

PAULO DAVID SANTOS DE CARVALHO

# **CAPELA DE NOTRE-DAME-DU-HAUT EM RONCHAMP**

ANÁLISE DE DESENHOS DO PROJECTO, ESCRITOS DE LE CORBUSIER E TEXTOS CRÍTICOS

ORIENTADORES

PROF. DOUTOR PEDRO MAURÍCIO DE LOUREIRO COSTA BORGES

ARQUITECTO ARMANDO MANUEL DE CASTILHO RABAÇA CORREIA CORDEIRO



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SETEMBRO 2009

# Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp

Análise de desenhos do projecto  
escritos de Le Corbusier  
e textos críticos



**Paulo David Carvalho**

**Dedico este trabalho  
aos meus pais  
que me acompanharam  
até ao início deste curso.**

# Sumário

<b>Resumo</b>	<b>IV</b>
<b>Abstract</b>	<b>V</b>
<b><i>Promenade</i> arquitectónica</b>	<b>VI</b>
<b>Introdução</b>	<b>01</b>
<i>Capítulo 1. Análise de desenhos do projecto</i>	<b>03</b>
<i>Capítulo 2. Sobre escritos de Le Corbusier</i>	<b>32</b>
<i>Capítulo 3. Sobre textos críticos</i>	<b>54</b>
<b>Conclusão</b>	<b>77</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>80</b>
<b>Anexo de desenhos</b>	<b>86</b>
<b>Anexo de imagens</b>	<b>124</b>



## Resumo

A presente Dissertação destina-se à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura do Mestrado Integrado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Título: “Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp”.

Subtítulo: “Análise de desenhos do projecto, escritos de Le Corbusier e textos críticos”.

O subtítulo indica a estrutura do trabalho, organizado em três capítulos:

- 1) Análise de desenhos do projecto e apontamentos desenhados;
- 2) Análise de escritos de Le Corbusier, entre 1920 e 1965;
- 3) Análise de textos críticos.

Esta estrutura de análise centrada em três elementos de estudo foi elaborada para uma melhor compreensão desta capela, considerando a sua relação com a crise do Movimento Moderno, com as Belas-Artes, com a natureza, o lugar, o culto e ainda a relação entre o interior e exterior da capela.

**Palavras chave:** Ronchamp, Notre-Dame-du-Haut, Le Corbusier, arquitectura religiosa, arquitectura do século 20.

## **Abstract**

This present thesis has been delivered to obtain the master degree in architecture at the Faculty of Sciences of the University of Coimbra.

Title: “Chapel of Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp”.

Sub-title: “Analysis of project drawings, texts of the architect, and texts of the critics”.

This thesis has a structure of three chapters:

- 1) Analysis of Le Corbusier project drawings and sketches;
- 2) Analysis of Le Corbusier’s texts from 1920 till 1965;
- 3) About the critics’ texts.

This structure of analysis centered on drawings and texts intends to clarify the understanding of the chapel’s relationship with the crisis of the Modern Movement, it’s relationship with the Fine-Arts, it’s relationship with nature, site, religious worship, and also the relationship between the inside and outside of the chapel.

Keywords: Ronchamp, Notre-Dame-du-Haut, Le Corbusier, religious architecture, architecture of the twentieth century.

# ***Promenade* arquitectónica**



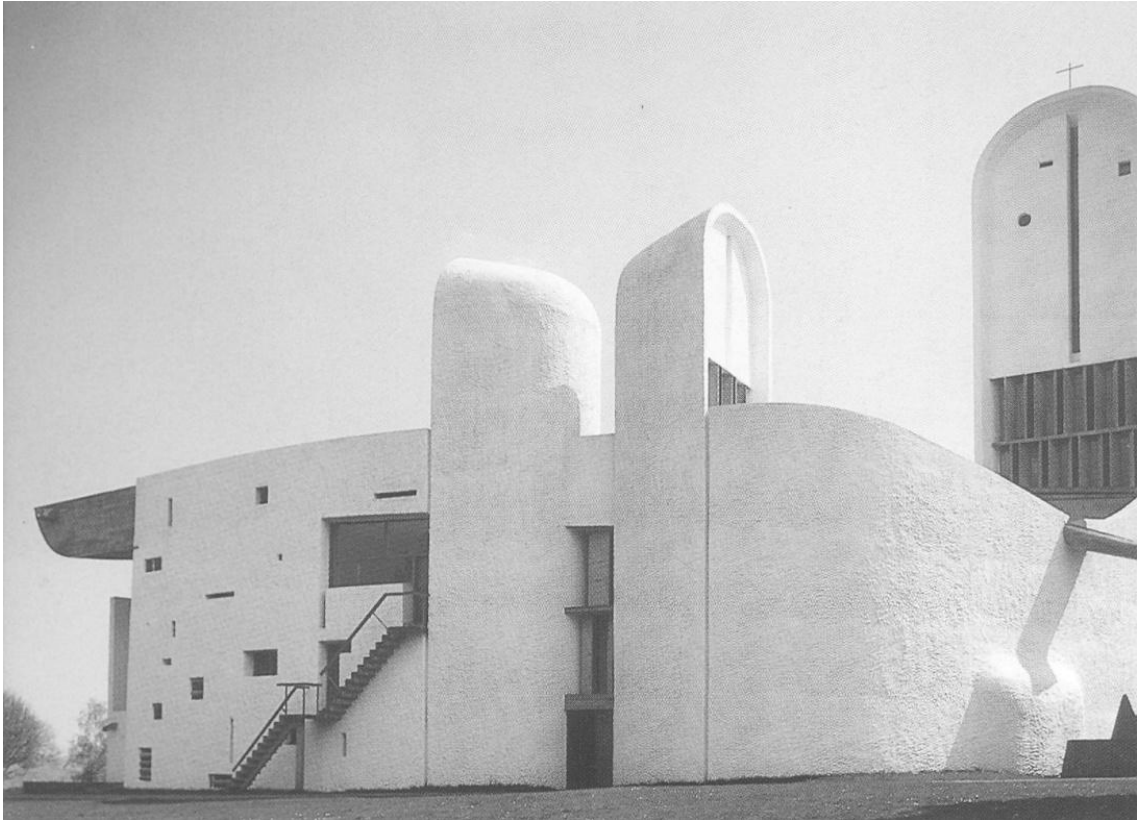
**1. Acesso.**



**2. Alçado Sul.**

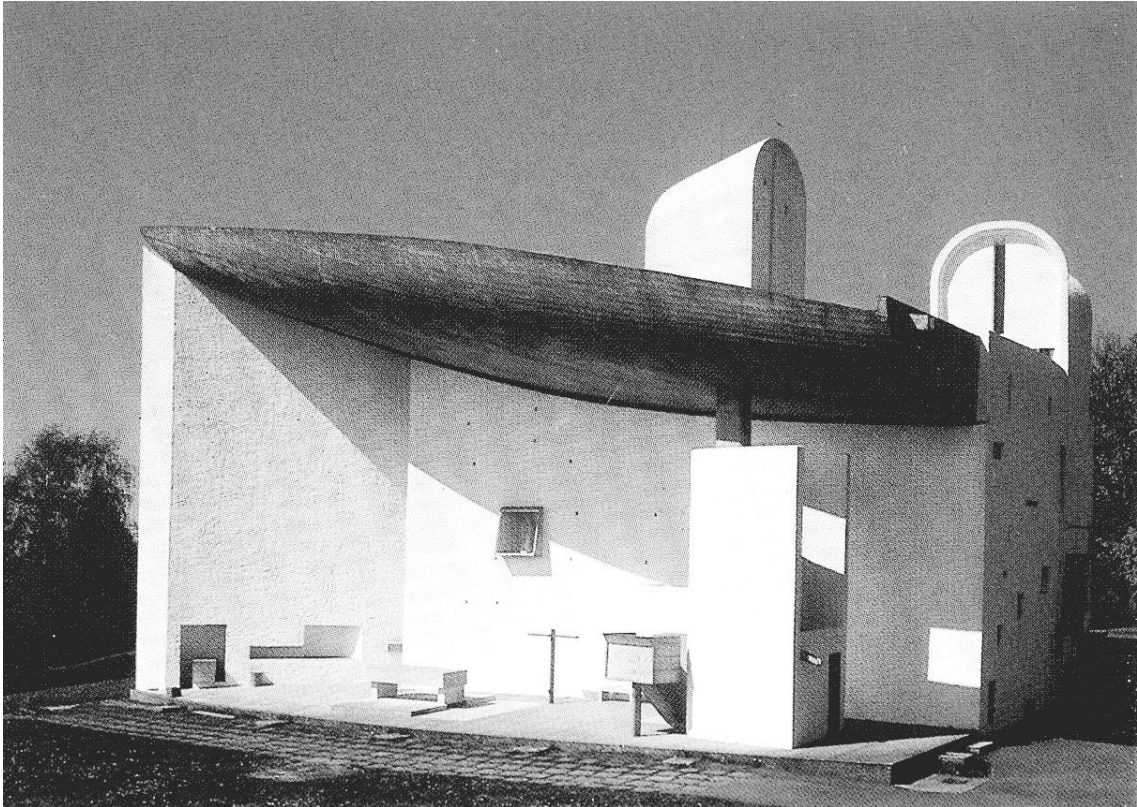


3. Alçado Oeste.



**4. Alçada Norte.**





5. Alçado Este.

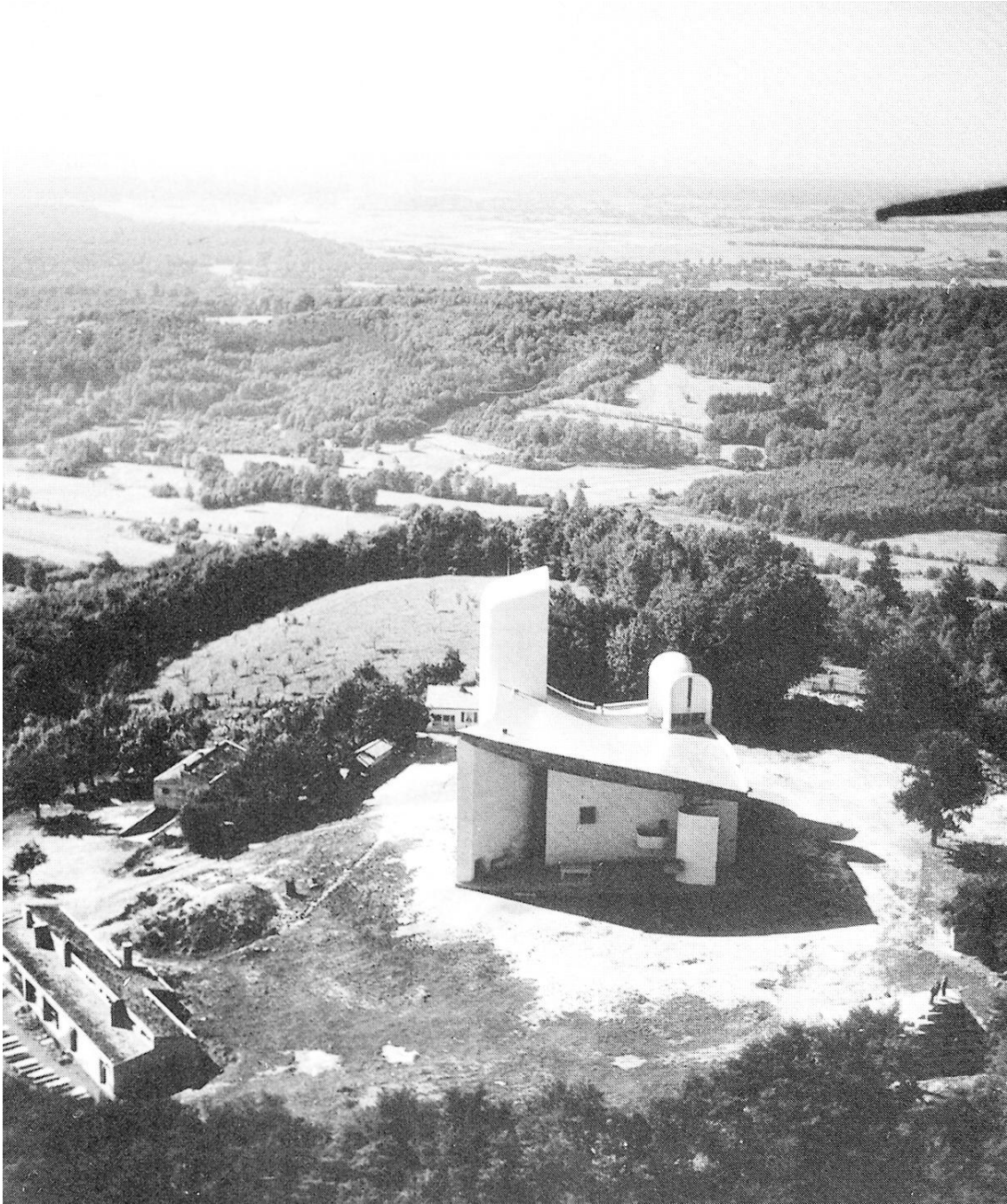




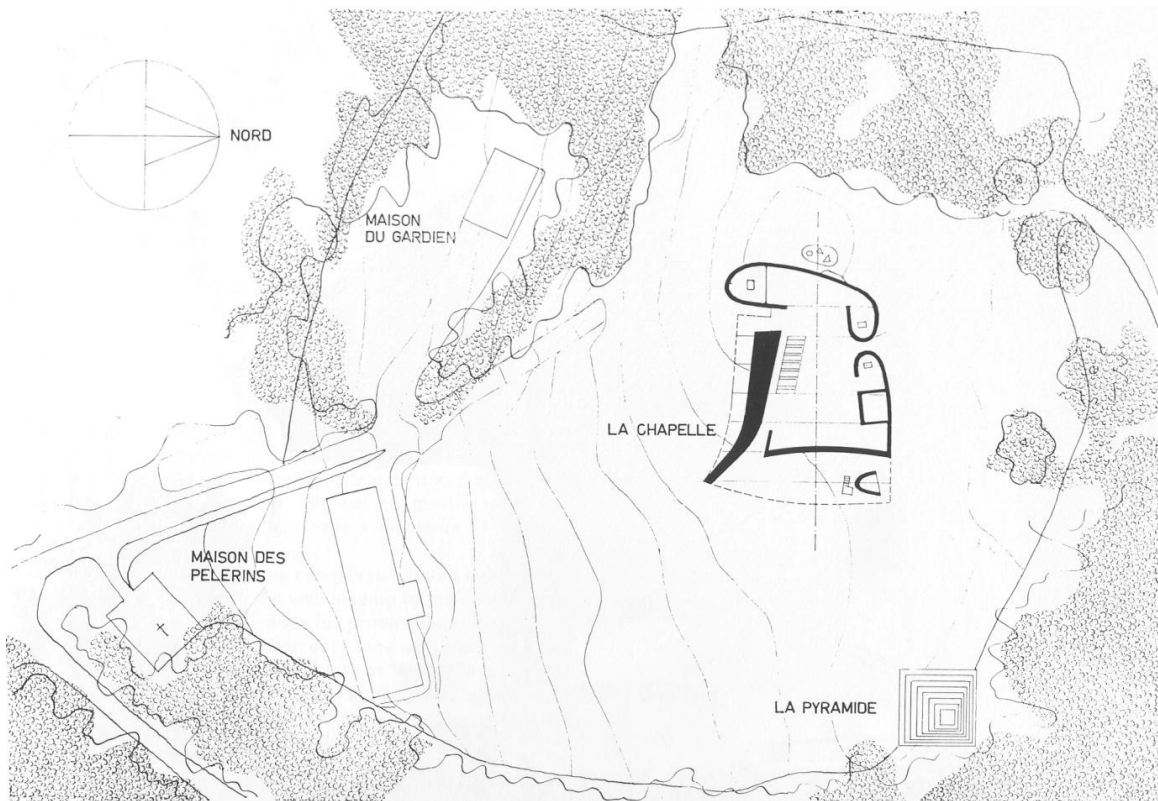
6. Missa no interior



**7. Peregrinação a 15 de Agosto.**



**8. Vista aérea de Nascente**



9. Planta geral da implantação.

Fotografia de Ronchamp (p. III): Marc Paynard (postal de *Impressions Combier Macon*)

Créditos das imagens da *Promenade* arquitectónica:

As fotografias com os números, 1, 3 e 9 provêm do livro de Le Corbusier, *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957*; respectivamente das páginas 17, 28 e 20.

As fotografias com a numeração 2, 4, 5, 6 e 8 foram retiradas do livro de Danièle Pauly, *Le Corbusier: la Chapelle de Ronchamp*; respectivamente das páginas 16, 19, 17, 47 e 27.

A fotografia com o número 7 foi retirada do livro de Glauco e Giuliano Gresleri, *Le Corbusier: il programa liturgico*; da página 97

## Introdução

A capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp, França, vulgarmente conhecida por Ronchamp, foi encomendada ao arquitecto suíço, Le Corbusier (1887-1965), em 1950 e inaugurada a 25 de Junho de 1955.

Ronchamp é singular no contexto da arquitectura do séc. XX e o seu significado é indissociável da crise do Movimento Moderno, constituindo-se como antítese deste nos seus princípios de *verdade na construção*, ao posicionar-se longe da arquitectura purista, ao explorar de forma dramática matéria, texturas, cor, luz e escala. Existem agora referências às arquitecturas primitivas, ao vernáculo e ao classicismo das viagens de formação, no mundo mítico mediterrâneo. A *machine à habiter* dá lugar ao *espace à émouvoir*, a máquina dá lugar à história, a ciência a uma religiosidade profana. A reprodutividade e estandardização cedem espaço à experiência singular. Além de singular, Ronchamp é decisiva para o desenvolvimento da arquitectura posterior, introduzindo questões centrais no debate disciplinar da segunda metade do século XX, como a relação entre arquitectura e história, o valor da construção na expressão formal, a dimensão simbólica, social e cultural, a importância da identidade tipológica.

A escolha do tema deve-se, não apenas, aos motivos de relevância histórica para a arquitectura, mas também ao facto de Le Corbusier ser marcante na formação arquitectónica do autor desta Dissertação, bem como pelo impacto causado no próprio, aquando da visita a este edifício.

Justificada a relevância de Ronchamp, pretendemos aprofundar o entendimento da obra, não apenas pela abordagem da crítica, mas especialmente pela análise de desenhos de projecto e textos do seu próprio autor.

Para dar cumprimento aos objectivos citados, esta Dissertação está organizada numa estrutura central de três capítulos.

O primeiro capítulo centra-se no processo de projecto em que Le Corbusier produz vasto número de esboços e desenhos rigorosos, reproduzidos na obra digital “Le Corbusier Plans” e na publicação “Carnets”. Estes elementos de desenho enriquecem a leitura da obra na identificação de intenções, hesitações e decisões da fase de projecto e execução. Pretende-se que este capítulo permita diversas observações e elações.

O segundo capítulo centra-se nos escritos por si redigidos ou supervisionados, desde a década de 20 até 1965, nos quais, Le Corbusier nos permitirá compreender melhor Ronchamp e entendê-la de forma mais global no todo das suas obras.

A produção crítica vem sendo regular ao longo das décadas e, ao acrescentar novas leituras, comprova a relevância da obra. Neste terceiro capítulo, pretende-se abordar textos críticos desde a inauguração da capela até aos nossos dias, com a finalidade de identificar as diversas reacções de arquitectos, historiadores e críticos e de os comparar com o processo de desenho e escrita de Le Corbusier.

Assim, analisando e abordando elementos do processo de projecto, escritos de Le Corbusier, e alguma da crítica à obra, esta Dissertação pretende centrar-se essencialmente na relação que a obra estabelece com a crise do Movimento Moderno, com as Belas-Artes, com a natureza, o lugar, o culto religioso e ainda a relação interior-exterior desta capela de peregrinação.

## Análise de desenhos do projecto

“Dessiner, c’est d’abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir. Dessiner, c’est apprendre à voir, à voir naître, croître, s’épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser à l’intérieur ce qui à été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire.

Dessiner, c’est aussi inventer et créer. Le phénomène inventif ne surviendra qu’après l’observation...

Le dessin est un langage, une science, un moyen d’expression, un moyen de transmission de pensée...

Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans concours d’explications écrites ou verbales. Il aide la pensée à se cristalliser, à se prendre corps, à se développer. Pour l’artiste, le dessin est la seule possibilité de se livrer sans contrainte aux recherches du goût, aux expressions de la beauté et de l’émotion. Le dessin est pour un artiste le moyen par lequel il cherche, il scrute, note et classe, le moyen de servir de ce qu’il désire observer, comprendre, puis traduire et exprimer...

Le dessin, lui, est le témoin. Témoin impartial et moteur des œuvres du créateur. Témoin aussi d’une terrible bataille: celle de la peinture...

Chaque journée de ma vie à été vouée en partie au dessin. Je n’ai jamais cessé de dessiner et de peindre, cherchant où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches.”

Le Corbusier



Le Corbusier utiliza o desenho como instrumento diário de pesquisa da forma, assumindo-se, simultaneamente, como uma procura de respostas para a génese das formas. Como afirma, o desenho permite a transmissão integral do pensamento, sem apoio de explicações verbais ou escritas: “Le dessin est (...) un moyen de transmission de pensée”; e conclui o texto *Dessiner*<sup>1</sup> com algo absoluto: “Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches”.

Sobre o processo mental, do qual o desenho é um instrumento, Le Corbusier descreve-o assim:

“Lorsqu’une tâche m’est confiée, j’ai pour habitude de la mettre au-dedans de ma mémoire, c’est-à-dire de ne permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu’elle possède une certaine indépendance : c’est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d’un problème...Puis un jour, une initiative spontanée de l’être intérieur, le déclic se produit ; on prend un crayon, un fusain, des crayons de couleur (la couleur est la clef de la démarche), et on accouche sur le papier : l’idée sort, l’enfant sort, il est venu au monde, il est né.”<sup>2</sup>

O arquitecto compara a mente humana com uma caixa para a qual se vertem os elementos de um problema, que esta gere com alguma independência. Colocados os elementos da tarefa na memória, Le Corbusier diz permitir-se a meses sem quaisquer esboços. A segunda comparação é feita com o parto, ou seja, a mente, por iniciativa espontânea, desencadeia o nascimento da ideia que se concretiza no papel com a ajuda de lápis, carvão e lápis de cor.

Ao procurar compreender melhor a capela de Ronchamp, faz então sentido analisar os esboços e desenhos rigorosos. A análise deste material, datado de 1950 a 1959, permitirá apontar algo sobre as motivações, hesitações e decisões do projecto.

---

<sup>1</sup> LE CORBUSIER – *Dessiner*. In PAULY, Danièle, ed. lit. - *Le Corbusier: le dessin comme outil*, p. 75.

<sup>2</sup> LE CORBUSIER - *Le Corbusier: carnets*, Vol. 2, p.13.

Le Corbusier teria de responder a um programa pouco complexo: uma nave principal com três pequenas capelas, um santuário externo para as cerimónias de peregrinação, uma sacristia e escritório, a inclusão da escultura setecentista da Virgem, sendo-lhe também lembrado que seria importante a recolha das águas pluviais devido à escassez de água na colina.

Mas a aceitação desta encomenda não foi imediata. Na primeira abordagem feita pelo cónego Ledeur, Le Corbusier terá respondido que não tinha tempo para uma “instituição morta”<sup>3</sup>. Esta reacção poderá estar relacionada com os obstáculos colocados pela instituição católica que levou ao cancelamento do projecto para a capela subterrânea em *Sainte-Baume*, na Riviera francesa. Ledeur e o editor da revista *L’Art Sacré*, o padre Couturier, não desistem da vontade de trazer de volta fiéis à Igreja, nem de entregarem esta igreja a Le Corbusier:

“...some Dominican monks led by Father Couturier (1898-1954) were plotting a campaign to bring Modern art into the Catholic Church to revive its somnolent forms and sleepy liturgy. This campaign, which led to the commissioning of Matisse, Chagal, and Léger, also led them to Le Corbusier...Yet the Dominicans knew their man and how to land him. First Canon Ledeur took him to the site of Ronchamp, a hill above the small village in the Haute-Saône part of France: the rolling hills here could have come from one of his drawings of la Chaux-de-Fonds. Second, the Dominicans told him of their doctrine-spiritual expression through the intense use of abstract and representational forms- and that he would be “given free rein to create what you will.” Here was the offer to produce a total work of art, any way he liked, and that meant an answer to Picasso. Third, the commission must have reminded him of the dreams of Charles L’Eplattenier and his dedicated followers of the New Section of Art. To repeat lines from his Confession of 1925: “We were preparing the future. ‘Here,’ [at the top of the highest hill, with uninterrupted horizons] said the master, ‘we will build a monument dedicated to nature and we will make it our lives’ purpose.” Here on the Ronchamp hill he was offered the job of

---

<sup>3</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**, p. 263.

creating a new monument to nature, and that is precisely what he did.”<sup>4</sup>

Os primeiros esquissos foram realizados na visita que Le Corbusier fez com o cónego Ledeur à colina de Ronchamp, no dia 4 de Junho de 1950, onde, segundo o cónego, Le Corbusier se terá sentido cativo da paisagem: “I had the impression that he had forged an immediate bond with the landscape”<sup>5</sup>. Ledeur acrescenta ainda algo sobre os primeiros desenhos: “I can remember so well his immediate reaction to the site; the first line he drew – this south wall (tracing a curve)...”<sup>6</sup>. Le Corbusier, na obra “Ronchamp” fala do seu cuidado em desenhar os quatro horizontes no topo da colina:

“Dans la tête, l'idée naît-elle; vague, divague et se cherche. Sur la colline j'avais soigneusement dessiné les 4 horizons. Car il y en a 4: à l'Est, les Ballons d'Alsace; au Sud, les derniers contreforts laissent un vallon ; à l'Ouest, la plaine de Saône; au Nord, un vallon et un village. Ces dessins sont égarés ou perdus; ce sont eux qui déclenchèrent architecturalement la riposte acoustique – acoustique visuelle au domaine des formes... Ce 4 juin 50 : - Donnez-moi du fusain et du papier...”<sup>7</sup>

Mesmo antes de ter estado no lugar a 4 de Junho de 1950, Le Corbusier desenha esquissos<sup>8</sup> da colina ainda com as ruínas da anterior capela<sup>9</sup>, em viagem de comboio na linha Paris-Bale. Em apontamento escrito, Le Corbusier denuncia que esta capela era demasiado grande para a colina<sup>10</sup>.

Para a análise dos desenhos da proposta de Le Corbusier, procurou-se considerar três subtemas na proposta: espaço exterior; relação interior-exterior; espaço interior. Estes subtemas foram escolhidos porque se trata de uma igreja de peregrinação, na qual os percursos pelo exterior e interior são de grande importância. Após esta divisão, verificou-se que era algo artificial e que a “relação interior-exterior” abarcava praticamente toda a análise dos desenhos.

---

<sup>4</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**, p. 262-263.

<sup>5</sup> Cf. FRAMPTON, Keneth - **Le Corbusier**, p. 167.

<sup>6</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**, p. 263.

<sup>7</sup> LE CORBUSIER – **Ronchamp**, p. 89.

<sup>8</sup> Caderno D17, 272, p. 87.

<sup>9</sup> Ver Imagem 1, p. 125.

<sup>10</sup> Ver legenda do esquisso 272, p. 90.

Neste sentido, segue-se a análise cronológica dos desenhos para uma compreensão da evolução da proposta, com ênfase na relação entre o interior e o exterior da capela. Ao longo da análise irão sendo colocadas observações sobre a relação que a obra estabelece com a crise do Movimento Moderno, com as Belas-Artes, com a natureza, o lugar e o culto religioso.

### **A relação interior-exterior**

O esquisso FLC 7470 (p. 87) é, entre os consultados, aquele que consideramos ser o mais inicial da proposta e desenhado já no ateliê. Verificamos nele a cuidadosa colocação dos pontos cardeais e a justificação de cada parede na respectiva orientação. O edifício tem uma forma genericamente rectangular com eixo longitudinal no sentido Poente/Nascente, e “abertura” para Oriente com o desenho de uma plataforma. Le Corbusier poderá estar especialmente centrado na colocação do edifício no planalto e na consideração dos limites mais significativos. O percurso de acesso, por um caminho diagonal a Sul, está enfatizado com uma seta que indica a direcção de chegada. Este acesso sul é igualmente o percurso de acesso à anterior igreja construída<sup>11</sup>. Uma parede, já de grossura expressiva, é o primeiro contacto com a construção.

Neste espaço de chegada junto à porta na esquina sudoeste, a *promenade* arquitectónica é prolongada num percurso em torno do edifício pelo lado poente, em parte pela curvatura da parede sul que faz a inflexão do movimento. No lado oposto à chegada, na mesma expressão de traço da parede poente, temos a única parede recta. Esta parede norte, com sentido de torção horizontal para nordeste (em planta), gera entre este lado e o muro sul

---

<sup>11</sup> Ver Imagem 1, p. 125.

uma área interior que é maior a nascente do que a poente. No lado norte do desenho da colina, está também indicada uma estrutura de seis pilares (em disposição de dois quadrados). Por fim, no lado oriental, em traço semelhante ao muro sul, a igreja é encerrada com uma parede curva reforçando a definição do espaço exterior.

