

Silvia Amaral Palazzi  
Zakia

1

*e* CORBUSIER, PIERRE CHAREAU  
e DUAS OBRAS-PRIMAS DA  
ARQUITETURA MODERNA

034

pós-

### RESUMO

Le Corbusier e Pierre Chareau são notoriamente responsáveis por duas obras consideradas ícones da Arquitetura moderna: as moradias Villa Savoye e Maison de Verre. São obras coetâneas, solicitadas por clientes com o mesmo perfil socioeconômico – alta burguesia francesa – e com necessidades similares. Villa Savoye é uma residência unifamiliar, enquanto Maison de Verre compartilha as funções moradia e clínica médica na mesma edificação: diferença, no entanto, que não interfere no foco da análise proposta. O artigo busca, por meio do cotejamento das relações cliente-arquiteto - Le Corbusier-Savoye e Chareau-Dalsace -, levantar questões sobre a conduta profissional que o arquiteto moderno se arrogou: revolucionário de hábitos e de costumes. As obras são respostas modernas e diversas, para solicitações semelhantes. Em ambos os casos, o papel da mulher é um indicativo de sua influência, nesse contexto histórico, como formadora de opinião. A casa, sendo o lócus de domínio feminino, expressa os gostos e hábitos da mulher.

### PALAVRAS-CHAVE

Maison de Verre. Villa Savoye. Casas modernas. Arquitetura moderna. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i37p34-56](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i37p34-56)

PÓS V.22 N.37 • SÃO PAULO • JUNHO 2015

LE CORBUSIER, PIERRE  
CHAREAU Y DOS OBRAS  
MAESTRAS DE ARQUITECTURA  
MODERNA

LE CORBUSIER, PIERRE  
CHAREAU AND TWO  
MASTERPIECES OF MODERN  
ARCHITECTURE

RESUMEN

Le Corbusier y Pierre Chareau son notoriamente responsables de dos obras consideradas íconos de la Arquitectura moderna: las viviendas Villa Savoye y Maison de Verre. Son obras coetáneas, solicitadas por clientes con el mismo perfil socioeconómico - alta burguesía francesa - y con necesidades similares. Villa Savoye es una residencia unifamiliar, mientras Maison de Verre tiene en el mismo edificio la función de residencia y clínica médica: diferencia que, sin embargo, no interfiere en el centro del análisis propuesto. El artículo pretende, a través del examen de la relación entre cliente y arquitecto - Le Corbusier / Savoye y Chareau / Dalsace - plantear cuestiones acerca de la conducta profesional que el arquitecto moderno se arrogó a sí mismo: revolucionario de hábitos y costumbres. Las obras son respuestas modernas y diversas a peticiones similares. En ambos casos, el papel de la mujer es indicativo de su influencia, en este contexto histórico, como formadora de opinión. La casa, por ser el lugar del dominio femenino, expresa a los gustos y hábitos de la mujer.

PALABRAS CLAVE

Maison de Verre. Villa Savoye. Casas modernas. Arquitectura moderna. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

ABSTRACT

Le Corbusier and Pierre Chareau are famously responsible for two projects considered iconic of modern architecture: Villa Savoye and Maison de Verre. Both are coeval and commissioned by clients with the same socioeconomic profile - the French haute bourgeoisie -, and with similar needs. Villa Savoye is a single family home, while Maison de Verre houses both residential and medical clinic functions in the same building structure. However, this difference does not interfere in our intended analysis. By comparing the client-architect relationships in both projects - Le Corbusier/Savoye and Chareau/Dalsace - we raise questions regarding the professional behavior that modern architects have arrogated to themselves: to revolutionize customs and practices. The projects are modern and diverse responses to similar requests. In both cases, the role of women is indicative of their influence in that particular historical context as opinion setters. The house is the locus of the female dominium, and as such expresses women's tastes and habits.

KEYWORDS

Maison de Verre. Villa Savoye. Modern houses. Modern architecture. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

## MAISON DE VERRE<sup>1</sup> (1928-1932)

Em 1928, o arquiteto Pierre Chareau foi contratado por Edmond Bernheim, um cliente para o qual já havia trabalhado dois anos antes, para reformar um imóvel de três andares situado na rua Saint Guillaume, *7ème arrondissement*, Paris. O imóvel deveria servir de moradia a sua filha, Anna (mais conhecida como Annie), e concomitantemente de clínica médica a seu genro, dr. Jean Dalsace. Chareau já havia realizado, para o jovem casal<sup>2</sup>, sob encomenda de Annie, o mobiliário de sua moradia, um apartamento situado no *boulevard Saint Germain*. Pode-se dizer que a relação entre Chareau e o casal Dalsace fundava-se na amizade e em interesses artísticos e culturais comuns.

Chareau inicia a reforma do imóvel em associação com o arquiteto holandês Bernard Bijvoët<sup>3</sup>. Um obstáculo inicial e crucial para o desenvolvimento dos estudos surgiu com a impossibilidade de demolição total da edificação: o terceiro e último pavimento pertencia a um locatário definitivo, que se recusava a deixar o imóvel, contando com amparo legal. Os arquitetos, não intimidados com as dificuldades, encontraram uma solução de extrema sagacidade: deixaram o terceiro pavimento intacto, apoiado sobre pilotis metálicos. Os pavimentos inferiores puderam ser demolidos. Essa solução estrutural liberou a redistribuição do espaço, tanto no plano horizontal, quanto no vertical: modificando-se a relação de altura de pé-direito, criou-se um novo piso.

Para solucionar o acesso do inquilino à sua moradia, no terceiro piso, uma escada independente, situada na lateral do pátio interno do lote, resolvia a questão (Fig. 1). Os dois pavimentos demolidos deram lugar a uma nova organização espacial, totalmente desvinculada da preexistente. Apesar das limitações impostas pelo lote e pela permanência do terceiro pavimento, Chareau conseguiu criar um edifício totalmente novo. O sistema estrutural adotado propiciou liberdade e flexibilização de espaço: foram criadas novas vedações externas, divisórias internas e alturas de pé-direito, enfim, uma configuração diversa da do antigo imóvel.

Foi estabelecida uma nova lógica de distribuição espacial, de acordo com o programa de uso misto: moradia e clínica médica. Obedecendo a uma gradação hierárquica público-privado, o programa ficou disposto da seguinte maneira: no térreo, a clínica médica, o hall e o vestíbulo de acesso à moradia (Fig. 2); no segundo pavimento, espaço de recepção e de eventos sociais, exclusivamente os ambientes sociais da moradia, como grande salão de recepções, o gabinete privativo de Dalsace e a sala azul, privativa de Annie, bem como os serviços: cozinha, lavanderia, copa; por último, no piso superior, a área íntima, com os dormitórios e suas respectivas salas de banho (área exclusiva dos moradores). Esquemáticamente, ficou assim distribuído:

- Pavimento térreo – espaço público: acesso à moradia e clínica;
- 1º pavimento – espaço semipúblico: área social e de recepção (moradia);
- 2º pavimento – espaço estritamente privado: dormitórios (moradia).

É curioso notar que a definição do material de acabamento de piso, por exemplo, também obedeceu à mesma ordem hierárquica, gradativa do público ao privado.

1. Placas de piso emborrachado acinzentadas revestem os pisos públicos: circulação da clínica, recepção, sala de espera, hall de acesso à moradia, escada principal, grande salão.
2. Piso cerâmico preto empregado para áreas de uso semipúblico: hall de circulação da residência e escritório no pavimento térreo; saleta azul (2º pavimento) e partes do piso da suíte do casal (3º pavimento).
3. Tacos de madeira: sala de jantar e circulação privativa dos dormitórios.



