “purista” do arquiteto Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier, dos anos 1920 e em alguns dos projetos da década seguinte. Se os tapetes ganharam atenção durante esse período, o mesmo não ocorreu com outros tipos de têxteis. Ausentes nos textos, apareciam discretamente, nos rincões das imagens – fotos, peças gráficas e croquis. O seu rastreamento permite compreender as modalidades de emprego dos tecidos: para modulação espacial interna; nos recintos a céu aberto, sugerindo formações arquitetônicas (tetos, paredes, janelas), e para controle solar da envoltória construída, em muitas coisas “arquiteturas de papel”, viáveis apenas nos desenhos. Os tecidos foram trocados por outros dispositivos para desempenhar as mesmas funções, mais afins à expressão poética do arquiteto. Discretos que são, os tecidos previstos ou adotados nesse período são sinais sutis, porém inequívocos, dos seus experimentos espaciais e das vicissitudes de sua procura por espaço, luz e clareza.

Abstract

The present text studies the role of fabrics as architectural devices during the so-called “purist” phase of the architect Charles-Edouard Jeanneret-Gris, better known as Le Corbusier, in the 1920s and in some of the projects of the following decade. If rugs gained attention during this period, the same did not happen with other types of textiles. Absent in the texts, they appeared discreetly, in the corners of the images – photos, graphic pieces and sketches. Its tracking allows us to understand the modalities of tissue use: for internal spatial modulation; in the outdoor room, suggesting architectural formations (ceilings, walls, windows), and for solar control of the built envelope, in many things “paper architectures”, viable only in the drawings. The fabrics were exchanged for other devices to perform the same functions, more in line with the poetic expression of the architect. Discreet as they are, the fabrics planned or adopted in this period are subtle but unmistakable signs of his spatial experiments and the vicissitudes of his search for space, light and clarity.

Introdução

A fase purista de Le Corbusier, pseudônimo de Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), ao longo dos anos 1920, foi repleta de ensaios, em projetos apenas traçados e nos concretizados. Nessa multiplicidade, certos caminhos foram desenvolvidos em obras posteriores. Houve aqueles retomados no futuro, com sua reelaboração, e fusão com distintos recursos. Outros foram inteiramente abandonados.

Le Corbusier, ainda sob seu nome de batismo e como pintor, junto com seu amigo Amédée Ozenfant, lançou-se na batalha pela depuração do ambiente construído e da vida, por um *rappel à l'ordre*, e, nisso, ser fiel ao espírito dos novos tempos, ao *esprit nouveau* que emergia ao seu redor, produto da nova civilização maquinista.

Por isso atacou o papel de parede, com todo seu rebuscado padrão (e aceitou o seu retorno, desde quando monocromático, e seguindo uma paleta especialmente preparada por ele) a fim de reencontrar as paredes nuas em sua força. Atacou a profusão de móveis dos interiores domésticos (em especial os burgueses)¹, classificou suas funções e reduziu-as a um conjunto pequeno, de móveis igualmente depurados formalmente. Ao elogiar o navio *Empress of France*, dizia dele:

Uma arquitetura pura, nítida, clara, limpa, sã. – Contraste: os tapetes, as almofadas, os baldaquinos, os papéis pintados em damasco, os móveis dourados e esculpidos, as cores da velha marquesa [sic] ou ballets russos; morna tristeza desse bazar do Ocidente. (LE CORBUSIER, 1973, p. 66).

No entanto na arquitetura corbusiana os tecidos ainda existiam. Receberam pouca explicação em seus textos, com exceção dos tapetes. Aqui e ali vemos cortinas e toldos, exercendo papéis interessantes, ao menos nos anos 1920. O rastreo de sua presença, dispersa nas peças gráficas, muito pode nos revelar sobre a obra corbusiana.

Cortinas internas como divisão do espaço

Uma das formas em que as cortinas foram empregadas foi como divisória leve do espaço. Le Corbusier ensaiou outras modalidades, às vezes no mesmo projeto.

Na Villa Schwob (1916), em La Chaux-de-Fonds, a sala de estar é visualmente fechada por cortinas, de um lado e de outro, da sala de jantar (*Salle à Manger*) e do salão de jogos (*Salloe de Jeux*). É talvez o primeiro projeto onde começa a explorar o pé-direito duplo, diante de um grande painel de vidro, com um mezanino, que serve como distribuição para os cômodos, nas alas simétricas do edifício. As cortinas isolam o espaço, tornando-o um recinto mais vertical, e delimitado; do contrário, se veria diluído pelas áreas complementares do térreo. Embora ausente das

Obras Completas de Corbusier, a casa foi apresentada no número 6 da *L'Esprit Nouveau*, devidamente retocada (eliminando os detalhes pitorescos, como o pergolado), como exemplo já da arquitetura dos novos tempos.

Na versão da *Maison Citrohan* (1922) para o *Salon d'Automne* repete o procedimento com os mesmos cômodos, agora com uma edificação inteiramente moderna, purista, e protótipo do que seria a célula habitacional standard. A cortina separa a sala de estar (sob o pé-direito duplo, e a fachada envidraçada) da sala de jantar, recuada, sob o mezanino, embora não apareça em nenhuma das perspectivas. Isolando o espaço social, acentua sua verticalidade, sua integridade como um vazio prismático, e direciona o usuário para a vastidão que se abriria a partir do pano de vidro com pé-direito duplo, e o balcão-mirante. Nesses primeiros ensaios o piso superior não era aberto como um mezanino – no máximo tinha uma pequena janela –, enfatizando o impulso vertical do espaço.

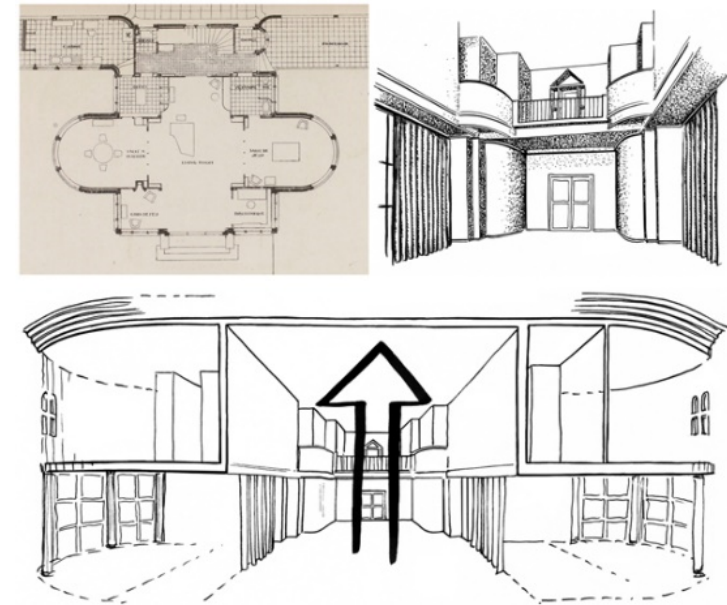


Figura 1 - Villa Schwob (1916), La Chaux-de-Fonds. À esquerda, corpo central da residência em planta baixa do térreo. **Fonte:** CARON [OZENFANT], 1921.

¹ Em 1930, a empresa Salubra, sediada em Basileia e Grenzach, ofereceu a Le Corbusier a oportunidade de criar uma coleção própria de papéis de parede, com cores escolhidas pelo próprio. A oferta foi aceita, e a coleção, lançada no ano seguinte. Ainda era papel de parede, mas não seria mais uma padronagem a atulhar o espaço construído, sem a necessária hierarquia entre a arquitetura e todos os demais elementos auxiliares do homem no seu interior. Era monocromática, atendendo à

desejada *policromia arquitetônica*, com uma paleta escolhida a dedo por seus efeitos espaciais sobre as paredes e o recinto, com a vantagem do controle da cor em seu tom e homogeneidade. Na prática, tinha pequenas variações, como pontos e listras, que raramente empregava (KLINKHAMMER, 2011). Em 1959 a Salubra lançou uma segunda coleção de cores escolhidas por Corbusier.

À direita, sala de estar, com pé-direito duplo, e coração da residência. Desenho do autor baseada em foto do interior, dos arquivos online da Fundação Le Corbusier. Os móveis e alguns outros elementos presentes na imagem original foram retirados, a fim de ilustrar melhor o espaço. Abaixo: as cortinas emulam as paredes do piso superior, seccionando as êxedras do térreo (sala de jantar e salão de jogos) do conjunto espacial, e reforçando o sentido vertical. A “quarta parede” desta cena é composta por um pano de vidro de pé-direito duplo, mas não tão transparente e leve como seria nos projetos posteriores. Nem as fotos enfatizam esse ângulo, tornando tal espaço mais extrovertido, voltado para o exterior. Desenhos do autor.

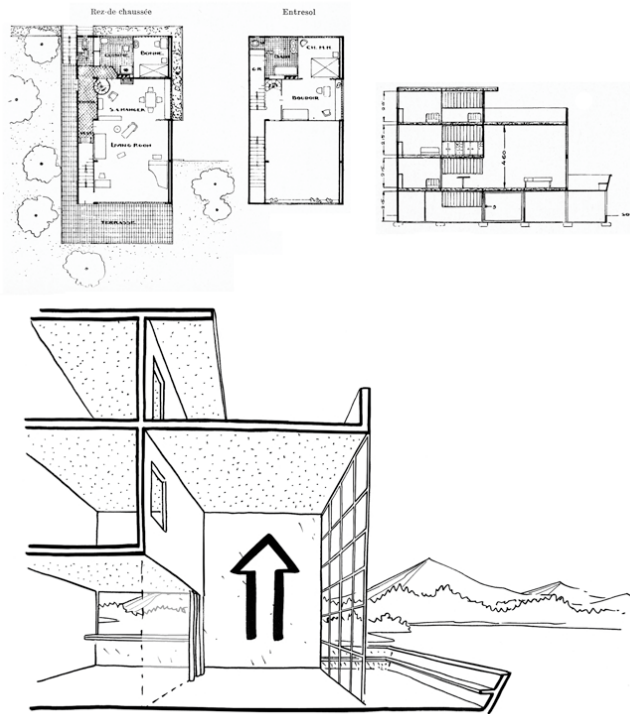


Figura 2 – Maison Citrohan (1922). As plantas à esquerda são a versão para o Salon d’Automne. Essa versão da Citrohan possui um nível de garagem e serviços ao rés do chão, sendo que a planta denominada “rez-de-chaussée” na verdade é um piso superior, com um terraço frontal aberto. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

À direita, corte onde vemos o “terrasse”, e o hall como um cubo vazio, com o piso superior, local do quarto e do boudoir, ainda “fechado” para esse grande vazio. Fonte: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930. Nas Maison Citrohan Corbusier explorava variedades em torno do espaço integrado à paisagem: o solário no terraço,

o balcão, o grande hall e eventualmente o mezanino que lhe era aberto. Neste caso, com as cortinas fechadas – ainda mais com as variantes mais cerradas do piso superior, o impulso vertical, e para o exterior, se reforça. Desenho abaixo do autor.