O esquisso já indica a posição dos altares interior e exterior. O lado nascente concentra os dois altares e há entre eles uma passagem. Na fé cristã<sup>12</sup>, existem importantes deslocamentos provenientes do Oriente e é nesta orientação que estão os dois altares principais de celebração da missa. O espaço oriental exterior, como que um segundo santuário, está delimitado a oriente por uma estrutura em forma de foice com o bico no acesso sul e a parte de ligação ao cabo a noroeste.

Este primeiro esquisso aponta com muita clareza a forma e colocação da capela na colina, o posicionamento dos dois altares e a circulação dos peregrinos.

No esquisso FLC 32129 (p. 88) temos uma ideia inicial da cobertura que, na realidade, é muito realista se comparada com a solução final. Le Corbusier tem, como ideia de concepção, uma carapaça de caranguejo apanhada em *Long-Island*, Nova Iorque:

“Une coque de crabe ramassée à Long-Island près New York, en 1946, est posée sur la table à dessin. Elle deviendra le toit de la Chapelle : deux membranes de béton de six centimètres d'épaisseur maintenues entre elles à une distance de 2m 26. La coque posera sur des murs de vieilles pierres récupération...”<sup>13</sup>

A ideia da casca de caranguejo não nos parece evidente no esquisso. O desenho é uma pesquisa, uma procura e transmissão de pensamento, mas neste caso parecem ser necessárias explicações verbais ou escritas. A casca está presente enquanto elemento solto, enquanto elemento oco no interior, leve

---

<sup>12</sup> Cf. o texto de Mateus 24: 27, no Novo Testamento da Bíblia.

<sup>13</sup> LE CORBUSIER – **Ronchamp**, p. 89-90.

e muito importante como cobertura de uma nave sem pilares. No esquisso, as formas podem-nos transmitir uma ideia de dólmen, tenda, peça de barro sobre dois pés, ou de uma asa de avião. A ideia de casca de caranguejo é surpreendente<sup>14</sup> e remete-nos para algo primitivo. Dólmenes são das mais primitivas manifestações religiosas da humanidade mas antes destes já existiam os elementos da natureza como conchas, pedras ou pinhas como as que Le Corbusier guardava. No esquisso, nota-se ainda o facto de este já indicar uma distinção entre a parede sul em forma piramidal e a parede norte.

O esquisso 315 do Caderno E18 (p. 88) é um esquemático apontamento para a colocação da estátua setecentista na parede oriental. Cada face desta parede é retábulo do respectivo presbitério interior ou exterior, sendo que a estátua deverá estar numa redoma de vidro para poder ser observada pelos peregrinos, quer estejam no interior ou no exterior. É possível que Le Corbusier já considere a sua rotação de modo a estar virada para o respectivo presbitério de celebração. A legenda, “a = éclairage opticoelectr // b idem”, não é clara relativamente à intenção de iluminação pretendida por Le Corbusier, mas é clara a ideia de simetria da estátua (mediante rotação) relativamente ao plano da parede oriental.

O esquisso FLC 7420 (p. 89) volta a mostrar com grande clareza toda a relação da capela com o espaço envolvente: os dois percursos de acesso, a orientação, a implantação e dimensão de ocupação. É uma noção tridimensional com o terreno que é plano mas afunda na extremidade oriental. É uma tentativa de compreensão do espaço envolvente e uma busca de encontro do edifício com a topografia existente.

Em relação ao desenho FLC 7470 (p. 87), a principal transformação programática é a indicação das três pequenas capelas curvas, sendo que duas estão ligadas pela parede poente. Uma capela está na extremidade sudoeste e

---

<sup>14</sup> Ver Imagem 2, p. 125.

as restantes duas estão no lado norte. Estas últimas capelas têm uma pequena porta que as separa. Quase em alinhamento (sentido Sul/Norte) está a segunda porta, entre as duas outras pequenas capelas. Este percurso interior é feito na retaguarda dos bancos colocados de modo tradicional em duas filas. Salienta-se a indicação clara da comunicação entre os dois presbitérios (área para o serviço do altar), através de uma passagem na intercepção do muro sul com a parede oriental. Le Corbusier desenha ainda elementos rectangulares que denunciam a circulação exterior que contorna o edifício pelo lado ocidental e os oito pilares do campanário junto às torres norte. A maior transformação expressa neste esquisso está na porta de comunicação entre os dois presbitérios.

O esquisso FLC 7421 (p. 89) destaca a composição feita pelas duas volumetrias representadas. Supõe-se uma intenção de complementaridade (capela e campanário) e equilíbrio do edificado no topo da colina. A linha imaginária de contorno superior dos dois corpos edificados acompanha o subir e descer da silhueta da serra. Le Corbusier fá-lo com estruturas diferentes, uma maciça e a outra menos densa. Esta relação dos dois corpos no terreno, relativamente à colina, é mais evidente por se tratar de um desenho de conjunto das elevações topográficas. É de lembrar que a indicação do campanário já existe no primeiro desenho comentado sobre a nova proposta.

O esquisso FLC 7433 (p. 90) é uma representação muito inicial dos quatro alçados da capela. Destaque para a representação da grande plataforma que delimita o espaço exterior oriental. Esta plataforma cria um *santuário* encerrado mas não coberto. Surpreende uma cruz exterior no acesso sul de grandes dimensões, cuja intenção de colocação será abandonada. Este abandono reforça a importância de uma só cruz e da sua deslocação, em peregrinação, do interior para o exterior e vice-versa.

O desenho FLC 7432 (p. 91) reforça a planta FLC 7420 (p. 89). A plataforma que marca o talude oriental é afirmada. O muro sul tem desenhadas as

aberturas que são estreitas no exterior e mais largas no interior. Também se revela o estreitamento do muro sul na ponta sudeste. Esta extremidade sudeste do muro sul tem agora uma inflexão para sul menos acentuada. A porta principal de entrada começa a definir-se como uma reentrância na transição entre o muro sul e a capela sudoeste, prolongando o movimento e retardando a entrada.

No interior, o espaço maior e central não tem bancos. Os bancos foram colocados junto ao muro sul, frontais à imagem e à passagem entre presbitérios, ocupando menos de um terço da largura total da capela. Esta opção poderá estar relacionada com o facto de ser uma pequena igreja de peregrinação onde se torna necessário que muitas pessoas fiquem em pé durante as celebrações colectivas (cerca de 200 pessoas no interior). Poderá igualmente ser mais acolhedor para uma eventual presença de poucas pessoas que entram para meditação, silêncio e oração, evitando a sensação de *igreja vazia* quando poucas pessoas estão no seu interior. Parece existir na colocação dos bancos a distinção entre a presença maciça de celebração da missa e a presença silenciosa de meditação e oração individuais.

Os espaços da sacristia e escritório estão claramente contemplados, bem como a colocação dos cinco altares e da mesa da comunhão, em curva, no altar interior. Junto da sacristia, ou escritório, surge o púlpito para homilias. As tribunas na parede oriental são agora simétricas para ambos os lados e separadas pelo que se assemelha a uma porta de pivô central.

Neste desenho, além da clareza e confirmação de todo o processo de desenho anterior, surge agora a indicação da cobertura, a qual se prolonga a Este e a Sul para além da delimitação das paredes. A Este, a cobertura estende-se de forma a cobrir o plano do presbitério e está já indicado o pilar de apoio (extremidade noroeste).

O esquisso FLC 7464 (p. 91) dá-nos uma perspectiva do interior da capela nesta fase de desenvolvimento da proposta. Salienta-se que a escala é maior



do que a solução final e que a rugosidade das paredes já está bem presente para a definição das formas.

Passamos ao esquisso FLC 7264 (p. 92) que se debruça sobre a cobertura. É uma estrutura em sistema reticulado muito semelhante à leveza necessária da asa de avião. A construção aeronáutica era conhecida por Le Corbusier, autor de *Aircraft*, publicado em 1935. A cobertura é uma estrutura “solta” que poisa sobre pilares de betão no interior das paredes. Esta opção cria uma linha de luz superior neste limite entre o muro e a cobertura<sup>15</sup>. Sobre este efeito, Le Corbusier diz que a luz jorra (“la lumière ruisselle”<sup>16</sup>), um jorrar como água. Esta imagem do arquitecto para expressar o efeito da luz no interior curvo da cobertura pode remeter-nos para o casco de uma embarcação na água. Le Corbusier, especialmente nas obras *Ronchamp* e *Le livre de Ronchamp*, dedica atenção à construção da cobertura<sup>17</sup>.

Os seis desenhos seguintes constituem um conjunto que poderá corresponder a uma primeira apresentação da proposta na escala 1/100, com data de 22 de Novembro de 1950. Trata-se de uma planta, três alçados e dois cortes.

Na planta FLC 7104 (p. 93), e relativamente à planta anterior (FLC 7432, p. 91), verificamos algumas modificações. No interior poente são introduzidos os confessionários, certamente por se apresentar como a parte mais reservada ou silenciosa de toda a nave. Nenhum dos três confessionários é uma estrutura autónoma mas estão todos introduzidos na parede com destaque para os dois que provocam uma saliência para o lado exterior. Altera-se também o desenho da sacristia e surge uma ideia de mesa da comunhão na frente do altar. O canto direito da folha apresenta os pisos superiores da sacristia e escritório. O desenho do púlpito interior e as escadas de acesso às tribunas apresentam

---

<sup>15</sup> Ver Imagem 2, p. 125.

<sup>16</sup> Ver Imagem 3, p. 126.

<sup>17</sup> Ver Imagens 3, 4 e 5, p. 126-127.

agora a sua forma final. O desenho das duas tribunas modifica-se assemelhando-se ao desenho que Le Corbusier usa diversas vezes para representar a jornada diária do Sol<sup>18</sup>.

Le Corbusier representou os pontos cardeais (incidência solar) de acordo com o desenho da parede sul. O lado de maior incidência solar recebe a luz e desfragmenta-a para um interior de recolhimento. A fenestração da parede sul sofrerá constantes mudanças ao longo do projecto.

Nesta planta já se tornou clara a ligação entre os dois presbitérios, interior e exterior. Existe uma interligação que se efectua pelo movimento curvo das paredes sul e oriental, pela colocação dos bancos na direcção da porta de passagem entre altares ou pela colocação das tribunas e da imagem da Virgem na parede oriental.

O alçado oriental (FLC 7113, p. 93) mostra-nos a plataforma do lado nascente. É uma estrutura bastante extensa, cujo verdadeiro impacto não parece revelado nesta representação porque a vista não é a do peregrino ou visitante comum.

O alçado da fachada norte (FLC 7112, p. 94) é o desenho onde a plataforma parece fazer mais sentido no conjunto e na função, sucedendo o mesmo no alçado seguinte (sul). O lado norte apresenta a sua fenestração e o piso superior da sacristia tem um grande vão. O espaço entre as portas norte está definido pela porta e pela entrada de luz.

O alçado da fachada sul (FLC 7111, p. 94) mostra uma fenestração com diversos orifícios aparentemente arbitrários e de pequenas dimensões. A porta de acesso é semelhante à porta norte mas em duplicado. A plataforma poderá denunciar uma ideia de que é necessário caminhar até à extremidade da mesma para observação da natureza.

O corte longitudinal (FLC 7107, p. 95) para norte (paralelo à linha de bancos, *cortando* pelos campanários e o nicho da escultura da Virgem) mostra-nos com grande clareza todo o chão da capela, presbitério exterior e zona de

---

<sup>18</sup> Ver Imagem 6, p. 127.

peregrinos. Percorrendo o corte de Poente para o Oriente, começamos no exterior à cota mais alta. No interior confirmamos a maior privacidade da zona dos confessionários e de seguida notamos que o piso tem um ligeiro declive em direcção ao presbitério. Notamos ainda a fenestração da porta e da parede que ilumina o retábulo e o presbitério. Vemos a relação das tribunas com os púlpitos, escadas e estátua (no interior e exterior). A parede oriental é visivelmente um centro de simetria entre o interior e exterior. Este aspecto era visível em planta e no corte é igualmente muito visível esta simetria e complexa relação interior-exterior.

Por fim, é visível neste esquisso a relação da plataforma com os peregrinos porque faz com que estes se centrem no lugar de celebração. Apenas a linha de cumeeira dos montes é visível e só na beira do muro de protecção (provavelmente à altura do ombro de um adulto) poderá ver-se a paisagem e edificações do aglomerado urbano. Esta influência da plataforma na visão da paisagem, lembra a descrição que Le Corbusier faz no Parthénon:

“El precipicio de la colina y la sobreelevación del templo por encima de las losas de los Propileos, apartan de la percepción cualquier vestigio de vida moderna...”<sup>19</sup>

Mais tarde, esta plataforma é abandonada e a *contenção* dos peregrinos é obtida pela vegetação.

No mesmo corte mas orientado para sul (FLC 7106, p. 95), Le Corbusier confirma-nos o que constatámos no corte anterior e mostra-nos a primeira representação do espaço mais reservado da capela sul. Além deste aspecto vemos todo o muro sul em contraluz e as fenestrações que, no interior, têm dimensões alargadas. Neste desenho e nos anteriores, vemos uma vegetação de médias dimensões.

A série de cinco desenhos seguintes vai revelar algumas modificações, novamente na parede sul e na porta sul.

---

<sup>19</sup> LE CORBUSIER - *El viaje de oriente*, p. 176.

O desenho FLC 7114 (p. 96) é um esquema de pilares mas que traz uma importante modificação, o alargamento do muro sul. Neste caso, não existe um estreitamento na extremidade sudeste.

A planta FLC 7471 (p. 96) volta a trazer modificações nas aberturas do muro sul, volta a incorporar dois dos anteriores confessionários (apenas um na parede poente) e volta a alterar o acesso sul da capela.

A porta, na transição entre muro sul e capela, é um elemento de sucessivas variações mas permanece a intenção de retardamento da entrada bem como de difusão da forte luz sul. Este acesso é agora feito por duas portas desencontradas de pivô central, tornando-a numa entrada *sifonada*, mais labiríntica e menos directa. Uma modificação que perdurará é a rotação no nicho da escultura setecentista reforçando o plano da parede e não a do eixo apontado pelos altares (cf. FLC 7104, p. 93).

No exterior, foi retirado o púlpito e o pilar é uma estrutura de maiores dimensões, em forma de “U” com a abertura para Norte. A forma e dimensão deste pilar encerram mais a área coberta dos presbitérios e rematam o percurso de *promenade* feito em curvatura a partir da torre sul.

É curioso que, nesta representação, a parede poente acentua a forma curva, se comparada com a planta anterior (FLC 7104), reforçando o sentido de movimento exterior que contorna a igreja e estabelece também continuidade entre as duas capelas interiores por ela ligadas.

A axonometria no desenho FLC 7403 (p. 97) parece-nos salientar esta síntese de formas curvas em que as paredes poente e norte se assemelham e as paredes sul e nascente fazem o outro par. As primeiras prolongam a *promenade* e as segundas acolhem e fazem a transição interior-exterior.

O esquisso 326 do Caderno E18 (p. 97) destaca o estudo das aberturas no muro sul. Voltamos a salientar que Le Corbusier orienta as janelas de profundidade para o Sol, realçando a difusão de luz. O vidro de cor é uma solução que perdurará e já está aqui apontada. Estas janelas rentes ao chão são de grandes dimensões (acima da estatura média de um adulto). Esta profundidade e dimensão das entradas de luz, com o desenho de um tecto mais baixo e o rasgo de luz na linha da cobertura reforçam uma ideia interior, de uma caverna, de algo soterrado.

Os três esquisos seguintes, FLC 7456, 7465B e 7324 (p. 98-99), mostram-nos um estudo que confirma a dúvida em torno do muro sul e da porta de acesso. Le Corbusier desenha uma axonometria para cada solução de porta, mantendo a ideia de *caixa* (retardamento), e em ambas as axonometrias toma diferentes opções para a fenestração. A escala da capela já está mais aproximada da solução final.

Em seguida, o esquisso FLC 7326 (p. 99) é referente à torre norte que se ilumina pela luz poente onde a preocupação parece estar nos remates com a cobertura. Esta pormenorização é uma pesquisa dos remates da cobertura com a torre. É também um estudo do cone de luz, do modo como a torre pode iluminar o interior da capela.

Os três desenhos seguintes, FLC 7400, 7402 e 7396 (p. 100-101), seguem este mesmo estudo da luz na capela e estudo dos remates. Parece-nos muito relevante a representação da textura das paredes com reboco rugoso<sup>20</sup>, algo que se distingue da parede lisa nos alçados FLC 7112, 7111, 7107 ou 7106 (p. 94-95).

---

<sup>20</sup> Ver Imagem 7, p. 128.

O alçado norte (FLC 7400), relativamente ao anterior desenvolvimento do projecto, inclui a grande gárgula a poente que descarrega as águas da cobertura. O alçado da sacristia é modificado. No nível intermédio existe uma porta com escada para acesso exterior que ainda não surgira. Esta porção do alçado norte é um ponto de hesitação contínua que se prolonga em obra.

O corte transversal para Oriente (FLC 7402) torna mais evidente a entrada de luz pelas torres das capelas e é mais notória a privacidade dos dois pequenos altares. Este desenho é muito expressivo relativamente à introdução de luz no espaço por parte das torres: *tour-lanterne*. A parede não é lisa, e nessa textura rugosa, a forma da parede é realçada.

No topo superior esquerdo da folha deste desenho, o esquisso da planta “exagera” a curvatura da parede sul e oriental. Neste pequeno apontamento que acentua estas duas paredes, verificamos esta forte relação entre interior e exterior, porque as paredes de contenção do interior são igualmente paredes de contenção e recepção dos peregrinos no exterior.

O esquisso FLC 7396 encara o retábulo do altar-mor. A luz entra pelo lado norte e é ténue, mas a luz proveniente da porta sudeste é intensa<sup>21</sup>. Como a porta entre presbitérios não está à face do retábulo, a imagem da Virgem fica em penumbra e realça a luz exterior que atravessa o nicho. Fazemos aqui a observação de que a imagem da Virgem, devido à luz exterior, não é na verdade visível do seu interior, mas apenas a sua silhueta. Parece-nos que, ao colocar a imagem em contraluz no interior e em sombra no exterior, Le Corbusier remete o pensamento do peregrino para os mistérios da Virgem, ou seja, neste elemento arquitectónico *desenham-se, tornam-se físicos*, os mistérios da Virgem que se expandem para além da representação figurativa.

No período entre Março de 1951 e finais de 1952, o processo de desenvolvimento do projecto poderá ter tido um interregno, a avaliar pela inexistência de desenhos neste período.

---

<sup>21</sup> Ver Imagens 8 e 9, p. 128-129.

O desenho FLC 30934 (p. 101) mostra um corte que vem reforçar a noção de escala do interior da capela. O espaço interno torna-se mais intimista por meio de uma escala próxima das proporções humanas. À excepção da visão da paisagem no interior da sacristia, a relação interior-exterior é feita, em grande medida, por meio da luz. Seja pelo movimento da cobertura, pela plasticidade das aberturas do muro sul, pelo *jorrar* de luz no rasgo entre cobertura e parede, ou pela *torre-lanterna*. Este corte mostra que a luz é chave nesta complexa relação de ligação entre o interior e o exterior.

O desenho de conjunto FLC 7119 (p. 102) é uma estabilização do projecto numa fase posterior. A planta, relativamente à anterior FLC 7471 (p. 96), revela novamente modificações na fenestração sul e norte, bem como na porta sul. Como já havia sido indicado, a parede sul aumenta progressivamente de espessura desde a extremidade sudeste até à porta sul, mas este aspecto torna-se mais expressivo neste desenho, possivelmente devido à maior profundidade da parede na proximidade da parede sul. O acesso sul é novamente alterado, apresentando duas portas de duas folhas desiguais, de modo a formar uma antecâmara. O alçado sul, que também denota maiores modificações, reflecte a planta, mas relativamente ao desenho FLC 7111 (p. 94), a diferença da cobertura é significativa. Além de mais baixa junto à porta, este lado visível da cobertura deixou de ser apenas um beirado e aumentou consideravelmente de expressão, tornando-se numa grande massa de betão saliente que se curva no sentido ascendente e afila na extremidade. Como a área visível da cobertura aumenta, ressalta o contraste entre o escuro do betão e o branco da parede. No alçado sul, existem menos aberturas, sendo maiores e dando maior noção de profundidade da parede.

As plantas de 15 de Dezembro de 1952, FLC 7126 e 7125 (p. 102-103), mostram importantes modificações de conjunto. Na planta FLC 7126, a plataforma oriental de peregrinos é redesenhada e reduzida (ver FLC 7432, p. 91). A planta FLC 7125 retira definitivamente a plataforma e introduz uma

pirâmide com cerca de 5m de altura. Esta pirâmide é colocada a nordeste, no limite oriental junto à vegetação. Le Corbusier abrirá uma clareira na frente desta pirâmide.

O desenho FLC 7167 (p. 103) é, segundo Danièle Pauly, a “planta definitiva”<sup>22</sup> da capela. Trata-se de uma planta de pormenor para execução que contém transformações importantes. Relativamente à planta FLC 7119 (p. 102), notamos que a entrada a sul passa a ser feita por uma única porta de pivô central. Esta mudança parece diminuir o retardamento e, pelas suas dimensões, transmite a ideia de entrada numa cavidade (uma grande *pedra*). O confessionário junto à torre sul deixa de estar no desenho e a capela fica com o confessionário na parede poente que é notado do exterior e com outro menor que é identificado logo no acesso sul.

Sendo uma planta final da fase de projecto, verificamos que ainda foram realizadas alterações em obra (de finais de 1953 a meados de 1955), nomeadamente o acesso exterior à sacristia.

O desenho 7173A (p. 104) mostra o alçado sul com algumas modificações relativamente ao desenho FLC 7119 (p. 102). Le Corbusier prescinde dos elementos anteriormente colocados acima da porta sul para entrada de luz, tal como existiam na porta norte. Este espaço da porta é desenhado novamente como ponto de articulação entre a parede sul e a capela, utilizando materiais distintos para diferenciação dos elementos verticais e horizontais.

Relativamente ao desenho da cobertura, poderemos associar uma ideia de barco (a torre sul como mastro e a extremidade sudeste como proa), por causa desta imagem de casco que a cobertura nos dá no interior e exterior<sup>23</sup>. Para os fiéis da fé católica, a imagem de barca torna-se num sinónimo da Igreja, tendo em linha de conta o seu simbolismo bíblico. Num sentido ainda anterior, esta

---

<sup>22</sup> PAULY, Danièle - **Le Corbusier: la chapelle de Ronchamp**, p. 85.

<sup>23</sup> Ver Imagem 10, p. 129.



imagem associa-se com a *barca sagrada* no Egito que transporta as entidades divinas nas cerimónias processionais e é símbolo de viagem para a dimensão cósmica. Do mesmo modo, o mastro poderá ser igualmente símbolo de verticalidade, de ligação entre a terra e o céu.

Este alçado revela ainda modificações na fenestração do muro sul. Sejam de pequenas ou grandes dimensões, estes vãos estão mais espalhados pela superfície da parede e são em maior número. Esta fenestração no muro sul assemelha-se muito à final e é comparativamente mais rica ou complexa do que a anterior (FLC 7119).

No desenho FLC 7191 (p. 104), temos a confirmação dos dois desenhos anteriores numa axonometria do lado norte. Destaca-se toda a fenestração norte e sul das paredes, torre sul e lâminas acima das portas. A capela é uma construção aberta para o exterior por meio de elementos complexos e variados.

Os dois desenhos seguintes, FLC 7508 e 7170, revelam o estudo das aberturas do muro sul e sua estrutura construtiva.

O desenho FLC 7508 (p. 105) detém-se no estudo das cores para os vidros e nos símbolos que neles serão desenhados. Destacamos um desenho do “rosto da lua” feito em Chandigarh (Caderno G28, 944, p. 105), ao qual Le Corbusier dá destaque na obra *Ronchamp*<sup>24</sup>. O motivo desta inclusão não nos parece evidente mas este é o “rosto”<sup>25</sup> *mais visível* para o peregrino em toda a capela, sem que se indique tratar-se da lua. Por estar entre algumas frases relativas à Virgem Maria, é natural que este “rosto” seja associado à Virgem, por parte dos peregrinos. Neste sentido, poderemos pensar que a espiritualidade de Le Corbusier esteja também associada com a natureza e isso seja reflectido na obra.

---

<sup>24</sup> Ver Imagem 11, p. 130.

<sup>25</sup> Ver Imagem 12, p. 130.

O desenho FLC 7170 (p. 106) mostra a divisão dos vãos e o seu enquadramento na malha estrutural<sup>26</sup> do muro sul e dá-nos uma ideia de conjunto através dos dois cortes em que voltamos a salientar a inclinação do piso e sua relação com as cavidades do muro. No pequeno corte da parede, verificamos a relação desta parede e das suas cavidades com a escala humana, bem como o tipo de relação que pode existir com o exterior que não é imediata devido à necessidade de aproximação e até de abaixamento. Por meio da luz, estabelece-se uma complexa relação interior-exterior.

O esquisso FLC 7524B (p. 107) mostra todo o espaço do presbitério exterior. Nele observamos as cavidades na parede sul, a porta, o altar, o nicho da Virgem, a tribuna, ou o púlpito como fazendo tudo parte de um mesmo conjunto; os cheios e vazios, saliências e reentrâncias, caracterizam este conjunto.

Os desenhos FLC 7285, 7327 e 7286 (p. 108-109) revelam a preocupação com o nicho para a colocação da estátua por ser algo central em todo o culto. Em anteriores desenhos este nicho tem o vidro exterior na posição vertical (FLC 7403, p. 97) mas foi feita a opção por um vidro exterior inclinado. Esta decisão parece colocar a imagem mais em sombra, remetendo novamente para o metafísico e menos para a escultura em si. Como mostra o desenho FLC 7285, existe um mecanismo que permite a rotação da imagem para o lado exterior ou interior.

O esquisso 234 do caderno J35 (p. 109) dá-nos a ideia de conjunto do alçado poente com a cisterna e aponta grande liberdade de desenho. Uma liberdade do uso das formas ondulantes. Le Corbusier parece demonstrar neste desenho algum encantamento com a obra. Este confronto das linhas curvas da igreja com os triângulos dentro da cisterna parece remeter para o entendimento que Le Corbusier tem das formas puras. A aplicação destas formas puras é mais complexa e menos imediata, relativamente aos anos 20.

---

<sup>26</sup> Ver Imagem 13, p. 131.

Seguem-se agora diversos desenhos rigorosos de execução, que datam todos dum período em que a obra já está em execução (inícios de 1954), indicando que existem alterações e desenvolvimentos até à conclusão da capela. Alguns dos desenhos são do atelier de Le Corbusier e outros são da *Société Nationale de Construction*.

O desenho FLC 7201 (p. 110) mostra a pormenorização da grande gárgula poente e da gárgula noroeste de menores dimensões. Esta é a primeira e única vez que nos foi dado verificar o desenho rigoroso da gárgula poente bem como da existência de uma segunda gárgula menor. Esta grande gárgula que se assemelha a dois canos é de grande expressividade plástica e reforça este momento arquitectónico da recolha das águas para a cisterna de sólidos geométricos. É um dos momentos centrais do alçado poente. De notar que o desenho apresenta duas datas de modificação face a uma terceira, possivelmente a inicial.

O desenho FLC 7225A (p. 110) mostra-nos a concretização da porta sul, elemento de tantas hesitações. Este elemento de complexo mecanismo e estrutura é praticamente um quadrado com três metros de lado e 37cm de espessura<sup>27</sup>. Juntamente com a cobertura, é um elemento de aparente simplicidade exterior.

O desenho FLC 7235 (p. 111) revela-nos as escadas internas e externas que servem a sacristia e escritório. Este desenho mostra por fim a escada exterior que foi concretizada em obra e não a escada de apenas um lance e no sentido contrário que mostra o alçado FLC 7119 (p. 102). Nota ainda para o pormenor de desenho das guardas, nomeadamente o perfil industrial do corrimão. Ronchamp, na sua proximidade à plasticidade escultórica, não é um

---

<sup>27</sup> Ver Imagem 14, p. 131.

afastamento à tecnologia, embora os seus elementos mais associados aos avanços técnicos não sejam visíveis, como é o caso da cobertura e da porta.

Os quatro desenhos seguintes (FLC 7584, 7206, 7195 e 7586) são relativos à iluminação.

O desenho FLC 7584 (p. 111) pormenoriza o modo como a luz entra na torre sul. É uma desfragmentação por meio de lâminas de betão que estão fixas. Este modo de iluminação é chamado “brise-lumière”. Em cima e em baixo temos alternância no posicionamento das lâminas.

O desenho FLC 7206 (p. 112) faz o mesmo para as torres do lado norte, salientando-se como o remate inferior das lâminas se adapta à inclinação da cobertura. Através do corte vertical com a pessoa humana temos a visualização possível deste especial momento de captação da luz, certamente uma influência da *Villa Adriana*<sup>28</sup>. Esta associação é feita no livro *Texts and Sketches for Ronchamp*<sup>29</sup>. Pensamos que este é um dos espaços mais intensos, no que respeita às emoções estéticas, *espaços indizíveis*, e talvez por isso Le Corbusier tenha feito a exceção e pintado uma das paredes de cor vermelha.