Figura 1: Maison de Verre. Vista frontal: painéis de bloco de vidro que dão nome à edificação - acesso de entrada à casa-clínica. No canto direito da imagem, é possível ver a escada que dá acesso ao terceiro pavimento: residência independente da Maison de Verre.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 2: Maison de Verre. Hall de acesso. PAINEL DE VIDRO E TELA METÁLICA ENCobre a escada de acesso à moradia Dalsace.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 3: Maison de Verre. Salão principal. Os pilares metálicos e a estante de livros são os protagonistas do grande salão social, de pé-direito duplo.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 4: Maison de Verre. Caixa basculante da lavanderia.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 5: Maison de Verre. Grande salão, caixilho vertical basculante, que regula a ventilação do salão, ao fundo da imagem.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 6: Sala de espera da clínica, situada na porção posterior da casa. Painéis de bloco de vidro combinados aos caixilhos basculantes.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 7: Escada principal de acesso ao grande salão da moradia.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 8: Estante do grande salão, escada móvel que permite acessibilidade às prateleiras da estante.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 9: Maison de Verre. Conjunto de lavatório e bidê, oculto por biombo de tela metálica.  
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)



Figura 10: Villa Savoye.  
Fachada sudoeste.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 11: Villa Savoye. Percurso do automóvel rumo à entrada da casa.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 12: Villa Savoye. Entrada da moradia.  
Face nordeste.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 13: Villa Savoye. Porta de entrada.  
Face nordeste.  
Fonte: autor, 2011.

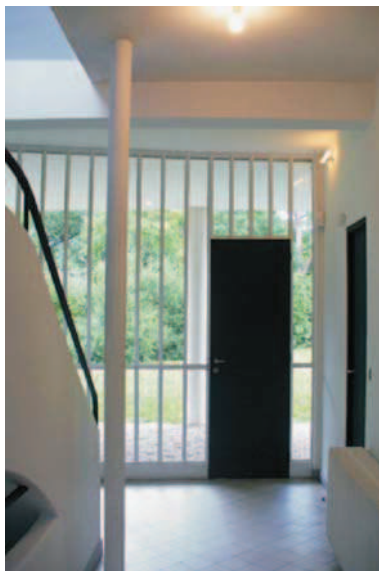


Figura 14: Villa Savoye. Hall de entrada.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 15: Villa Savoye. Hall de distribuição.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 16: Villa Savoye. Grande salão social.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 17: Terraço visto do salão.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 18: Villa Savoye. Terraço externo.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 19: Cozinha. Amplas janelas.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 20: Villa Savoye. Banheiro da suíte principal.  
Fonte: autor, 2011.



Figura 21 e 22: Villa Savoye. Fachadas sudoeste e sudeste.  
Fonte: autor, 2011.

4. Piso cerâmico branco: cozinha e espaços de serviço da moradia; laboratório e sala de exames da clínica.

No programa privado da moradia, percebe-se também uma distribuição diferenciada por sexo: espaço reservado exclusivamente ao homem, e outro, à mulher. São espaços de uso privativo (escritório de Dalsace e saleta azul de Annie), localizados no 2º pavimento, e que se comunicam entre si e com outras áreas de uso coletivo. O gabinete de Dalsace tem dois acessos, um privativo - uma escada que liga diretamente a clínica ao gabinete no segundo piso -, e outro por meio de um painel corredeiro, que faz a interface com o grande salão. A saleta de Annie obedece à mesma racionalidade: dois acessos ao ambiente, um que comunica a saleta à sala de jantar, e outro que, por meio de uma escada escamoteável, liga seu espaço de intimidade feminina ao dormitório do casal, no terceiro piso. A comunicação entre esses ambientes, de uso exclusivo feminino e masculino, se faz, quando desejada, por intermédio de uma pequena passagem, tal qual um púlpito. Essa mesma partição de sexos se repete no banheiro do casal: um lado voltado ao homem, e o outro, à mulher.

A obra obedece meticulosamente às regras de convívio e de hábitos típicos do cotidiano de um casal burguês, jovem, abastado e em sintonia com seu tempo.

A distribuição dos espaços é independente da estrutura. Paredes divisórias, painéis metálicos e extensas portas de correr organizam internamente o programa de funções. Os pilares metálicos não são somente parte da estrutura da edificação, atuam também como elementos estéticos: protagonistas, no “palco” do amplo salão principal (Fig. 3). As faces lisas recebem pintura em preto, e as com arrebites ganham destaque com o tom laranja.

Para solucionar o problema de iluminação do imóvel, Chareau recorreu à utilização dos blocos de vidro<sup>4</sup>. A fachada frontal, de acesso à moradia, e a posterior, voltada ao jardim interno, formam planos translúcidos, que garantem a iluminação dos ambientes interiores.

No interior do pátio de acesso à residência-clínica, Chareau dispôs os blocos em um amplo painel em forma de L (Fig. 1 e 4).

Essa impressionante vedação dá nome à edificação: Maison de Verre. De forma audaciosa, o arquiteto, com o consentimento dos comitentes, utilizou os blocos de vidro da empresa Saint Gobain de forma inédita: o que, até então, era material construtivo empregado exclusivamente em projetos industriais e de uso interno, foi utilizado como vedação vertical, num programa residencial. Apesar de a empresa Saint Gobain não fornecer garantia em relação ao uso dos blocos como vedação exterior, Chareau soube equacionar o problema de forma satisfatória. A fixação dos blocos de vidro foi organizada sobre uma estrutura quadriculada metálica, que garantia a impermeabilidade das fachadas.

O grande painel de vidro oferecia iluminação difusa a toda a residência: durante o dia, a luz natural invadia o imóvel, e, durante a noite, holofotes externos, estrategicamente locados à frente do painel, forneciam a luminosidade geral necessária às atividades realizadas nos ambientes internos. O painel de vidro era, de fato, um grande difusor de luz que, por sua característica translúcida, assegurava a privacidade necessária a uma moradia.

Para resolver o problema de ventilação relativo à fachada frontal de vidro, Chareau criou um caixilho vertical basculante, de grandes dimensões, que foi



inserido na porção lateral do grande salão de pé-direito duplo (Fig. 5): dessa forma, iluminação e ventilação estavam equacionadas.

Já a fachada posterior, voltada ao jardim interno, recebeu blocos de vidro, na porção inferior, e uma combinação de caixilhos de ferro móveis, na porção superior (Fig. 6). Para os cômodos do 2º pavimento, Chareau, mais uma vez, inovou, escolhendo janelas produzidas originalmente para vagões de trem. Ele soube adaptar, com maestria, elementos industriais padronizados, transformando-os em caixilhos residenciais.

Esse projeto, apesar do uso de materiais industrializados, não se pretende um protótipo a ser desenvolvido em massa. Ele atendia às especificidades de seu cliente. Era uma moradia moderna adequada aos Dalsace, um casal moderno, com hábitos do viver de seu tempo, segundo seus costumes sociais.

A circulação vertical foi resolvida por um conjunto de cinco escadas, que, além de atenderem a seu propósito funcional estrito, atuam como elementos de excepcional destaque estético. Constituídas estruturalmente por materiais industriais – ferro, chapas metálicas, grades –, foram concebidas especificamente para os ambientes aos quais servem.

Cabe referência particular às seguintes, entre elas:

- a principal, de efeito dramático, conduz o visitante ao grande salão (térreo – 1º pavimento) (Fig. 7);
- a engenhosa escada basculante e escamoteável que liga a saleta íntima de Annie à suíte do casal (1º pavimento -2º pavimento);
- a pequena escada que liga o consultório ao escritório privativo do médico, no segundo pavimento, permite a retirada dos pisos para sua higienização (térreo – 1º pavimento);
- e a não menos significativa escada móvel, sobre rodízios, que tem como função permitir acesso à estante de livros e atuar como elemento plástico ornamental do grande salão. (Fig. 8)

Todos os elementos constitutivos da obra foram exaustivamente detalhados, para assegurar conforto aos moradores, pacientes, visitantes e funcionários. Deve ser mencionado que a participação do famoso serralheiro Dalbert, na execução de todos os aparatos técnicos que dão suporte à edificação, foi essencial ao sucesso dos trabalhos<sup>5</sup>.

Outra premissa básica do projeto é a flexibilidade. Praticamente tudo na Maison de Verre é passível de alteração: tanto a configuração dos espaços, como o próprio mobiliário. A mobilidade é regra na obra.