Na Villa Schwob o hall abria-se para um grande painel de vidro, mas não com essa ênfase horizontal. Ademais, a Citrohan foi concebida como ensaio tipológico que, na forma dos Immeubles-Villas, poderia ser empilhada e posta em altura para reconectar o Homem com a Natureza, expressa como a imensidão da paisagem, em símiles artificiais das montanhas.

Ainda seguindo esse raciocínio, com ligeira e importante variação, está o projeto da Maison Canneel (1929), em Bruxelas. O cortinado separa o hall dos espaços com pé-direito simples, mas não se alinha no bordo da laje. Ao contrário, avança em linha própria – e exigiria um trilho próprio, solto no ar, representado como uma inverossímil linha em um vão grande demais para sua execução dessa maneira: forçosamente exigiria suportes intermediários. No entanto, a cortina é indicada apenas nas plantas, e não na perspectiva desse singular espaço. Sua presença não seria bem-vinda para a compreensão do que logrou, incluindo a escada escultórica, em sofisticado arranjo de circulação vertical elaborada. Das muitas aplicações desse arranjo de pisos e espaços, que chamavam de Tipo VR – Ville Radieuse, são os únicos exemplos que encontramos, e ainda assim tímidos, desencontrados nas peças gráficas.

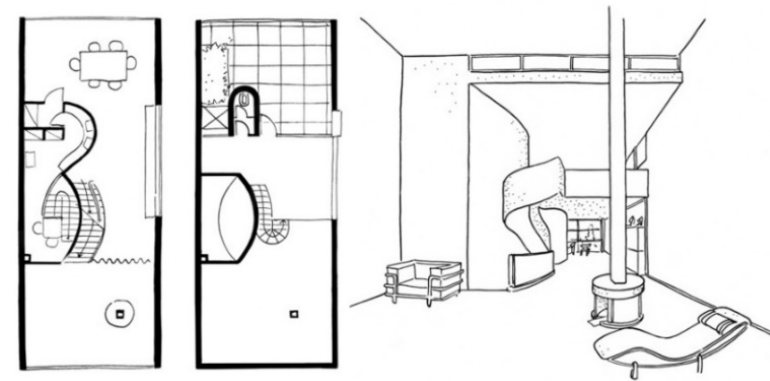


Figura 3 – Plantas da Maison Canneel (1929), Bruxelas. Nesta imagem do grande hall (e de parte do engenhoso arranjo de escadas), não há sinal de qualquer cortina (e do seu inevitável trilho). Desenhos do autor baseado em plantas e perspectivas no acervo online da Fundação Le Corbusier.

Uma segunda modalidade, mais rara, porém mais sutil, está naquela que empregou na Villa La Roche-Jeanneret (1923-5), na moradia do seu irmão, Albert Jeanneret.

As cortinas foram executadas, e estão nas primeiras fotos tornadas públicas. Separou os mesmos cômodos dos projetos anteriores: a sala de estar da sala de jantar.

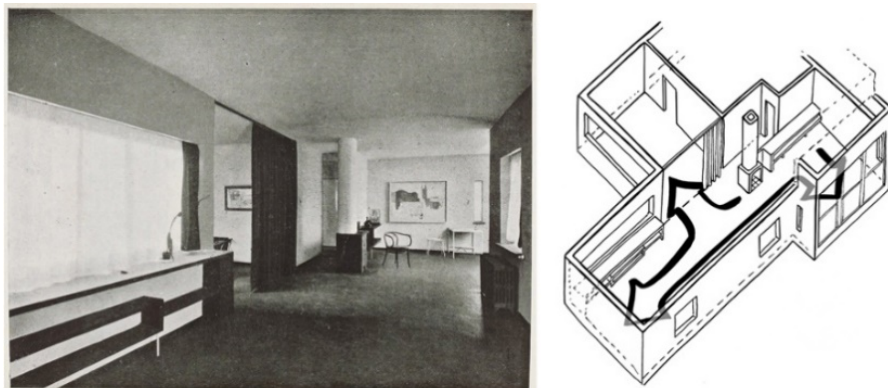


Figura 4 – Villa La Roche-Jeanneret (1923-5). Na foto da esquerda em primeiro plano se desenvolve, no sentido da profundidade, a sala de estar. Atrás da cortina se vislumbra a sala de jantar.

Fonte: LE CORBUSIER, 1926.

A perspectiva isométrica mostra a articulação dos espaços na Villa La Roche-Jeanneret, nos espaços de estar da família de Albert Jeanneret. O encaixe dos recintos se revela mais eficiente desde que vistos a partir dos ângulos das imagens mais conhecidas (e deste desenho). Na prática, o acesso principal, por trás da lareira, não revelaria uma cadência tão rica, e menos ainda a entrada de serviço, da cozinha para a sala de jantar. Desenho do autor.

Na Villa Schwob e na Maison Citrohan, a despeito da diferença de linguagem, as cortinas enfatizavam a unidade e verticalidade do espaço vazio. Aqui, não – o espaço é mais fluido. Esta parte da residência de Albert Jeanneret exemplifica à perfeição o que Passanti (2017) havia percebido como uma das principais estratégias corbusianas para a conquista da fluidez espacial e da famosa *promenade architecturale*. Teria compreendido Corbusier, em suas viagens de juventude, que o encanto da arquitetura de Pompeia residia em como cada recinto se concatenava com os demais: todo cômodo tinha três paredes plenas, a quarta sempre se abrindo para um outro cômodo. O tamanho das portas romanas se daria em função desse encaixe, explicando a variação que, de outra maneira, seria incompreensível. Os três espaços se organizam na Maison Jeanneret de tal maneira, com a particularidade da cortina que pode seccionar a sala de jantar do conjunto.

A Villa Le Lac (1925), em Corseaux, também conhecida simplesmente como Une Petite Maison. Feita para seus pais, apresenta uma certa variedade no emprego de

elementos têxteis, e um primeiro experimento de uma ideia que vinha acalentando: os vagões de trem como inspiração. Em terreno à beira do lago Léman, acessível por ser estreito, experimentou uma composição longilínea, com uma pequena cortina, quase como uma porta, separando o quarto da sala. Painéis móveis separavam o quarto de hóspedes da mesma sala, do lado oposto. A ideia era que essas partes móveis, uma vez abertas, permitissem um espaço unitário.



Figura 5 – Villa Le Lac (1925), em Corseaux. No esquema, vemos a composição como um vagão de trem, com a seqüência linear do sanitário, quarto, sala e quarto de hóspedes. Na foto, a cortina separando o quarto da sala. **Fonte:** BOESIGER; GIRBSERGER, 1971.

Le Corbusier descreve a composição e articulação dos espaços dessa residência em conferência de 1929, chamada O Plano da Casa Moderna, parte de um ciclo publicado em 1930 sob a forma do livro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Apesar de certa minúcia, em nenhum momento comenta o uso da cortina como separador do quarto para a sala. Chega a falar do acesso ao quarto por trás, “através do roupeiro, segunda circulação ‘de serviço’” (LE CORBUSIER, 2004, p.134), pela área de serviço da casa, como se pode ver na planta. Mas não o acesso principal, e seu elemento particular de separação. Essa ideia se repete, com uma clareza maior, nas *Maisons Weissenhofsiedlung* (1927), Stuttgart. No bloco constituído pelas casas 14 e 15, desenvolve o princípio do vagão de trem, articulando os quartos privados com os espaços sociais. No lugar de cortinas, Corbusier emprega portas corredeiras.

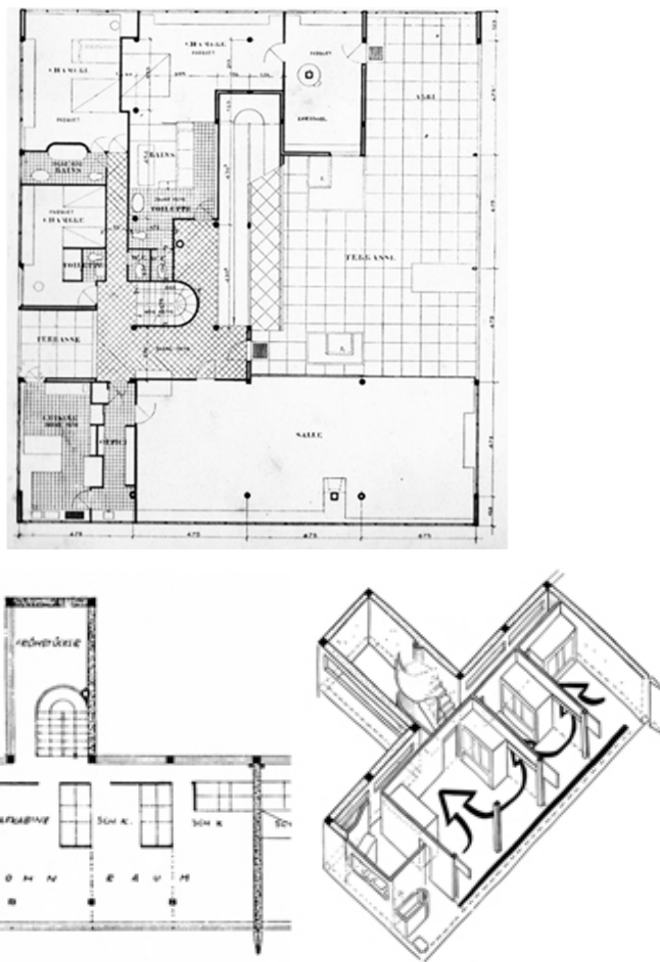


Figura 6 – Maisons Weissenhofsiedlung (Casas 14 e 15) (1927), Stuttgart. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

O espaço fluido tal como concebido, separado por painéis móveis, com blocos que abrigavam as camas, armários, etc. As duas unidades geminadas não eram simétricas: uma tinha quatro “quartos” (a selecionada), outra, três. Desenho do autor com base na planta selecionada.