Nos desenhos FLC 7195 e 7586 (p. 112-113) verificamos os “brise-lumière” por cima da porta norte e da porta oriental entre presbitérios. Verificamos que as três lâminas estão colocadas de uma forma no segundo segmento deste corpo vertical e de forma invertida no terceiro segmento. Esta desfragmentação da luz é criada, então, por dinâmicas diferentes.

Os desenhos FLC 7254 e 7255 (p. 113-114) são estudos para pintar o lado interior e exterior da porta sul. Ambos os desenhos têm composições geométricas, a incorporação de duas mãos e elementos da natureza. Possivelmente, a consideração de que Ronchamp é uma construção humana

---

<sup>28</sup> Ver Imagens 15 e 16, p. 132.

<sup>29</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Texts and sketches for Ronchamp**. (Obra não paginada)

para ser um espaço de meditação e oração, inspirada em elementos da natureza. A unidade entre três elementos: o objecto edificado, a sua função de culto, e a natureza.

Os três esboços seguintes são do Caderno K41, relativos aos elementos específicos para uso dos oficiantes das cerimónias religiosas.

Os esboços 545, 546 e 547 (p. 115-116) são estudos do supedâneo e altar-mor, bem como da cruz. Em todos os elementos constatamos medidas do Modulor, nomeadamente, 1,13m e 1,83m. Como escreve Le Corbusier, “Modulor partout”<sup>30</sup>.

O esboço 547 é do entalhe no centro da cruz. Julgando que foi pedida uma cruz com a imagem de Cristo crucificado, a opção pelo entalhamento de uma pequena escultura de Cristo no centro da cruz, poderá estar relacionada com as cerimónias de peregrinação em que a cruz é transportada para o exterior<sup>31</sup>. Poderá ter também outros significados como o da fé encarnada; a unidade entre o espiritual (Cristo) e o terreno (a madeira). Poderá ser mais clara a unidade entre Pessoa (Cristo), obra (crucificação) e local (entre os elementos físicos, mundo fenomenal). É também uma representação mais focada na cruz como elemento essencial da simbologia de uma realidade transcendente e menos na representação figurativa e escultórica de Cristo<sup>32</sup>.

Igualmente do Caderno K41, o esboço 552 (p. 117) revela a preocupação com o espaço em torno da capela.

O espaço “B” está sem vegetação devido ao estaleiro de obra e o objectivo é que a relva cresça também neste espaço para então colocar lajes pré-fabricadas para os percursos principais. Caso fosse desconhecido o processo deste projecto e não tivéssemos a legenda deste desenho, poderíamos pensar

---

<sup>30</sup> LE CORBUSIER – **Ronchamp**, p. 118.

<sup>31</sup> Ver Imagem 17, p. 133

<sup>32</sup> Ver Imagem 18, p. 1363

que o espaço “B” está delimitado por uma parede. Este esquisso é particularmente interessante, porque o traço que desenha a igreja é exactamente igual ao do espaço “B”. O traço tem a mesma expressão e esta “igreja ao ar-livre” parece delimitada por uma parede, na continuação da capela. Parece-nos que o espaço interior e exterior são ambos uma construção natural, como o são as cavernas, particularmente pelas linhas curvas.

Os esquissos FLC 7518 e 7519 (p. 118) consideram a colocação de um elemento de sombra sobre o altar exterior, possivelmente a fim de resolver um problema prático, após a inauguração da obra. A proposta resume-se à colocação de um *velum* por cima do altar que ficaria preso à parede e a dois postes em tubo metálico. Uma solução de simplicidade que remete para o mais ancestral pára-sol em espaços abertos e prolongamentos de construções humanas, fixas ou nómadas.

O último desenho considerado por este trabalho, FLC 7514C (p. 119), revela novamente a preocupação com o espaço exterior, especificamente com a permanência das árvores e a abertura de duas clareiras para o lado oriental, a fim de ser observada Ronchamp e os montes. A vegetação desempenha um papel importante na definição e contenção do espaço exterior.

Após a análise destes desenhos, juntamos quatro páginas totalmente usadas para a estruturação de ideias relativas à Capela. São páginas do Caderno K40 e K41. O texto reforça alguns aspectos centrais que procurámos inferir nos desenhos.

No Caderno K40, 518 (p. 120), Le Corbusier diz, a propósito da conhecida pergunta de um correspondente do *Chicado Tribune*, que questionar se é necessário ser crente para edificar uma igreja é um acto insolente, ou mesmo, escandaloso.

No Caderno K41, 542 (p. 121), Le Corbusier esboça anotações daquele que será o conhecido discurso proferido na inauguração e que sintetiza o seu

propósito: “j’ai pensé au lieu de méditation de silence de prière de recueillement // de paix joie intérieure”. A função religiosa está no centro dos propósitos.

No Caderno K41, 550 (p. 122), Le Corbusier exalta os materiais usados. Escrevendo sobre o altar diz que é um bloco de pedra maciça proporcionado no Modulor, em peso e dignidade, sem a vileza do mármore. Sobre o *beton brut* e o cimento projectado nas paredes, Le Corbusier considera-os o “peso” e o “luxo” desta igreja; ambos “admiráveis”.

No Caderno K41, 551 (p. 123), Le Corbusier escreve que os elementos do rito, do drama cristão. A Cruz e a Mãe estão desenhados e instalados. Deste modo, os homens poderão também viver o drama cristão. A forma como descreve a Cruz faz-nos remeter novamente para uma ideia de simplicidade e de representação do essencial. O sofrimento está representado na “crueldade de uma realidade desprovida de ênfase, de discurso. Cruz de suplício.”

## **Síntese da análise**

Em síntese deste trabalho de análise dos desenhos de projecto da capela de Ronchamp, verificamos que esta encomenda teve algumas circunstâncias favoráveis como a liberdade de concepção ou a beleza da paisagem. Também é verdade que o seu autor sofreu a angústia da concepção bem revelada nas hesitações e nas modificações. Um pequeno texto do autor parece confirmar esta impressão dos desenhos:

“I am not faultless or simple, I am filled with turmoil and undercurrents. When pondering and working out a project (town planning, architecture or painting) always a long process, I bring into focus, I realize, I come to the point. I have made an immense effort without a word spoken, without speech, in the

silence and solitude; over the drawing boards of my office at 35 rue de Sèvres I do not speak; my private office (used for patient research) at Auteuil, is opened to no one. There I am alone. Never in my life have I “explained” a painting. The painting will go out and will go out and will be loved or hated, understood or not. Do you think that bothers me! (How could it bother me).”<sup>33</sup>

A topografia foi decisiva na definição do edifício e do espaço exterior porque se observa uma busca do edifício com a topografia existente, com a natureza. Num espaço vazio e sem referências construídas terá sentido a angústia de fazer uma obra irrepetível. A angústia de aproveitar da melhor forma a liberdade criativa, as potencialidades do lugar, as características dos materiais.

Le Corbusier teve a oportunidade de amadurecer o processo e não se induziu por um desenho espectacular. Vemos equilíbrio entre o desejo de desenhar e a obra final. Le Corbusier desenha as certezas, e faz traços leves para apontar o incerto. Ao analisarmos hoje estes desenhos podemos sentir a inquietação do que a obra poderia ter sido e nos agradaria menos do que a solução final.

Na sua forma rectangular orientada pelos pontos cardeais, a capela toma forma num jogo de elementos e volumes que se assemelham com a serra. Rasmussen confirma esta conclusão, dizendo que o “ritmo ondulante da paisagem parece continuar no traçado da igreja”<sup>34</sup>. As torres das três capelas, a cobertura, o muro sul e o presbitério exterior assumem o destaque da solução. A cobertura como “casca de caranguejo” que é colocada sobre as paredes cria um rasgo de luz, como água que escorre pela superfície curva da cobertura. A parede sul, sempre de maior espessura relativamente às restantes paredes, vai-se tornando ainda mais larga em baixo, mas afunilando na extremidade sudeste. Este muro é a expressão de uma difusão da luz mais forte, para um interior de recolhimento. Por outro lado, como êxedras, as torres captam luz às outras três direcções, deixando-a atravessar os seus “brise-lumière” para que se projecte nas paredes rugosas em cones de luz.

---

<sup>33</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. – **Texts and sketches for Ronchamp**. (Obra não paginada)

<sup>34</sup> RASMUSSEN, Stein – **Viver a arquitectura**, p. 175.



Para que a luz se manifeste no interior ou dê maior expressão às formas, Le Corbusier explora a textura dos materiais porque “tudo é branco no interior e exterior”<sup>35</sup> e igualmente curvo no interior e exterior. Os principais materiais de construção são a pedra, o cimento e a areia (betão), o ferro e a própria madeira. Estes materiais diferentes foram utilizados para o tratamento das formas – a casca da cobertura e as superfícies das paredes – bem como para a textura do próprio material: em *béton brut*, betão cofrado em madeira, ou em reboco tosco rugoso obtido através da projecção do betão pela máquina de cimento na parede de pedra, posteriormente pintado de branco. Estes dois métodos contribuem para a linguagem plástica da capela, para realçar os traços dos principais elementos, ou acentuar o contraste entre formas. A linguagem plástica ressalta da rugosidade do reboco e da textura da madeira. Constatámos no Caderno K41, 550, que Le Corbusier chama inferior ao mármore, material que quando polido associamos a nobreza. Sabendo que o betão não é considerado um material nobre, Le Corbusier recorre a uma regra geral de que estes materiais pobres em textura “melhoram muito com o relevo profundo”<sup>36</sup>. Outra regra empregue foi a *impressão* no betão da textura da cofragem de madeira. Na relação com a luz, faz todo o sentido que Le Corbusier tenha feito esforços para ressaltar a textura<sup>37</sup>. A luz, ressaltando a textura rugosa, resalta as formas<sup>38</sup>.

Existe equilíbrio e proporção dos elementos arquitectónicos, essenciais à beleza da obra. Ao longo do projecto, a escala vai diminuindo, permitindo um maior contacto com os elementos da arquitectura. A curvatura da cobertura e do muro sul assemelham-se cada vez mais a uma cavidade. No lado exterior, a cobertura deixa um aspecto mais discreto para assumir uma grande curvatura que se projecta do topo do muro sul (realçando ainda mais o escuro do seu betão à vista e o branco da parede), e se eleva mais no lado sudeste.

Juntamente com os vãos da parede sul, a porta sul é um elemento de muitas hesitações e mudanças. De um retardamento da entrada, a proposta torna-se, por fim, numa porta de grandes dimensões que roda sobre um eixo central,

---

<sup>35</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. – **Texts and sketches for Ronchamp**. (Obra não paginada)

<sup>36</sup> RASMUSSEN, Stein – **Viver a arquitectura**, p. 144.

<sup>37</sup> Ver Imagem 19, p. 133.

<sup>38</sup> Ver Imagem 20, p. 134.

reforçando o seu papel de acesso à capela e lembrando grandes pedras na entrada de cavidades<sup>39</sup>. Esta ideia de cavidade é reforçada pela maquete<sup>40</sup>, e pela porta oriental entre presbitérios<sup>41</sup>, pelo interior do muro sul sem luz diurna<sup>42</sup>, ou pelas cavidades na parede sul do espaço de presbitério exterior<sup>43</sup>. As três portas parecem definir-se em três funções: acesso (porta sul); reforço do sentido de movimento de contorno (porta norte); passagem entre espaços iguais (porta oriental).

A rudeza e depuração são evidentes. O retábulo prima pela ideia de ausência de qualquer decoração (pobreza e simplicidade). No entanto, não verificamos a existência de símbolos de negação da fé, pelo contrário, verificamos desenho e todo o cuidado para com os vários símbolos de afirmação da fé. As formas conduzem à reverência pelo sagrado, ao recolhimento e elevação. Le Corbusier centra-se no essencial e não no acessório, na luz e nos materiais, bem como nos elementos essenciais do culto:

“Hiérarchie.

1. le signe de la croix, dans l’axe
2. le témoin (le bois de crucifixion)
3. la présence mariale

l’un à côté de l’autre amicalement dans l’action...

les protagonistes sont visibles,

et non pas confondus sur un axe antagoniste.”<sup>44</sup>

Com a mesma relevância é tratado o lugar de culto do lado exterior a Oriente. Trata-se de uma “igreja ao ar-livre” e as atenções são as mesmas, inclusive as hesitações, como seja a colocação do púlpito ou de uma grande plataforma para acolhimento da multidão de peregrinos em dias de grande celebração, estrutura mais tarde reduzida e abandonada, mas substituída pela vegetação.

Apesar das dúvidas e mudanças várias, Le Corbusier desenha com deslumbramento a capela (Caderno J35, 234, p. 109).

---

<sup>39</sup> Ver Imagem 21, p. 134.

<sup>40</sup> Ver Imagem 22, p. 134.

<sup>41</sup> Ver Imagem 23, p. 135.

<sup>42</sup> Ver Imagem 24, p. 135.

<sup>43</sup> Ver Imagem 25, p. 135.

<sup>44</sup> LE CORBUSIER - **Ronchamp**, p. 133.

Aproximarmo-nos do processo de desenho de Le Corbusier é ver melhor este instrumento de representação que o arquitecto tem como elemento de registo, de pesquisa das formas, de descoberta e invenção. Também se pode confirmar que o desenho é motor de uma obra e que “não é necessário procurar noutros lugares para encontrar a chave das pesquisas”.

## **Conclusão**

A análise da capela de Ronchamp, por meio dos desenhos do arquitecto, não nos permite uma só conclusão devido à sua complexidade e múltiplas leituras, mas poderemos enunciar alguns resultados da mesma.

Ronchamp é uma capela de peregrinação em que os percursos pelo exterior e interior são igualmente importantes. *A relação interior-exterior é dominante sobre uma distinção de espaços interiores e exteriores.* Os elementos do culto exterior (a Virgem e a Cruz) estão igualmente no interior. O espaço exterior de culto é a outra metade de uma simetria com centralidade na parede oriental. Mesmo os bancos e confessionários do espaço interno, estão relacionados com o exterior.

O culto é elevado, simplificado e depurado, apontando mais para os mistérios que podem ser simbolizados do que para as *representações físicas* da divindade. A natureza está sempre presente e faz sentido que assim seja porque é celebrado, segundo a fé cristã, o Criador da natureza.

Através das associações com cavidades, construções ancestrais de culto, com uma *barca sagrada*, e ainda a associação com a estrutura de um animal (o caranguejo), a capela remete-nos para uma religiosidade ancestral ou profana.

A capela parece assentar em três pressupostos juntos: o edifício humanamente construído, a função de culto e as referências à natureza. Os três estão inter-relacionados, tratando-se de uma síntese concretizada na diversidade de recursos artísticos de Le Corbusier, onde a arquitectura faz uso da escultura, da pintura, da música, entre outros. As Belas-Artes estão visivelmente juntas.

Além de um espaço exterior e interior que serve o culto, esta capela insere-se num momento de crise e questionamento do Movimento Moderno. Neste sentido, verificamos que a técnica está ao serviço da plasticidade, que não existe rejeição das formas simples e puras mas o seu uso é mais complexo e próximo da “naturalidade da natureza” e construções ancestrais. Verificamos também que o uso do vidro é pontual, ao contrário dos anos 20, e não reside nele o complexo modo de estabelecer a relação interior-exterior.

A luz é a chave desta capela porque ressalta as formas, por sua vez salientadas pela rugosidade dos materiais, porque estreita a relação interior-exterior, e porque remete para os mistérios do divino.

## Sobre escritos de Le Corbusier

Un architetto...non può né deve essere un grammatico, come era Aristarco, ma non perciò privo di lettere; né musico come Aristosseno, ma non privo di conoscenza musicale; né pittore come Apelle, ma non ignaro di disegno; né scultore come Mirone o Policleto, ma non ignaro della tecnica plastica...

Vitrúvio

Le Corbusier auto-intitula-se um homem de letras. Deverá ter iniciado a sua intensa actividade literária na Suíça em 1910, quando o seu mestre da escola de artes em Chaux-de-Fonds, Charles L'Éplattenier, o desafiou e ajudou a obter uma bolsa para que fizesse um relatório sobre a organização e ensino profissional das artes e ofícios na Alemanha<sup>45</sup>. Segundo Catherine de Smet, Le Corbusier diz ter escrito 48 livros e numa lista compilada em 1970 por Jean Petit, registam-se 56 obras e outros sete livros ilustrados, publicados em edições limitadas<sup>46</sup>.

Charles Jencks procura enumerar a heterogeneidade de diferentes tipos de escritos por parte de Le Corbusier<sup>47</sup>: 1) *travel journals*; 2) *sketchbooks*; 3) *architectural monographs*; 4) *manifestos*; 5) *lecture-sketchbooks*; 6) *poetic books*; 7) *mixed compilations*.

---

<sup>45</sup> A capa da primeira edição tem os seguintes elementos : "Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne // 1912 // Ch-E. Jeanneret // Architecte."

<sup>46</sup> Cf. SMET, Catherine de - **Le Corbusier: architect of books**, p. 13.

<sup>47</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the revenge of the book**. In BENTON, Tim [et al.] - **Le Corbusier: the architecture of reinvention**, p. 8-10.

Le Corbusier não foi um músico, mas sua mãe era pianista e professora de música, seu irmão Albert dedicado à música desde cedo e toda a família valorizava o talento cultural:

“Los Jeanneret tenían unos medios relativamente modestos, pero valoraban el talento cultural...Como lo expresaba Le Corbusier años más tarde: «Era un problema particular de posición en el tablero del ajedrez social: familia de músicos (música oída durante toda la juventud), pasión por el dibujo, pasión plástica...deseo de llegar hasta el fondo...»<sup>48</sup>

Profissionalmente, o compositor francês de origem grega Iannis Xenakis teve uma importante colaboração com Le Corbusier, entre 1947 e 1960. Quando o arquitecto escreve a Olivier Messiaen, do Conservatório Nacional de Música de Paris, Le Corbusier aproxima a música e a arquitectura: “La musique et l’architecture sont deux arts très proches dans leur manifestation élevée.”<sup>49</sup>

Le Corbusier era pintor e escultor, mas produz igualmente desenhos para as esculturas em madeira de Savina (séries Obus, Ozons, Femmes, Totems, ou Panuges) e desenhos para tapeçarias. Le Corbusier é, de algum modo, um arquitecto de conhecimentos alargados às letras, à música à pintura e à escultura e também a sua biblioteca pessoal o reflecte:

“In truth, it is really a cross between an architecture library and an architect’s library, but it is also the library of a writer and artist. Its diversity and its seductive attraction are the very image of Le Corbusier. Le Corbusier is an eminently diverse person, full of contrasts, and his library resembles him.”<sup>50</sup>

Esta amplitude de interesses pelas artes e pelas letras, estará reflectida nos seus escritos e este capítulo pretende centrar-se em parte dos mesmos para poder reflectir sobre a compreensão de Ronchamp. Essa reflexão volta a centrar-se essencialmente nos três pontos de interesse apontados na

---

<sup>48</sup> CURTIS, William - **Le Corbusier: ideas y forma**, p. 17.

<sup>49</sup> JENGER, Jean, ed. lit. - **Le Corbusier: choix des lettres**, p. 386-387. (Carta de Le Corbusier a Olivier Messiaen, de 21 de Maio de 1955).

<sup>50</sup> ARNAUD, Dercelles - **Presentation of Le Corbusier’s personal library**. In SMET, Catherine de - **Le Corbusier: architect of books**, p.7.

introdução desta Dissertação, que são a relação da obra com o Moderno, a sua relação com as Belas-Artes e a sua relação com o culto, a natureza e o lugar.

Antes de considerarmos algumas obras publicadas por de Le Corbusier, é importante ter presente que nem todos os textos dos seus livros são escritos por ele. No entanto, Le Corbusier foi cuidadoso em todo o processo até à publicação:

“Le Corbusier was careful to determine personally the amount of responsibility delegated to each member of the publishing chain – the editor, layout artist, printer – and to maintain control over the publishing process...Publishers, meanwhile, often had a hard time making the case for their own various obligations when faced with the demands of Le Corbusier, who throughout his life generally treated the publishers as service providers required to execute a task according to his own desires. He rarely granted them any critical role. An exception to this rule was his relationship with Gallimard; Jean Paulhan was allowed to express serious reservations on reading the first manuscript of *Sur les quatre routes* in March 1939...”<sup>51</sup>.

A influência que exercia não se estendia apenas ao texto mas a todo o processo de apresentação das obras e este “espírito moderno” era revolucionário no seu tempo, inclusive no *layout* das obras. Numa reedição de *Vers une Architecture*, em 1958, Le Corbusier não permite mudanças no *layout* porque quer mostrar como as suas ideias eram avançadas:

“In 1958, when Vincent & Fréal republished *Vers une Architecture* in a context in which a much broader French public was sensitive to issues of layout than had been the case in 1923, Le Corbusier sought to underscore – thirty-five years later after the fact – how advanced his views had been.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> SMET, Catherine de - **Le Corbusier: architect of books**, p. 59.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 8.

## Escritos das décadas de 20 e 30

No livro *Vers une architecture*, colectânea de artigos da revista *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier deixou-nos algumas considerações que nos remetem a Ronchamp porque falam da beleza, de hábitos que sufocam a arquitectura, dos pressupostos da sociedade maquinista, da plasticidade, da luz e da sombra, do espaço, dos volumes e superfícies destes:

“L’architecte, par l’ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pur création de son esprit ;...il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur ; c’est alors que nous ressentons la beauté.

Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière...

L’architecture étouffe dans les usages...

Les « styles » sont un mensonge...

L’avion est un produit de haute sélection.

La leçon de l’avion est dans la logique qui a présidé à l’énoncé du problème et à sa réalisation...

La mécanique porte en soi le facteur d’économie qui sélectionne.

La maison est une machine à habiter.

L’architecture est chose de plastique...

Les éléments architecturaux sont la lumière et l’ombre, le mur et l’espace...

L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière...sons les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l’image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté...



La modénature est la pierre de touche de l'architecte...La Modénature est une pure création de l'esprit : elle appelle le plasticien."<sup>53</sup>

Além destas premissas, Le Corbusier diz que o Parthénon é uma “machine à émouvoir” porque as sensações provocadas pelas formas só podem ser atribuídas a um inventor genial, apenas um grande escultor poderá ter agrupado assim as suas pedras. As “formas não têm simbologias associadas”, as emoções é que são uma necessidade fundamental para a sua compreensão:

“PARTHÉNON – Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attachés à ces formes ; ces formes provoquent des sensations catégoriques ; plus besoin d'une clé pour comprendre. Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort. Et qui a trouvé la composition de ces éléments ? Un inventeur génial. Ces cailloux étaient inertes dans les carrières du Pentélique, informes. Pour les grouper ainsi, il ne fallait pas être ingénieur ; il fallait être un grand sculpteur.”<sup>54</sup>

Embora Le Corbusier fale de um mecanicismo implacável das formas (primárias), a sua visão da arquitetura ou a compreensão do Parthénon já nos remetem para o lado enigmático das emoções e para a escultura, onde Le Corbusier saberá ir além do cubo, cilindro ou triângulo.

No texto de introdução ao primeiro volume da *Oeuvre Complète*, datado de 1929, Le Corbusier diz existir, na profissão do arquitecto, o perigo de afastamento da arte por causa da sobrecarga na actividade:

“A côté de la vocation si complexe d'un architecte moderne qui doit être partout et qui est assailli par mille tâches

---

<sup>53</sup> LE CORBUSIER - **Vers une architecture**, p. XVII-XX, 16 e 163.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 173.

journellement, je cultive dans un jardin tranquille le goût de l'art."<sup>55</sup>

Além desta influência do seu mestre *L'Epplatenier* ("...c'est lui qui m'a ouvert les portes de l'art."<sup>56</sup>), outro mestre, August Perret, que o introduziu na construção em betão armado, procurou incutir-lhe algum distanciamento da ornamentação:

"Pendant les années de 1908 et 1909, August Perret me fit connaître le béton armé et me parlait de la Galerie des Machines. 'L'ornement, disait-il, cache toujours une faute de construction'."<sup>57</sup>

Neste sentido, vemos a sua obra percorrendo um caminho de expressão dos materiais: peso, rugosidade, expressão vernacular, plasticidade. A rugosidade e expressividade distanciam-se não apenas da ornamentação, mas até mesmo do "polido e bem-acabado" e isto está presente em Ronchamp.

Na obra de 1935, *Aircraft*, composta essencialmente por imagens da aviação, Le Corbusier justifica o tema: "The airplane is the symbol of the new age...The airplane, in the sky, carries our hearts above mediocre things."<sup>58</sup>. No entanto, parece-nos que o quinto e oitavo "pontos" são os mais significativos para ilustrar o que o arquitecto entende por "espírito moderno":

"5. All things in life are 'organisms'.

The schools of the 19th century have destroyed the human scale and abolished respect for material.

The new architecture is the work of rebels...

8. No door is closed.

Life goes forward...

Make nothing academic, never say: that is the end!

---

<sup>55</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, STONOROV, O., ed.lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1910-1929**, p. 8.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> LE CORBUSIER – **Aircraft**, p. 13.

Everything is relative.

If a new factor make its appearance, the relation alters.

It is a question of harmony.

'In aviation everything is scrapped in a year'.<sup>59</sup>

Le Corbusier revela a sua ligação com as formas da natureza, a escala humana, o respeito pelos materiais, a abertura a novas visões e possibilidades, o inconformismo e transformação constantes.

Em 1936, Le Corbusier, numa carta dirigida ao Grupo de Arquitectos Modernos em Joanesburgo (iniciada com “Cher ami Martienssen”), enuncia algumas das suas preocupações<sup>60</sup>: 1) alegria e não apenas a utilidade; 2) primeiro a beleza (“la grâce d’abord!”), porque a razão é apenas um guia; 3) um Estilo que não é nacional/regional; 4) desafio à “descoberta dentro do domínio insondável das riquezas da natureza”; 5) a conseqüente maior aproximação a formas puras de arquitecturas em culturas clássicas; 6) a não colagem a “escolas” ou a um “passado histórico académico”; 7) uma arquitectura que é arrancada do estirador e passa a residir nos nossos corações e mentes (mas acima de tudo nos corações como prova do nosso amor por ela); 8) o desafio ao atrevimento conceptual; 9) sensibilidade, inventividade, variedade. No último parágrafo da sua carta, Le Corbusier reforça esta sua postura para uma mudança de mente na arquitectura que se opõe a uma prática profissional distante das artes:

“L’architecture c’est une tournure d’esprit et non pas un métier.

Je vois plus loin : l’architecture devrait être le plus sensible, le plus renseigné des connaisseurs d’art. Il devrait juger de la production plastique et esthétique mieux encore de ses calculs. C’est par le rayonnement spirituel, par le sourire et la grâce, que l’architecture doit apporter aux hommes de la nouvelle civilisation machiniste la joie et non pas une stricte

---

<sup>59</sup> *Idem*, p. 52, 72.

<sup>60</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, STONOROV, O., ed.lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1910-1929**, p. 5.

utilité. Aujourd'hui, c'est cette lumière qu'il faut allumer. ET  
CHASSER LA BETISE.”<sup>61</sup>

Le Corbusier parece afastar-se dos “ismos” do Movimento Moderno (Internacionalismo, Funcionalismo e Racionalismo), para abarcar prioritariamente a dinâmica das Belas-artes, sendo esta fundamental para a compreensão do “espírito moderno” da sociedade maquinista.

Le Corbusier, após uma visita à fábrica Ford, explica no texto “Méditation sur Ford” como este construtor de automóveis é revolucionário pela produção industrial de 6.000 veículos por dia. O desejo de Le Corbusier é revolucionar a construção da habitação como Ford fez com os automóveis porque se está diante de uma construção cara – um luxo – e com resultados “desencorajadores”:

“Nous le payons cher: bâtir est une industrie de luxe et la société vit dans les tanières. Ou si l'économie générale se saigne à blanc pour bâtir, c'est toutefois la précarité décourageante”.<sup>62</sup>

Parece-nos que o “espírito moderno”, na perspectiva de Le Corbusier é também este desejo de qualidade condizente com o custo e democratização do acesso a um bem importante, onde o luxo residirá essencialmente no valor arquitectónico, sendo estas, qualidades também inerentes a Ronchamp.

O texto da palestra do Dr. P. Winter na “Académie da la Coupole” (1936), ao apresentar Le Corbusier como um biólogo (*Le Corbusier, biologiste, sociologue*), no sentido da procura pela compreensão das grandes leis da natureza, constata uma ligação entre a luz e o silêncio:

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> LE CORBUSIER, BILL, Max, ed. lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1934-1938**, p. 16.

“Enquête «Air...Son...Lumière...» Le Corbusier est (on peut le dire) l’Architecte qui a redécouvert la lumière...Celui qui sait l’absolute nécessité du silence...”<sup>63</sup>

Esta percepção remete-nos também a Ronchamp: “Excellence, en bâtissant cette chapelle j’ai pensé au lieu de méditation de silence de prière de recueillement...”<sup>64</sup>.