Grandes portas de correr podem transformar o escritório privativo do médico em ampliação do salão. Um pequeno espelho, fixado no pilar localizado no hall de acesso à moradia e à clínica, pode ser ajustado à altura conveniente da paciente e/ou do visitante da moradia. As mesas de cabeceira da suíte principal são pivotantes e rotacionam conforme a necessidade do usuário. Os armários do banheiro do casal são móveis, assim como todos os bidês da casa, que correm sobre rodízios. Cada dormitório possui um conjunto de lavatório e bidê, escondido por um painel de tela metálica que se movimenta, ora escondendo as peças, ora as exibindo (Fig. 9).

Como apontou Nelson<sup>6</sup>, em matéria da revista *L'Architecture d'aujourd'hui* n. 9, 1933: “*La maison de Chareau n'est pas immobile, elle n'est pas photographique, elle cinématographique. Il faut parcourir des espaces pour l'apprécier – autre point de liaison avec l'homme d'aujourd'hui*» (CINQUALBRE, 2005, p. 28).

Outro fator bastante marcante da Maison de Verre diz respeito à questão sanitária: a quantidade de banheiros é digna de nota. Todos os dormitórios possuem lavatórios e bidês privativos.<sup>7</sup> Essa preocupação excessiva, no contexto da época, pode ser talvez explicada pelas necessidades de ofício do médico ginecologista.

As instalações hidráulicas e elétricas são dispostas também de forma moderna: tubulações aparentes. A instalação elétrica corre verticalmente, por tubos metálicos estrategicamente posicionados nos espaços da edificação; descolados de qualquer divisória, são elementos independentes. A instalação hidráulica é também totalmente aparente: trata-se de um aspecto bastante inovador para uma residência.

O aquecimento dos ambientes ocorre no plano horizontal, por entre os pisos das lajes dos pavimentos.

Em síntese, a moradia se apresenta, de fato, como uma máquina.

No entanto, para o perfeito funcionamento dessa edificação de aspecto maquinicista, foram respeitados os costumes sociais, íntimos e profissionais de seus ocupantes. O cuidado no detalhamento dos objetos e a forma de organizar o espaço estavam vinculados às demandas do casal de clientes. Os hábitos do casal e sua maneira burguesa de viver, no contexto específico do momento, foram condicionantes preestabelecidas do projeto.

Tudo nessa obra tem sua razão de ser: não houve escolha sem um objetivo definido *a priori*. Da porta de entrada à de saída, tudo foi especialmente estudado.

Os detalhes se apresentam à chegada à Maison de Verre, quando nos deparamos com uma campainha que possibilita três toques de sons diversos, de acordo com as seguintes opções: clínica, moradia, serviços.

Na saída do consultório de Dalsace, percebe-se que o puxador da porta exige que o médico, ao acioná-lo, recline-se, como que adiantando o ato de cavalheirismo de despedida à paciente que sai: detalhes que atestam a perfeita sintonia entre comitente e arquiteto.

A Maison de Verre serviu de moradia à família Dalsace por muitos anos<sup>8</sup>, resultado da adequação do edifício às necessidades dos moradores. Três gerações da família viveram na Maison de Verre, ainda que os hábitos e as formas de viver fossem se alterando, e a tecnologia dispusesse, em tempos mais recentes, de uma miríade de aparelhos elétricos e eletrônicos diferentes, exigindo uma readequação da infraestrutura elétrica e hidráulica.

A Maison de Verre reflete, sobretudo, os desejos de Annie. Nesse sentido, cabe ressaltar a importância do papel da mulher na difusão de valores modernos. As mulheres, sensíveis às transformações sociais modernas, estavam em sintonia com as inovações de conforto e praticidade que a tecnologia oferecia no

ambiente doméstico, lócus até então de domínio feminino. No entanto, a estética da máquina, geralmente vinculada aos ambientes de trabalho masculinos, parece também agradar aos olhos dessa nova mulher, que ocupa outro lugar na sociedade, de maior participação, de maior liberdade e de mais atitude crítica. Uma mulher que trabalha, que pratica esportes, que almeja mais independência e, portanto, mais afeita a aceitar a linguagem moderna, tanto na Arquitetura, quanto no mobiliário de sua própria moradia.

A Maison de Verre é uma obra de Arquitetura a ser vivenciada, pela fruição dos sons que emanam de seus maquinários, as texturas dos materiais, as gradações de luminosidade diurna e noturna e a diversidade de cores. Compartilhando a visão de Julien Lepage<sup>9</sup>, quando de sua visita à obra, em 1933, diria que é difícil apresentá-la por meio de palavras e imagens.<sup>10</sup>

« *Il est particulièrement difficile, sinon impossible de donner, dans une publication par plans et par photos, une idée nette de la maison de verre. Deux choses échappent à l'objectif aussi bien qu'au crayon; l'espace, qui se développe sans cesse, qui change à chaque pas du visiteur, et les détails, qui rendent vivant ces espaces.* » (CINQUALBRE, 2005, p. 30)

Sublinha-se que as digressões sobre a obra Maison de Verre visam contextualizar a relação arquiteto-cliente. Chareau empregou avanços tecnológicos e materiais industriais até então alheios ao programa de uma moradia, para atender às demandas do casal comitente de forma única e original. Não realizou um protótipo moderno. Construiu uma moradia moderna e única.<sup>11</sup>

#### CHAREAU / LE CORBUSIER: COLEGAS DE UMA MESMA CAUSA

No mesmo ano de início das obras da Maison de Verre, 1928, foi instituído o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), em La Sarraz, Suíça. Entre os 24 fundadores que assinaram a Declaração de La Sarraz<sup>12</sup>, Le Corbusier e Pierre Chareau figuravam como representantes da França. Le Corbusier, como organizador na França, e Giedion, na Suíça. Mais uma vez, cabe ressaltar a importância da presença feminina: Hélène de Mandrot<sup>13</sup> (1861-1948), amiga de Le Corbusier, não foi apenas mecenas do congresso, mas participou ativamente das tratativas de organização e escolha dos convidados para o evento. Um evento que reuniu somente arquitetos homens foi curiosamente patrocinado por uma mulher, que não figurou como mera coadjuvante. O caráter da nova mulher do século 20, como formadora de opinião, parece ter contribuído significativamente para a difusão das premissas artísticas modernas. Pode-se dizer que a arte e a Arquitetura modernas estavam em sintonia com valores que a mulher do século 20 defendia: de maior participação na sociedade, quer atuando profissionalmente ou não. Uma mulher de novos gostos e hábitos, que tem opiniões próprias.

Hélène, como promotora do evento, que aconteceu em sua propriedade, o castelo de La Sarraz, compartilhava as mesmas ideias do grupo fundador do CIAM: a Arquitetura promoveria uma reforma social. Segundo o historiador Mumford<sup>14</sup>, os modernos arquitetos ali reunidos, seguidores do filósofo francês

Claude Henri de Saint-Simon, tinham convicção da relevância de seus atos, como personagens de vanguarda.

Vale citar que Hélène foi também cliente de Le Corbusier, a quem encomendou uma residência, Villa de Mme H. de Mandrot, Le Pradet<sup>15</sup>, em 1929. Essa obra gerou o estremecimento da relação entre eles, por conta de problemas construtivos que só foram resolvidos posteriormente. Apesar disso, Hélène permaneceu uma entusiasta da Arquitetura moderna.

Curiosamente, ela também foi cliente de Chareau, contratando-o, em 1925, quando em Paris, para um trabalho<sup>16</sup> de decoração de interiores. Ele teria sido seu primeiro mentor em relação às artes modernas. Para encerrar o episódio, pode-se dizer que Hélène desempenhou publicamente papel proeminente de difusão do ideário moderno da Arquitetura, ainda que, no âmbito privado, seu modo de viver não correspondesse às proposições espaciais modernas, atestado pela receptividade negativa em relação à encomenda de Chareau, primeiramente, e à de Le Corbusier, *a posteriori*. Essa dicotomia parece ser uma constante nesse momento histórico: uma empolgação com a modernidade e, ao mesmo tempo, uma dificuldade em vivenciar as novas proposições espaciais oferecidas pelos arquitetos modernos. O conforto propiciado por novos aparelhos domésticos é facilmente acolhido, no entanto a aceitação da praticidade e da assepsia dos ambientes modernos demandava uma mudança comportamental de longo prazo. Desfazer-se de “*bibelots*” não é tarefa simples.