Nos dois primeiros casos, a cortina talvez servisse para preservar a sala de jantar, e a cozinha adjacente, dos espaços mais nobres, e modulava a percepção do espaço, no continuum horizontal da promenade, como na Maison Jeanneret, ou na expansão do hall e do exterior trazido para dentro através do grande painel de vidro.

A concepção dos vagões de trem, embora essencialmente horizontal, traz a delicada questão da privacidade, em especial no mais recôndito dos recintos de uma casa, que é o leito. Em residências para um único morador, é ligeiro inconveniente. Para uma família, como se propunha em Weissenhof, não.

Projeto não realizado, croqui do Manufacture Frugès em Bordeaux (1926), disponível no acervo online da Fundação Le Corbusier, parece indicar duas cortinas, como duas paredes, uma defronte da outra, isolando um cômodo em um mezanino.²

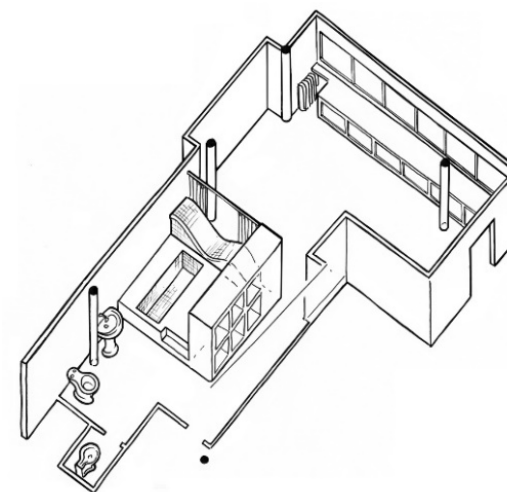


Figura 7 – Planta do piso superior da Villa Savoye (1928-31). **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935. Ao lado, perspectiva da suíte, com o sanitário integrado ao quarto de dormir, separado apenas por cortina, a partir da plataforma elevada da banheira e da divisória que emula a famosa chaise-longue em sua curvatura. Desenho do autor.

Uma singularidade está na suíte de Mme. Eugène Savoye, onde o sanitário é separado do quarto de dormir por uma cortina, sempre recolhida nas fotos. Josep Quetglas (2009) faz uma minuciosa história das várias versões do projeto, e nela vemos que esse arranjo começa a aparecer a partir do terceiro projeto, de 3 a 17 de dezembro de 1928, quando se elimina o terceiro pavimento, que se torna exclusivamente um terraço-jardim com o solário. Antes, toda a área hidrossanitária correspondia a uma ala extensa do terceiro pavimento. A partir da terceira versão, a suíte de Mme. Savoye se compacta e se incorpora ao segundo pavimento, e o sanitário

² A qualidade do croqui disponível no site da Fundação Le Corbusier não permitia uma análise confiável, nem uma versão razoável redesenhada.

passava a fazer parte de um arranjo topológico sutil, correndo em paralelo com o acesso principal, comunicando-se dos dois lados. Não temos maiores informações das decisões dos clientes, e da usuária, mas cabe apontar que o sanitário não é algo a ser negado, como um espaço “sujo” da casa, como hoje concebemos. O nome, ainda atual, em francês é sintomático: *salle de bains*, sala o quarto de banho. Por um lado, era, para a época, uma comodidade moderna, com equipamentos sofisticados e bem-vindos, e associado ao luxo, e era assim tratado por Corbusier. Por outro, os sanitários se tornaram mais uma oportunidade para sua sinfonia de formas. Sung-Taeg Nam (2013) mostra como Corbusier, de compartimentos estanques, passou a tratar os sanitários como espaços livres onde dispunha esses objetos, utilitários e escultóricos: o lavabo, o vaso sanitário, a banheira. Eram esculturas porque impecáveis, mas também porque afins à sua poética, na pureza prístina da porcelana, e com as curvaturas de sua predileção. No caso, aqui a banheira é um nicho retangular em plataforma de alvenaria, mas compensa com o muro em forma de “*chaise-longue*”, e pelo trato quase religioso do lavabo, tratado como pia de água lustral, com a iluminação zenital da clarabóia diretamente situada acima dele.

Cortinas nas janelas

Como dito, em vários projetos as cortinas aparecem guarnecendo as janelas. Ou melhor, em suas perspectivas, como no interior de uma das *Maisons Monol* (1919) ou dos *Immeubles-Villas* (1922). Fotos de obras construídas as exibem, recatadas.

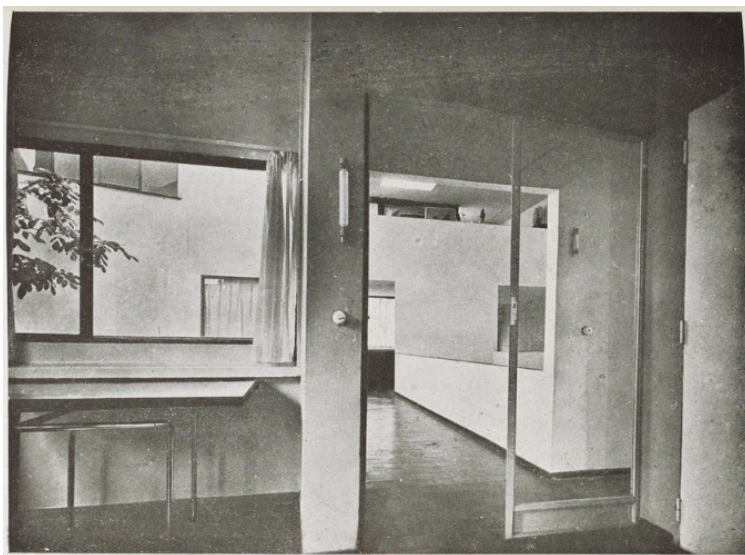


Figura 8 – Villa La Roche-Jeanneret (1923-5). Ali estão as cortinas, recolhidas, limitadas por marcos horizontais acima e abaixo, o mais neutras possível. **Fonte:** LE CORBUSIER, 1926.

Neste projeto executado, as cortinas são de tecido fino, sem fazer grande volume e drapejado. Sempre abertas nas fotos, as cortinas raramente aparecem nos croquis. Corbusier prefere a expressão mais nua de sua arquitetura. Quando aparecem, elas ficam restritas à moldura das janelas. Os trilhos das cortinas são escondidos convenientemente em um bandô ou uma fresta na parede, em uma janela de moldura expressiva, embora neutra.

Os grandes painéis de vidro, em rasgos horizontais e sobretudo os que tomavam toda uma parede, em pé-direito duplo, trazem o óbvio problema da luz. Primeiro, do alumbramento, que se percebe já nas fotos, agravado pelo tipo arquitetônico em profundidade, sem outras fontes de luz natural. Segundo, da transmissão de calor.

As cortinas já revelavam, de modo sutil, esse problema central. Sua presença discreta nos registros da época não nos fala de sua ausência, mas de como colidiam com a poética corbusiana de então, de um espaço repleto de formas puras delineadas pela luz, em harmonia. As cortinas traziam consigo outras características, além de que sua presença em funcionamento denunciaria essa falha profunda da concepção do arquiteto.

As cortinas são presenças constantes nas janelas-em-fita (*fenêtre en longueur*) e onde a parede se dissolvia em vidro. Recolhidas, mas presentes. Como na longa janela-em-fita de 11 metros da Villa Le Lac, na *Maison Cook* (1926) e todo projeto análogo.

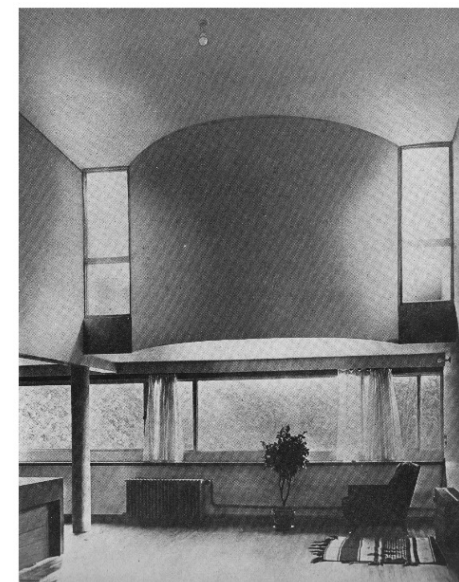


Figura 9 – Maison Cook (1926), Boulogne-sur-Seine. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

A Villa Savoye (1929-31), com uma parede inteiramente transparente, unindo a grande sala de estar com o pátio interno aberto, repete tal solução. A rigor, essa sala é toda perfurada em suas paredes por janelas-em-fita, e seu fechamento depende inteiramente das cortinas.

Caso excepcional é o do apartamento de M. Charles de Beistegui (1929-21). Nesta cobertura, as cortinas são mais pesadas, de tecido mais espesso, e mais volumosas, “sobrando” no chão. Porém este projeto particular teve uma ingerência incomum do comitente, o próprio Beistegui, que tinha pretensões autorais, e pinçou elementos de seu gosto dos projetos de André Lurçat e Gabriel Guevrekian feitos para a mesma encomenda, levando a sucessivas revisões por parte de Corbusier (VAN DEN BERGH, 2010). E a um ambiente final de sabor surrealista, com elementos puristas e outros extravagantes, como móveis barrocos vistosos, tão ao gosto do cliente.