Em texto de 1938, o arquitecto Max Bill, escreve sobre as intenções de Le Corbusier em combater os métodos convencionais e rotineiros, querendo despertar os espíritos e levar à reflexão. A preocupação de Le Corbusier centra-se nos fundamentos da arquitectura, o espaço e todos os aspectos imagináveis da vida humana; uma filosofia de pensamento arquitectónico. E é isto, essencialmente, que faz da sua obra uma “filosofia de arquitectura”, dos seus escritos “panfletos contra a rotina” e das suas reflexões, dados que permitem encarar a realidade arquitectónica de maneira nova. Ao mesmo tempo, este modo de polémica e propagação das ideias provoca outras leituras em prejuízo do arquitecto e de “toda a arquitectura moderna em geral”:

“Le Corbusier diffère essentiellement du type traditionnel de l’architecte uniquement occupé à bâtir des maisons au prix d’un travail honnête, exact et techniquement irréprochable... il érige des principes en mots d’ordre qui, surgis dans la chaleur de la lutte et déformés ensuite de cent manières, reparaissent après coup de toutes parts et, accumulant les malentendus, indisposent finalement l’opinion, pour le plus grand dommage de Le Corbusier en particulier et de toute l’architecture moderne en général.”<sup>65</sup>

Ronchamp não é uma obra de quem pretenda apenas construir bem, mas é reflexo de concepções do culto católico, da ancestralidade, da natureza, das Belas-artes ou do “espírito moderno”.

---

<sup>63</sup> LE CORBUSIER, BILL, Max, ed. lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1934-1938**, p. 14.

<sup>64</sup> Cf. Caderno K41, 542, p. 121.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 7.

## Escritos do pós-guerra

Em 1945, Le Corbusier escreveu *L'espace indicible*, sendo este texto parte de um projecto para mostrar que as diferentes disciplinas artísticas da sua obra se unem para formar um “único fenómeno poético”<sup>66</sup>. O factor que une as três disciplinas é o modo específico de criação de espaço:

“L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale...

J'ignore le miracle de la foi, mais je vis devant celui de l'espace indicible, le couronnement de l'émotion plastique.”<sup>67</sup>

O programa religioso de Ronchamp é respondido com rigor e criticamente, conforme veremos adiante, mas as formas e o belo existem espacialmente, independentemente do rito católico.

No prefácio do quinto volume da *Oeuvre Complète*, o editor ressalta não existir uma desilusão ou descrença na humanidade (apesar das duas Grandes Guerras), mas antes, um antagonismo contra o tradicionalismo na arquitectura, e um optimismo constante. Le Corbusier acredita nas possibilidades da técnica ao serviço da humanidade, mas não de modo mecânico e “sem alma”:

“La «machine à habiter», cette expression à l'emporte-pièce, porte bien la marque de Le Corbusier. Trop souvent cependant elle fut l'object d'une interprétation tendancieuse de la part de ses ennemis. Elle servit à discréditer le mouvement

---

<sup>66</sup> Cf. LE CORBUSIER - **Le Corbusier et le livre: les livres de le Corbusier dans leurs éditions originelles**, p. 191.

<sup>67</sup> LE CORBUSIER – **L'espace indicible**. In ANTONINI, Debora [et al.] - Le Corbusier: le symbolique, le sacré, la spiritualité, p. 8, 10. (Este texto data de 13 de Setembro de 1945 e foi inicialmente publicado em Abril de 1946 na revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. *hors-série*, 'Art', p. 9-17)

architectural que défendait son auteur, à le caricaturer et à le présenter comme une architecture mécanique, sans âme. Le culte rendu à la technique par Le Corbusier n'est pas une fin. Ce qui lui importe, ce qui fait l'essence de sa vie, c'est la mise en œuvre des possibilités de la technique au service de l'humanité, la création d'un état, conforme à notre époque dans ce qu'elle a de plus spécifique et de plus élevé.”<sup>68</sup>

Como afirma o texto, o objetivo de Le Corbusier não é a glorificação da técnica (um fim em si) mas uma tentativa de explorar as possibilidades da técnica para criar um novo estilo de arquitetura adaptado ao seu tempo, ao serviço da humanidade. A sua luta continua a ser contra o “tradicionalismo tacanho”, contra uma postura fechada à técnica por parte dos seus contemporâneos. Após as duas Guerras Mundiais, Le Corbusier continua a confiar na arquitetura como meio de conduzir o mundo (dilacerado por antagonismos) para um futuro melhor.

A capela de Ronchamp dificilmente poderá ser uma resposta em forma de desilusão pela humanidade que se envolveu numa guerra mundial pela segunda vez em meio século. As suas obras após a Segunda Grande Guerra, entre 1946 e 1952, não poderão ser prova de alguma revolta ou descrença na sociedade mas de criatividade e inalterável optimismo:

“C'est une preuve vivante de sa force créatrice toujours renouvelée, dont la source intarissable doit être recherchée dans l'inaltérable optimisme de l'homme.”<sup>69</sup>

Ainda no quinto volume da *Œuvre Complète*, no texto *La chapelle de Ronchamp 1950-1953*, o editor descreve as formas pela “acústica visual”, reforça que o culto não tem decisiva influência nas formas e descreve-as de um outro modo mais misterioso:

---

<sup>68</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: 1946-1952**, p. 6.

<sup>69</sup> *Idem*.

“Les recherches plastiques de Le Corbusier l’avaient conduit à la perception d’une «intervention acoustique dans le domaine des formes»...

Les impératifs du culte interviennent ici en peu de choses. La nature des formes était une réponse à une psychophysiologie de la sensation.”<sup>70</sup>

Neste período, a *Unidade de Habitação de Marselha* volta a ser uma confirmação da expressividade conferida ao betão à vista. Le Corbusier, em carta a Savina, elogia o *béton-brut* da *unité* e diz que a escultura está muito próxima da arquitectura nos edifícios:

“...Comment ça va ? Vous et les vôtres ? Et vos sculptures?

Vous êtes plein de talent, talent de sculpteur certain...

Je crois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments. A Marseille, sans un sou de crédit il y a des témoignages:

1° les pilotis qui sont sculpturales

2° la toiture qui avec le paysage, est prodigieuse: tour des ascenseurs et réservoirs, cheminées de ventilation, salle de culture physique, rampe, escalier, bains de soleil. C'est triomphant

3° les bons hommes (planches détournées et arêtes arrondies) sorties du coffrage dans le béton (glorification du modulator)

4° des claustras ciment plâtre et verre de couleurs dans le hall

5° une plastique de 5m de long (couchée) en feuilles de laiton battues sur lattes de bois et noyaux de plâtre...

Tout cela, fait dans l'atelier Sèvres 35, avec des garçons qui font leurs débuts (des architectes).

Savina, courage.

Nous allons bâtir à Nantes une unité semblable à celle de Marseille.

---

<sup>70</sup> *Idem*, p.72.



Je désire que vous y fassiez quelque chose de beau.”<sup>71</sup>

Em duas cartas, Maio e Junho de 1955, respectivamente ao músico Olivier Messiaen e à sua mãe, Le Corbusier não poupa a importância de Ronchamp na arquitetura moderna e no plano religioso. A Messiaen diz: “La Chapelle de Ronchamp est un geste très important dans le sens de l’esprit moderne (je parle architecture).”<sup>72</sup>. À sua mãe, dois dias após a cerimónia de inauguração, diz que Ronchamp é a sua obra mais revolucionária no plano religioso e em relação ao rito, por ir à essência dos Evangelhos (numa ideia de pobreza, simplicidade e depuração):

“Ton Corbu à l’honneur, au pinacle. Considéré aimé. Respecté.

La partie était très délicate. C’est l’œuvre d’architecture la plus révolutionnaire qu’on ait fait depuis longtemps. Et ceci sur le plan religieux, sur le plan catholique. Sur le plan du rite.

Or le rite est par mon architecture, porté au plus haut, décanté, reporté aux Évangiles.

Ceci dit par les prêtres – les bons et les vrais – = un geste d’une portée peut-être inattendue avec des effets imprévisibles, bien ou mal.”<sup>73</sup>

Ronchamp não é apenas uma igreja depurada. A arquitetura modificou ou transportou o rito católico para algo “mais elevado, decantado e reportado aos Evangelhos”. Esta apreciação é feita pelos “padres bons e verdadeiros”, onde certamente estarão incluídos Couturier e Ledeur.

No ano de 1956, o Museu das Belas-Artes de Lyon organizou (repetindo a mesma iniciativa do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, em 1953) uma exposição da obra do arquitecto, intitulada “Le Corbusier” (como o havia feito anteriormente com Léger, Picasso, Renoir, Bonnard ou Courbet), que é

---

<sup>71</sup> JENGER, Jean, ed. lit. - **Le Corbusier: choix des lettres**, p. 327-238. (Carta de 18 de Maio de 1950)

<sup>72</sup> *Idem*, p. 386. (Carta de 21 de Maio de 1955)

<sup>73</sup> *Idem*, p. 387. (Carta de 27 de Junho de 1955)

<sup>25</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957**, p. 16.

dedicada à sua arquitectura, urbanismo, pintura e escultura. O editor salienta a unidade da obra:

“Ces deux expositions ont montré le travail indissociable de Le Corbusier que l’ont peut rassembler sous le vocable : «Peinture, architecture sculpture sont une unique phénomène de nature plastique au service des recherches poétiques ou capables de déclencher le moment poétique.» Les formes de cette sculpture, peinture, architecture et urbanisme, quittent certainement et tout naturellement les chemins parcourus depuis la rupture des traditions anéanties par le machinisme.”<sup>74</sup>

Le Corbusier quer que a sua obra seja vista como artisticamente unitária e poética, ou seja, unitária na conjugação da pintura, escultura e arquitectura para a manifestação do momento poético. A sua arquitectura não fica pelos princípios orientadores e momentâneos da economia ou da utilidade mas pretende desbloquear o “momento poético”.

Igualmente no mesmo sexto volume, no texto *La Chapelle de Ronchamp 1950-55*, o editor aborda a iluminação no interior, estabelecendo comparações desta com a arte romana e gótica, e a constatação de “espaços indizíveis” porque a “percepção da escala apaga-se diante do inatingível”:

“L’éclairage diurne est fourni par une distribution caractérisée des ouvertures fermées de glaces claires et parfois de verres de couleur. Il ne s’agit pas de vitraux ; Le Corbusier estime que cette formule d’éclairage est rattachée trop définitivement à des notions anciennes d’architecture et très particulièrement à l’art roman et gothique. Il n’y a donc pas ici de vitraux, mais des vitrages au travers desquels on peut voir passer les nuages ou remuer les feuillages des arbres et même circuler les passants...Le Corbusier admet que se manifeste ici

---

<sup>74</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957**, p. 11.

l'événement plastique qu'il a qualifié « d'espace indicible ». L'appréciation des dimensions s'efface devant l'insaisissable.”<sup>75</sup>

Entre 1956 e 1961, são editados três livros exclusivamente sobre a capela, todos com grande número de imagens. *Ronchamp* é editado por Le Corbusier e os restantes dois, por Jean Petit. O livro *Texts and sketches for Ronchamp*, não será referido neste capítulo porque é genericamente uma breve síntese do conteúdo das outras obras.

Logo no prefácio de *Ronchamp*, intitulado *Voilà*, Le Corbusier deixa uma resposta importante à crítica que considera a capela como barroca:

“Cette petite chapelle de pèlerinage, ici à Ronchamp, n'est pas un fanion «baroque». Vous l'avez compris, lecteur. Je hais ce terme comme aussi je n'ai jamais aimé ni regardé, ni pu admettre l'art baroque.”<sup>76</sup>

O livro é dividido em três partes e da primeira parte delas destacamos o texto da cerimónia de inauguração da obra em que Le Corbusier expõe os propósitos na construção, aborda a concretização através dos materiais e espaços, e termina com a referência aos elementos de culto, a Virgem e a Cruz, que se instalam nesta arca ou arcada:

“En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix de joie intérieure. Le sentiment du sacré anima notre effort. Des choses sont sacrées, d'autres ne le sont pas, qu'elles soient religieuses ou non...cette œuvre difficile, minutieuse, rude forte dans les moyens mis en œuvre, mais sensible, mais animée d'une mathématique totale créatrice de l'espace indicible...Quelques signes dispersés, et quelques mots écrits, disent la louange à la Vierge. La croix –la croix vraie du supplice – est installée dans cette arche : le drame chrétien a désormais pris possession du lieu. Excellence, je

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>76</sup> LE CORBUSIER – *Ronchamp*, p. 7.

vous remets cette chapelle de béton loyal, pétrie de témérité peut-être, de courage certainement...”<sup>77</sup>

Salienta-se que o uso da palavra “arche” é possivelmente a maior aproximação, nas palavras do arquitecto, com a comparação da capela a uma barca.

A segunda parte deste livro é totalmente dedicada à luz, com o título “La clef”. A luz é a chave desta capela porque ela alumia as formas que pelas suas proporções e relações têm um “poder emocional”<sup>78</sup>.

Na terceira e última parte do livro, Le Corbusier enuncia todos os restantes elementos importantes para esta obra como a referência ao *modulor*, ao “fenómeno da acústica visual”, à casca de caranguejo, à equipa de trabalhadores, aos materiais, às maquetas, etc. Alguns destes pontos foram referidos no primeiro capítulo, pelo que referimos apenas a escolha racional dos materiais (pedra e cimento):

“...il n’y a pas de route valable accessible aux charrois pour mener sur la colline des transports normaux. En conséquence je me contenterai de sable et de ciment ; probablement, les pierres de démolition plus au moins gélives et calcinées pourront elles remplir mais pas porter....”<sup>79</sup> ;

e as referências mais subjectivas:

“Le soleil, la lune, les oiseaux, le pentagone convexe, le pentagone étoile, - nuages, mer, méandres, fenêtre et deux mains...L’art abstrait qui alimente bien justement tant de ferveurs en cette époque est la raison d’être de Ronchamp : langage d’architecture, équations plastiques, symphonie, musique ou nombres (mais dépourvus de métaphysique) détecteur, dans une rigueur valable, de l’espace indicible.”<sup>80</sup>

Ronchamp é ao mesmo tempo o resultado de escolhas racionais e pragmáticas, que se prendem com as limitações de acesso dos materiais ao

---

<sup>77</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 123.

lugar ou aos “meios financeiros modestos”<sup>81</sup>, e de referências da natureza, da música e da arte abstracta.

Ao considerar a obra “Le livre de Ronchamp”, destacamos, desde logo, uma síntese de Le Corbusier:

“On me demande quels sont mes secrets pour Ronchamp. Il n’y a rien, qu’une recherche harmonique des problèmes posés. L’évangile : une éthique, le lieu : les quatre horizons, le moyen : la coquille de crabe.”<sup>82</sup>

Uma “procura harmoniosa dos problemas colocados” que assenta numa ética, nos quatro horizontes e na casca de caranguejo, os quais são a resposta ao Evangelho, ao lugar e ao modo. Em reforço desta procura harmoniosa, Jean Petit diz que a profunda preocupação pelo humanismo e harmonia na obra de Le Corbusier, de Poissy a Marselha, permitiram “encontrar o sentido do sagrado”<sup>83</sup> tanto em Ronchamp como no convento de La Tourette. Já o abade Marcel Ferry considera na capela a expressão e transposição de um sentido de “unificação da humanidade”<sup>84</sup>. Estas visões da capela reforçam uma ideia de que o sagrado para Le Corbusier é algo ancestral, comum a todo o ser humano que poderá perceber sinais divinos na natureza.

Uma importante explicação formal está nas seguintes palavras de síntese:

“On sera d’abord surpris par l’extrême nouveauté des formes...mais très vite on verra que plan et formes se développent ici, avec la souplesse et la liberté des organismes vivants...et en même temps avec la rigueur que commandent dans ces organismes, leur finalité et leurs fonctions... le caractère sacré s’y affirmant de toutes parts et d’abord par cette

---

<sup>81</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 119. (Primeira edição de 1961)

<sup>82</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 14.

nouveauté même, ce côté insolite. (Bien sûr, pas n'importe quel insolite.)”<sup>85</sup>

Ultrapassado o espanto causado pelas formas, Ronchamp tem formas comparadas a um organismo vivo quer pela liberdade do desenho, quer pelo rigor de adaptação à função.

É porém nas próprias palavras de Le Corbusier que encontramos a síntese mais ampla das intenções:

“La Chapelle? Un vase de silence, de douceur.

Un désir : oui ! par le langage de l'architecture atteindre aux sentiments ici évoqués.

Oui, de l'architecture seule. Car l'architecture est la synthèse des arts majeurs. L'architecture est forme, volumes, couleur, acoustique, musique.

Trois temps à cette aventure :

1° S'intégrer dans le site ;

2° Naissance « spontanée » (après incubation) de la totalité de l'ouvrage, en une fois, d'un coup ;

3° La lente exécution des dessins, du dessein, des plan et la construction même ;

et

4° L'ouvrage achevé, la vie est impliquée dans l'œuvre, totalement engagée dans une synthèse des sentiments et des moyens de réalisation.”<sup>86</sup>

Nesta síntese, Le Corbusier refere-se ao culto, às Belas-Artes e ao lugar. Ronchamp “corresponde aos sentimentos nela evocados”, cumprindo a sua função.

É no sétimo volume da *Œuvre Complète*, que o arquitecto Oscar Niemeyer escreve o texto *Le Corbusier*<sup>87</sup>, com data de 1965, ressaltando a vontade

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 27, 29, 31, 33.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 17.

inabalável que Le Corbusier tem de construir. Niemeyer descreve Le Corbusier como idealista, profissional convicto, lutador, entusiasta, à frente do seu tempo, sem que a idade lhe tenha retirado o *élan* e a energia que lhe caracterizaram a vida, mantendo-se nele o espírito combativo. Apesar dos seus 75 anos, Le Corbusier projectou Ronchamp e Chandigarh com o mesmo modo despreocupado que tinha com menos 20 anos de idade.

Na primavera de 1965, decorridos 54 anos da sua *Viagem ao Oriente*, Le Corbusier faz uma revisão do manuscrito para publicação. A retrospectiva desta viagem iniciática aos 78 anos denuncia a importância decisiva que lhe atribuía na sua formação de artista e de arquitecto. A Acrópole e o Parthénon pasmaram Le Corbusier! A experiência grega é a mais forte que tem. A beleza é feita de harmonia e Le Corbusier estabelece uma relação entre os santuários (edifícios sagrados) e a harmonia<sup>88</sup>.

No oitavo e último volume da *Œuvre Complète*, temos o último texto conhecido de Le Corbusier, que é visto como seu “testament spirituel”, intitulado *Rien n'est transmissible que la pensée*<sup>89</sup>. Le Corbusier transmite a ideia do risco inerente à edificação e a convicção de que cada fase tem as suas lutas e oportunidades. O importante é fazer! Fazer e agir segundo a modéstia, exactidão, precisão, continuidade e perseverança: “ma morale peut se résumer à ceci: dans la vie il faut faire”. Fazer e estar sempre ocupado com a procura, as descobertas (“Toute ma vie a été occupée à des découvertes”):

“A 32 ans j'étais à l' «Esprit Nouveau», par ferveur, loyauté, témérité, mais aussi courage, risque accepté. A 32 ans est écrit «Vers une architecture», apparition claire et affirmation d'une vision des choses (risque compris), quand les racines étaient faites, les racines étant faite.

---

<sup>87</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1957-1965**, p. 9-10.

<sup>88</sup> LE CORBUSIER - **El viaje de oriente**, p.187.

<sup>89</sup> LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: les dernières oeuvres: [1965-69]**, p. 168-172.

La jeunesse c'est la dureté, l'intransigeance, la pureté. Le ressort se détend, s'est détendu. C'était inscrit dans l'homme, dans une destinée. De l'enfance à 30 ans, quelle rumeur intense, quel brassage, quelles acquisitions! Il ne l'a jamais su le petit. Il allait sa route.

A Bogota, en 1950, j'avais eu le sentiment d'une page à tourner: fin d'un monde, immanente, imminente."<sup>90</sup>

Após a morte de Le Corbusier, André Maulraux escreve *À la mémoire de Le Corbusier*, definindo-o como revolucionário que se bateu pela arquitetura e pela habitação. Corbusier representa como nenhum outro a revolução na arquitetura e os insultos mostram-no: "Mais aucun n'a signifié avec une telle force la révolution de l'architecture, parce qu'aucun n'a été si longtemps, si patiemment, insulté."<sup>91</sup>. Malraux considera ainda que Le Corbusier não se bateu pela pintura ou escultura, apenas pela arquitetura:

"Il avait été peintre, sculpteur, et, plus secrètement, poète. Il ne s'était battu ni pour la peinture, ni pour la sculpture, ni pour la poésie : il ne s'est battu que pour l'architecture...Sa phrase fameuse : « Une est une machine à habiter » ne le peint pas du tout. Ce qui le peint, c'est : « La maison doit être l'écrin de la vie. » La machine à bonheur."<sup>92</sup>

Maulraux não deixa também de comentar as formas admiravelmente arbitrarias e surpreendentes como a cobertura de Ronchamp:

"Il inventait, au nom de la fonction comme au nom de la logique, des formes admirablement arbitraires. Bien entendu, il s'opposait au décor de la fin du XIXe siècle ; il détruisait l'ornement. Mais la destruction du style-candélabre eût-elle suffi, quand on attendait encore de lui des masses géométriques, à susciter la proue de Ronchamp battue par les nuages des Vosges ?..."<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 168-169.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>92</sup> *Idem*.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 187.



À sua maneira, este político, enaltece o lado de inconformista e revolucionário que Le Corbusier desenvolveu na arquitectura, sem esquecer a arte da pintura e escultura.

## **Conclusão**

Le Corbusier tem amplitude de interesses pelas artes e pelas letras, reflectidos nos seus escritos, e este capítulo centrou-se em pequena amostragem dos mesmos para poder reflectir sobre a compreensão de Ronchamp.

Essa reflexão volta a centrar-se essencialmente nos pontos de interesse apontados na introdução desta Dissertação, que são a relação da obra com o Moderno, a sua relação com as Belas-Artes, e a relação com o culto, a natureza e o lugar.

De modo sintético, as inferências retiradas dos textos serão enunciadas como **rejeições e aproximações**.

### **Rejeições:**

Do desrespeito pela escala humana e pelos materiais;

Do tradicionalismo tacanho e da estagnação;

Dos métodos rotineiros e convencionais;

Da desarmonia;

Da exclusividade dada à utilidade e à função;

Da arquitectura anterior nos revivalismos e estilos históricos;

Do ornamento;

Da descrença na sociedade.

**Aproximações:**

Da beleza, alegria e harmonia;

Da procura e descoberta constantes;

Da sensibilidade, inventividade e criatividade;

Da rebeldia e inconformismo;

Do inalterável optimismo;

Da arquitectura que sai do estirador e reside nos corações;

Do despertar dos espíritos;

Da síntese das Belas-Artes;

Da exploração das potencialidades da técnica;

Nestes dois enunciados, temos uma ilustração do que significa para Le Corbusier, o “espírito moderno”. Neste sentido, Ronchamp é uma obra do “espírito moderno”, que interage em grande medida com as Belas-Artes, o culto religioso, o lugar e a natureza.

## Sobre textos críticos

Debemos volver a la fuente, al principio y al tipo.

Ribard de Chamoust

Le Corbusier, dois dias após a inauguração da capela, escreve à sua mãe dizendo que espera grandes críticas de Roma: “Rome a l’oeil sur Ronchamp. J’attends des orages. Et attention, les vilénies, les bassesses”<sup>94</sup>; mas não são apenas as críticas clericais as consideradas nesta abordagem. Houve críticas contundentes por parte de arquitectos e historiadores.

Em 1955, o arquitecto Ernesto Rogers diz que a forma inusitada da capela causa um forte choque (impacto). Esta surpresa não se aplica só a Rogers, aplica-se também a nós que a visitámos e torna muito profícua a crítica a Ronchamp ao longo de meio século.

O texto<sup>95</sup> de Rogers é um pouco contracorrente e faz uma análise do seu tempo que surpreende pela actualidade e visão ampla. Rogers, então director da revista *Casabella*, diz que Ronchamp é: 1) de formas diversas mas unitária; 2) de uma relação dialéctica entre factores racionais e irracionais; 3) de originalidade irreductível mas em continuidade com a restante obra de Le Corbusier; 4) de um Funcionalismo em grau superior; 5) de profunda historicidade pela adesão aos conteúdos dramáticos da época, traduzindo-os

---

<sup>94</sup> JENGER, Jean, ed. lit. - **Le Corbusier: choix des lettres**, p. 388. (Carta de 27 de Junho de 1955)

<sup>95</sup> ROGERS, Ernesto - **Il metodo de Le Corbusier e la forma della “Chapelle de Ronchamp”**, p. 2-6.

segundo uma linguagem actual, sem cair num tipo, e sem cair na estética vaga;  
6) de uma espacialidade arquitectónica em que o potencial de religiosidade de qualquer homem cresce.

De modo cauteloso, John Alford, em 1958, diz que Ronchamp é uma obra que confunde comparações e não é imediatamente inteligível:

“By creativity we mean the bringing into being of something new...What we mean in such cases –in the case of the Ronchamp Chapel, for instance- is something new in kind...In both regards, Ronchamp was something so creatively novel as to baffle comparisons, the application of general ideas, and thus intelligibility.”<sup>96</sup>

Ronchamp é aceite de modo geral como obra de linguagem poética e plástica, como obra singular e de diversas leituras. A capela não é inicialmente aceite como continuidade no Movimento Moderno ou na obra de Le Corbusier. Neste sentido, espanta que Rogers tenha tido uma leitura que se torna mais justificadora do que questionadora, em contra-ciclo com a crítica das décadas próximas à inauguração da obra.

Dividiremos esta análise em três momentos: 1) a crítica religiosa; 2) a crítica de oposição; 3) a crítica de justificação. Cronologicamente, as duas primeiras aproximam-se, sendo que a crítica de oposição é mais prolongada do que a crítica religiosa. A crítica mais favorável que vai justificando a obra, é mais recente.

---

<sup>96</sup> ALFORD, John - **Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp**, p. 294.

## A crítica religiosa

Ronchamp é desde cedo uma obra envolvida em polémica religiosa relacionada com a resposta formal do arquitecto. Essa questão, caracterizada por Glauco Gresleri como “o momento mais opaco do debate”<sup>97</sup> em torno da obra, levantou-se na segunda metade da década de 1950 como polémica sobre a possibilidade de um arquitecto laico poder realizar uma obra cujo programa seja o sagrado.

Em resposta a esta questão, Ernesto Rogers, director da revista *Casabella*, responde à questão e, ao que parece, de forma cabal, argumentando que as competências essenciais do artista bastam para que este seja capaz de mergulhar profundamente no conteúdo como se fosse um crente praticante, desde que desenvolva a sensibilidade específica que o tema exige:

“Non vorrò certo concludere che un cattolico praticante, se ha elevate qualità di architetto, non possa raggiungere vette altrettanto alte; desidero solo affermare che basta la capacità essenziale dell’artista per essere in grado di risolvere il più difficile tema dell’architettura che resta, ancor oggi, quello del tempio, e in particolare della chiesa cattolica: basta essere capaci di immedesimarsi profondamente nei contenuti « come se » uno fosse un credente d’osservanza.

(Allo stesso modo che non occorre essere ricchi o poveri per interpretar e la casa dei ricchi o dei poveri: occorre sviluppare la sensibilità specifica che il tema richiede, viverlo nell’attimo creativo, dargli una personale e originale impronta).<sup>98</sup>

Mas, certamente por se fazer necessário, o Abade Marcel Ferry responde igualmente a esta questão. Este abade centra a sua resposta na vivência e na prática de uso do espaço:

---

<sup>97</sup> GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - **Le Corbusier: il programma liturgico**, p.10.

<sup>98</sup> ROGERS, Ernesto - **Architetti laici per le chiese**, p. 1.

“Certains ont craint que cette architecture agisse par la seule magie d’un art habile à jouer des formes et des paysages, mais qu’elle soit incapable de servir une authentique vie spirituelle...Passée la première surprise, les pèlerins y retrouvent très vite les attitudes de la prière traditionnelle...Plusieurs fois de vieilles personnes nous ont dit, les larmes dans les yeux : «On ne sait pas pourquoi, mais qu’il fait bon prier ici, on voudrait y rester». Il ne s’agit pas là d’un facile bonheur mais d’un facile bonheur mais d’une atmosphère religieuse où d’autres visiteurs, plus avertis, reconnaissent la grandeur sacrée de la Bible mêlée dans une intime unité avec la joie simple et grave de l’Évangile...«Je vous salue, Marie...». Dans la chapelle de Ronchamp ces simples mots ont un poids de réalité, je dirais presque de réalité physique, que je n’ai trouvé nulle part ailleurs si ce n’est à la grotte de Lourdes...Oui, la chapelle de Ronchamp, pour ceux qui le désirent, s’est révélée comme un lieu de prière exceptionnel...L’accord qui s’établit entre les formes de la chapelle et le paysage environnant ne relève pas de la seule plastique. Nous en saisissons ici la profondeur spirituelle. C’est peut-être ce qui donne à la joie de la chapelle une telle qualité. Non pas plaisir d’esthète, mais joie de l’âme, délivrée et disponible. Jamais le mystère de Marie ne m’est apparu dans une semblable clarté.”<sup>99</sup>

Receber este retorno de que o “mistério de Maria” nunca pareceu tão claro como nesta capela é certamente uma avaliação crítica de enorme relevância para qualquer arquitecto que edifique uma igreja, seja ele crente ou laico. Segundo Ferry, Ronchamp não é apenas uma resposta de expressão plástica e escultórica, Ronchamp cumpre uma função religiosa com maestria e mistério.