O ativismo de Le Corbusier em relação às questões voltadas à modernidade é notório: foi o mais proeminente articulador da vanguarda, um panfletário; entretanto, de forma menos explícita ou marcante, Chareau também se engajou na defesa de uma Arquitetura própria ao seu tempo, e, portanto, moderna. Foi dessa maneira que ambos participaram também da associação União de Artistas Modernos (UAM – Union des Artistes Modernes), fundada na França, em 1929. A UAM nasceu de uma dissidência da organização do *Salon des Artistes Décorateurs*, de 1929, e propunha uma ruptura estética, ao perseguir as tendências vanguardistas do momento. Reuniu um número importante de arquitetos e profissionais ligados às artes decorativas.

A UAM era, no dizer de Barré-Despond<sup>17</sup>, uma plêiade de inventores do cotidiano, que procuravam expressar uma arte de viver em conformidade com a época. Na realidade, a maioria dos arquitetos modernos da época, necessariamente, exercia um papel político em defesa da causa moderna, com variações gradativas de envolvimento. Muitos deles, crédulos na revolução social pela Arquitetura, outros, em busca de conciliar expressões plásticas modernas com os novos padrões de vivência urbana.

Em 1930, é lançada a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, publicação especializada que apresentava as diferentes correntes de pensamento arquitetural moderno. Chareau fazia parte da comissão editorial, e Le Corbusier contribuiu em várias edições. O número 9, de 1933, destacou a obra *Maison de Verre*, de Chareau, com fotos, plantas e artigos, e o número 10 foi especialmente dedicado a Le Corbusier e Pierre Jeanneret.

Ainda sobre a relação entre os dois arquitetos, parece significativo o fato, já observado e explorado, de que a *Maison de Verre* influenciou<sup>18</sup> Le Corbusier na



obra do edifício Molitor<sup>19</sup> (1931-1934). Sobre o tema, Jacques Sbriglio faz a seguinte referência:

*The idea of "glass structure" is not specific to Le Corbusier; it appears throughout the whole history or modern architecture, as witnessed in certain works of architects such as Mel'Nikov, Asplund, Ellis and Clarke, and Mies Van der Rohe, to name but a few. Most of these architects used glass facades in the design of exhibition centres, factories, or office buildings. Le Corbusier's originality lies in the fact that he applies this new technological design feature to private housing. At this time there was only one other architect in France – Pierre Chareau – who was experimenting with this type of design. In fact, the latter's famous house-clinic, built for Doctor Dalsace in 1931, is said to have greatly influenced the architectural style of 24 Nungesser et Coli. (SBRIGLIO, 1996, p. 16)*

### VILLA SAVOYE, LES HEURES CLAIRES (1928-1931)

Essa obra seminal, batizada *Les heures claires* (As horas claras), já esmiuçadamente estudada e descrita por inúmeros arquitetos e historiadores, dispensa, neste caso, cujo interesse é analisar a relação arquiteto-cliente, maior detalhamento. Uma simples preleção sobre a obra é suficiente, dada sua exhaustiva notoriedade, diferentemente da Maison de Verre, da qual pareceu necessário um relato maior.

A descrição mais conveniente da obra parece ser a própria de Le Corbusier, abaixo transcrita de *Precisões de um tempo presente da Arquitetura e do Urbanismo*, texto publicado, originalmente, em 1930:

*O Plano da casa moderna*

*Analisemos, para finalizar, essa construção que está sendo feita em Poissy, nos arredores de Paris.*

*Os visitantes, até aqui, voltam-se e tornam a voltar-se para o interior, perguntando-se como tudo isto acontece e dificilmente compreendem os motivos daquilo que vêem e sentem. Já não encontram mais nada daquilo que se convencionou denominar uma casa. Sentem-se em outra coisa inteiramente nova. E... creio que não se entediam!*

*O local: um gramado vasto e encurvado. A vista principal dá para o Norte e, portanto, opõe-se ao sol. A frente normal da casa estaria, portanto, do lado contrário.*

*A casa é uma caixa no ar, perfurada em toda a volta, sem interrupção, por uma janela corrida. Não se hesita mais em realizar jogos arquitetônicos com cheios e vazios. A caixa se eleva no meio dos prados, dominando o pomar.*

*Sob a caixa, passando por entre os pilotis, há um caminho para os automóveis, fazendo ida e volta em forma de forquilha, cujo gancho fecha exatamente sob os pilotis, a entrada da casa, o vestíbulo, a garagem, os serviços (lavanderia, rouparia, quartos dos empregados). Os automóveis rodam debaixo da casa, estacionam ou vão embora.*

*Do interior do vestíbulo uma rampa suave conduz, sem que quase se perceba, ao primeiro andar, onde transcorre a vida do morador: recepção, quartos etc. Recebendo vista e luz do contorno regular da caixa, os diferentes cômodos reúnem-se radicalmente sobre um jardim suspenso, que ali está como um distribuidor de luz e sol.*

*É o jardim suspenso sobre o qual se abrem, com total liberdade, as paredes corrediças de vidro do salão e de vários outros cômodos: assim o sol penetra em todos os lugares, no próprio coração da casa.*

*Do jardim suspenso, a rampa, que agora é externa, conduz ao teto, ao solário.*

*Este, aliás, liga-se, por meio de três lanços de uma escada caracol, à adega escavada na terra sob os pilotis. Esta escada de caracol, órgão vertical puro, insere-se livremente na composição horizontal.*

*Para terminar, observem o corte: o ar circula por todos os lugares, a luz está em cada ponto, penetra em tudo. A circulação proporciona impressões arquitetônicas de uma diversidade que desconcerta todo visitante estrangeiro, diante das liberdades arquitetônicas propiciadas pelas técnicas modernas. As simples pilastras do andar térreo, mediante uma disposição correta, recortam a paisagem com uma regularidade que tem por efeito suprimir toda noção de “frente” ou “fundo” da casa, de “lateral” da casa.*

*A planta é pura e atende as necessidades mais precisas. Sua situação é a mais correta possível, na paisagem agreste de Poissy. (LE CORBUSIER, 2004, p. 138-139)*

No final do verão de 1928, o casal Pierre e Eugénie Savoye encomenda aos arquitetos em voga, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, uma casa de campo a ser erigida em Poissy, cidade localizada a 33km de Paris. Pierre Savoye fizera fortuna rapidamente, com uma empresa seguradora. Atendendo ao pedido de sua esposa, contrata Le Corbusier para realizar seu desejo. Os Savoye haviam conhecido e apreciado a Villa Church (1927), residência realizada por Le Corbusier para o casal de amigos Henry e Barbara Church, norte-americanos e patronos das artes (literatura), na cidade de Ville-d'Avray, a oeste de Paris. Aliás, a região de expansão a nordeste da capital - Boulogne-Billacourt, Garches, Vaucresson, Ville d'Avray, Poissy, Mézy-sur-Seine - atraiu, no começo do século 20, uma interessante ocupação de tendência vanguardista.

O terreno adquirido por Savoye compreendia sete hectares do parque do antigo Château de Villiers, em Poissy. As tratativas do projeto foram quase exclusivamente atribuídas a Eugénie. O próprio programa de necessidades foi elaborado por ela, em carta<sup>20</sup> enviada aos arquitetos. Nele, Eugénie detalhou as preferências e os desejos para a realização do projeto. Conforto moderno foi uma das principais exigências da comitente, o que significava: instalações de água fria e quente, eletricidade, aquecimento central, área de serviços condicionada aos novos aparelhos eletrodomésticos existentes e garagens suficientes para automóveis – um do marido, conduzido por motorista, o dela, conduzido por ela mesma, e para visitantes, já que a casa era de campo.