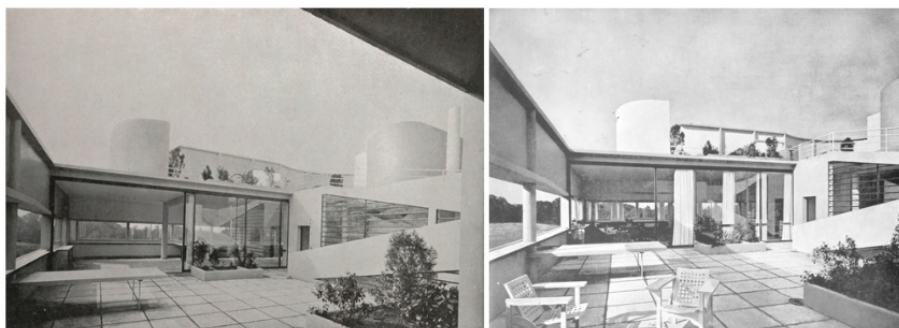


Figura 10 – Villa Savoye (1929-31), Poissy. À esquerda, imagem veiculada na Cahiers d’Art, praticamente do mesmo ângulo. Sem móveis, e sem as cortinas, mostrando a obra em sua nudez plena. **Fonte:** GIEDION, 1930. À direita, aquela veiculada nas Obras Completas. **Fonte:** BOESIGER; GIRBSERGER, 1971.

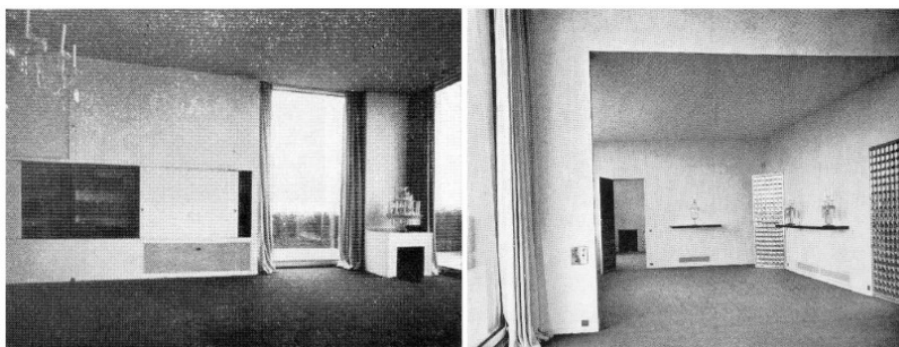


Figura 11 – Apartamento de M. Charles de Beistegui (1929-31), Paris. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935.

As cortinas tornam-se ainda mais evidentes, e necessárias, nos seus ensaios de painéis de pé-direito duplo. Lembremos que os croquis das Maison Citrohan não exibiam cortinas em tais painéis. Mas no Pavilhão do L’Esprit Nouveau (1925), efetivamente construído, enfim apareceram. Este foi a realização de uma célula habitacional que vinha desenvolvendo por ocasião da Exposição das Artes Decorativas. Nas janelas, convenientemente emolduradas (embora com trilhos expostos), estão as cortinas habituais. Mas queremos enfatizar as cortinas no grande painel de vidro. Todas as fotos revelam faixas autônomas, por pavimento, assim como o alumbramento interno, apesar do entorno arborizado.

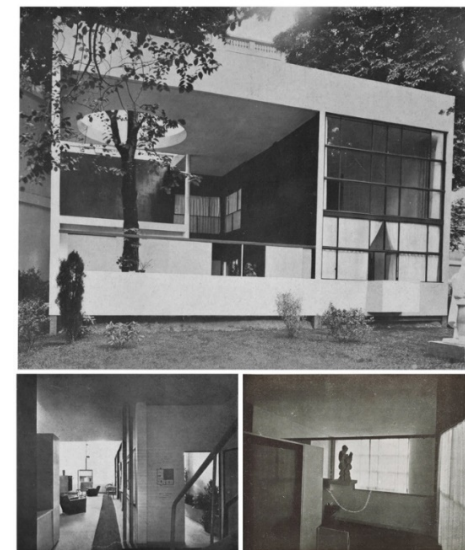


Figura 12 – Pavilhão do L’Esprit Nouveau (1925). O painel de vidro possui duas fiadas autônomas de cortinas, cobrindo faixas que correspondem a um andar cada. Abaixo à esquerda, foto tirada da “entrada” hipotética da célula habitacional, ao lado da escada. **Fonte** de ambas as imagens: LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930. Abaixo à direita, foto tirada do quarto em mezanino. **Fonte:** OZENFANT & JEANNERET, 1926. Nas imagens internas, vemos as cortinas das janelas e do grande painel de vidro. Notar o contraste na foto.

Os efeitos se repetem em outra realização similar, a Casa 13 da Weissenhofsiedlung (1927). Este bloco realizava a Maison Citrohan, com seu arranjo de mezanino debruçado sobre hall, com pé-direito duplo e painel de vidro. Corbusier realizou projetos para artistas, como seu amigo Amédée Ozenfant, onde apareciam os ateliês, amplos e com generosa iluminação zenital. Enquanto o ateliê de Ozenfant era inteiramente envidraçado, os posteriores recebem cortinas, provavelmente para o elementar controle da luz, como a Maison Ternesien (1926).

Toldos verticais nas janelas

A arquitetura purista de Corbusier não apenas é composta por volumes sob a luz, em jogo correto, sábio e magnífico, como era concebido para ser perpassado por essa mesma luz, com aberturas por todos os lados e reentrâncias nos sólidos que aumentavam o perímetro e permitiam o acesso do sol ao coração mesmo do edifício. Na querela com Auguste Perret sobre a janela correta, em 1923-24, criticava a janela vertical perretiana (alinhada ao corpo humano) por não iluminar as paredes laterais; coisa que a janela-em-fita resolvia (PINTO, 2014). Porém, se deixava entrar luz, tinha como contrapartida... deixar entrar muita luz.

A Villa Le Lac possui cortinas internas, mas ao mesmo tempo está outra camada de proteção, de cortinas rolôs, de material mais rígido e espesso, oculto por um bandô externo, uma grande fiada que, apesar de continuar com o desenho e textura longilíneos da casa, corrompem a pureza formal que buscava naqueles anos.³

Como a Villa Le Lac, a Villa de Madame H. de Mandrot (1929) possui seus toldos. O interessante é que não são grandes painéis de vidro, nem verticais, nem horizontais. Aqui começa a ensaiar o que seria o quatrième mur, a vedação leve da parede exterior, com montantes e partes transparentes e opacas. No entanto, lá estão os toldos, ligeiramente inclinados.

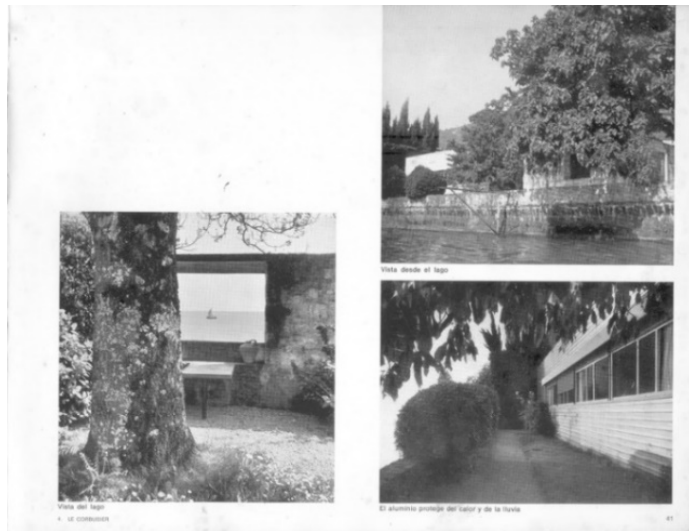


Figura 13 – Villa Le Lac (1925), Corseaux. Na imagem do canto inferior direito, vemos o toldo vertical, com trilhos atrás de um bandô, na grande janela-em-fita. **Fonte:** BOESIGER; GIRBSERGER, 1971.

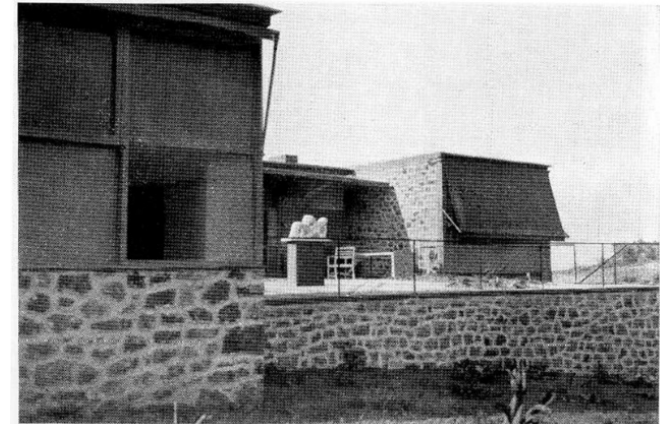


Figura 14 – Villa de Madame H. de Mandrot (1929). **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935.

Antes disso, porém, Corbusier idealizara o edifício em altura inteiramente envidraçado. Para a cidade contemporânea, o edifício de negócios seria o arranha-céu cartesiano (rascaciel cartésien). Porém, na realização empírica de tais edifícios os problemas começaram a aparecer.

O Centrosoyuz (1929-33) em Moscou, e a Cité de Refuge do Exército da Salvação (1929-33) em Paris, (esta última um abrigo para necessitados) assumiram a fachada-cortina inteiramente envidraçada como recurso para captação de luz, isolando-a das outras funções tradicionais das janelas. A circulação do ar era confiada a uma nova tecnologia, à mecanização, com as paredes neutralizantes (murs neutralisants), uma camada dupla de vidro, insuflada com ar no intervalo, que esperava funcionar como isolante da temperatura exterior, e com a respiração exata (respiration exacte), o ar artificialmente purificado, climatizado e posto para circular no ambiente hermeticamente fechado. A ideia foi um fiasco. Mas edifícios residenciais posteriores foram herdeiros dessa concepção da fachada, tendo que recorrer a outros expedientes para controle do sobreaquecimento.

No Immeuble Clarté (1930-32), em Genebra, o arquiteto apelou para recursos físicos externos. A proteção contra o sol constituía-se de duas camadas. A primeira, rente à fachada de vidro, era composta por uma persiana rolô de madeira, presa em suportes metálicos nas colunas de aço distando 2,8m entre si. A segunda camada era uma cortina rolô alaranjada. Nos apartamentos duplex, corria na vertical, de uma varanda a outra. Nos apartamentos de apenas um pavimento, descia em um ângulo de 45°.