### **A crítica de oposição**

Juntamente com Ernesto Rogers, Giulio Carlo Argan é outro importante crítico de arquitectura italiano neste período. Mas o confronto de ambos com

---

<sup>99</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 65-66.

Ronchamp é díspar. Se a posição de Rogers é de apoio, a de Argan é de recusa.

Reconhecendo que se trata de uma obra de arte, Argan diz que ela “esconde sob a elegância maneirista uma grave ambiguidade ideológica” porque é “a religião ‘iluminada’ do burguês e a do pároco, menos liberal e mais autêntica”<sup>100</sup>. Argan afirma que Ronchamp esconde grave “ambiguidade ideológica” por: 1) querer ser arquitectura sacra e não simplesmente religiosa; 2) querer ser santuário e não igreja; 3) exaltar uma fé primitiva e original, como se a fé não tivesse uma figura sua no mundo histórico moderno; 4) evitar o espaço social e buscar a relação com a “natureza-mito”.

Em carta de 1956 a Ernesto Rogers, Argan questiona com alguma veemência, se Le Corbusier não terá ultrapassado o seu papel de arquitecto transformando-se em missionário e pregador. Causa-lhe estranheza que possa ter existido algum “eventual retorno à fé”<sup>101</sup>. É motivo de perplexidade que o arquitecto racionalista se tenha tornado místico:

“...dedicou muitos anos e muito engenho para tornar melhores as condições de existência dos homens; nada, no seu passado, podia fazer suspeitar que sob o rigor do racionalista germinasse o fervor do místico.”<sup>102</sup>

Nesta ruptura, Argan diz que a capela é barroca pela cobertura e planta, e não é totalmente barroca, é neoplástica (conforme os estilos de Mondrian ou Van der Leek) na parede branca com janelas pequenas e grandes. Porém, segundo diz, esta é uma “contradição tão meditada e saborosa que falar de ecletismo seria ingénuo”, porque Mondrian “sustentava que o neoplasticismo devia varrer todos os resíduos barrocos (exatamente assim dizia) da arte moderna”<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> ARGAN, Giulio - **Projeto e destino**, p. 47. (Primeira edição de 1965)

<sup>101</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 209.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 212.

Ronchamp “apesar ou por causa de seu ostentoso primitivismo, não é obra religiosa, é política”<sup>104</sup>.

Em obra posterior<sup>105</sup>, Argan reforça o ponto da religiosidade e como justificação para a plasticidade da obra, diz que esta é uma igreja-fetichismo de culto teísta, além de ser um golpe de força (espaço e plástica da forma) e um modo de expressão do desgosto pela civilização; uma auto-crítica ou desilusão pela sociedade.

Parece-nos que para este historiador esta obra de um “ostentoso primitivismo”<sup>106</sup> é uma ruptura com o anterior percurso de Le Corbusier, motivada por mudanças de entendimento que o arquitecto faz da fé e da sociedade do pós-guerra.

O arquitecto escocês, James Stirling, é também um exemplo importante desta face dominante de uma primeira recepção da obra. O artigo de 1956, *Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism*, tornou-se referência na história da revisão do Movimento Moderno. Stirling diz que este é talvez o edifício mais plástico alguma vez construído em nome da arquitectura moderna. Stirling questionou se Ronchamp pode ser ou não analisada pelo Racionalismo do Movimento Moderno, uma vez que pode ser vista apenas como “pura expressão poética” ou “símbolo de um ritual ancestral”. Sucede, no entanto, que Ronchamp é obra do maior arquitecto europeu e não pode deixar de ser considerada a sua influência no “curso da arquitectura moderna”<sup>107</sup>. Assim, a análise de Stirling centra-se no tema “art or technology” que dividiu a base ideológica do Movimento Moderno, especialmente na avaliação das arquitecturas dos EUA e da Europa. Para a avaliação de Ronchamp, entre outras obras na Europa, volta a ser essencial o lado da arte: “The exaggerated

---

<sup>104</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>105</sup> ARGAN, Giulio - **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. (Primeira edição de 1988)

<sup>106</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>107</sup> STIRLING, James - **Ronchamp: Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism**, p. 161.



supremacy of 'Art' in European Architecture probably denotes a hesitant attitude towards technology..."<sup>108</sup>. Stirling questiona se existe ou não uma atitude hesitante em relação à tecnologia e refere a obra de Gropius:

"Since the Bauhaus, the fusion of art and technology has been the lifelong mission of Gropius, and yet it is this aspect which denotes his least achievement. The Dessau building itself presents a series of elevations each of which is biased towards either art or technology."<sup>109</sup>

Esta constatação de que a aplicação da tecnologia perde importância formal nos arquitectos europeus não significa, no entanto, que os produtos industriais não tenham relevância para estes, conforme é visível no corrimão da escada exterior para a sacristia de Ronchamp. Stirling considera que se pode estar diante de uma transição devido à limitação do vocabulário no Racionalismo, do mesmo modo como o Maneirismo fez a transição entre o Renascimento e o Barroco. A leitura crítica de Stirling, possivelmente pela rugosidade e expressividade dos materiais em aspecto até *mal-acabado*, leva-o a concluir que a linguagem do Racionalismo sofre um "maneirismo" no sentido de um "imperfeccionismo consciente":

"The desire to deride the schematic basis of modern architecture and the ability to turn a design upside down and make it architecture are symptomatic of a state when the vocabulary is not being extended, and a parallel can be drawn with the Mannerist period of the Renaissance. Certainly, the forms which have developed from the rationale end the initial ideology of the modern movement are being mannerized and changed into a conscious imperfectionism."<sup>110</sup>

Para este arquitecto, existe uma crise no Racionalismo porque o seu vocabulário formal perdeu extensibilidade e sofre um "maneirismo" em direcção ao tosco.

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> *Idem.*

No mesmo sentido dos críticos que consideraram que a capela, na sua plasticidade de retorno ao primitivo, tinha formas arbitrárias e extravagantes, Nikolaus Pevsner diz que há ruptura e que Ronchamp é um novo irracionalismo:

“Le Corbusier mudou completamente o estilo de suas próprias construções e a capela de peregrinação de Ronchamp (1950-1955), não longe de Besançon, é o mais discutido monumento do novo irracionalismo.

Alguns visitantes afirmam que o efeito é de um mistério comovente; mas ai daquele que sucumbir à tentação de reproduzir o mesmo efeito em outra construção menos isolada, menos remota, com uma localização menos inesperada e com uma função menos excepcional.”<sup>111</sup>

Para Pevsner, Ronchamp é uma revolta contra a razão, uma procura pelo “orgânico ao invés do mecânico, pelo imaginativo ao invés do intelectual, pelo livre ao invés do rigidamente organizado”<sup>112</sup>. Para si a capela significa uma mudança completa no estilo de construções do arquitecto, uma resposta ao ataque da mecanização e da desumanidade. Pevsner aponta outros caminhos e diz que Ronchamp, bem como a igreja de Niemeyer na Lagoa da Pampulha (1943), podem ser explicadas mas não justificadas:

“Este historiador nega essa necessidade, e o faz apoiado no fato de que essa neo-Art Nouveau não é a única resposta de nossos dias ao ataque da mecanização e da desumanidade. Existem outras construções recentes nas quais o desafio é aceito e enfrentado sem abandonar as conquistas de 1930. Constituem aquilo que, na futura história da arquitectura do século XX, representará evolução como oposição à revolução de Ronchamp.”<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> PEVSNER, Nikolaus - **Panorama da Arquitectura Ocidental**, p.410. (Obra progressivamente revista e aumentada entre 1943 e 1962)

<sup>112</sup> *Idem*, p. 413.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 414.

Pevsner parece-nos concordar com uma necessidade de ruptura mas não justifica uma evolução no sentido de maneirismos, extravagâncias ou “curvas bem livres totalmente independentes da função”<sup>114</sup>.

O arquitecto e historiador Bruno Zevi diz que, abdicando de doutrinas e princípios da década de 20, Le Corbusier “inaugura, com a capela de Ronchamp, um período ferozmente inventivo, tanto como incomunicável.”<sup>115</sup>. Para Zevi, Ronchamp está numa linguagem de ruptura com a década de 20 que caracteriza os anos 50-70.

De algum modo, em paralelo com Stirling e Pevsner, o historiador Leonardo Benevolo, encara a capela, primeiramente como sendo um capricho dissonante em Le Corbusier, uma “fantasia irrepetível”:

“Nessa mesma época, Le Corbusier, partindo das experiências mais vivas da vanguarda do primeiro pós-guerra, inicia o seu paciente trabalho de definição dos standards da arquitectura e do urbanismo modernos, e empenha o seu incomparável talento – um dos maiores de toda a história – não para realizar uma fantasia sua e irrepetível, mas para idealizar soluções racionais que possam ser repetidas e transmitidas aos outros. Soube continuar por este caminho, sem indecisões, durante uma longa vida de actividade: a ele se deve, em grande parte, a ressonância mundial da nova arquitectura e a sua capacidade de se inserir em qualquer tradição local.”<sup>116</sup>

Já em 1974, Benevolo diz que Ronchamp mostra o impressionante talento do mestre num momento em que a “relação entre Le Corbusier e o programa público já se perdeu definitivamente”<sup>117</sup>. Se à autonomia plástica e funcional das *unités*, se juntou o isolamento no género, em Ronchamp Le Corbusier é

---

<sup>114</sup> *Idem*, p. 409-410.

<sup>115</sup> ZEVI, Bruno - **História da arquitectura moderna**, p. 602. (Primeira edição de 1950; 2ª edição revista e aumentada em 1961)

<sup>116</sup> BENEVOLO, Leonardo - **Introdução à arquitectura**, p. 230. (Primeira edição de 1960)

<sup>117</sup> BENEVOLO, Leonardo - **Historia de la arquitectura moderna**, p. 870. (Primeira edição de 1974; 6ª edição revista e aumentada em 1987)

“obrigado uma vez mais a projectar uma criação excepcional, não a cidade de todos”<sup>118</sup>.

O crítico italiano Gillo Dorfles, diz que, sobretudo na pequena igreja de Ronchamp, o arquitecto Le Corbusier dá provas de um autêntico “desvio barroco” no seu estilo<sup>119</sup>. Dorfles não nos parece fundamentar esta afirmação.

### **A crítica de justificação**

Henry-Russell Hitchcock (considerando que Rogers tem uma crítica algo visionária em *Il metodo de Le Corbusier e la forma della 'Chapelle de Ronchamp'*) abre cronologicamente um longo período que vai dando resposta às críticas mais comuns de irracionalismo e ruptura. Para este historiador americano, Ronchamp é uma mudança de direcção, marcada pela plasticidade escultórica. O autor considera que há uma mudança em relação à década de 1920, mas não em relação à década de 1930 e não está certo se esta obra representa uma ruptura profunda:

“From Wright, then ninety, to men two generations younger, some of whom were mentioned in this chapter, the work of the architects of the western world showed as yet no convincing evidence of a major and general turn, however surprising in the

---

<sup>118</sup> *Idem*, p. 870.

<sup>119</sup> DORFLES, Gillo - **A arquitectura moderna**, p. 59-60. (Primeira edição de 1952; 5ª edição revista e aumentada em 1972)

light of his work of the twenties Le Corbusier's church at Ronchamp might seem.”<sup>120</sup>

O suíço, Sigfried Giedion, historiador e crítico de arquitectura, em *Space, Time and Architecture: The Growth of a Tradition*, refere-se à capela do ponto de vista da contribuição para uma abertura histórica porque Ronchamp é um olhar para o passado, com pretextos para o futuro. Giedion insere Ronchamp naquilo a que chama *Atitudes diversas em relação ao passado*. A sua avaliação tem três aspectos essenciais<sup>121</sup>: 1) arquitectura e escultura (interior vs exterior e paisagem, querendo dizer que a tradição que se começava a desenvolver na década de 1960 mostrava uma simultaneidade entre liberdade e relação de conjunto, algo que se aproxima da escultura); 2) o problema da cobertura (este período, com as possibilidades oferecidas pelos engenheiros, criou coberturas como conchas de moluscos); 3) a revitalização do muro (a compreensão das potencialidades expressivas da parede andaram extraviadas desde a época egípcia, mas a decomposição da habitação em elementos de superfície, colocados perpendicularmente entre si, com van Doesburg, van Esteeren, Ritveld ou Mies, foi fundamental para uma segunda fase de desenvolvimento com a integração da superfície e sua modelação numa unidade plástica).

Em monografia da obra do arquitecto, o historiador Maurice Besset considera a questão da ruptura nos seguintes termos:

“Qui était donc Le Corbusier architecte? Ni peintre puriste à Poissy, ni poète baroque à Ronchamp...

Cette singulière tension entre la forme et le mouvement de l'espace est déjà sensible dans les maisons des années 20. Dans les créations postérieures à 1950, elle provoque les mutations du langage plastique – par exemple des plans orthogonaux aux surfaces gauches librement articulées – qui

<sup>120</sup> HITCHCOCK, Henry-Russel - **Architecture: nineteenth and twentieth centuries**, p. 574. (Primeira edição de 1958; 4ª edição revista e aumentada em 1977)

<sup>121</sup> GIEDION, Siegfried - **Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición**, p. XXIV-XXIX. (Primeira edição de 1941; 4ª edição revista e aumentada em 1967)

ont fait croire, à propos de Ronchamp ou du Pavillon Philips en particulier, que Le Corbusier répudiait la stricte discipline dont l'angle droit était devenu le symbole : il ne s'agissait en réalité pour lui que de créer l'enveloppe la plus souple et la plus capable d'épouser le mouvement d'un espace intérieur fortement caractérisé..."<sup>122</sup>

Como diz este texto, Le Corbusier não é “nem pintor purista em Poissy, nem poeta barroco em Ronchamp”. A questão reside em torno da “tensão entre a forma e o movimento do espaço” já existente nos anos 20 mas que provoca mudanças nas obras posteriores a 50, fazendo crer que Le Corbusier repudiara “a estrita disciplina do ângulo recto” que o caracterizara. Na verdade, segundo Besset, Le Corbusier pretende apenas criar um “invólucro” capaz de acompanhar a circulação do espaço interno fortemente caracterizado. Existem mudanças plásticas mas também uma forte continuidade no tratamento do espaço. A sua aventura plástica na arquitectura é única e fascinante mas também se presta a mal-entendidos. Le Corbusier integra diversos sistemas.

Jencks descreve algumas posições incluídas nas anteriores de Stirling e Pevsner:

“Após a Segunda Guerra Mundial, deu-se aquilo que foi interpretado como uma importante mudança na arquitectura de Le Corbusier. Em vez de ser representativa da Idade da Máquina, a obra do arquitecto francês pretendia ser quase primitiva: em vez de recorrer a ângulos e linhas rectas, seria arbitrariamente feita de curvas e formas extravagantes. Lewis Mumford, Nikolaus Pevsner, James Stirling e muitos outros que seguiam atentamente os passos deste pioneiro, chegaram precisamente a essas conclusões. A suposta mudança de direcção constituía como que um aval para novas experiências dos movimentos modernos...”

Os críticos americanos, como Mumford, consideraram Ronchamp o começo de um regresso ao passado e à plasticidade e alguns críticos ingleses, como Stirling, viram na

---

<sup>122</sup> BESSET, Maurice – **Qui était Le Corbusier?**, p. 141, 144. (Primeira edição de 1967)

obra um índice da «crise do racionalismo». Quase todos concordavam que ela pressagiava um novo «racionalismo» e um novo ponto de partida para Le Corbusier porque a sua disciplina não parecia ser a dos ângulos rectos: e quase todos estavam parcialmente errados.”<sup>123</sup>

Jencks, reportando-se à dificuldade fundamental de julgar a obra de Le Corbusier, diz que a chave para esta avaliação não reside em encará-lo como urbanista racional ou profeta da idade da máquina, mas entender que a sua obra tem “razão e dualismo”, uma “máscara trágica” (papel assumido por Le Corbusier de figura “trágica”) e “ironia na forma e conteúdo”<sup>124</sup>. Parece-nos que Jencks procura justificar a obra lembrando que a compreensão da mesma deve obedecer a critérios por vezes complexos, por vezes díspares e pouco lineares.

Jencks questiona-se sobre os sucessores do Modernismo e diz que a obra de Le Corbusier esteve sempre em “contínua revolução”, que Ronchamp não é um “novo irracionalismo”<sup>125</sup>. Em obra posterior, acrescenta que Ronchamp é altamente metafórica e reuniu muitas linguagens e códigos de arquitectura, além de ser precursora do Pós-Modernismo:

“Ronchamp stayed with me, and, in 1975, I understood it as the harbinger of Post-Modernism...

Le Corbusier like Picasso, stayed well ahead of His followers...He epitomized at least two periods: the white architecture of the 1920s, the Heroic Period of Modernism, and the Modern era, the Brutalism, concrete period of the 1950s. If one counts Ronchamp and Chandigarh as Post-Modern, as I argue, then his parallel with Michelangelo is all the greater. Three periods brought into being: one Minimalist, one Mannerist, one Baroque, and this is not to mention his books, paintings and other contributions to such things as an emergent High-Tech movement. The powerful god Proteus is invoked in this outburst of demonic creativity, this continual revolution.”<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> JENCKS, Charles - **Movimentos modernos em arquitectura**, p. 145, 149-150. (Primeira edição de 1973)

<sup>124</sup> *Idem*, p. 135-157.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>126</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**, p. 10. (Primeira edição de 2000)

Num olhar mais recente, Jencks olha Ronchamp como a obra de um pintor, escultor e arquitecto, por estar repleta de referências ao nível do que entendemos melhor ser a pintura do que a arquitectura. A criatividade e constante reinvenção, em Le Corbusier, têm que ver com o constante cruzamento de meios de expressão e modos de discurso. Le Corbusier reinventou-se pelo menos cinco vezes, entre elas, a que a Ronchamp diz respeito<sup>127</sup>:

“How was he able to become the Picasso (or Duchamp) of architecture? How was he able to: produce work in a regional Art Nouveau mode; then become a leader of the Modern Movement and International Style; then switch to primitive materials and Brutalism; through Ronchamp and Chandigarh pre-empt Post-Modernism; and pre-empt High-Tech and Complexity Architecture through the Centre Le Corbusier and the Philips Pavilion?”

Devido à limitação das linguagens, como refere Stirling sobre a linguagem Racionalista, ou devido à tensão entre a forma e o movimento do espaço, segundo Besset, Le Corbusier reinventou-se continuamente, segundo Jencks que apenas constata as diferentes linguagens plásticas.

O historiador de arquitectura Renato Fusco engloba a obra de Corbusier naquilo a que chama “um código-estilo virtual”, ou seja, é uma obra com uma componente histórica e outra utópica, mas sem ruptura com o seu percurso:

“Por otro lado, los propios maestros del Movimiento Moderno, en las obras realizadas tras la última guerra, han retomado características ya presentes en sus edificios de los años veinte y en las respectivas tendencias del gusto. Le Corbusier, com la capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp (1950-55), realiza una de las obras más originales y paradigmáticas de

---

<sup>127</sup> JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the revenge of the book**, p. 12. (Primeira edição de 2003)



nuestra época, pero también una configuración plástica de indudable carácter purista.”<sup>128</sup>

De modo semelhante, os historiadores de arquitectura Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, reforçam a ideia de continuidade porque em Ronchamp existe uma nova “linguagem da alma”<sup>129</sup> de valor universal. É uma solução de continuidade entre o passado arqueológico e a vanguarda artística. Parece-nos que Tafuri e Dal Co entendem a continuidade de um modo alargado para poderem integrar Ronchamp.

O arquitecto e historiador americano Keneth Frampton preconiza que Ronchamp é uma ruptura com a dogmática estética do Purismo, porém em continuidade com obras da década de 1930 (casa Mandrot ou Pavilhão para a Exposição de Paris de 1937). Alerta ainda que o vínculo com a natureza já existe em finais da década de 1920. Em *Le Corbusier*, Frampton diz que o arquitecto perdeu a fé na era da máquina na década de 1930 e que tentou então revitalizar a construção vernacular, integrando tecnologia moderna. Após a Segunda Guerra Mundial, procurou a “tecnologia intermédia”<sup>130</sup>, ou seja, tentou diminuir o afastamento entre a tecnologia e a cultura de construção local. Por fim, nos seus últimos 20 anos (entre 1945 e 1965), esta “tecnologia intermédia” fê-lo abraçar uma espiritualidade panteísta “capaz de superar o confronto entre a cultura tradicional e o implacável ataque da, cada vez mais volátil, tecnologia”<sup>131</sup>, sendo, talvez, este o aspecto trágico por detrás do lirismo plástico dos seus últimos anos.

De algum modo, Frampton parece centrar a obra arquitectónica de Le Corbusier nos diferentes graus de crença relativamente à tecnologia. Le

---

<sup>128</sup> FUSCO, Renato - *Historia de la arquitectura contemporânea*, p. 449. (Primeira edição de 1975)

<sup>129</sup> TAFURI, Manfredo, Dal Co, Francesco - *Architettura contemporanea*, p. 314. (Primeira edição de 1976)

<sup>130</sup> FRAMPTON, Keneth - *Le Corbusier*, p. 6. (Primeira edição de 2001)

<sup>131</sup> *Idem*, p. 7.

Corbusier foi reflexo de uma sociedade que vai sendo mais ou menos “maquinista”, nesta perspectiva.

Para o historiador Spiro Kostof, a ênfase está em reforçar a ideia de afastamento da máquina e proximidade da natureza, falando em resposta do tipo “heroísmo desafiante” por causa da desilusão na civilização maquinista:

“En su desencanto por la sociedad industrial, con la supuesta ventaja de la civilización de la sociedad de la máquina, a medida que se iba desarrollando, fue de nuevo premonitorio. Sus edificios — la capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp y la tríada del Capitolio de Chandigarh— eran ahora lanzados al aire con una especie de heroísmo desafiante. Buscaban un compromiso básico con la naturaleza en su rechazo de la tecnología de máquinas ligeras, en su intrépida escala, evocando en ellas cuevas y criaturas y contrastes violentos.”<sup>132</sup>

Pela crítica de Kostof depreende-se que este “heroísmo desafiante” é um corte com a civilização maquinista e o motivo é a desilusão com a mesma.

Focando-se na espiritualidade do homem moderno, por palavras diferentes, o historiador H. W. Jansen diz que existe autêntica magia no interior de Ronchamp, mas também uma qualidade estranhamente inquietante, uma nostalgia pelas certezas de uma fé que já não é aceite sem discussão. Ronchamp reflecte a condição espiritual do homem moderno – o que é bem a medida da sua grandeza como obra de arte. Janson classifica Ronchamp como “o edifício mais revolucionário dos meados do século XX”<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> KOSTOF, Spiro - **Historia de la arquitectura**, Vol. 3, p. 1282-1283. (Primeira edição de 1985)

<sup>133</sup> JANSON, Horst - **História da arte**, p. 764. (Primeira edição de 1962; 3ª edição revista e aumentada em 1986)

Na sua monografia de Le Corbusier, o historiador William Curtis, engloba a capela no seu modo de entender globalmente o perfil das obras do arquitecto. No entanto, Ronchamp está para Le Corbusier como este para a arquitectura do séc. XX, ou seja, é incontornável. Em *Le Corbusier: ideas y formas*, Curtis diz que o arquitecto tem duas tendências opostas na sua vida<sup>134</sup>: 1) a criação universal aplicável em diversos contextos; 2) a resposta específica à paisagem; sendo Ronchamp uma resposta ao lugar. Le Corbusier condensou muitos níveis de significado nas suas obras singulares, tratando-as como emblemas simbólicos, o microcosmo de uma visão mais ampla do mundo. Para Curtis, não são os “tiques” de estilo que importam em Le Corbusier, mas princípios e processos. Conceptualmente, a capela não virá de um vocabulário já repetido nem por uma gramática de disposições sistemáticas como os “cinco pontos”. O estilo interiorizado aproxima-se mais de um modo de aglutinar elementos. São várias as possíveis influências e semelhanças com outras obras, construções ou formas de arte, mas o inegável é a unidade do todo. Além disto, Ronchamp é obra de autor. Ronchamp está longe de ser uma ruptura. Tal como com o Convento de La Tourette, Ronchamp é um retorno às origens. Le Corbusier não imita as fontes, transforma-as. Ronchamp é uma obra singular no conjunto da obra de Corbusier, conclui Curtis.

Curtis parece querer sintetizar a obra de Le Corbusier naquilo que foi reproduzível e no que se tornou singular. Como obra singular, Ronchamp é uma aglutinação ou transformação unitária de referências.

Na sua monografia de Ronchamp, Leonina Roversi tenta relacionar a crítica que defende a ruptura no percurso do arquitecto denota que não leva em conta a especificidade do programa da capela. Começa por dizer que o Racionalismo Le Corbusiano não é uma colagem ao Estilo Internacional, caso este seja apenas a vulgarização de um modo de fazer arquitectura que vale mais pelos próprios princípios do que pelo resultado final. Pelo contrário, Le Corbusier inspira-se sempre em princípios, que não eram certamente os “cinco pontos”

---

<sup>134</sup> CURTIS, William - *Le Corbusier: ideas y formas*, p. 175-179. (Primeira edição de 1986)

(sistematização instrumental de uma ideia), os quais também são visíveis em Ronchamp: uma adesão à realidade do contexto e a interpretação poética mas rigorosa com as exigências programáticas. Roversi defende que o modo de interpretação de um programa, por Corbusier, é sempre literal, ou seja, leva em conta a natureza do programa:

“In questo senso è chiaro che il procedimento seguito per creare uno spazio nel quale si svolge una funzione “irrazionale” è strettamente razionale, lo stesso che Le Corbusier seguiva progettando la villa Savoye o il palazzo per la Società delle Nazioni.

Si è parlato a proposito di Ronchamp di *machine à prier* (...); in questo senso la capella di Ronchamp è una *machine*, uno strumento spaziale perfettamente adatto a contenere funzioni trascendenti.”<sup>135</sup>

Acrescentando uma outra leitura, Roversi diz também que pela primeira vez foi encarado, sobre novos fundamentos, o problema do espaço encerrado totalmente coberto, destinado à meditação, sem por isso estar separado do exterior. Leonina, não deixa também de projectar um lamento ao lembrar que a viragem histórica auspiciada por Giedion foi implementada muito parcialmente; todos apreciam e poucos aproveitam as lições.

Leonina Roversi diz-nos que Le Corbusier não é prisioneiro de princípios e, nesse sentido, não existe uma ruptura na sua obra. Por outro lado, lamenta a falta de arrojo ou ousadia (formal, plástico ou escultórico) dos arquitectos que apreciam Ronchamp.

Pensamos que as lições de Ronchamp, em termos da sua ousadia, é assunto muito relacionado com o programa de capela de peregrinação, não outro, o lugar e a liberdade criativa conferida pelos padres dominicanos.

Danièle Pauly volta a recordar-nos, como outros autores, que a crítica estava ansiosa para falar de irracionalismo e barroquismo, e que este foi um julgamento algo precipitado:

---

<sup>135</sup> ROVERSI, Leonina - **Le Corbusier: la capella di Ronchamp**, p. 6. (Primeira edição de 1989)

“Jugement quelque peu hâtif, puisque loin d’être une œuvre en marge de sa production, elle se révèle le fruit des recherches formelles et spatiales de l’architecte, de ses recherches sur la lumière, sur le matériau, et de sa conception d’une synthèse des arts.”<sup>136</sup>

Não deixamos de fazer referência a Flora Samuel que centra dois artigos<sup>137</sup> em aspectos possíveis de interpretação da capela mas que nos parecem redundantes e de verificação improvável num processo de análise.

O historiador Ernst H. Gombrich não se refere à capela de Ronchamp mas no seu livro *Preference for the primitive: episodes in the history of western taste and art*, elabora um estudo sobre o fenómeno recorrente na história, a mudança do gosto nas artes visuais, nomeadamente, o sentimento de que o antigo e as obras menos sofisticadas (i. é, o primitivo) são, de algum modo, moral e esteticamente superiores às últimas obras, que se tornaram inconsequentes e decadentes. Baseando-se no Princípio de Cícero<sup>138</sup>, Gombrich crê que todo o primitivista do séc. XX tem por base uma “aversão”: “I shall argue that many of the movements of the twentieth-century primitivism are best understood as avoidance reactions.”<sup>139</sup>

Este termo de classificação vem sendo aplicado a Ronchamp logo desde 1956, pela crítica. Poderá Ronchamp ser melhor compreendida se for aceite como parte de um movimento de primitivismo e portanto como uma reacção de rejeição?

---

<sup>136</sup> PAULY, Danièle - **Le Corbusier: la chapelle de Ronchamp**, p. 126. (Primeira edição de 1997)

<sup>137</sup> **A profane annunciation: the representation of sexuality at Ronchamp e The representation of Mary in the architecture of Le Corbusier**. (Publicados em 1999)

<sup>138</sup> “It is difficult to say for what reason the very things that move our senses most to pleasures and appeal to them most speedily at first are the ones from which we are most quickly estranged by a kind of disgust and surfeit. How much more brilliant, as a rule, in beauty and variety of colouring are new picture compared to the old ones. But though they captivate us at first sight the pleasure does not last, while the very roughness and crudity of old paintings maintains their old on us. (Cicero, De Oratore III.xxv.98)”, *apud* GOMBRICH, Ernst - **Preference for the primitive: episodes in the history of western taste and art**, p. 7. (Primeira edição de 2002)

<sup>139</sup> *Idem*.