Outra de suas orientações estava condicionada à possibilidade de ampliação futura da residência. No geral, o programa basicamente não fugia aos hábitos de uma família burguesa. No térreo, especificava que desejava um hall de entrada, um vestíbulo, as salas, cozinha, dormitório do filho e hóspedes, dois dormitórios de empregada - um para o zelador e outro para o motorista -, depósito, adega e lavanderia, na qual seria instalada uma lavadora de roupas elétrica, tal qual aquela da Villa Church. No pavimento superior, o espaço reservado à intimidade do casal – um grande dormitório, com banheiro completo, e o *boudoir* (pequena saleta de uso feminino). Na mesma carta, Eugénie solicitava ainda que fosse elaborado o orçamento da obra, de forma bastante detalhada.

O primeiro estudo (os primeiros esboços são de outubro de 1928) apresentado satisfez aos clientes, mas o orçamento superou a estimativa de Pierre. Várias outras propostas foram elaboradas, com algumas variantes em relação ao primeiro estudo. Em abril de 1929, foi acordado o projeto final, e iniciadas as obras.

Apesar do relato de Le Corbusier, classificando o casal como “abertos” às inovações e desprovidos de preconceitos, a relação entre eles não foi bem sucedida. Le Corbusier relatava, em suas apresentações públicas do projeto da casa, que os clientes eram desprovidos de preconceitos, nem modernos, nem antiquados (segundo suas palavras, os Savoye eram: “*clients dépourvus totalement d’idées préconçues: ni modernes, ni anciens*”) (AMOUROUX, 2011, p. 13).

A obra foi finalizada em 1931; os efeitos da depressão econômica de 1929 provavelmente abalaram os negócios de Savoye, o que amplificou o descontentamento com as obras, que não estava restrito aos custos. Além das questões orçamentárias<sup>21</sup>, vários problemas construtivos surgiram, em decorrência da incapacidade técnica da construtora Cormier, em relação aos novos procedimentos exigidos para a edificação, e do descuido dos arquitetos, diante das condicionantes microclimáticas - os ventos intensos na região. Os caixilhos de madeira das portas de correr, sem eficiente vedação, e seus grandes panos de vidro contribuíam para o resfriamento dos ambientes internos da casa. Além disso, havia os problemas de impermeabilização das lajes-terraço, que permitiam a infiltração das águas pluviais no interior dos cômodos, tornando a casa desconfortavelmente fria e úmida.

As queixas do casal em relação ao desconforto térmico no interior da casa renderam uma extensa troca de correspondência entre Savoye e Le Corbusier, no período de setembro de 1936 a outubro de 1937. Eugénie e Pierre reclamavam, em diferentes cartas: “*Chove dentro da casa*”, “*Trememos de frio*”, “*Banhamo-nos na umidade*”. Esses fatos agravavam-se, por conta do estado de saúde do filho, que era tuberculoso. Pierre ameaçou processar judicialmente o arquiteto. Para evitar essa situação, Le Corbusier enviou, em 31 de outubro de 1937, uma carta contendo um discurso apologetico sobre a importância da casa como obra de Arquitetura excepcional. Essas tergiversações pouco efeito prático trouxeram.

Para o arquiteto, a casa era modelar, era a expressão que melhor exemplificava os cinco princípios que havia definido para a Arquitetura moderna.<sup>22</sup> Por conta disso, costumava levar visitantes à obra:

*Analiseemos, para finalizar, essa construção que está sendo feita em Poissy, nos arredores de Paris. Os visitantes, até aqui, voltam-se e tornam-se a voltar-se para o interior, perguntando-se como tudo isto acontece e dificilmente compreendem os motivos daquilo que vêem e sentem. Já não encontram mais nada daquilo que se convencionou denominar uma casa. Sentem-se em outra coisa inteiramente nova. E... creio que não se entediam!* (LE CORBUSIER, 2004, p. 138, [grifo nosso])

As visitas à casa, entre as quais as mencionadas acima (que já aconteciam mesmo antes do final da obra), também foram objeto de reclamação de Pierre Savoye<sup>23</sup>, durante o ano de 1937; segundo ele, o arquiteto não atendia às suas solicitações de reparos e, no entanto, enviava visitantes à casa.

Villa Savoye é uma obra manifesto da Arquitetura moderna, explorada como excepcional experimento arquitetônico, mas que, de fato, não atendeu a sua função social, como moradia unifamiliar.

A contenda entre casal comitente e arquitetos nunca foi resolvida. A partir de 1937, somente Eugénie e o filho retornariam esporadicamente à casa, que serviu como celeiro de feno, foi ocupada pelos nazistas, depois pelos aliados e, por fim, abandonada. Em 1959, a viúva Eugénie e o filho Roger<sup>24</sup> aceitaram a oferta de desapropriação do imóvel pela prefeitura local. Os Savoye, conscientes da importância da obra, alertaram Le Corbusier sobre sua provável demolição. Le Corbusier deu início a uma campanha internacional para salvar a edificação da destruição. A campanha frutifica e, em 1964, o ministro da cultura, André Malraux, decreta sua classificação como monumento histórico francês.

Villa Savoye - definida pelo autor como máquina de morar, máquina a emocionar - é uma obra-prima da Arquitetura. Nela, Le Corbusier pode exemplificar sua teoria, estabelecida em 1927, sobre os cinco pontos de uma nova Arquitetura: uso de pilotis, laje-terraço, planta livre, fachada livre e janelas horizontais. (Figura 10 a 22)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do caso apresentado, interessa destacar duas questões: a relação arquiteto-cliente sob a ótica de domesticidade, e o papel da mulher como vetor de modernidade.

Sobre a primeira, pode-se dizer que os depoimentos pessoais dos comitentes das duas obras aqui referenciadas fornecem um rico material de estudo. O cotejamento entre as experiências vivenciadas na Vila Savoye e na Maison de Verre enseja uma reflexão sobre a forma de atuação dos arquitetos. Nesse sentido, é possível identificar uma sintonia entre Chareau e o casal Dalsace. Desejos, gostos e particularidades individuais foram devidamente privilegiados no projeto. O caráter privado e doméstico do que se pretende em uma moradia foi alcançado satisfatoriamente, assim como a clínica, local de trabalho de Dalsace, correspondeu às suas especificidades funcionais de caráter público. Chareau concebeu a Maison de Verre para o moderno e burguês casal Dalsace.

No caso da Villa Savoye, ainda que o cliente fosse inclinado às vanguardas modernas, a solução, imposta de forma vertical, não foi recebida a contento. A demanda de Savoye parece ter sido um pretexto para a aplicação do ideário corbusiano dos cinco pontos de uma nova Arquitetura num projeto residencial. É, sem dúvida, um projeto paradigmático. A Vila Savoye é uma obra de arte arquitetônica concebida para um casal moderno burguês.

As falhas construtivas foram somente o germen dos problemas entre comitente e arquiteto.

O caso do mobiliário na Villa Savoye contribui para elucidar as discrepâncias entre o casal e Le Corbusier. Enquanto, para os Dalsace, Chareau desenvolveu praticamente todo o mobiliário da casa e também da clínica, em total sintonia com os desejos dos clientes, para os Savoye, Le Corbusier teve dificuldade na



promoção de sua linha de móveis de aço tubular. A decoração na Villa Savoye não incluiu o mobiliário projetado por Le Corbusier e Charlotte Perriand, um indício do que se poderia dizer o gosto “não moderno”<sup>25</sup> dos Savoye.

Para Le Corbusier, ciente da importância de sua obra-manifesto, era necessário o registro fotográfico da edificação, para divulgação em periódicos modernos. Antecipando-se à decoração dos Savoye, Le Corbusier fotografa a casa vazia, sem qualquer mobília. As matérias publicadas sobre a Villa Savoye, em 1930, nas revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 2 e *L'Architecte* nº 9, apresentam imagens da casa totalmente desprovida de mobiliário.

Os dois arquitetos, Le Corbusier e Chareau, pertencem a uma geração que acreditava no caráter preconizador e iluminador da profissão. Formaram uma geração de arquitetos que acreditava ter um papel pedagógico a representar; para eles, era preciso cultivar o cliente, torná-lo capaz de exercer um juízo “adequado” à modernidade.