³ O termo empregado varia entre *cortina* e *persiana* rolô. O critério é, claro, o mecanismo de enrolar desse rolar o fechamento móvel. Neste artigo denominaremos de “cortina” o que é composto por alguma sorte de tecido, e de “persiana” o que é composto por peças rígidas.

Luísa Inês Miranda Pinto (2014) entende o emprego de tais elementos para minorar os efeitos do sol – os balcões, as persianas e as cortinas – como um experimento. Porém Corey Griffin (2009) mostra que os balcões foram exigências do cliente, Edmond Wanner, um industrialista suíço, especializado em produtos de aço, que fornecera a estrutura do prédio e mesmo as janelas por inteiro, com seus modelos próprios. Provavelmente também fora sua exigência a cortina e as persianas rolô⁴, ainda que tivesse o arquiteto já empregado a lona na Villa Mandrot, e existia em alguns ensaios anteriores, como no Plan Voisin, organizando o que seria comum em Paris: os toldos exteriores do comércio, agora alinhados e dispostos em um belvedere em uma plataforma elevada. A versão moderna, ou modernista, do comércio de rua, dos cafés e bistrôs, porém organizando os toldos em uma ordem racional, na geometria da nova cidade.



Figura 15 – Immeuble Clarté (1930), Genebra, Suíça. O que parece, ser elementos opacos e irregulares na fachada são, de fato, as persianas rolôs. À direita vemos as cortinas rolôs oblíquas. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1935.

É sintomático que nas perspectivas do Immeuble Clarté eliminasse os toldos. E também era que não repetisse nem as persianas, nem as cortinas, em obras subsequentes.

Na sua Oeuvre Complète 1938-1946, em uma história da janela e sua participação nesse desenvolvimento, embora assumisse como de sua livre escolha os recursos empregados em Clarté, Corbusier orgulhava-se de tê-las abandonado na obra en-

vidraçada seguinte. No edifício de Porte Molitor (1931-34), Paris, pusera as persianas internas. Argumentando que no verão os parisienses estariam de férias, fora da cidade (!):

[...] as persianas rolô foram instaladas no interior, mantendo assim a fachada na sua precisa proporção de ferro e vidro, garantindo a sua dignidade: não admitimos que cada um ao seu juízo, como foi no caso do “Clarté” em Genebra, possa caricaturar uma fachada por um bloqueio puramente acidental do pano de vidro. (LE CORBUSIER, 1995, p. 104 – tradução nossa).

A fachada se manteria límpida sem os penduricalhos das lonas, muito menos o circunstancial arranjo das decisões de cada apartamento instalaria o caos onde deveria haver ordem.

Os recintos a céu aberto

A vanguarda modernista nos anos 1920 e 30 explorava cômodos a céu aberto, em busca da luz solar, do ar puro e da paisagem, conformando-os como uma arquitetura sugerida apenas em seus encerramentos perimetrais, emulada por elementos mais tênues, como pérgolas, perfis tubulares e tecidos. A exploração dos tecidos como alternativa de vedação leve e móvel nos projetos de tais recintos a céu aberto aparecia de modo discreto nos croquis de Corbusier. Sondava sua possibilidade, dentro de um leque de alternativas. Contudo esse uso dos tecidos é absolutamente idealizado. A começar pelo comportamento estrutural dos suportes, muito espaçados e praticamente unifilares nos desenhos. Depois, no comportamento do próprio tecido que, apesar dos vãos, cede relativamente pouco ao próprio peso.

Nas versões da Maison Citrohan (1920), aparecia como arremate da cobertura, dentro da estrita geometria do prisma, como um prolongamento virtual da parte coberta.

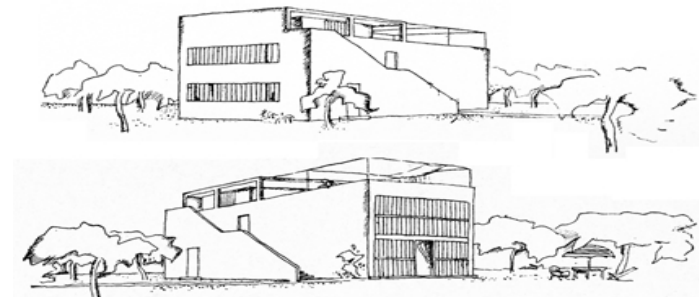


Figura 16 – Maison Citrohan (1920). **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

⁴ Esse é um problema inescapável ao se lidar com a análise de projetos: há uma ingerência de outros fatores, em grau diferente em cada situação, e que só pode ser reconstituída por um exame minucioso da documentação disponível, incluindo contratos e correspondência, como realiza Tim Benton (1987).

O Project d'une Villa à Auteuil (1922), os primeiros ensaios para o que seria a Villa La Roche-Jeanneret, também conta com a presença ou a possibilidade, ainda mais discreta, dessas lonas horizontais. A perspectiva isométrica apenas mostra a sua armação, com grandes vãos, a confundir-se com o que poderia ser um guarda-corpo. O corte, porém, revela sua função.

Nas formas da cobertura, de explorar as possibilidades do terraço de concreto armado como solário e área conquistada ao uso, sondava os pergolados, de madeira e concreto – estes, a nosso ver, os precursores dos parasoles que, junto com os brises, seriam o dispositivo arquitetônico da envoltória de seus prédios, a articular-se com as benesses e custos da exposição ao sol.

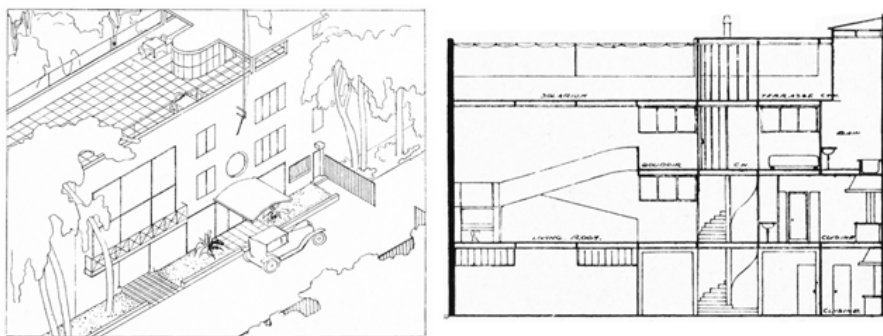


Figura 17 – Project d'une Villa à Auteuil (1922). A perspectiva mostra-nos um terraço livre, no máximo com uma guia ao longo do guarda-corpo. Já o corte nos exhibe o toldo horizontal. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

No Quartiers Modernes Frugès, em Pessac (1925), sua perspectiva mostra essas variações, com pergolados unidirecionais e bidirecionais. Um dos imóveis tem a delgada estrutura unifilar dos toldos.

A segunda versão da Villa Meyer, Neuilly-sur-Seine (1925), no seu complexo jogo de espaços no último piso, possui num canto o toldo horizontal. Ele é uma faixa apenas, aberto nas laterais, em uma área para se tomar o café e desfrutar da paisagem, a partir de janela aberta na parede, elemento corbusiano característico. Na perspectiva aparece inteiramente tensionado, horizontal, como se fossem placas de alguma vedação rígida leve. Nos croquis da promenade architecturale é que a cobertura se demonstra ser constituída de faixas de tecido.

No apartamento de Charles de Beistegui, três das versões preliminares (a terceira, quarta e quinta) tinham, em um canto, um toldo horizontal de cobertura, como reconstituído por Wim van den Bergh (2010). Na terceira versão, aparentemente sua

estrutura de suporte seria pantográfica. Nenhuma delas sobreviveu até a sétima versão, a final.

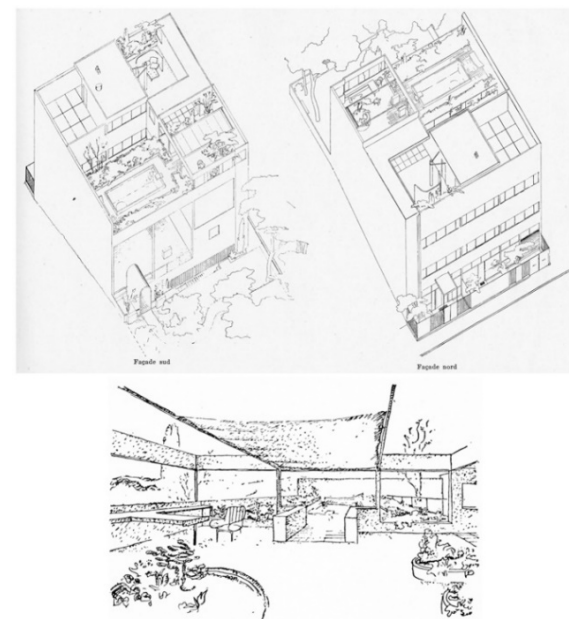


Figura 18 – Villa Meyer (1925), Neuilly-sur-Seine (Versão 2). Na fachada norte, vemos no canto direito (que seria a noroeste) as lonas plenamente estendidas, planas e sem deformação. Na fachada sul estão apenas os trilhos. A perspectiva foi feita a partir do recanto coberto parcialmente pelo toldo. Aqui está uma mesa fixa, de concreto, abrindo para uma janela no recinto a céu aberto, emoldurando a paisagem. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

Esse perfil de emprego dos toldos tangencia outros ensaios seus da época, de volumes virtuais, realizados em hastes finas, aramadas, como já na Maison Ternisien (1926), para formar um túnel verde, com plantas trepadeiras. Nas Maisons Weissenhofsiedlung, do mesmo ano, repete o corredor com arcos unifilares, no entanto sem as hastes rígidas horizontais; no lugar, as fotos mostram arames quase imperceptíveis, e com a vegetação abaixo, o claro intento de servir como suporte para as plantas. O corredor em abóbada de berço aparece inteiriço na segunda versão da Villa Meyer. Com isso apontamos para como tais recursos se intercomutavam, em termos de um repertório ainda em teste, transitando de um lado a outro. O recurso pitoresco da vegetação – aqui retrabalhado para conferir uma forma geométrica inteira para as trepadeiras em pergolados das residências dos seus primeiros projetos – não se sustentou na obra corbusiana.