Le Corbusier tem diversas posturas de rejeição já enunciadas na conclusão do segundo capítulo. O aspecto “primitivista” desta capela deverá estar relacionado com a aproximação que faz à natureza e a construções ancestrais, bem como com o retorno aos Evangelhos que faz em relação ao culto (o essencial e transcendente).

O arquitecto Alexander Tzonis aponta para o modo de trabalho da mente criativa de Le Corbusier. Ao considerar a frase de Le Corbusier “everything is architecture”, diz-nos que a concepção do arquitecto não se prende às convenções ou categorias estabelecidas mas que as reinterpreta e toma qualquer objecto existente como possível fonte de conhecimento para fazer arquitectura, sem estar preso a uma pequena lista seleccionada. Do mesmo modo, relembra a crítica de Le Corbusier aos seus contemporâneos, “eyes that do not see”, para alertar que ver é algo mais cognitivo do que um fenómeno da retina: “Indeed, his structures, paintings, sculptures, and publications were objects *good for learning* and not products to be consumed and experienced only.”<sup>140</sup>.

Esta leitura volta a remeter para a não limitação conceptual de Le Corbusier aos estilos.

Glauco Gresleri, no seu texto sobre as propostas arquitectónicas de Le Corbusier para o programa litúrgico<sup>141</sup>, diz que Ronchamp é um evento excepcional que marcará toda a segunda metade do século. Mas Ronchamp é, ainda hoje, uma “pedra de escândalo” para historiadores de arquitectura religiosa e litúrgica:

“Ancora oggi Ronchamp è pietra di scandalo e anche da parte dei più seri storici del movimento liturgico il fenomeno è guardato con sufficienza e interpretato più come prodotto di

---

<sup>140</sup> TZONIS, Alexander - **Le Corbusier: poétique, machines et symboles**, p. 7. (Primeira edição de 2001)

<sup>141</sup> GRESLERI, Glauco - **La chiesa «prolongement de l’habitat»**, p. 8-13. (Primeira edição de 2002)

intuizione poetica che non come risultato di una strutturante decantazione teologica e liturgica.”<sup>142</sup>

Para muitos, ela é mais um “produto de intuição poética” do que a estruturação de uma “decantação teológica e poética”<sup>143</sup>. Sendo uma igreja de peregrinação, é uma solução à parte como resposta ao programa de santuários e não foi capaz de estabelecer contacto com o grande tema discutido: a liturgia da Igreja paroquial. O programa de La Tourette seria já uma aproximação, mas apenas com a programada igreja para Bolonha ou a igreja paroquial em Firminy, se poderia ver a “igreja paroquial”, e segundo as palavras do Cardeal Lercaro de Bolonha, tratava-se de “um dos exemplos mais eficazes de interpretação total da recente reforma litúrgica conciliar”<sup>144</sup>.

Por fim, esta ideia de processos de concepção é reforçada pelo académico e arquitecto Mohsen Mostafavi, preconizando que Le Corbusier trabalhou no sentido oposto à especialização/fragmentação da sua prática arquitectónica, com especial ênfase a partir do final da década de 20, promovendo a interacção entre diferentes disciplinas e tendências:

“In light of the systematic specialization and consequent intellectual fragmentation of contemporary architectural practice, Le Corbusier provides inspiration for alternative ways of working and framing current tendencies and trends. Even though he was an ardent proponent of Modernism, he had already recognized, by the end of the 1920s, the need to address the tension between the universal or global consideration of problems and their local circumstances. This is a topic which only now, over 70 years later, is receiving particular attention.”<sup>145</sup>

Nesta leitura crítica, a inexistência de uma ruptura deve-se à “necessidade de abordar a tensão entre o universal ou consideração global dos problemas e as suas circunstâncias locais”.

---

<sup>142</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>143</sup> *Idem*.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>145</sup> MOSTAFAVI, Mohsen - **The Architecture of Reinvention**, p. 4. (Primeira edição de 2003)

## Conclusão

A crítica à capela de Ronchamp no tempo de vida de Le Corbusier foi essencialmente de oposição.

Outro caminho poderia ser tomado num momento de ruptura do Movimento Moderno, diz Pevsner.

As críticas dizem que existe um novo “irracionalismo”, uma “crise no racionalismo”, um regresso ao passado e à plasticidade, uma ruptura com a anterior obra do arquitecto, ou um “desvio barroco”.

Existem pelo menos três motivos apontados para uma ruptura: 1) a limitação do vocabulário racionalista; 2) a tensão entre a forma e o movimento do espaço; 3) a necessidade de abordar a tensão entre o universal ou consideração global dos problemas e as suas circunstâncias locais. As três parecem pertinentes.

A crítica mais recente tem justificado e analisado a obra com maior distanciamento, aponta para a continuidade e não para uma ruptura, especialmente se tivermos em linha de conta a arquitectura de Le Corbusier, após os anos 20.

Consideramos que Le Corbusier, em relação à sua arquitectura dos anos 20 e outros momentos do seu percurso como arquitecto terá chegado a pontos de conforto (de domínio) que não convinha perpetuar mas avançar para novas experiências criativas.

Na sua plasticidade, Ronchamp parece confrontar a volatilidade da tecnologia. Le Corbusier já dizia em 1936 que no breve espaço de um ano, a tecnologia aeronáutica estava desactualizada. Ronchamp é uma resposta de intemporalidade.



Relativamente à relação interior-exterior que foi abordada nos capítulos anteriores, verificamos que é confirmada por Leonina Roversi, quando diz que pela primeira vez e sob novos fundamentos, o espaço encerrado e coberto é edificado sem estar separado do exterior.

Como refere Glauco Gresleri, Ronchamp ainda hoje é uma “pedra de escândalo” para os estudiosos. O culto não foi o grande influenciador das formas, mas a “intuição poética”, nem Ronchamp é uma igreja paroquial para servir de base ao programa de igreja e liturgia. Mas Ronchamp cumpre cabalmente a sua função religiosa. É curioso que uma igreja do séc. XX, cujas paredes são preenchidas por pedras, seja considerada no Movimento Litúrgico como “pedra de escândalo”, mais poética do que teológica, e seja considerada, no Movimento Moderna, como “pedrada no lago”, embora o lago não permaneça o mesmo com a sua presença, *ninguém sabe o que fazer com ela*.

Ronchamp continua a ser singular. Parece irrepetível e intemporal.

## Conclusão

A capela de Ronchamp é uma obra que continua viva e capaz de acender continuamente reinterpretações. Parece também resistir a todas as análises e encaixes em categorias.

Pela análise do processo de projecto, Ronchamp é uma verdadeira obra de arquitectura cuja chave é a luz. A luz da plasticidade, da relação interior-exterior e do mistério divino. Tudo num processo de cinco anos, com hesitações e certezas, avanços e recuos próprios da concepção e edificação, que um trabalho de equipa facilitou. Uma síntese das Belas-Artes, das condicionantes do lugar e do culto; síntese unitária e poética. Ronchamp é uma *machine à émouvoir* e todas as representações da mesma não podem igualar a presença física na obra, embora tenham servido para aprofundar a compreensão.

Na análise dos escritos, constatamos que Le Corbusier é um autor profícuo que nos permite vasta literatura de consulta do seu pensamento e concordamos que a capela seja uma síntese artística da sua dualidade e complexidade nunca escondida nem distante das primeiras obras. Le Corbusier quer estar longe das *escolas* se estas o privarem da alegria (em prol da utilidade) e da beleza (em prol da razão). Pretendeu dar um contributo arquitectónico no sentido do *espírito moderno*. Teve intenção de ser revolucionário no plano religioso e católico. Depurou, afastou o acessório e apontou o pensamento dos fiéis para o mistério divino.

Analisando, por fim, a crítica de arquitectura num intervalo de quase 50 anos, constatou-se a dificuldade de concordância e definição da existência de uma *ruptura* nas intenções e obra de Le Corbusier. Le Corbusier disse que a década 1930 inaugurou para ele uma etapa de novas preocupações, mas não fala de ruptura, nesse ou em outro momento. Pela sua *Oeuvre Complète*, terá apenas

pretendido uma ruptura com as suas primeiras moradias em Chaux-de-Fonds, porque não as refere. Se Le Corbusier é indissociável do Movimento Moderno (Internacionalismo, Funcionalismo, Racionalismo) que começa a ser mais criticado na década de 50 quando se projecta Ronchamp, esta obra singular (obra de autor) é uma intemporalidade pois é neste sentido que entendemos a frase do seu autor:

“Que Ronchamp me soit témoin : cinq années de travail avec Maisonnier et Bona et ses ouvriers et les ingénieurs tous isolés sur la colline...”<sup>146</sup>

A vasta crítica parece confirmar que a dualidade, o cruzamento de vários níveis de significado, a síntese e a conciliação de elementos é ainda maior nesta obra do que em outras do arquitecto.

Sobre a ruptura com o Movimento Moderno, ela é clara com a arquitectura dos anos 20, apenas.

Sobre as Belas-Artes, é unânime considerar-se que a obra é sintética relativamente às mesmas.

Sobre o culto, o lugar e a natureza, Ronchamp cumpre a sua função religiosa., sendo uma resposta de expressão plástica e escultórica, com referências no essencial, na ancestralidade, na natureza.

Sobre a relação entre o interior e o exterior da capela, o espaço interior encerrado e coberto está em ligação com o espaço exterior não coberto e “encerrado”. Ronchamp é uma capela de peregrinação.

Como desafio futuro de aprofundamento, outros desenhos e outros textos de Le Corbusier poderão ser analisados. O mesmo sucede com textos da crítica que não puderam ser analisados ou venham a ser produzidos.

Reconhecemos a brevidade desta análise bem como a dificuldade de comentar aquela que é a obra de um génio, e, provavelmente, a sua obra tardia mais

---

<sup>146</sup> LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 117.

extraordinária, mais pessoal e significativa. Usando o betão para criar formas abstractas e espaços interiores de grande poder escultórico, mostrou o *milagre do espace indicible*, remeteu o culto para o plano primordial e, com as suas paredes curvas, beirais salientes, janelas profundas, continuará a ser testemunha de intemporalidade.

## Bibliografia

- ALFORD, John - **Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. New York. ISSN 0021-8529. 16:3 (1958) 293-305.
- ALGARÍN COMINO, Mario - **Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio.** Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2006. 287 p. ISBN 8493468827.
- ANTONINI, Debora [et al.] - **Le Corbusier: le symbolique, le sacré, la spiritualité.** Paris : Fondation Le Corbusier, 2004. 164 p. ISBN 2903539987.
- ARGAN, Giulio - **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo : Companhia das Letras, 1998. XXIV, 709 p. ISBN 8571642516.
- ARGAN, Giulio - **Projeto e destino.** São Paulo : Ática, 2001. 334 p. ISBN 8508075111.
- ARNAUD, Dercelles - **Presentation of Le Corbusier's personal library.** In SMET, Catherine de - Le Corbusier: architect of books. Baden : Lars Muller Publishers, cop. 2005. 128 p. ISBN 3037780347. p. 7-19.
- BAKER, Geoffrey - **Le Corbusier: an analysis of form.** 3rd ed. London : E & FN Spon, 1996. 385 p. ISBN 0419161201.
- BENEVOLO, Leonardo - **Introdução à arquitetura.** Lisboa : Edições 70, 1991. 241 p. ISBN 9724408280.
- BENEVOLO, Leonardo - **Historia de la arquitectura moderna.** 7.<sup>a</sup> ed. rev. y ampliada. Barcelona : Gustavo Gili, 1996. 1171 p. ISBN 8425216419.
- BENTON, Tim [et al.] - **Le Corbusier: the architecture of reinvention.** London : Architectural Association Publications, cop. 2003. 176 p. ISBN 1902902297.
- BESSET, Maurice – **Qui était Le Corbusier?** Genève : Skira, cop. 1968. 227 p.
- CHOAY, Françoise - **Le Corbusier.** New York: George Braziller, 1960. 126 p.
- CHOISY, August - **Histoire de l'architecture.** [Paris] : Inter-Livres, 1960. 2 vol.

- CURTIS, William - **Le Corbusier: ideas y formas**. Madrid : Hermann Blume, 1987. 240 p. ISBN 8472143813.
- DORFLES, Gillo - **A arquitectura moderna**. Lisboa : Edições 70, D.L. 1986. 151 p.
- FRAMPTON, Keneth - **Historia crítica de la arquitectura moderna**. 8.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 400 p. ISBN 8425216281.
- FRAMPTON, Keneth - **Le Corbusier**. London : Thames & Hudson, 2001. 240 p. ISBN 0500203415.
- FUSCO, Renato - **Historia de la arquitectura contemporánea**. Madrid : Celeste, D.L. 1992. 567 p. ISBN 8487553184.
- GANS, Deborah - **Le Corbusier: guida completa**. Firenze : Lidiarte, 1991. 190 p. ISBN 3980186210.
- GIEDION, Siegfried - **Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición**. 5.<sup>a</sup> ed. Madrid : Dossat, 1980. 825 p. ISBN 8423703754.
- GOMBRICH, Ernst - **Preference for the primitive: episodes in the history of western taste and art**. London : Phaidon Press, 2002. 324 p. ISBN 0714841544.
- GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - **Le Corbusier: il programma liturgico**. Bolonha : Compositori, 2001. 239 p. ISBN 8877942622.
- GRESLERI, Giuliano - **Per amore degli uomini**. In GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - Le Corbusier: il programma liturgico. Bolonha : Compositori, 2001. ISBN 8877942622. p. 14-37.
- GRESLERI, Glauco - **La chiesa «prolongement de l'habitat»**. In GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - Le Corbusier: il programma liturgico. Bolonha : Compositori, 2001. ISBN 8877942622. p. 8-13.
- HITCHCOCK, Henry-Russel - **Architecture: nineteenth and twentieth centuries**. 4th ed. New Haven [etc.] : Yale University Press, 1987. 696 p. ISBN 0300053207.
- JANSON, Horst - **História da arte**. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 824 p. ISBN 9723104989.
- JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the revenge of the book**. In BENTON, Tim [et al.] - Le Corbusier: the architecture of reinvention. London : Architectural Association Publications, cop. 2003. ISBN 1902902297. p. 6-15.

- JENCKS, Charles - **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**. New York : Monacelli, 2000. 381 p. ISBN 1580930778.
- JENCKS, Charles - **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa : Edições 70, 1985. 369 p.
- JENGER, Jean, ed. lit. - **Le Corbusier: choix des lettres**. Basel : Birkhäuser, cop. 2002. 568 p. ISBN 3764364556.
- KOSTOF, Spiro - **A history of architecture: settings and rituals**. 2nd ed. New York : Oxford University Press, 1995. 792 p. ISBN 0195083792.
- KOSTOF, Spiro - **Historia de la arquitectura**. Madrid : Alianza, 1988. ISBN: 8420670774. Vol. 3.
- KRUSTRUP, Mogens – **Ronchamp: negli abissi abita la verità**. In GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - Le Corbusier: il programma liturgico. Bolonha : Compositori, 2001. p. 96-121.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, STONOROV, O., ed.lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1910-1929**. 14ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 215 p. ISBN 3760880118.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1929-1934**. 13ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 202 p. ISBN 3760880126.
- LE CORBUSIER, BILL, Max, ed. lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1934-1938**. 12ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 173 p. ISBN 3760880134.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: 1938-1946**. 10ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 203 p. ISBN 3760880142.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: 1946-1952**. 10ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 242 p. ISBN 3760880150.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957**. 9ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 202 p. ISBN 3760880169.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1957-1965**. 6ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 239 p. ISBN 3760880177.
- LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: les dernières oeuvres: [1965-69]**. 5ème éd. Zurich : Les Editions d'Architecture, 1995. 208 p. ISBN 376088015.

- LE CORBUSIER - **Aircraft**. Milano : Abitare Segesta, [1996]. [112] p. ISBN 8886116187.
- LE CORBUSIER - **Dessiner**. In PAULY, Danièle, ed. lit. - **Le Corbusier: le dessin comme outil**. Nancy : Musée des Beaux-Arts, 2006. 144 p. ISBN 9782849750827. p. 74-75.
- LE CORBUSIER - **El viaje de oriente**. 2.<sup>a</sup> ed. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993. 188 p. ISBN 8450503965.
- LE CORBUSIER - **Le Corbusier: carnets**. Paris: Herscher, cop. 1981-1982. Vol. 2-3.
- LE CORBUSIER - **Le Corbusier et le livre: les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originelles**. Barcelona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, D.L. 2005. 199 p. ISBN 8496185486.
- LE CORBUSIER; Fondation Le Corbusier; Echelle 1, ed. lit. - **Le Corbusier plans: 1950-1951** [Recurso electrónico]. Paris : Codex Images International, cop. 2005. 1 DVD.
- LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**. Paris : Minuit, 1961. 168 p.
- LE CORBUSIER – **L'espace indicible**. In ANTONINI, Debora [et al.] - Le Corbusier: le symbolique, le sacré, la spiritualité. Paris : Fondation Le Corbusier, 2004. 164 p. ISBN 2903539987. p. 7-11.
- LE CORBUSIER - **Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme**. Paris: Éditions Vincent, Fréal & C<sup>ie</sup>, 1960. 268 p.
- LE CORBUSIER - **Le poème de l'angle droit**. In BENTON, Tim [et al.] - Le Corbusier: the architecture of reinvention. London : Architectural Association Publications, cop. 2003. ISBN 1902902297. p. 58-97.
- LE CORBUSIER - **Ronchamp**. [Stuttgart] : Verlag Gerd Hatje, 1975. [130] p.
- LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Texts and sketches for Ronchamp**. Genève : COOPI, 1990. [64] p.
- LE CORBUSIER - **Vers une architecture**. Nouvelle ed. rev. et augmentée d'une lettre inédite de l'auteur. Paris : Flammarion, cop. 1995. 245 p. ISBN 208081611X.
- LE CORBUSIER - **Voyage d'orient: carnets**. Milano : Electa architecture, 2002. ISBN 190431306X. Vol. 1.
- LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Un couvent de Le Corbusier**. Paris : Minuit, cop. 2001. 144 p. ISBN 2707313459.



- MOSTAFAVI, Mohsen - **The architecture of reinvention**. In BENTON, Tim [et al.] - Le Corbusier: the architecture of reinvention. London : Architectural Association Publications, 2003. ISBN 1902902297. p. 4-5.
- PAULY, Danièle, ed. lit. - **Le Corbusier: le dessin comme outil**. Nancy : Musée des Beaux-Arts, 2006. 144 p. ISBN 9782849750827.
- PAULY, Danièle - **Le Corbusier: la chapelle de Ronchamp**. Paris : Fondation Le Corbusier; Basel: Birkhäuser, cop. 1997. 138 p. ISBN 3764357592.
- PEVSNER, Nikolaus - **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo : Martins Fontes, 1982. 469 p.
- RASMUSSEN, Stein – **Viver a arquitetura**. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2007. 197 p. ISBN 9789898010995.
- ROGERS, Ernesto - **Il metodo de Le Corbusier e la forma della “Chapelle de Ronchamp”**. Casabella. Milano. ISSN 0008-7181. 207 (1955) 2-6.
- ROGERS, Ernesto - **Architetti laici per le chiese**. Casabella. Milano. ISSN 0008-7181. 238 (1960) 1.
- ROVERSI, Leonina - **Le Corbusier: la capella di Ronchamp**. Firenze : Alinea, cop. 1989. 35 p.
- SAMUEL, Flora - **A profane annunciation: the representation of sexuality at ronchamp**. Journal of Architectural Education. Washington. ISSN 1046-4883. 53:2 (1999) 74-90.
- SAMUEL, Flora - **The representation of Mary in the architecture of Le Corbusier**. Church History. Cambridge, Mass. ISSN 0009-6407. 68:2 (1999) 398-416.
- SMET, Catherine de - **Le Corbusier: architect of books**. Baden : Lars Muller Publishers, cop. 2005. 128 p. ISBN 3037780347.
- STIRLING, James - **Ronchamp: Le Corbusier’s chapel and the crisis of rationalism**. Architectural Review. London. ISSN 0003-861X. 711 (1956) 151-156.
- TAFURI, Manfredo, Dal Co, Francesco - **Architettura contemporanea**. Milano : Electa, 1976. 426 p. ISBN 8843524631.
- TZONIS, Alexander - **Le Corbusier: poétique, machines et symboles**. Paris : Hazan, D.L. 2002. 239 p. ISBN 2850258105.
- WOODFIELD, Richard, ed. lit. - **The essential Gombrich: selected writings on art and culture**. London : Phaidon Press, 1996. 624 p. ISBN 0714834874.

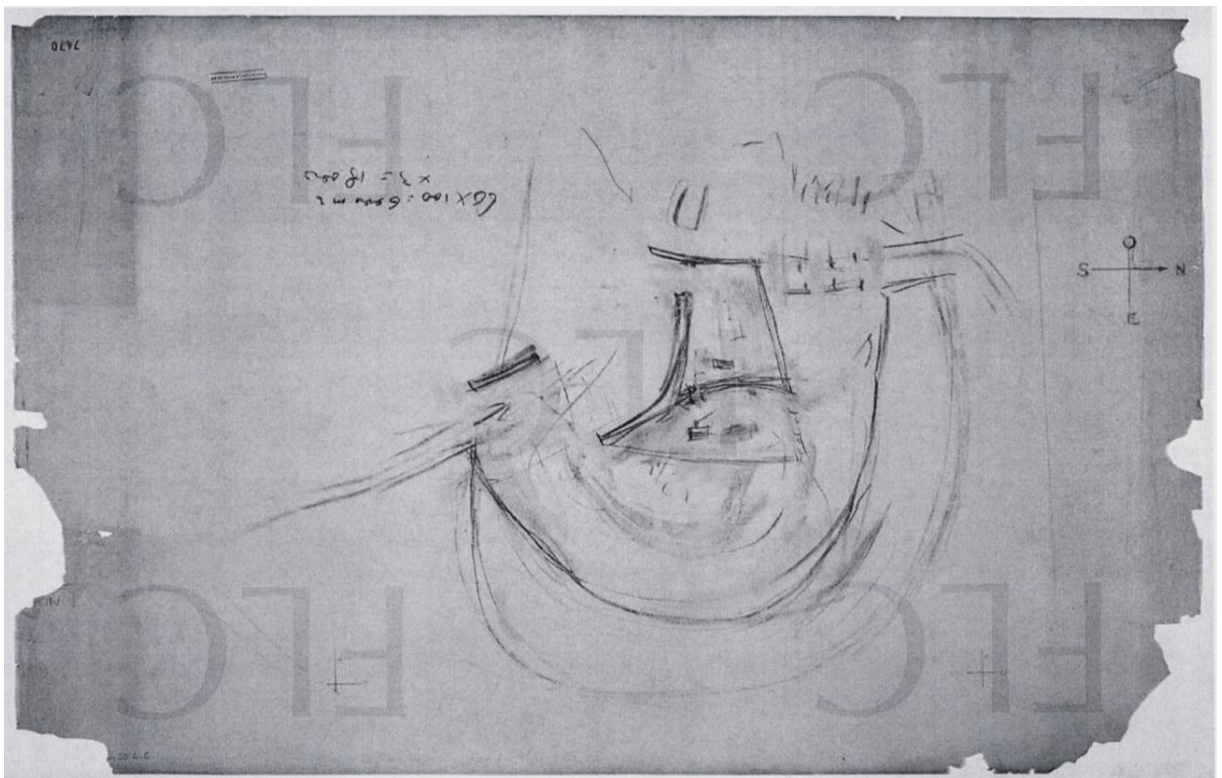
ZEVI, Bruno - **História da arquitectura moderna**. Lisboa : Arcádia, 1973. Vol.  
2.

## Anexo de desenhos



Caderno D17, 272 (s/ data; possivelmente 20 de Maio de 1950)

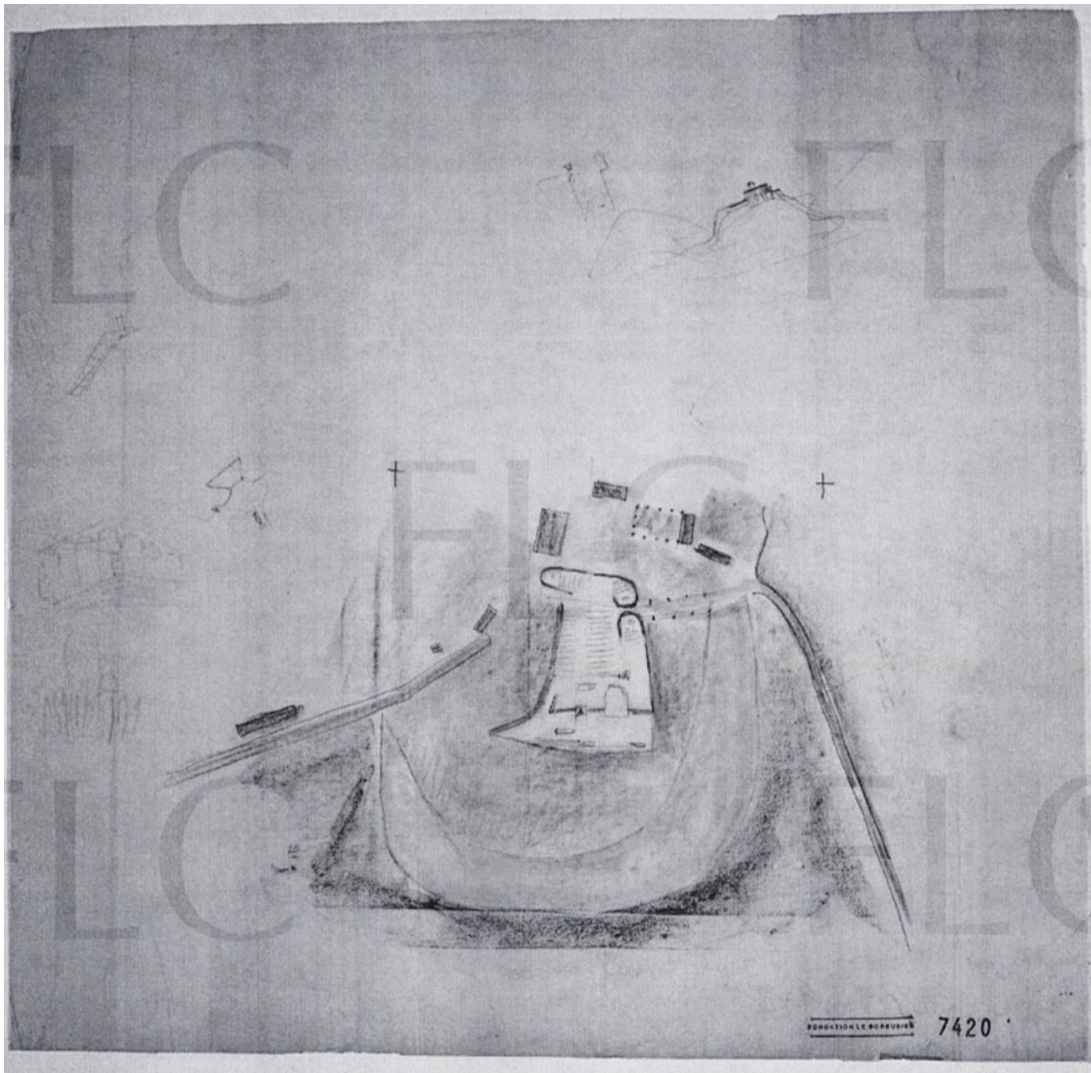
Colline plus grande // église plus petite // Depuis le train Paris Bâle



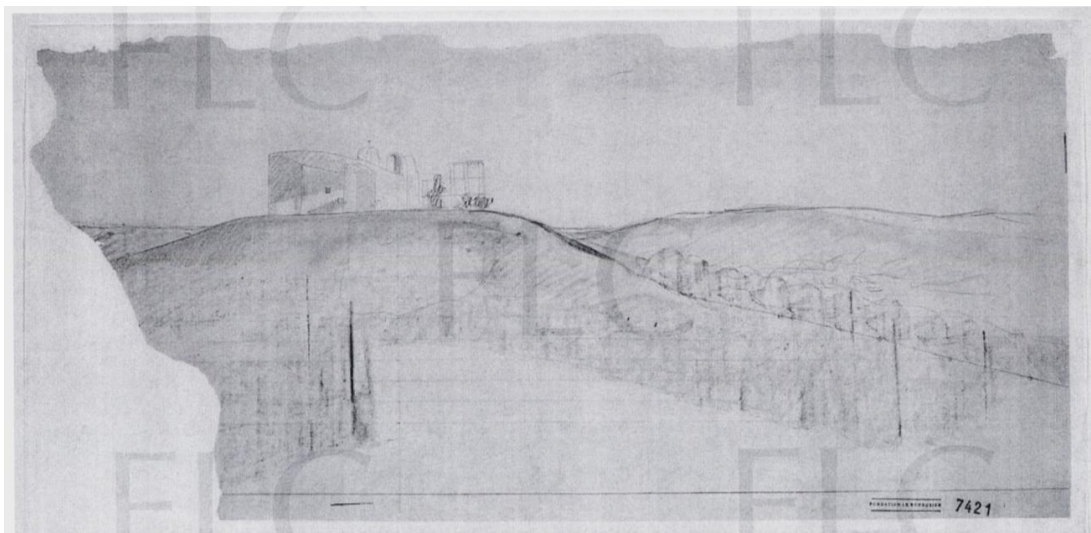
FLC 7470 (s/ data; possivelmente 4 ou 5 de Junho de 1950)