Pode-se dizer que ambos acreditavam no mesmo ideário, mas com nuances: Le Corbusier, mais categórico e para além do seu tempo; Chareau, mais próximo ao cotidiano real.

Para Chareau, a Arquitetura deveria corresponder ao momento presente, em sintonia com as manifestações artísticas, ser uma resposta às solicitações da realidade cotidiana: *“Comme la musique et la peinture, l'architecture avec tout ce qui s'y rattache est de son temps”*<sup>26</sup>. Nesse sentido, a Maison de Verre expressava perfeitamente os desejos de seus clientes, sobretudo de Annie Dalsace.

Le Corbusier, de forma mais assertiva e incisiva, trata a questão do aprimoramento do gosto do indivíduo como uma atribuição ou dever do arquiteto. No texto *O leite de cal, a lei da tinta esmalte*, de 1925, enfatiza essa atribuição pedagógica que cabe ao arquiteto moderno.

*Seria importantíssimo, pois, fazer de cada indivíduo um juiz sagaz. Faz muito que se prega a cruzada da arte entre a multidão. Confusão. A arte está em toda parte na rua, que é o museu do presente e do passado. Basta saber reconhecê-la e fica supérfluo querer acrescentar-lhe outra. Onde há séria falta dela é no indivíduo. É aí que essa ausência, multiplicada por milhões, cria um fato coletivo cujas consequências sociais são graves: o abandono dos lares. **É ao indivíduo que se deve levar a arte e para isso é útil proporcionar um juízo ao indivíduo. Falta ao indivíduo um juízo.** (LE CORBUSIER, 1996, p. 189 [grifo nosso])*

Esse caráter demiurgo do arquiteto moderno, de impor a sua clientela um modo de morar segundo seu arbítrio, como vimos, resultou em experiência controversa. A Villa Savoye é um marco arquitetônico. Para o casal Savoye, uma edificação que nunca foi sua moradia.

Sobre essa questão, o conto *História de um pobre homem rico*<sup>27</sup>, escrito em 1900, pelo arquiteto Adolf Loos, fornece um retrato fidedigno da relação, por vezes melindrosa, arquiteto-cliente<sup>28</sup>.

Nessa história de ficção, Loos conta ironicamente a relação entre um burguês rico e um renomado arquiteto, que ele contrata para trazer a arte a sua casa. A moradia do burguês torna-se, a partir de então, objeto de cobiça dos amigos,

copiada e publicada como modelo em muitas revistas da moda. O homem fica cada vez mais feliz e honrado com o reconhecimento de seu refinamento estético. Ele passa a estudar a casa, pois tudo ali tinha seu devido lugar. Mas, com o tempo, foi cansando de tanta arte, e passando menos tempo em casa. No dia de seu aniversário, ganhou vários presentes. Chamou o arquiteto para que o orientasse sobre onde deveria dispor a bela lembrança que o filho lhe havia confeccionado na escola. Ao recepcionar o famoso profissional, o burguês chocou-se com sua reação de indignação. O arquiteto, de imediato, indagou sobre os chinelos que calçava. Ora, aqueles chinelos tinham-lhe sido concebidos e confeccionados sob orientação do próprio arquiteto, para serem usados exclusivamente no dormitório, nunca em outro cômodo da casa. Diante do constatado, resolveram continuar a conversa no dormitório, o local apropriado ao uso do chinelo. Lá, mais uma vez, ele retrucou como se tivesse sido insultado com a indagação do cliente a respeito do mimo que recebera do filho. Para o arquiteto, a casa estava completa, o que impossibilitava a aquisição de qualquer espécie de objeto, incluindo presentes queridos. A casa deixara de ser, para o burguês, o local do conforto material e psicológico. Era um local estranho, pobre homem!

Interessa extrair desse conto não a crítica contundente aos excessos decorativos próprios ao ecletismo do final do século 19, questão reiteradamente abordada por Loos, mas o descompasso na relação cliente-arquiteto, quando este último pretende, por meio da Arquitetura, impor um modo de viver.

Parece também pertinente destacar outro texto de Loos, "Arquitetura"<sup>29</sup>, de 1910, no qual o autor defende a ideia de que a residência corresponde ao modo de vida presente de seu morador. Segundo ele, a Arquitetura residencial não poderia ser considerada obra de arte, porque a arte é revolucionária, a casa é conservadora. Enquanto a obra de arte indica à humanidade novos caminhos e pensamentos futuros, a casa considera o presente. Para ele, o ser humano ama tudo que serve ao seu conforto, portanto a casa atende a uma necessidade e deve agradar aos usuários<sup>30</sup>, ao contrário da obra de arte, que não precisa agradar a ninguém. A obra de arte não responde a ninguém; a casa, a todos. O artista, segundo ele, está a seu próprio serviço, o arquiteto serve a todos da comunidade.

Loos salienta que as alterações nas formas surgem a partir de novas necessidades, de mudanças de costumes e de novas tecnologias; e que, portanto, é preciso respeitar a tradição<sup>31</sup>. Essa ideia provavelmente não era compartilhada pelos colegas vanguardistas que o respeitavam<sup>32</sup>.

A relação cliente-obra, no caso da Villa Savoye e Maison de Verre, exemplifica com clareza a missão "educativa" que o arquiteto moderno atribuiu a si próprio.

Para concluir, o segundo ponto a ser destacado diz respeito à influência feminina na disseminação dos valores modernos. De forma coadjuvante, mas não menos significativa, coube a Annie Dalsace e a Eugénie Savoye as tratativas das respectivas obras. Annie era uma mulher moderna por definição, com escolha autônoma; Eugénie era mais guiada pela necessidade de estar em voga com o presente artístico, nem tanto pelas próprias convicções. De qualquer forma, são elas que contribuem para a divulgação da Arquitetura moderna.

O papel de Annie Dalsace e Eugénie Savoye, protagonistas dos episódios, e de Dolly Chareau e de Hélène de Mandrot foi essencial para a consolidação dos princípios modernos nas artes e na Arquitetura.

É essa mulher moderna, de cabelo curto à *la garçonne*, que protagoniza um conjunto de mudanças sociais importantes. A referência constante ao corte de cabelo não é somente simbólica, está atrelada a uma série de mudanças comportamentais: à inserção da mulher no meio de trabalho, à prática de esportes, ao engajamento em questões políticas, à participação cultural mais intensa (pintoras, escultoras, decoradores, arquitetas, atrizes, escritoras). Essa mulher de comportamento moderno está em sintonia com as vanguardas artísticas: elas são, na sua época, o que hoje definimos como formadoras de opinião.

É significativo que Le Corbusier<sup>33</sup>, com sua sensibilidade artística e percepção aguçadas, tenha, por diversas vezes, mencionado esse papel revolucionário exercido pela mulher:

*A mulher nos precedeu. Ela realizou a reforma de seu traje. Ela encontrava-se num impasse: seguir a moda e então renunciar à contribuição das técnicas modernas, à vida moderna. Renunciar ao esporte, problema mais material, não poder aceitar empregos que lhe permitiram ter uma participação fecunda na atividade contemporânea e ganhar sua vida. Seguir a moda: ela não podia pensar em guiar; não podia tomar nem o metrô, nem o ônibus, não podia sequer agir com desenvoltura em seu escritório ou na loja. Para poder realizar a construção cotidiana de sua toailete – pentear-se, calçar o sapato, abotoar o vestido –, ela não tinha mais tempo para dormir. Então a mulher cortou seus cabelos, suas saias e suas mangas. Agora está com a cabeça descoberta, os braços de fora, as pernas livres. Veste-se em cinco minutos. E é bela, seduz com encanto de suas graças, das quais os modistas resolveram tirar partido. (LE CORBUSIER, 2004, p. 112)*

Em síntese, o cotejamento da relação arquiteto-cliente aponta dois aspectos significativos no processo de assimilação de valores modernos, no que tange ao espaço privado da residência: o primeiro diz respeito à necessidade de entrosamento entre profissional e comitente, no caso específico, a cliente mulher; e o segundo indica a importância da mulher como personagem disseminador de novos costumes, hábitos e gostos. As mulheres formaram uma clientela revolucionária para os arquitetos modernos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Parte das descrições formais e técnicas e de impressões sensoriais referentes à obra decorre da visita realizada pela autora, em julho de 2011. Aos visitantes, é vedado acesso aos dormitórios, bem como, proibido o registro de imagens fotográficas.