Na Maison Citrohan de 1922 vemos, em uma das perspectivas, do lado de fora, um guarda-sol. Essa ideia, de poder desfrutar de uma refeição no prado, no verde, sob a luz do sol e a ligeira proteção eventual de cobertura, era cara a Corbusier. Nas Maisons en series pour artisans (1924) mostra uma solução de compromisso: um toldo como extensão leve do sólido, cobrindo e protegendo a refeição do lado exterior. Em outra unidade, as pessoas podem fazer à refeição a plein air, sem proteção superior.

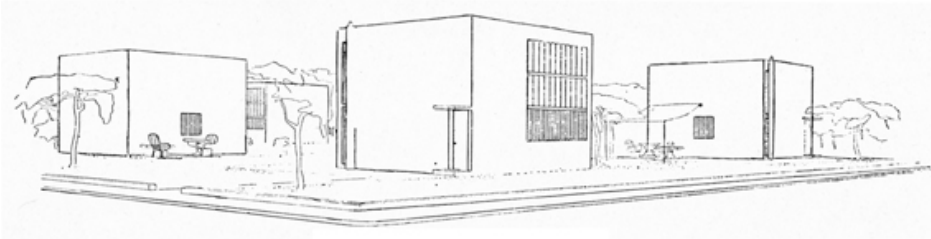


Figura 19 – Perspectiva das Maisons en series pour artisans (1924). Na unidade cúbica à esquerda vemos mesa e cadeiras ao ar livre. Na unidade à direita, sob um toldo. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

Outro ensaio relevante está nos Immeubles-Villas. Neles, concebeu alvéolos que eram formas singularíssimas do recinto a céu aberto, chamados por eles de jardins suspensos. Com pé-direito duplo, eram quase inteiramente abertos à fachada externa, e também para um vazio central – que formaria poços no prédio que Corbusier evitava a todo custo representar, provavelmente pelo efeito não tão promissor que propiciariam. Na fachada, imaginava formas de recriar a parede, não mais completa, em faixas: a faixa inferior, de alvenaria, e a intermediária, correspondente às janelas, tradicionais e em fita. Se uma janela era um rasgo na construção, permitindo a entrada de luz, aqui seria o revés: um dispositivo leve para filtrar a luz e a exposição, com resultados questionáveis. Nos croquis, alternava entre a total ausência deles, e entre uma cortina, suspensa em armação unifilar. No Pavilhão do L'Esprit Nouveau, a versão construída dessa célula, optou por painéis deslizantes.

A Villa Le Lac é um caso singularíssimo neste nosso estudo. O lugar foi usado para experiências diversas na obra corbusiana. Longilíneo, foi a aplicação concreta da divisão dos espaços de moradia sob o paradigma dos vagões modernos de trens, e da busca por um uso otimizado da área construída. Para tanto, a cortina foi usada como divisória leve do quarto à sala. Assim como o quarto de hóspedes era separado por um painel dobrável, de partes rígidas leves, iluminados por um shed, parte de um terraço jardim inteiramente gramado. A janela-em-fita invulgarmente longa, correndo no sentido longitudinal, exigia proteção interna e externa como vimos. No exterior, vemos uma área pensada como recinto a céu aberto, com uma grossa

parede e uma “janela”, emoldurando a paisagem lacustre, para uma mesa de concreto. Por outro lado, e o que nos interessa neste tópico, há um prolongamento longitudinal do edifício, em varanda enviesada. Seu teto é a extensão do teto jardim, e se acede por dentro por dois degraus, a partir do quarto de hóspedes. Nas laterais, de ambos os lados, estão as cortinas, como as fotos da época revelam. Repetem a ideia, em outros arquitetos, de cortinas como paredes móveis dos terraços, varandas e balcões, porém em espaço térreo. Atualmente estão ausentes, com placas na lateral norte da varanda.



Figura 20 – Immeuble-Villa (1922). Dentro da unidade modular e tipológica, permite ligeiras variações, como a dos guarda-corpos dos balcões e do fechamento lateral dos jardins suspensos. Na perspectiva interna dos jardins suspensos vemos claramente o uso das cortinas como vedações da fachada. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

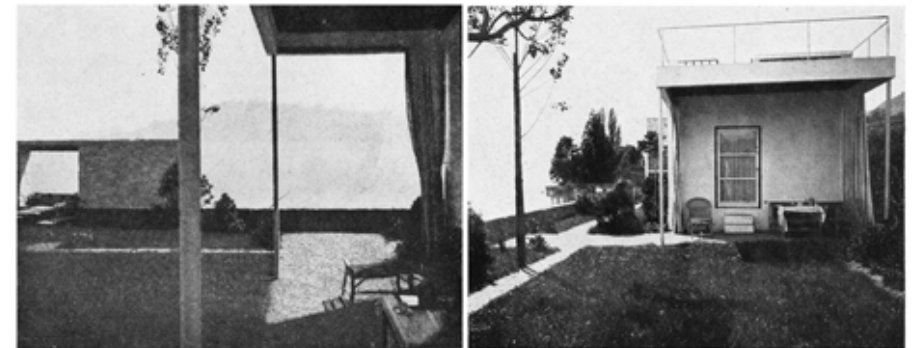


Figura 21 – Villa Le Lac (1925), Corseaux. Vemos as cortinas de ambos os lados da singular varanda e, ao fundo, à margem do lago, a parede com a janela e mesa que sugere um recinto virtual. **Fonte:** LE CORBUSIER & JEANNERET, 1930.

O recinto a céu aberto foi um tipo de espaço explorado pela vanguarda modernista de então, em busca do sol e do ar puro, por razões terapêuticas, poéticas e mesmo místicas (OVERY, 2007). Em 1925, Ernst May fizera sua casa, em Frankfurt, com um solário e cortina ao longo de armação tubular. A Casa de Madeira Transportável (1926-27), de Hans Scharoun, na Exposição Alemã de Jardins e Indústrias, em Legnica, Polônia, tinha vistoso solário semicircular térreo, igualmente fechado com cortinas. Na famosa exposição promovida pela Deutsch Werkbund em 1927, a Weissenhofsiedlung, muitas das unidades habitacionais mostravam experimentos com esse tipo de espaço, armações tubulares para as cortinas e o volume virtual definido por tais arestas: os projetos de Adolf Rading (Casa 25), Adolf Schneck (Casa 12), Bruno Taut (Casa 19), Hans Poelzig (Casa 20), Hans Scharoun (Casa 33, aqui com uma armação mais expressiva de concreto armado), Richard Döcker (Casa 22) e Walter Gropius (Casa 16). Curiosamente, os dois edifícios (Casas 13 e 14-15) feitos por Le Corbusier nesta exposição não apelavam para as cortinas nos terraços-jardins. E seus ensaios eram mais idiossincráticos que os dos contemporâneos, em especial nos Immeubles-Villas.

Conclusão

Os tecidos foram experimentados nos anos 1920 por Le Corbusier para três situações distintas.

As cortinas se empregaram para modulação espacial interna, para enfatizar a verticalidade na Villa Schwob e em alguns modelos da Maison Citrohan, ou para separar cômodos que necessitavam de alguma privacidade. Nesse mesmo período ensaiava alternativas. Em 1922, na Maison d'un Artiste, projeta um armário que serve como porta. Se usa cortinas para separar cômodos nas Maison Citrohan (1922), Villa La Roche-Jeanneret (1922-25) e Villa Le Lac (1925), nesta última separa a sala do quarto de hóspedes por meio de painéis móveis à maneira de biombos. Em Weissenhof, substituiu as cortinas por portas deslizantes para a exploração da flexibilidade do espaço.

Na busca por um espaço fluido, as moradias não forneciam uma margem de manobra tão grande na abolição das paredes e integração de todos os recintos em uma forma de espaço contínuo. Os recintos nas áreas de serviço eram relativamente pequenos e compartimentados, e a habitação dos empregados devia ser mantida distante, ou invisível aos moradores e suas visitas. Essa ala resistia à dissolução espacial. Também a área íntima era... íntima, e abria-se somente para divisórias internas, dentro desse invólucro de privacidade. A unidade da Weissenhofsiedlung era experimental, sem um cliente real, e a casa no lago Léman era para seus pais, assim que a inovadora concepção corbusiana do quarto como parte de um recinto que podia abrir-se para um continuum longilíneo não encontrou maior acolhida por motivos evidentes.

Nos quartos, em contemporâneos, não era incomum a subdivisão por cortinas do leito especificamente, como alcovas, e do quarto de dormir do boudoir,

exemplificados respectivamente por Marianne Egger-Gerozissis (2023) pelo projeto de Grete Schütte-Lihotsky para Casa de Fim-de-Semana, publicada em 1929, e por Ernst Lichtblau, de um interior modelo exposto na Internationalen Raumausstellung, em Colônia, 1931. Nenhum dos dois encontramos na obra corbusiana. Ao contrário, a mais audaciosa, e singular, experiência da Villa Savoye, efetivamente realizada.

Um análogo interessante está na residência experimental realizada por Albert Frey, Aluminaire (1930-31), em Syosset, New York. Nela, além de uma cortina que separa de modo engenhoso a sala de estar da de jantar (recolhida, faz os dois quadrados tornarem-se um retângulo), há uma cortina em arranjo quase semicircular separando o sanitário e um pequeno espaço chamado “exercise room” do quarto (com duas camas para solteiro, separadas). Mas o quarto ainda está separado da sala por portas. Um exemplo mais arrojado do mesmo arquiteto é a Kocher Canvas Weekend House (1934), efetivamente construída em Northport, New York, em coautoria com A. Lawrence Kocher. Feita em estrutura metálica, chapas de compensado, com revestimento externo de lona de algodão à prova de fogo, e telas também de algodão, porém pintadas, no interior. Usava largamente toldos para proteção das janelas corridas, assim como cortinas e divisórias têxteis interiores, móveis, separando os cômodos... com exceção do sanitário, que ainda tinha vedações fixas.

Restava o espaço social. O emprego das cortinas como caso particular de vedações flexíveis para os subespaços do espaço social – sala de estar, sala de jantar, gabinetes – era recorrente nos experimentos modernos.