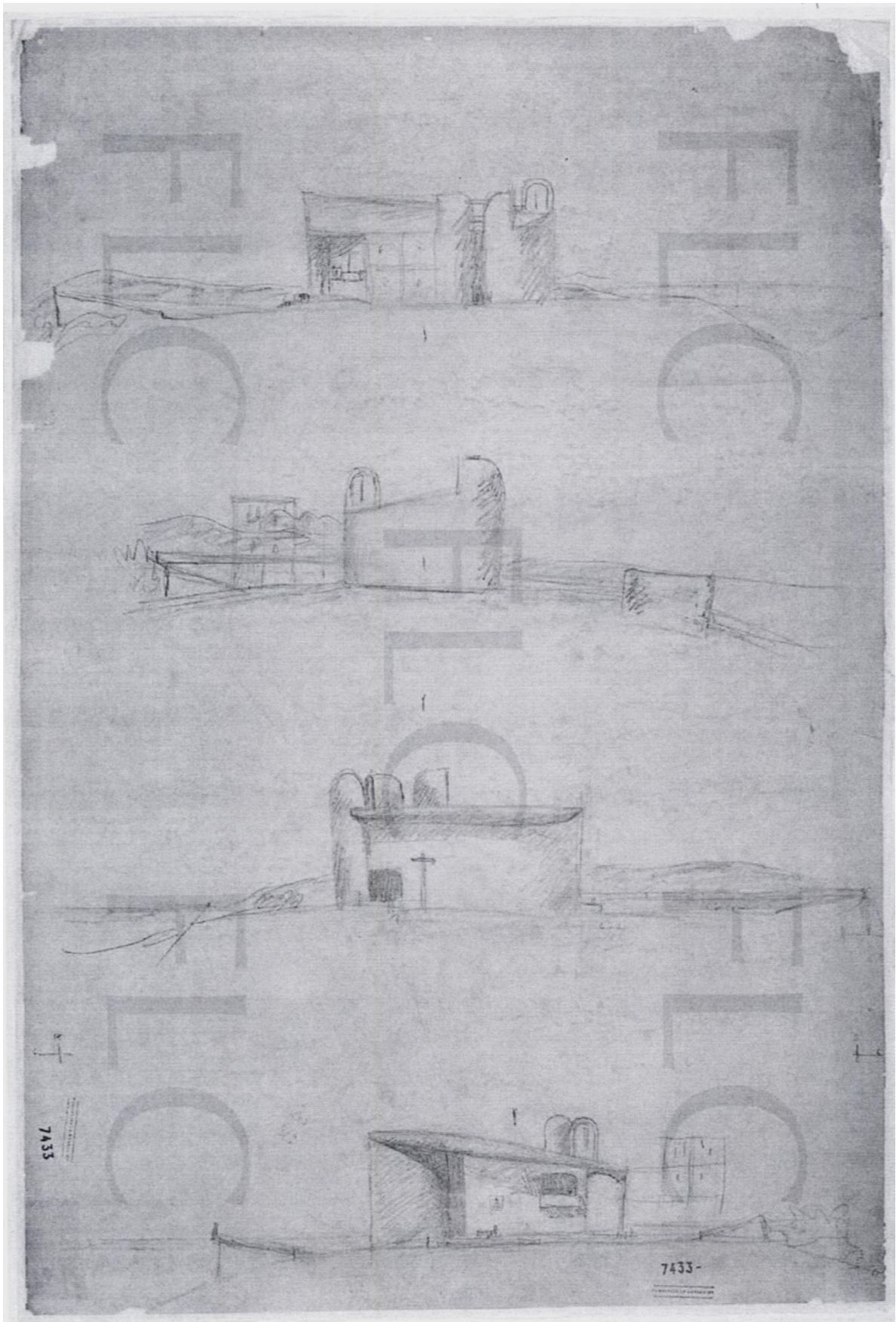




FLC 7420 (s/ data; possivelmente 4 ou 5 de Junho de 1950)

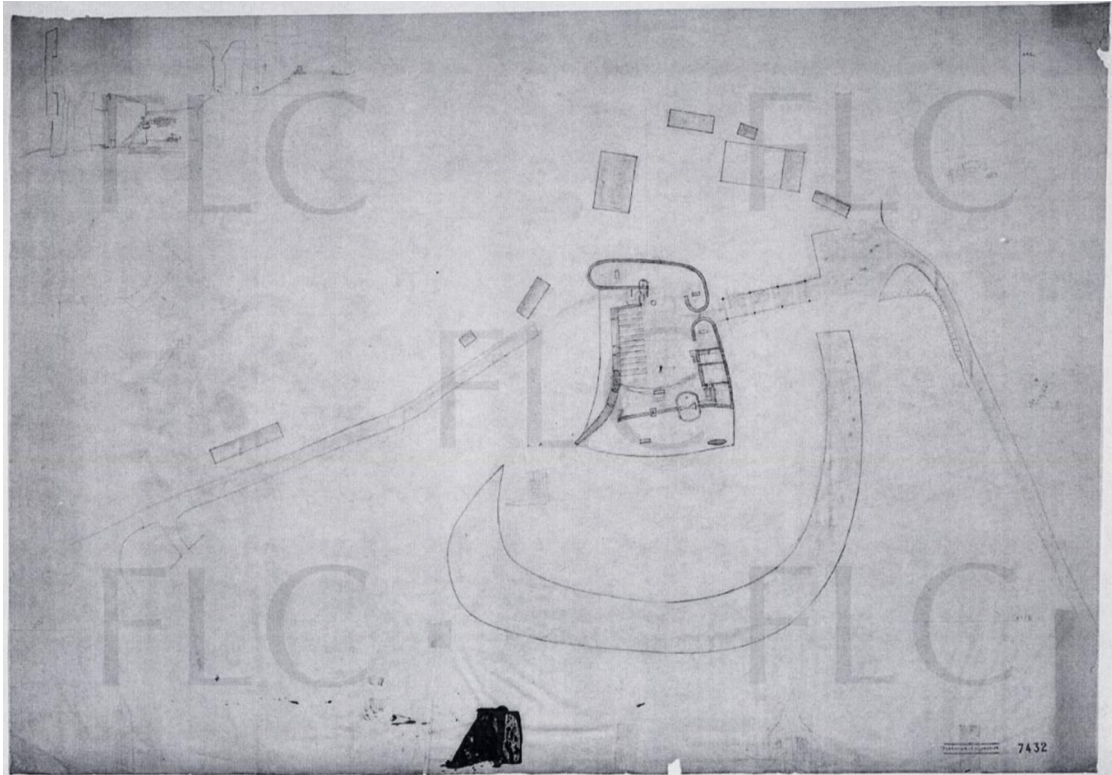


FLC 7421 (s/ data; possivelmente entre Junho e Outubro de 1950)

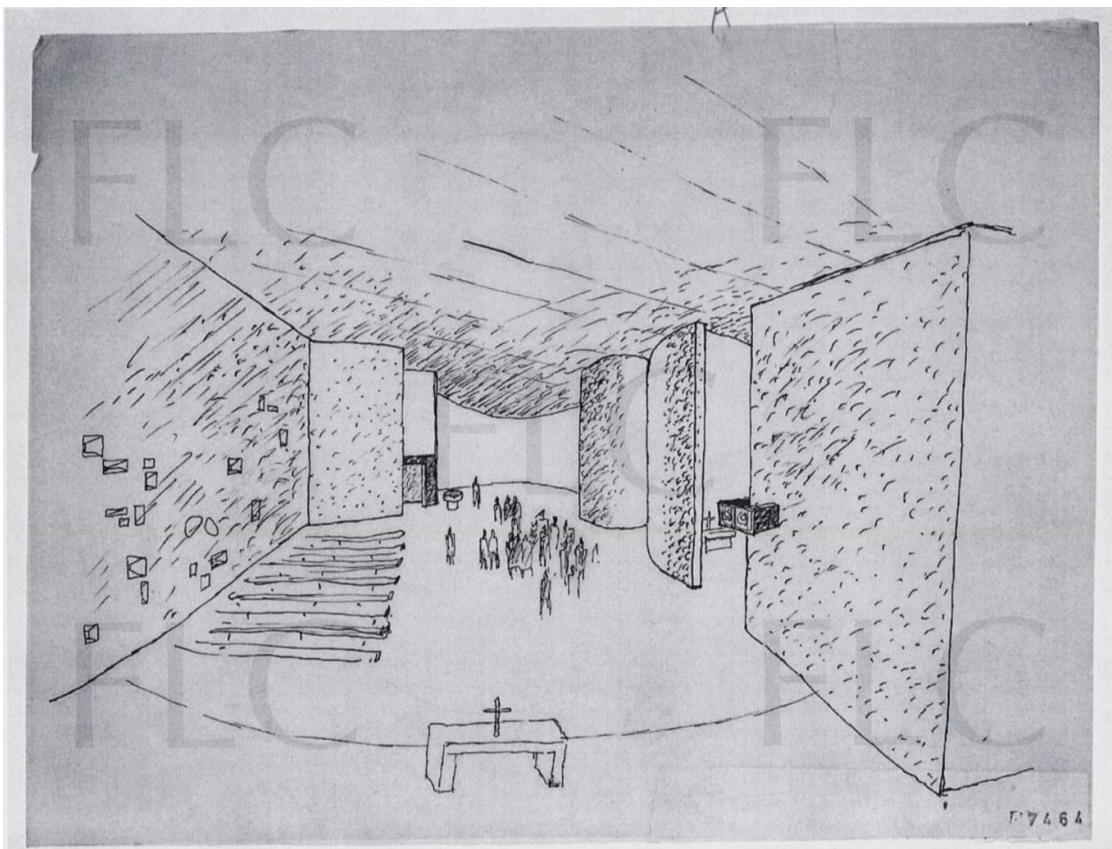


FLC 7433 (s/ data; possivelmente entre Junho e Outubro de 1950)



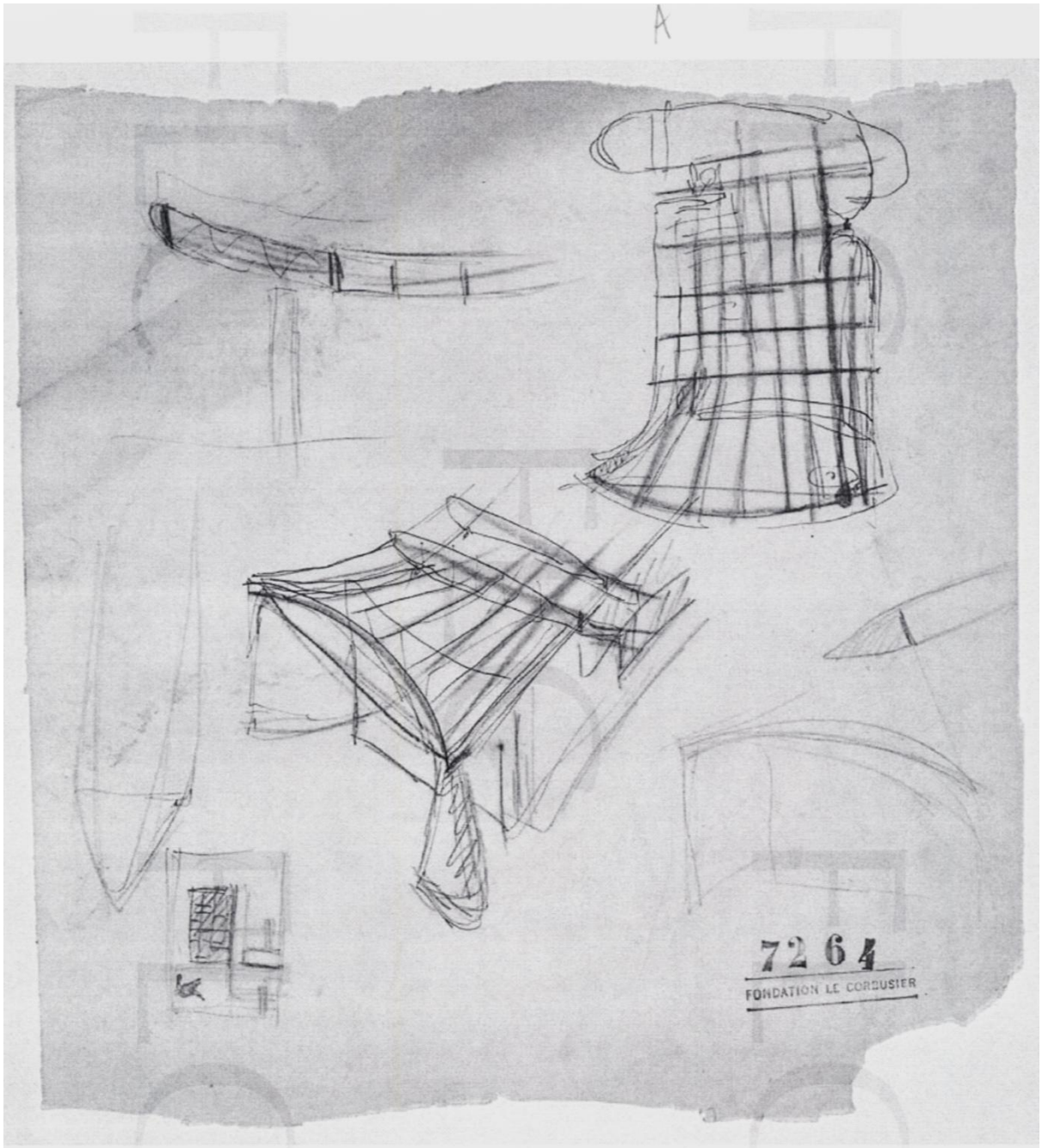


FLC 7432 (s/ data; possivelmente entre Julho e Outubro de 1950)

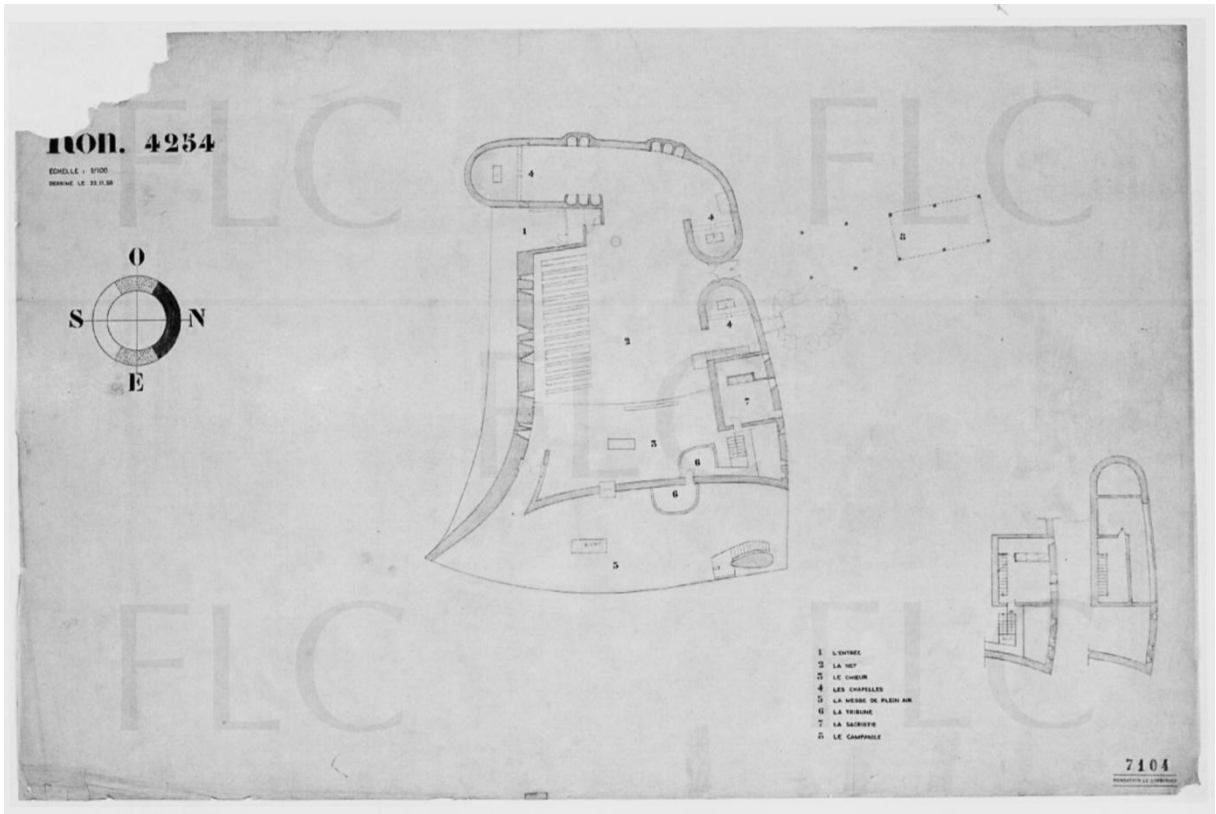


FLC 7464 (s/ data; possivelmente entre Julho e Outubro de 1950)





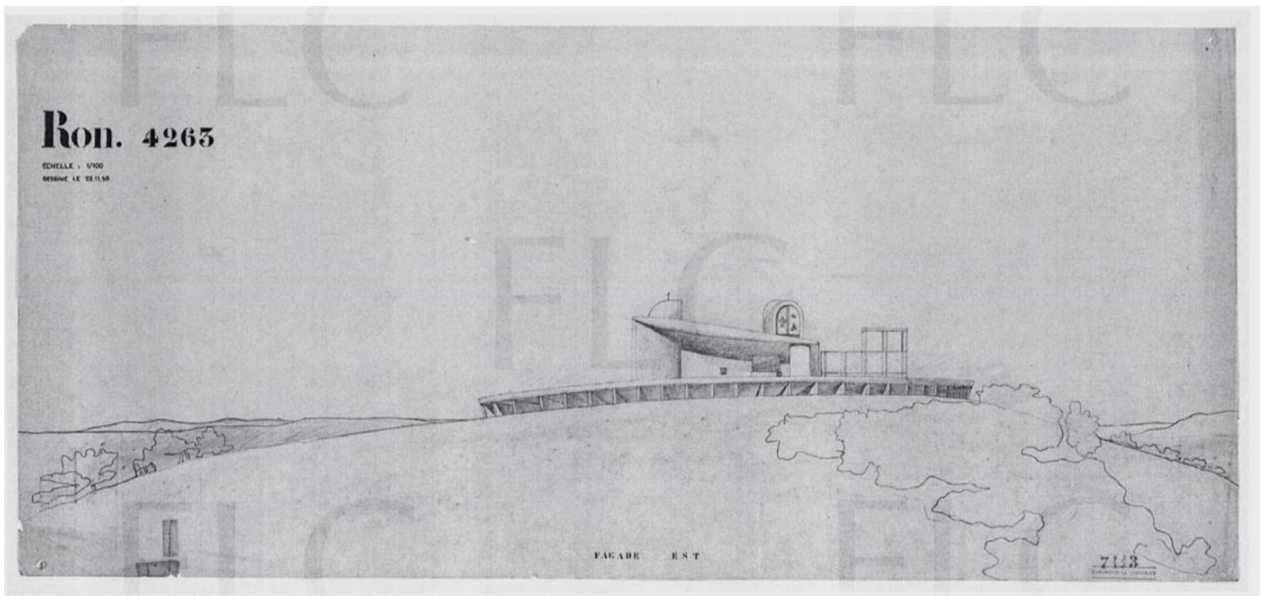
FLC 7264 (s/ data; possivelmente entre Julho e Outubro de 1950)



**FLC 7104 (22 de Novembro de 1950)**

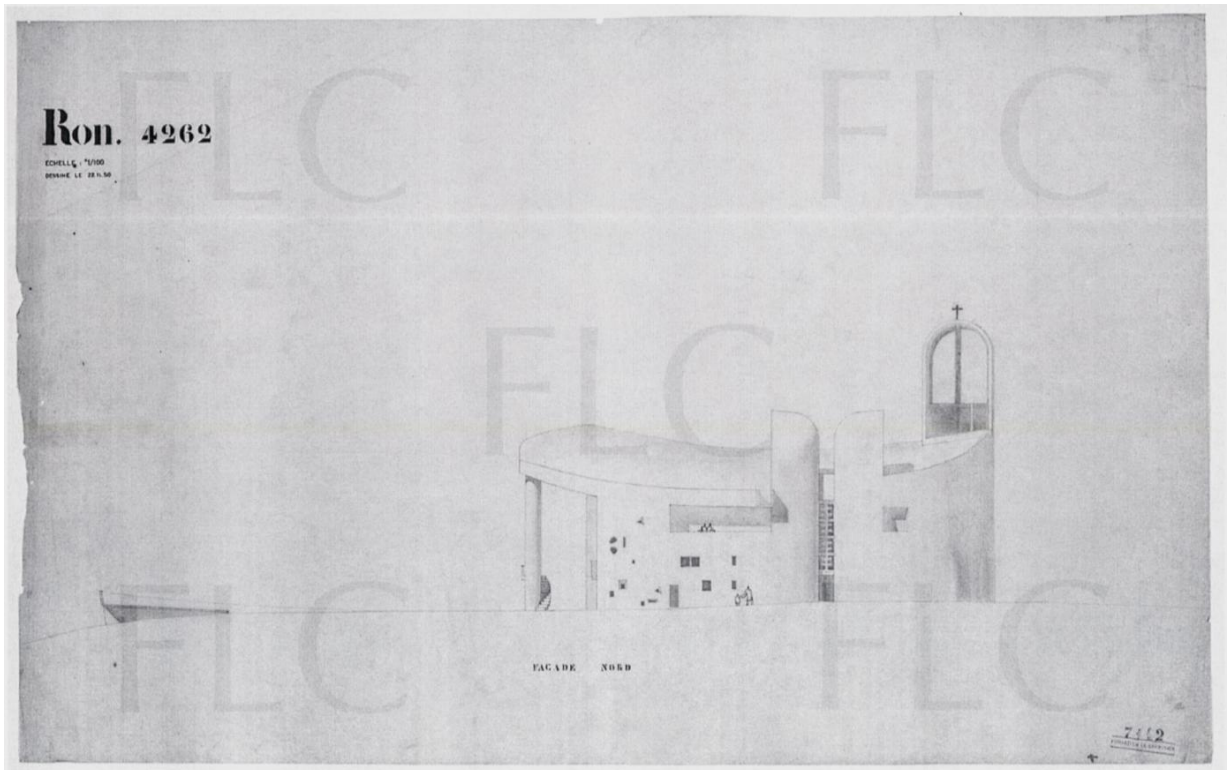
ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50

1 L'ENTREE // 2 LA NEF // 3 LE CHOEUR // 4 LES CHAPELLES // 5 LA MESSE DE PLEIN AIR // 6 LA TRIBUNE // 7 LA SACRISTIE // 8 LE CAMPANILE

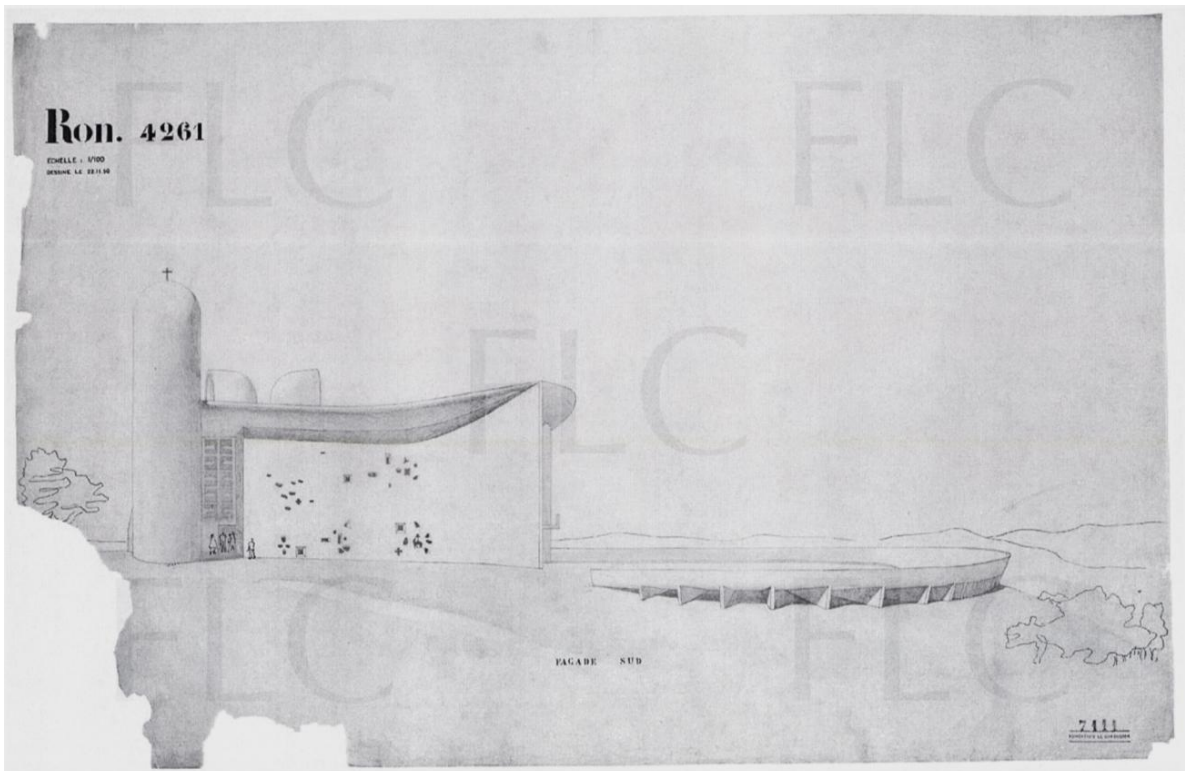


**FLC 7113 (22 de Novembro de 1950)**

ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50

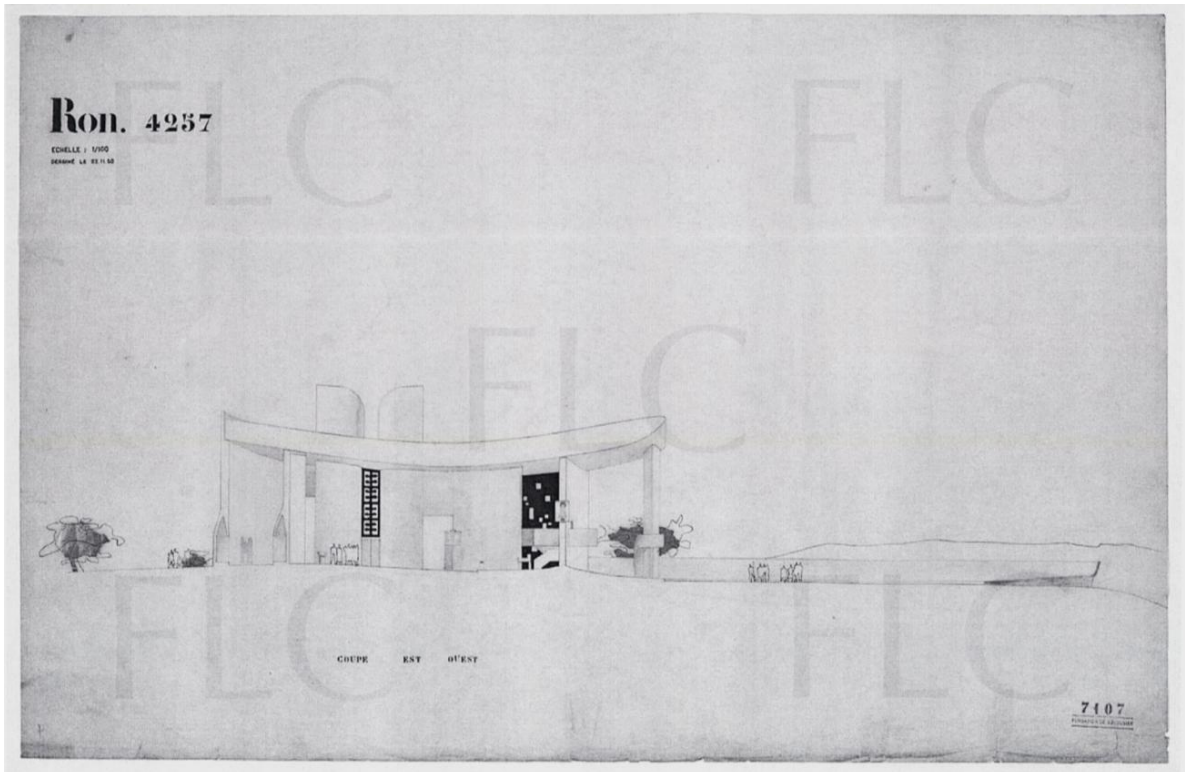


**FLC 7112 (22 de Novembro de 1950)**  
ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50



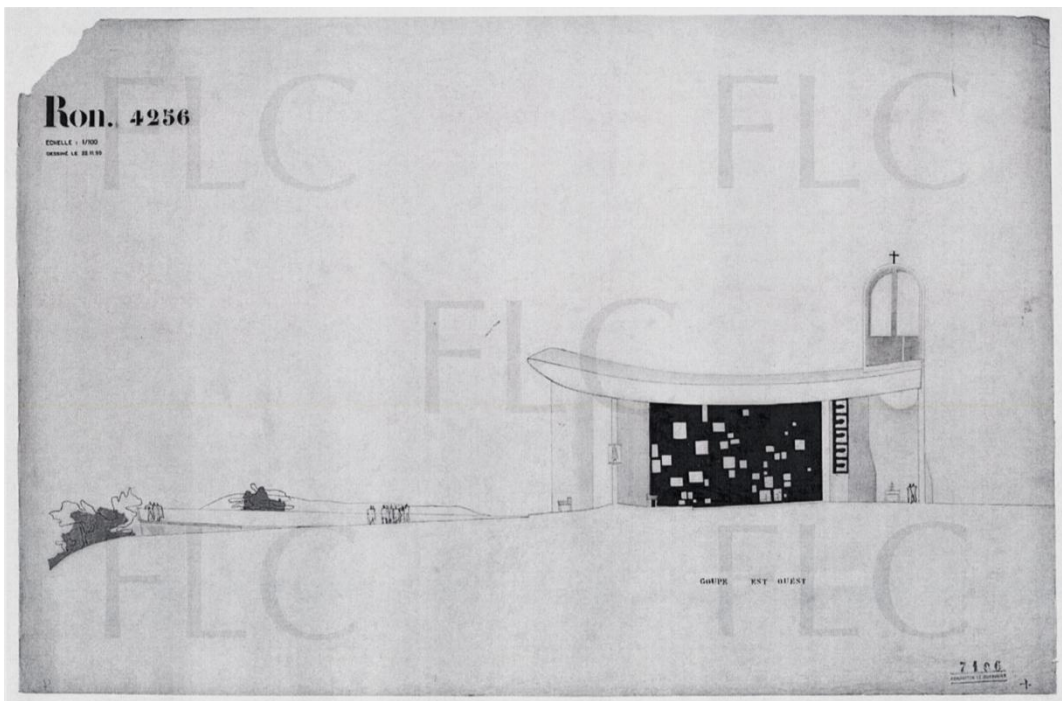
**FLC 7111 (22 de Novembro de 1950)**  
ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50