<sup>2</sup> O casal Dalsace fazia parte do círculo de amizades de Chareau. Em 1918, Annie (1896-1968) e Jean (1893-1970) se casaram. Morando num apartamento em Boulevard Saint Germain, Annie resolveu encomendar ao arquiteto Chareau a nova mobília de sua moradia. Ela conhecia o casal Chareau desde 1905, quando iniciou o estudo de língua inglesa com a professora Dolly, esposa de Chareau. Dolly tornou-se amiga de Annie, conduzindo-a às exposições da vanguarda moderna. Sob influência original da amiga e mentora intelectual, Annie tornou-se uma amante da arte moderna.

- <sup>3</sup> Arquiteto holandês que Chareau conheceu em Paris, por ocasião da Exposição de Artes Decorativas de 1925, na qual ambos tinham trabalhos expostos. Em 1926, realizaram sua primeira obra conjunta, uma casa de veraneio, nas proximidades de Saint-Tropez, para o próprio Edmond Berheim.
- <sup>4</sup> Chareau justifica a escolha do vidro como solução mais apropriada para garantir condições de luminosidade à moradia: “*La façade translucide, n’est pas pour employer le verre pour le verre, mais si on examine le plan de cet immeuble construit sur les fondations d’un ancien hôtel du XI<sup>e</sup>me siècle (14 sur 14 mètres environ) et si l’on tient compte d’une hauteur normale d’étage et des fenêtres par lesquelles la lumière pouvait être distribuée, on se rend compte qu’un tiers de l’ancienne demeure était privé de lumière*» (CINQUALBRE, 2005, p. 39).
- <sup>5</sup> Sobre a parceria entre o serralheiro Dalbert e Chareau, o historiador Cinqualbre sintetiza, como uma cumplicidade que une a inventividade de Chareau ao saber-fazer de Dalbert. “*Dès 1923, Chareau s’attache les compétences de Louis Dalbet, artisan ferronnier. De son entreprise sortiront tous les modèles de luminaires en métal et albâtre si particuliers et les fameux meubles en bois-métal. Inventivité de l’un, savoir-faire de l’autre, une complicité s’instaure entre les deux hommes*» (CINQUALBRE, 2001, p. 8).
- <sup>6</sup> Paul Nelson, arquiteto norte-americano, aluno de Perret, convidado como colaborador pelo redator-chefe da própria revista, Pierre Vago.
- <sup>7</sup> A questão sanitária parece ter sido um fator primordial no projeto. A arquiteta, historiadora e curadora da fundação Maison de Verre, Mary Johnson, desenvolvia, em 2011, pesquisa de doutorado que abordava aspectos sanitários da casa (relato de Mary Johnson, durante visita por ela guiada à Maison de Verre). Julho de 2011.
- <sup>8</sup> A Maison de Verre foi fechada durante a ocupação nazista. Após o final da 2ª Guerra Mundial, o casal Dalsace retornou à sua moradia, permanecendo ali até a morte (Annie 1896-1968 e Jean Dalsace 1893-1970). A casa também foi ocupada, posteriormente, pela neta de Annie Dalsace, Dominique Vellay.
- <sup>9</sup> Julien Lepage, pseudônimo do arquiteto alemão Julius Posener, colaborador da revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*.
- <sup>10</sup> Para acompanhar as discussões coetâneas à construção da obra, vide os textos *Un hôtel particulier à Paris*, *La Maison de la rue Saint-Guillaume* e *Observations en visitant*, que foram originalmente publicados, em 1933, no número 9 da recém-fundada revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* (primeira edição em novembro de 1930), e compilados em publicação organizada por Cinqualbre. (CINQUALBRE, Olivier. *La Maison de Verre, un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005).
- <sup>11</sup> Para uma análise crítica acurada da obra, vide: FRAMPTON, Kenneth. “Maison de Verre”. *Perspecta*, vol. 12, 1969, p. 77-128, e também: FRAMPTON, Kenneth. “Maison de Verre as bachelor machine”. *Labour, Work and Architecture*, New York: Phaidon Press Limited, 2002.
- <sup>12</sup> A declaração de La Sarraz foi assinada em 28 de junho de 1928, por 24 arquitetos, de oito países europeus: H. P. Berlage (Holanda), Victor Bourgeois (Bélgica), Pierre Chareau (França), Josef Frank (Áustria), Gabriel Guévrékian (França), Max Ernst Haefeli (Suíça), Hugo Häring (Alemanha), Arnold Hoechel (Suíça), Huibrecht Hoste (Bélgica), Pierre Jeanneret (França), Le Corbusier (França), André Lurçat (França), Ernst May (Alemanha), Fernando García Mercadal (Espanha), Gerrit Rietveld (Holanda), Alberto Sartoris (Itália), que também assinou por Carlo Rava (ausente), Hans Schmidt (Suíça), Mart Stam (Holanda), Rudolf Steiger (Suíça), Henri Robert von der Mühl (Suíça), Juan de Zavala (Espanha), Hannes Meyer (Suíça) e Sigfried Giedion (Suíça). (MUNFORD, 2000, p. 282)
- <sup>13</sup> Sobre a relação entre Hélène de Mandrot e Le Corbusier, vide: BAUDIN, Antoine. *Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique*. Disponível em <[www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files](http://www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files)>. Acesso em: 24/04/2014.
- <sup>14</sup> “*CIAM was deliberately intended to create an avant-garde within the new, anti-traditionalist architecture that began to develop in the early twentieth century. Its innovations had historical links to many earlier efforts to reform society through architecture. Its overall inspiration can best be understood in relation to the ideas first put forward by Count Claude Henri Saint-Simon (1760-1825), a French philosopher and student of society in the early nineteenth century. Saint-Simon believed that developments in industry and in the scientific understanding of human history and society were making possible a new social system based on universal human association. A former soldier, Saint-Simon argued that artists, whom he defined broadly as ‘men of imagination’, would serve society as its ‘avant-garde’, the forward part of an advancing army. Saint-Simon’s influential combining of scientific analysis with political and artistic radicalism inspired many later ‘avant-gardes’, including CIAM.*” (MUMFORD, 2000, p. 2)