Walter Gropius a empregara na sua casa na Bauhaus de Dessau (1927), assim como Hans Scharoun em projetos do período, como sua casa para o conjunto da Weissenhofsiedlung tinha a cortina executando essa divisão, assim como em projeto de 1932, Casa Unifamiliar para a exposição Ar e Casa para Todos (Luft und Haus für Alle), em Berlim. Esse recurso se tornou habitual na mão do arquiteto, que continuou a empregar nas décadas seguintes, a exemplo dos edifícios residenciais em Charlottenburg-Nord (1954-61), Berlim, onde serviam como divisória leve, a depender da planta-tipo, entre a sala de estar e outros recintos mais reservados, como a sala de jantar, o quarto e o escritório.

Nesse caso notamos a resistência para integrar completamente a sala de jantar aos demais ambientes circunvizinhos, hoje algo corriqueira. O lugar de refeições é a área usualmente resguardada por divisórias leves. Oswaldo Bratke, em depoimento a Hugo Segawa, em outro país mas dentro do mesmo movimento de renovação/modernização do lar – e que passava pela eliminação dos corredores e fluidez do espaço – aponta a relutância dos clientes quando conjugavam a sala de estar com a de jantar: “as primeiras que fazíamos eram em forma de L, para o cliente aceitar, e ele ainda exigia que houvesse uma porta de separação que, em caso extremo, podia fechar, mas... ‘esquecíamos’ de fazer essa porta...” (SEGAWA; MAZZA DOURADO; 2012, p. 69). O Brasil deflagra a sua expressão particular do Movimento Moderno na Arquitetura com defasagem em relação às vanguardas europeias. E, apesar de sua maturidade e expressão internacional ocorrer a partir dos anos 1940,

portanto “atrasado”, podemos conjecturar a mesma resistência quanto às novas formas de morar, até porque a privacidade e recato “burgueses” eram, ironicamente, valores modernos, e não arcaísmos feudais ou coloniais.

Uma outra possibilidade foi aventada, muito rapidamente, por Egger para explicar o caso da sala de jantar da Villa Tugendhat, de Mies van der Rohe: ocultar os serviços da casa. Nesse projeto, os clientes faziam questão de segregar a área de serviço da área social da casa, e manter sua “invisibilidade”. Com cortinas e um acesso à parte – o que também se repetia na Villa La Roche/ Jeanneret – as refeições apareciam magicamente, reveladas ao se retirar a cortina, assim como seus restos se retiravam. A ironia se repete. Pois a segregação de funções, a contraparte da privacidade, era também aspiração moderna, não de todo existente no Brasil colônia e nos seus vestígios, em especial na zona rural. A escravaria doméstica mesclava-se com os livres e senhores, com outras formas de separação e inter-relação, e outras expressões físicas e espaciais.

No geral, as cortinas como paredes móveis – junto com biombos e painéis deslizantes – foram recursos empregados pelos arquitetos modernistas. Poderia ser pensado como inevitável consequência da procura por vãos maiores e livres, e da busca – ao menos discursiva em muitos casos – da flexibilidade, e talvez do misto de liberdade e simplicidade que se associava ao que deveria ser a vida moderna, no que em alemão se chamava de Wohnreform (reforma da moradia) e a mais ambiciosa Lebenreform (reforma da vida), que se ligava à novos hábitos, à prática de exercícios e um outro cuidado com o corpo (não é coincidência que Albert Jeanneret fosse professor da Eurrítmica, de Émile Jaques-Dalcroze, e que Corbusier praticasse seus exercícios), à mudança do vestuário, para formas mais simples e livres. No entanto, encontramos as cortinas sendo usadas ainda em exemplares arquitetônicos menos arrojados, formal e estruturalmente, como na Casa Riehl (1906-7) de Mies van der Rohe, ou na Villa Schwob. E mesmo antes, dentro da arquitetura tradicional.⁵ Contudo, cabe apontar que as cortinas foram empregadas poucas vezes, raras nas fotos, e recuadas sempre, sem se incorporar no repertório usual de Le Corbusier.

Cortinas e toldos compareciam nos recintos a céu aberto, como paredes e tetos móveis e diáfanos, delimitando áreas, resguardando privacidade, protegendo do sol. Esse tipo de “cômodo” era parte do que se fazia então nas vanguardas modernistas, porém com elementos *sui generis* da parte de Le Corbusier, em especial os jardins suspensos dos Immeubles-Villas. Ao contrário dos colegas, que lançaram mão extensamente de cortinas correndo sob trilhos como tais paredes diáfanos, como aparecia nas várias unidades da Weissenhofsiedlung, Corbusier foi tímido no uso vertical dos tecidos nessas áreas; nos Immeuble-Villa, era inclusive singular na sua

modalidade.

Os toldos horizontais nos tetos-jardins eram mais expressões de desejo, no comportamento dos materiais, do que uma realidade factível e realizada em obra construída. E mesmo nos desenhos tinham presença discreta, inclusive presente, por exemplo, em uma peça gráfica (como corte ou planta) e ausente das perspectivas. Também nisso foi tímido, em comparação com os colegas de vanguarda, tal como Scharoun, com a Casa n.33 na Weissenhofsiedlung, com vistosa cobertura em tecido, cobertura conversível para o recinto a céu aberto do terraço.

E, por fim, Corbusier empregava os tecidos como controle solar da envoltória construída. As aberturas das paredes, e mesmo sua substituição por painéis de vidro, de um a dois pavimentos, exigia esse controle interno e até externo. As cortinas eram necessárias, porém internamente procurava-se dissimular sua presença: escassas nos desenhos, recolhidas nas fotos, o mais diáfanos e controladas possível dentro da moldura das janelas, não raro resguardadas por bandôs. Igualmente eram inconvenientes externamente na poética purista de Corbusier. Como exposto no elogio à arquitetura romana de Pompeia:

A arquitetura tem por fim tornar alegre ou sereno. Respeitem as paredes. O habitante de Pompéia não fura suas paredes; tem a devoção das paredes, o amor da luz. A luz é intensa se está entre paredes que a refletem. O antigo fazia paredes, paredes que se estendem e se unem para aumentar ainda a parede. Assim criava volumes, base da sensação arquitetural, sensação sensorial. A luz brilha em intenção formal em uma das extremidades e ilumina as paredes. (...) Não há outros elementos arquiteturais do interior; a luz e as paredes que a refletem como um grande véu e o piso que é uma parede horizontal. Fazer paredes iluminadas, é constituir os elementos arquiteturais do interior. (LE CORBUSIER, 1973, p. 131).

As cortinas encaixavam-se em outra poética. Eles trazem a sombra em cada recanto, em profusão, tão cara à sensibilidade do barroco, como observara Heinrich Wölfflin. As dobras e volumes das cortinas eram bem-vindas quando os drapejados dos tecidos, mesmo os das roupas, eram bem-vindos. Nas expressões nacionais da renovação alavancada pelo Arts & Crafts os cortinados tinham seu papel, como homólogos móveis dos papéis de parede. Por exemplo, na Hill House (1903-4), de Charles Rennie Mackintosh, em Helensburg, Escócia, as cortinas, quando fechadas, tornavam-se mais um papel de parede, ainda que de desenho elegante e sumário, em comparação com os anteriores. Lógica não muito diferente era explorada por Josef Hoffmann, no Império Austro-Húngaro, inclusive fechando as tradicionais alcovas. Diante da depuração dos interiores preconizada e promovida por Corbusier, as cortinas, ainda que inevitáveis, seriam o mais neutras possível.

⁵ Marianne Egger-Gerozissis (2023) estuda a absorção dos elementos têxteis pelos modernistas, e realiza uma série de inferências sobre a relação disso com a ansiedade moderna e o trato do corpo. Traz uma enorme quantidade de informações relevantes, e seu resgate desse aspecto do ambiente construído, a partir da obra específica de Mies van der Rohe, é valiosa. Sabemos, ainda, que a tapeçaria, como outra dimensão do têxtil, foi também reinterpretada por muitos artistas modernos, como o próprio Le Corbusier, já nos anos 1920, adotando a tapeçaria berbere, e depois como superfície para sua própria

ação artística. No entanto, Egger faz inferências do conteúdo erótico envolvido na escolha das cortinas por parte de Mies van der Rohe, sem uma análise espacial ou ambiental que aporte para o perfil do que estamos desenvolvendo aqui e, sobretudo, como é típico dos estudos culturais norte-americanos, empregando um ferramental psicanalítico de terceira ou quarta mão, bastante diluído e distante de sua fonte, que consideramos metodologicamente impreciso e pouco fiável, ainda que traga *insights* interessantes.

Um outro bom contraste está na obra de Adolf Loos. Em seu próprio apartamento, Loos fez em 1903 o que chamou de *Das Schlafzimmer meiner Frau*, o “quarto da minha esposa”, Lina Loos, que constituía uma verdadeira sinfonia de têxteis: cortinas, tapetes, roupa de cama, cortinas, em um interior completamente aveludado. Embora completamente branco – fugindo, portanto, à lógica da ornamentação, que tanto criticava, perfazia uma continuidade de superfícies aveludadas – cortinas, roupa de cama e um tapete de pêlo branco de carneiro angorá que revestia o chão e as laterais da cama. Aliava o despojamento visual dos padrões pictóricos com a riqueza, delicadeza e conforto das texturas macias. Na obra de Loos, em geral o quarto da dama (*Zimmer der Dame*) era o coração da casa, onde a privacidade era mais resguardada, mais confortável, e mesmo a mais feminina (COLOMINA, 1992).⁶ Em seu texto de 1898, *O Princípio do Revestimento* (LOOS, 2019), estabelecia que a meta do arquiteto era construir espaços cálidos e habitáveis, marcados prototipicamente (e arquetipicamente, lembrando a tradição de Gottfried Semper) pelo tapete no piso e envolvendo o ser humano. O forro teria sido, por definição (e antes mesmo de ser “forro”), o primeiro elemento construído: a pele que criava um teto para os homens. Por uma questão prática é que se constroem paredes sólidas para sustentar tais elementos, ou melhor, como suporte para os materiais que brindariam aquelas qualidades do conforto. Em comparação, Corbusier entendia que a arquitetura estava no fato plástico da construção, das paredes – com um truque construtivo: ele pensava em superfícies íntegras, de consistência aparentemente uniforme, e mesmo em conjuntos monolíticos, quando sua construção era, de fato, mais heterogênea, como paredes de tijolo rebocadas, placas de fibrocimento preenchidas com material diverso ou de solomite, de palha prensada revestida com cimento projetada (LE CORBUSIER, s/d). Mies van der Rohe, por sua vez, entendia que a essência da arquitetura estava na construção, mas na estrutura, ou ao menos na expressão dessa ossatura interior. Ou seja, Corbusier pensava em uma fisicidade que era, também em boa medida, uma aparência, o revestimento dos heteróclitos materiais que empregaria. O pensamento de Loos integrava os têxteis e as texturas em geral, dos revestimentos, e os articulava todos em torno desse centro teleológico que era o conforto humano. Na obra corbusiana as cortinas e os toldos não se aglutinam com a tapeçaria, a quem destinava já nos anos 1920 presença nos projetos, construídos e nos seus croquis, e alguns dos seus textos. Nas décadas seguintes os tapetes teriam um papel ainda maior, naquilo que chamou de muralnomad. Porém seria escapar do tema deste trabalho, até por essa descontinuidade dentro da conceituação estabelecida pelo arquiteto, ao contrário do que ocorria na obra de Loos.

Mesmo como recurso de divisão ligeira e momentânea do espaço, a abordagem dos contemporâneos não seria necessariamente a mesma. Em uma das obras mais

conhecidas de Mies van der Rohe, a *Villa Tugendhat* (1928-30), em Brno, atual República Tcheca, as cortinas foram empregadas no grande espaço de estar – para além do controle da iluminação, do longo painel de vidro – para a divisão das zonas. A começar pela sala de jantar, definida pela famosa parede semicircular de ébano de Macassar, e depois por um outro setor mais recolhido.⁷ As cortinas seccionavam um espaço fluido e irregular, mas essencialmente horizontal, formando compartimentos definidos nas extremidades, o que não ocorre na obra corbusiana.

As cortinas não eram mencionadas em seus textos sobre a casa moderna, como no seu *Manual da Habitação*, tópico apresentado no *Vers Une Architecture*, publicado em 1923. Eram mencionadas apenas como uma nota crítica dos antigos ambientes domésticos.

Que contraste com nossas janelas de casa que furam uma parede determinada de cada lado uma zona de sombra tornando triste a peça e fazendo a claridade parecer tão dura que as cortinas são indispensáveis para peneirar e amortecer essa luz. (LE CORBUSIER, 1973, p. 62).

As cortinas seriam indispensáveis para os recintos tradicionais, onde as janelas pontuais formariam um contraste tão intenso com a escuridão habitual do interior. Vimos, no entanto, que era o contrário: eram as grandes janelas, em fita ou os panos de vidro que tomavam parede inteira, que exigiam as cortinas.

A presença dos cortinados e toldos aponta que algo das contraindicações da exposição solar já era percebido antes da adoção dos brises-soleil. Eram, no entanto, tímidas e de eficiência questionável, provavelmente por conta de serem em boa medida ainda ensaios gráficos, “arquitetura de papel”. O comportamento físico dos toldos horizontais e de suas armações poderia vergar-se às vontades do desenhista no papel. O mesmo, claro, repetia-se com outros materiais, como o vidro e o concreto. Apenas sua execução real daria conta de sua performance efetiva.

O controle externo foi substituído por formas mais ambiciosas, definitivamente permanentes, e de expressão assumida, que foram os brises. A mesma lógica, aplicada na cobertura e na horizontal, são os parasoles. Ambos, mais anteparos construídos, substituíram os tecidos nos recintos a céu aberto das coberturas. O processo foi gradual, porém indica o abandono dos tecidos como recurso eficiente para tais funções. O projeto que serviu como marco, traumático até, em relação aos problemas com a superexposição ao sol foi o da *Villa Baizeau* (1928-29), em Cartaghe, Tunísia (BENTON, 1987). De toda sorte, Le Corbusier assumiu o sol como “problema” a ser

⁶ Beatriz Colomina justamente compara a obra de Loos com a de Corbusier, sob a ótica de gênero, de como a ambos lidavam com os espaços femininos nas residências, e mesmo com o que entendiam como tais caracteres cas, entre outros aspectos.

⁷ Na exposição *Die Mode der Dame* (A Moda das Mulheres), de 1927, em Berlim, projetou, com Lilly Reich (com quem também trabalhou na *Villa Tugendhat*), o “Café” *Samt und Seide*, que se caracterizava por uma série de compartimentos fechados por cortinas, muitos dos quais com uma parte semicircular do perímetro. Guardava semelhança com outros experimentos da época, porém em recintos a céu aberto. O tema das cortinas na obra miesiana é explorado por Marianne Egler (2009).

resolvido, mas o reinterpreto mitopoeticamente, compreendendo que os brises conectavam o prédio com o astro-rei. As sombras eram indicadores geométricos e poéticos dessa profunda relação, análoga estrutural e simbólica das folhas das árvores, e que ganharia expressão plena na proposta da Torre das Sombras, em Chandigarh. Dos elementos discretos, e ausentes em muitas das representações, que serviam no papel como paliativos para os efeitos daninhos do sol, foram transformados em novas formas petrificadas, espessas e pesadas, incorporadas à ossatura da arquitetura.

De toda sorte, discretos que são, os tecidos previstos ou adotados nesse período são sinais sutis, porém inequívocos, dos seus experimentos espaciais e das vicissitudes de sua procura por espaço, luz e claridade.

Referências

- BENTON, Tim. **Les Villas de Le Corbusier 1920-1930**. 10ed. rev. cor. Paris: Philippe Sers, 1987.
- BENTON, Tim. La Villa Baizeau et le brise-soleil. A.A.V.V. **Le Corbusier et la méditerranée**. Marseille: Editions Parenthèses, 1987, pp.125-129.
- BOESIGER, Willy; GIRBSERGER, H. (eds.). **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1971.
- CARON, Julien [Amédée Ozenfant]. Une Ville de Le Corbusier 1915. In: OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard (org). **L'Esprit Nouveau** nº 6. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau S.A., 1921.
- COLOMINA, Beatriz. The Split Wall: domestic voyeurism. In: COLOMINA, Beatriz (ed.). **Sexuality & Space**. New York: Princeton Architectural Press, 1992, pp.73-128
- EGGLER, Marianne. Divide and Conquer: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House. **Studies in the Decorative Arts** v.16, n.2 Spring-Summer 2009.
- EGGLER-GEROZISSIS, Marianne E. **"A Decorator in the Best Sense"**: Ludwig Mies van der Rohe Lilly, the fabric curtain partition, and the articulation of the german modern interior. Tese (PhD) - The Graduate Center, City University of New York, New York, 2013.
- FUNDAÇÃO LE CORBUSIER (Fondation Le Corbusier). Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/default.aspx>> Acesso em 30 março 2023.
- GIEDION, Sigfried. Le Corbusier et l'Architecture Contemporaine. **Cahiers d'Art**, Ano 5, nº 1. Paris: Éditions « Cahiers d'Art », Paris, 1930, pp 204-215.
- GRIFFIN, Corey. Integrated design: Collaboration and experimentation in Le Corbusier's Immeuble Clarte. In: RIZZUTO, T; WELTY, C (eds). **Le Corbusier: Architecture, Urbanism and Theory: Proceedings of Le Corbusier - The Annual Dean's Symposium 2009**. Atlanta (GA): Southern Polytechnic State University. pp. 137-145. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Integrated-Design%3A-Collaboration-and-in-Le-Immeuble-Gri-fin/100d48a9783a5089a222ec8ff0be65ce89ef086c>> Acesso em 30 março 2023.
- KLINKHAMMER, Barbara. After Purism: Le Corbusier and Color. **Preservation Education & Research** vol.4, 2011, pp.19-38.
- LE CORBUSIER. **Almanach d'Architecture Moderne**. Paris: Georges Crès & Cie, 1926. [Originalmente distribuído na Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes em 1925]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073372j?rk=85837;2>. Acesso em: 10 jun 2021.
- LE CORBUSIER. Notes a la Suite. **Cahiers d'Art** Ano 1, n.1. Paris : Albert Morand, 1926, pp.46-52.
- LE CORBUSIER. **Oeuvre Complète 1938-1946**. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1995. [Originalmente publicado em 1952].
- LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre. **Oeuvre Complète 1910-1929**. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1930.
- LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre. **Oeuvre Complète 1929-1934**. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1935.
- LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- LE CORBUSIER. **Precisões Sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LE CORBUSIER. **Vers Une Architecture**. 11ed. rev. amp. Paris : Les Éditions G. Crés et. C., s/d.
- LOOS, Adolf. **Ornament and Crime: thoughts on design and materials**. London: Penguin Random House, 2019.
- NAM, Sung-Taeg. Los Objetos Sanitários en Le Corbusier: la libertad dispositiva y la exposición radical en los años 20. **RA – Revista de Arquitectura**, n.15. Pamplona, Espanha: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2013, p. 87-123.
- OVERY, Paul. **Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars**. Londres: James & Hudson Ltd., 2007.
- PASSANTI, Francesco. Hadrian's Villa and Spatial Dialogue in Le Corbusier's Houses. In: RABAÇA, Armando (ed.). **Le Corbusier, History and Tradition**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- PINTO, Luísa Inês Nogueira Miranda. **Le Corbusier e a Janela: do vão tradicional**

ao brise-soleil. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto, 2014.

QUETGLAS, Josep. **Les Heures Claires**. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 2ed. rev. Sant Cugat del Vallès, Espanha : Associació d'idees – Centre d'Investigacions Estètiques, 2009.

SEGAWA, Hugo; MAZZA DOURADO, Guilherme (org.). **Oswaldo Artur Bratke – a arte de bem projetar e construir**. 2ed. São Paulo: PW Editores, 2012.

VAN DEN BERGH, Wim. Charles de Beistegui. Autobiography and Patronage. **Commissioning Architecture**, OASE, (83), 17–29, 2010. Disponível em: <<https://www.oasejournal.nl/en/Issues/83/CharlesDeBeistegui>> Acesso em 30 março 2023.