- <sup>15</sup> A construção apresentou diversos problemas técnicos, que estremeram as relações entre Hélène e Le Corbusier. Depois de concluída a obra, em 1931, a casa foi inundada pela água das chuvas. Diante das reclamações da cliente e amiga, Le Corbusier tergiversou, mas os inúmeros problemas funcionais da obra foram resolvidos posteriormente. Essa querela ficou documentada pela correspondência trocada entre eles. Em resposta a Hélène, Le Corbusier escreveu: “*Il semblait que Mme de Mandrot, après l’acte de La Sarraz, qu’il a faite entrer par la porte d’honneur dans le monde de l’architecture moderne, serait apte à habiter une maison moderne. Vous nous affirmez que non. Que diable alors?*» Carta de Le Corbusier endereçada à Hélène de Mandrot, 6 dez. 1931. FLC H3(2)154 - Fondation Le Corbusier. (BAUDIN, 2011, p.157)
- <sup>16</sup> A obra de Chareau teria ocasionado o primeiro conflito entre sua adesão a um modelo arquitetural inovador e a dificuldade de adaptação a ele.
- <sup>17</sup> BARRE-DESPOND, Arlette. *UAM*. Paris: Éditions du Regard, 1986. p. 111-112.
- <sup>18</sup> Uma especulação verossímil pode nos levar a crer que Le Corbusier, em percurso a pé entre sua moradia (rue Jacob, 20) e seu atelier (rue des Sèvres, 35), teria tido oportunidade de acompanhar o andamento da obra do colega Chareau (rue Saint Guillaume, 31).
- <sup>19</sup> Edifício Molitor, situado à rua Nungesser et Coli, 24. Obra de Le Corbusier e Pierre Jeanneret.
- <sup>20</sup> Transcrição de trecho da carta de Eugénie Savoye, enviada aos arquitetos, em setembro de 1928: “*Monsieur, voici des principaux détail de ce que désire avoir dans la maison de campagne. D’abord, je voudrais qu’il soit possible de l’a grandir dans quelques années sans que l’agrandissement abime la maison. J’y veux l’eau chaude et froide, le gaz, l’électricité (lumière et force) le chauffage central. Au rez-de-chaussé: 1 grande pièce de 12 m /7, 1 vestiaire, (lavabo-water), 1 cuisine, 1 office, 1 chambre à coucher 5/4, une autre chambre à coucher 4/4 séparées par une salle de bains avec water. A l’étage ma chambre 5/4 avec grand salle de bains water fermé, 1 lingerie et 1 boudoir de 15m². Service: 2 chambres de bonnes, 1 garage pour 3 voitures, 1 logement de concierge et un logement de chauffeur, 1 débarras [...]*» (AMOUROUX, 2011, p. 4)
- <sup>21</sup> A casa custou o dobro do preço combinado (AMOUROUX, 2011, p. 14).
- <sup>22</sup> Na 5ª conferência, intitulada *O plano da casa moderna*, apresentada em 1929, em Buenos Aires, Le Corbusier comenta a impressão que a Villa Savoye evocava a seus visitantes. Vide: *Precisões de um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, editado pela primeira vez em 1930. (LE CORBUSIER, 2004, p. 138)
- <sup>23</sup> Carta enviada em 3 de setembro de 1937.
- <sup>24</sup> A desapropriação do imóvel não incomodava os Savoye, pois os dez anos que nela habitaram não foram de prazer (1931 a 1940, excetuando-se os períodos em que foi ocupada pelos alemães e depois pelos aliados da guerra).
- <sup>25</sup> «*La villa ne renferme ni prestigieuse collection d’oeuvres d’art comme celle de Raoul La Roche, ni oeuvres créées par le propriétaires comme celles d’Ozenfant ou de Lipchitz, ni même des meubles signés de l’architecte et de ses amis*». (AMOUROUX, 2011, p. 13)
- <sup>26</sup> Transcrição de trecho de intervenção proferida por Chareau, em 1926. Vide: BARRE-DESPOND, 1986, p. 378.
- <sup>27</sup> LOOS, Adolf. Histoire d’un pauvre homme riche. in: SARNITZ, August. *Adolf Loos, architecte, critique culturel, dandy*. Londres: Taschen, 2003.
- <sup>28</sup> O Filme *Mon oncle*, de Jacques Tati, de 1958, também trata dessa questão. O filme tem como cenário a Villa Arpel, objeto da paródia burlesca sobre a casa moderna. O filme foi rodado num momento histórico de eclipse do movimento moderno e de crítica à sociedade tecnológica. A relação conflituosa entre a obra moderna concebida pelo arquiteto e a experiência vivida pelos moradores é hilária e atemporal.
- <sup>29</sup> Vide: LOOS, Adolf. Architecture. In: LOOS, Adolf. *Ornement et crime et autres textes*. Paris: Payot-Rivages, 2003, p. 95-117.
- <sup>30</sup> O dormitório deve ser confortável, a casa parecer aconchegante. “*La pièce doit avoir l’air intime, la maison, l’air habitable*”. (LOOS, 2003, p. 115).

<sup>31</sup> Vide análise de Tournikiotis sobre o texto “Arquitetura”, de Loos (TOURNIKIOTIS, 1991, p. 30-35).

<sup>32</sup> Nos últimos anos da década de 1920, Loos se muda de Viena para Paris, onde reencontraria arquitetos e artistas, como Mallet-Stevens, Lurçat, Le Corbusier, Mondrian, Tzara etc. Em 1925, visitou a Exposição Internacional de Artes Decorativas, da qual participaram Le Corbusier, Perret, Mallet-Stevens e Melnikov. Como comentou Tournikiotis: “De uma maneira ou de outra, ele sempre esteve no meio das vanguardas de sua época, mas sabia diferenciar-se, conservando até o fim sua singularidade.” (TOURNIKIOTIS, 1991, p. 19). Sua popularidade, em Paris, é anterior a sua estadia na capital. Vários de seus ensaios já haviam sido publicados em Paris, em 1913, na revista *Cahiers d’Aujourd’hui*, e, em 1920, na *L’Esprit Nouveau*. Le Corbusier também o citava em seus textos: “Parece justo afirmar: quanto mais se cultiva um povo, mais desaparece a decoração (Deve ter sido Loos que o escreveu tão claramente)” (LE CORBUSIER, 1996, p. 85) A referência citada possivelmente seja esta: “L’évolution de la culture signifie suppression de l’ornement sur les objets d’usage courant.” (LOOS, 2003, p. 99)

<sup>33</sup> Interessante observar que Le Corbusier conviveu, durante toda sua estadia na rua Jacob, 20, com a vizinha, também locatária, Natalie Clifford Barney, escritora norte-americana que reunia em sua casa, semanalmente, uma elite intelectual moderna. Artistas, escritores, poetas, homens e mulheres davam vida aos saraus do Pavilhão da Amizade, pequeno templo situado no pátio interno do imóvel e no qual Barney realizava seus eventos.

## REFERÊNCIAS

- AMOUROUX, Dominique. *La Villa Savoye*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2011. 63 p.
- BABOULET, Luc. L’homme dans sa maison. *Le moniteur architecture amc*, Paris, n. 103, dec. 1999, p. 82-85.
- BARRE-DESPOND, Arlette. *UAM*. Paris: Éditions du Regard, 1986. 575 p.
- BAUDIN, Antoine. *Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique*. 2011, p.148-165. Disponível em: [www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files/corbusier.pdf?version=1](http://www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files/corbusier.pdf?version=1). Acesso em: 22/04/2014.
- CINQUALBRE, Olivier. *La maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- CHAREAU, Pierre. La maison de Verre. In: CINQUALBRE, Olivier. *La Maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- FRAMPTON, Kenneth. Maison de Verre as bachelor machine. *Labour, Work and Architecture*, New York: Phaidon Press Limited, 2002, p. 187-195.
- FRAMPTON, Kenneth. Maison de Verre. *Perspecta*, v. 12 1969, p. 77-128. Disponível em: [www.jsotr.org/stable/1566961](http://www.jsotr.org/stable/1566961)>. Acesso em: 03/04/2014.
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. 296 p.
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 240 p.
- LEPAGE, Julien. Observations en visitant. In: CINQUALBRE, Olivier. *La maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- LOOS, Adolf. Histoire d’un pauvre homme riche. In: SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: architecte, critique culturel, dandy*. Londres: Taschen, 2003. 96 p.
- LOOS, Adolf. Architecture. In: LOOS, Adolf. *Ornement et crime: et autres textes*. Paris: Payot-Rivages, 2003. 277 p.
- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004. p. 223-234.
- MOREL-JOURNAL, Guillemette (texte). *La Villa Savoye*. Itinéraires. Paris: Éditions du Patrimoine, 2008. 48 p.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000. 375 p.
- NELSON, Paul. La maison de la rue Saint-Guillaume. In: CINQUALBRE, Olivier. *La maison de verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: architecte, critique culturel, dandy*. Cologne: Taschen, 2003. 96 p.

SBRIGLIO, Jacques. *Imeuble 24 N.C. et appartement le Corbusier*. Berlim: Birkhäuser, 1996. 113 p.

TOURNIKIOTIS, P. *Adolf Loos*. Paris: Éditions Macula, 1991. 196 p.  
Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de verre – [www.marklyon.fr](http://www.marklyon.fr)

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: Junho 2014

Aprovação: Janeiro 2015

---

#### **Silvia Amaral Palazzi Zakia**

Arquiteta e urbanista e mestre em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP. Pós-doutoranda FAUUSP, bolsista PNPd-Capes, sob supervisão do Professor Livre-Docente Mário Henrique Simão D'Agostino.

Rua Monguba, 276  
13098-366 – Campinas – SP  
+55 (19) 3262-0753  
[zakia@uol.com.br](mailto:zakia@uol.com.br)