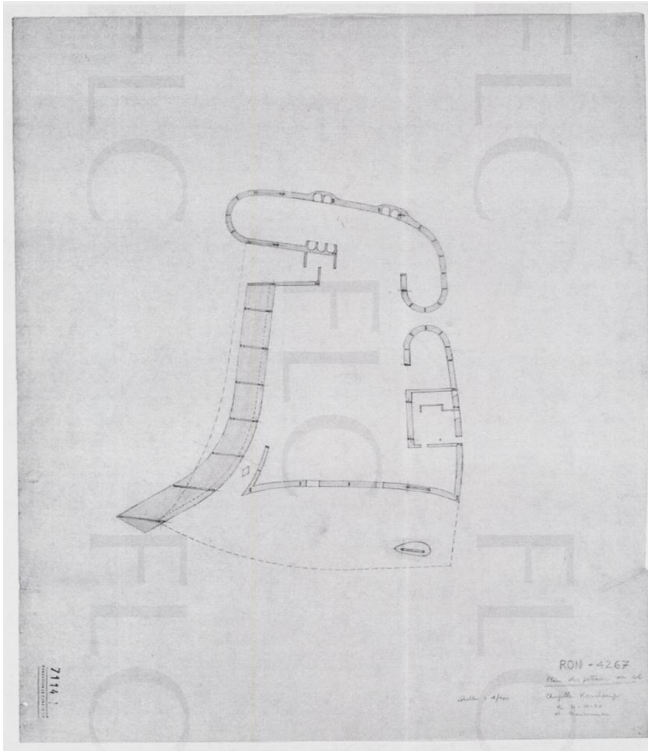
**FLC 7107 (22 de Novembro de 1950)**

ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50



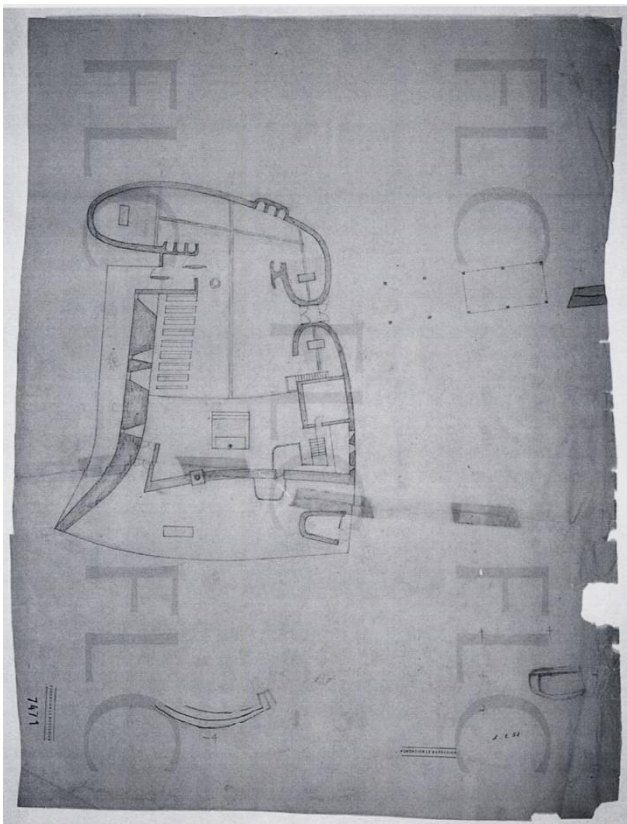
**FLC 7106 (22 de Novembro de 1950)**

ECHELLE : 1/100 // DESSINE LE 22.11.50



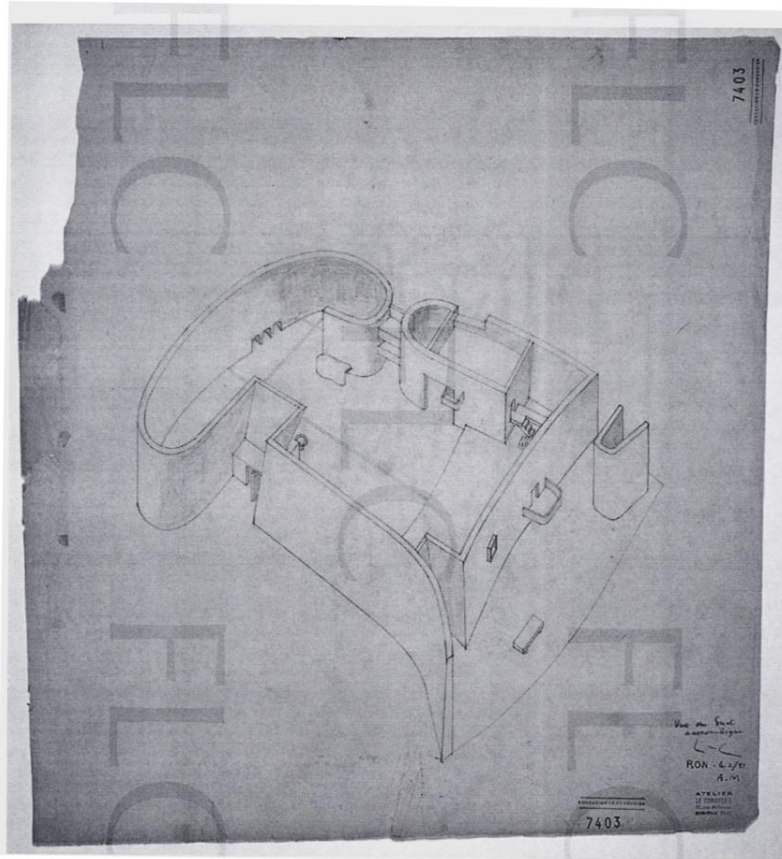
**FLC 7114 (16 de Dezembro de 1950)**

Plan des poteux au sol // Echelle : 1/100 // Chapelle de Ronchamp // Le 16 – 12 – 50



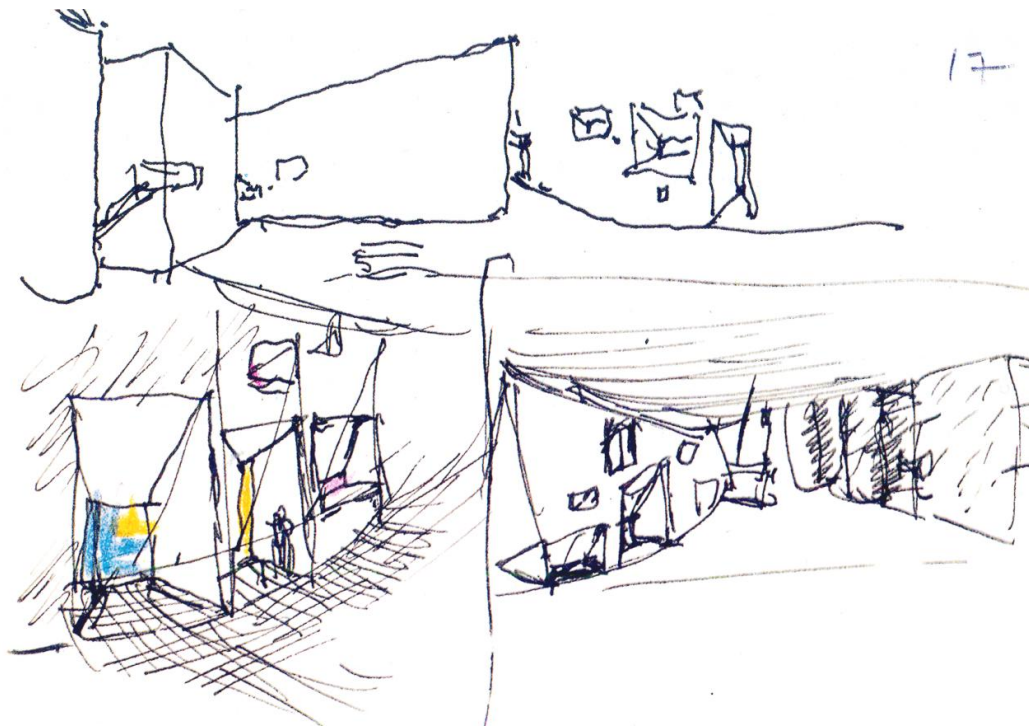
**FLC 7471 (1 de Fevereiro de 1951)**

1.2.51



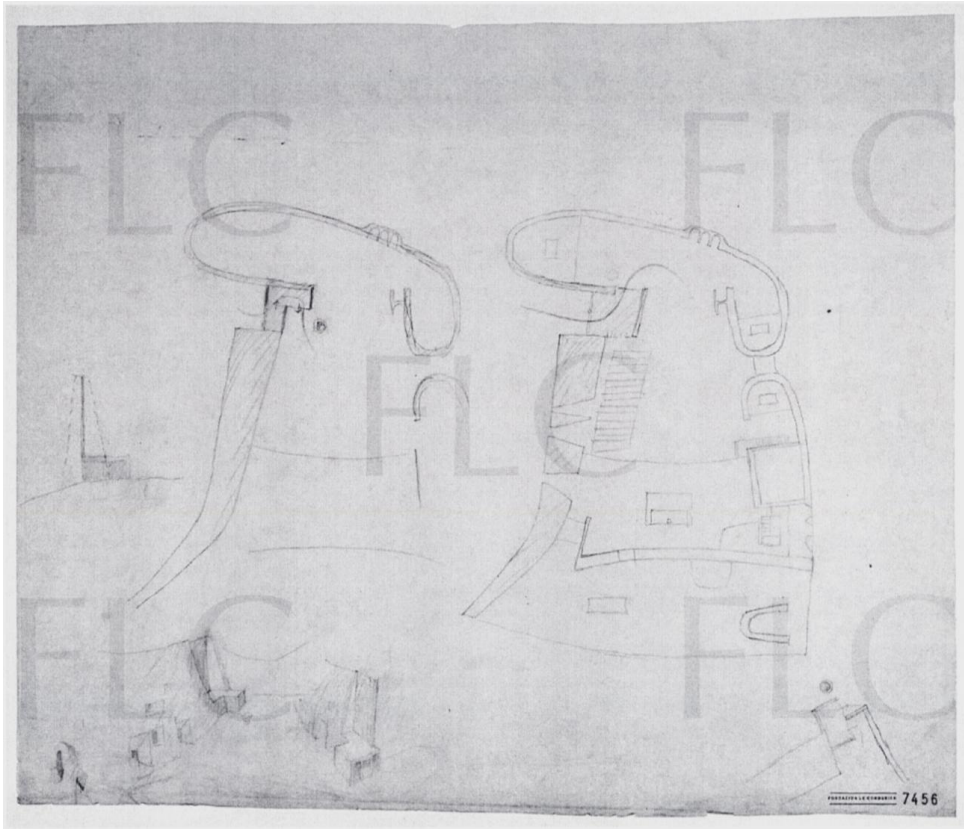
**FLC 7403 (Fevereiro de 1951)**

Vue du Sud axonométrique // RON – le 2/51

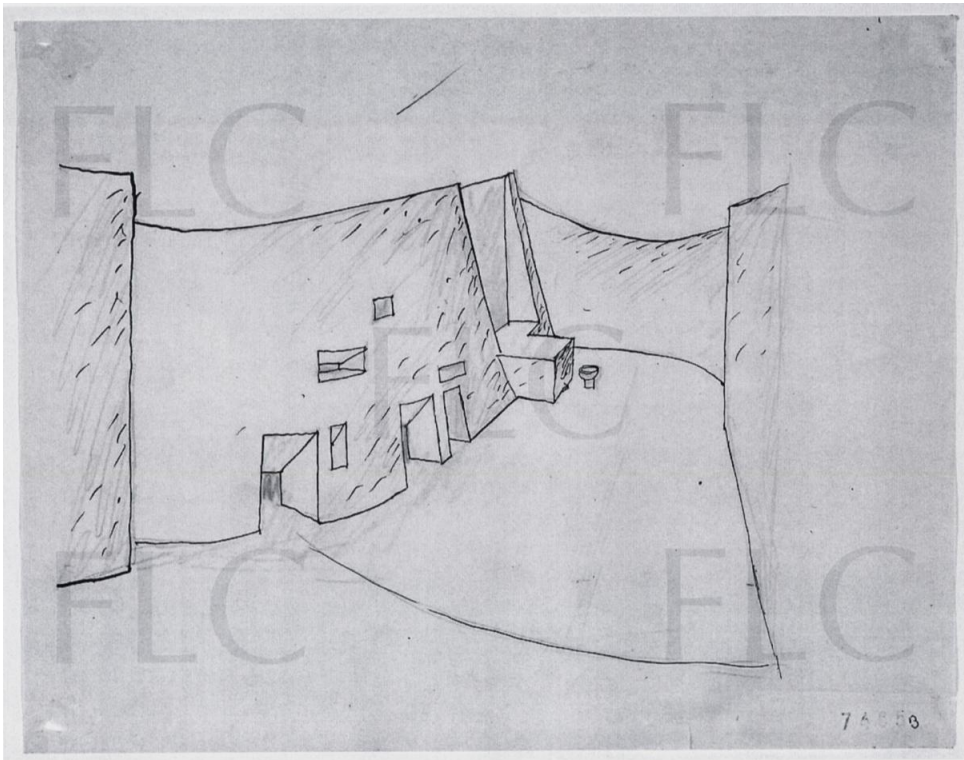


**Caderno E18, 326 (s/data; possivelmente entre Junho de 1950 e Fevereiro de 1951)**

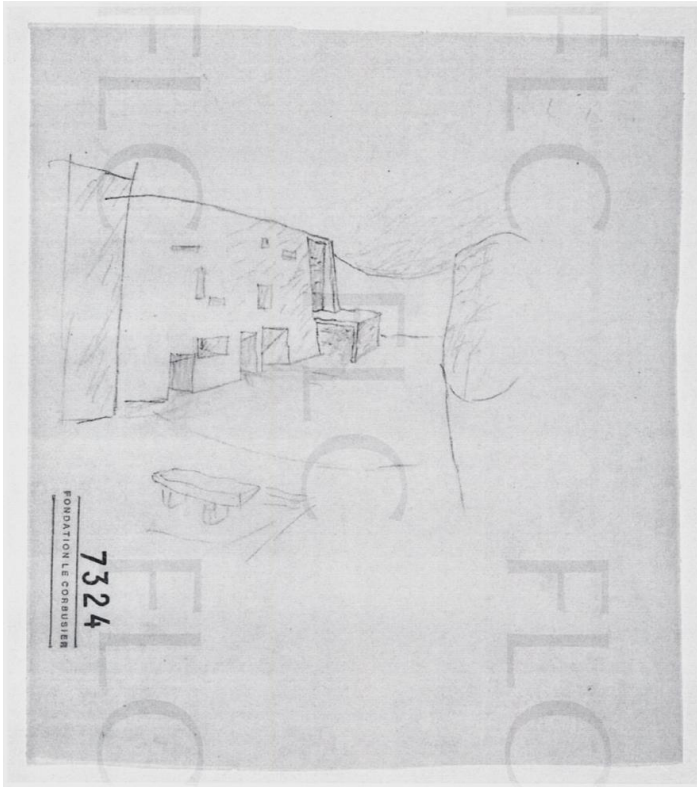




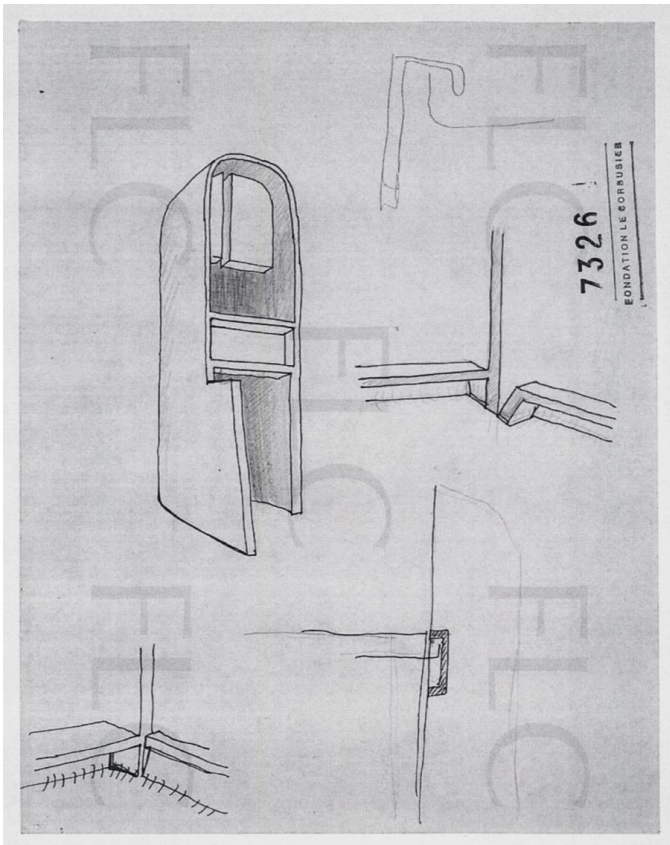
**FLC 7456 (s/ data; possivelmente entre Fevereiro e Maio de 1950)**



**FLC 7456B (s/ data; possivelmente entre Fevereiro e Maio de 1950)**

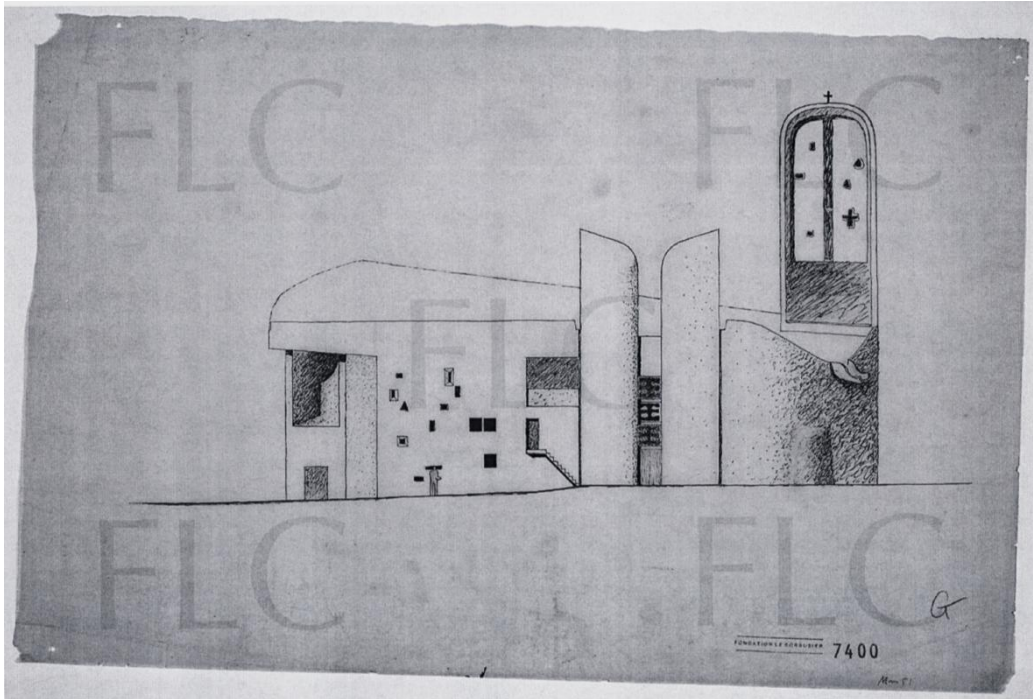


FLC 7324 (s/ data; possivelmente entre Fevereiro e Maio de 1950)



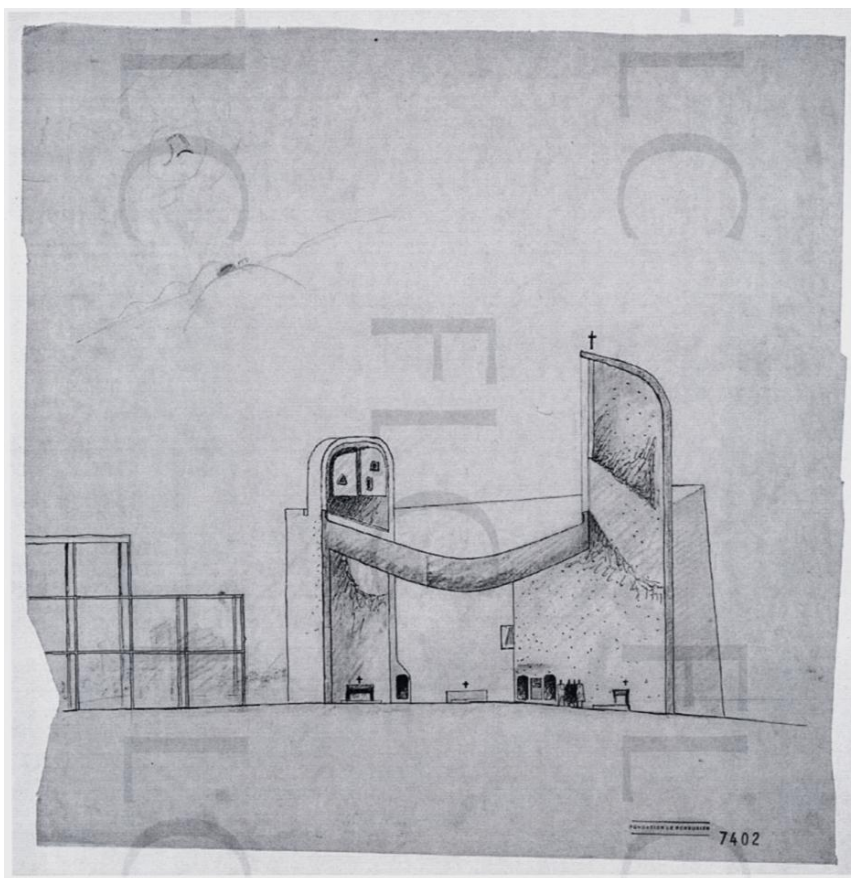
FLC 7326 (s/ data; possivelmente entre Outubro de 1950 e Março de 1951)



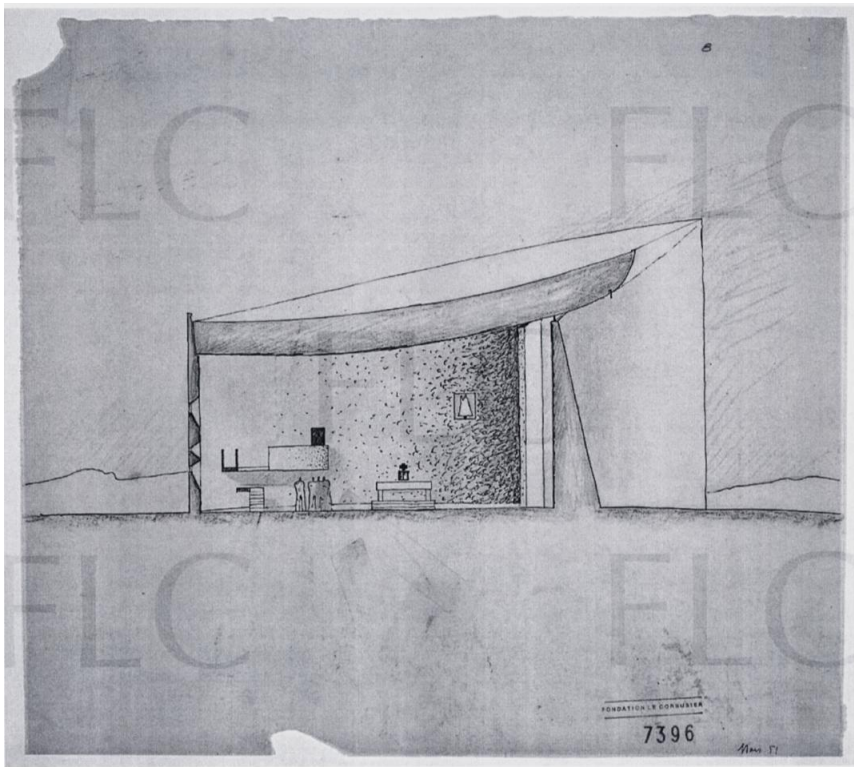


**FLC 7400 (Março de 1950)**

Mars 51

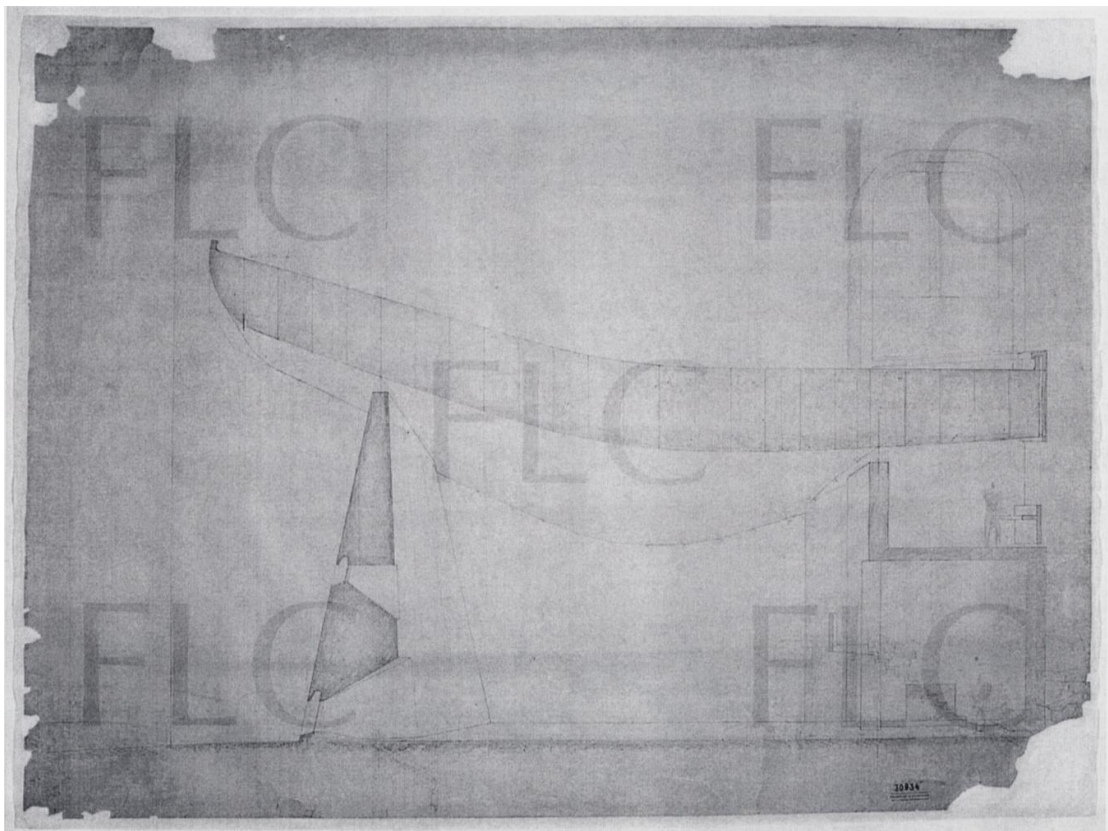


**FLC 7402 (s/ data; possivelmente Março de 1951)**



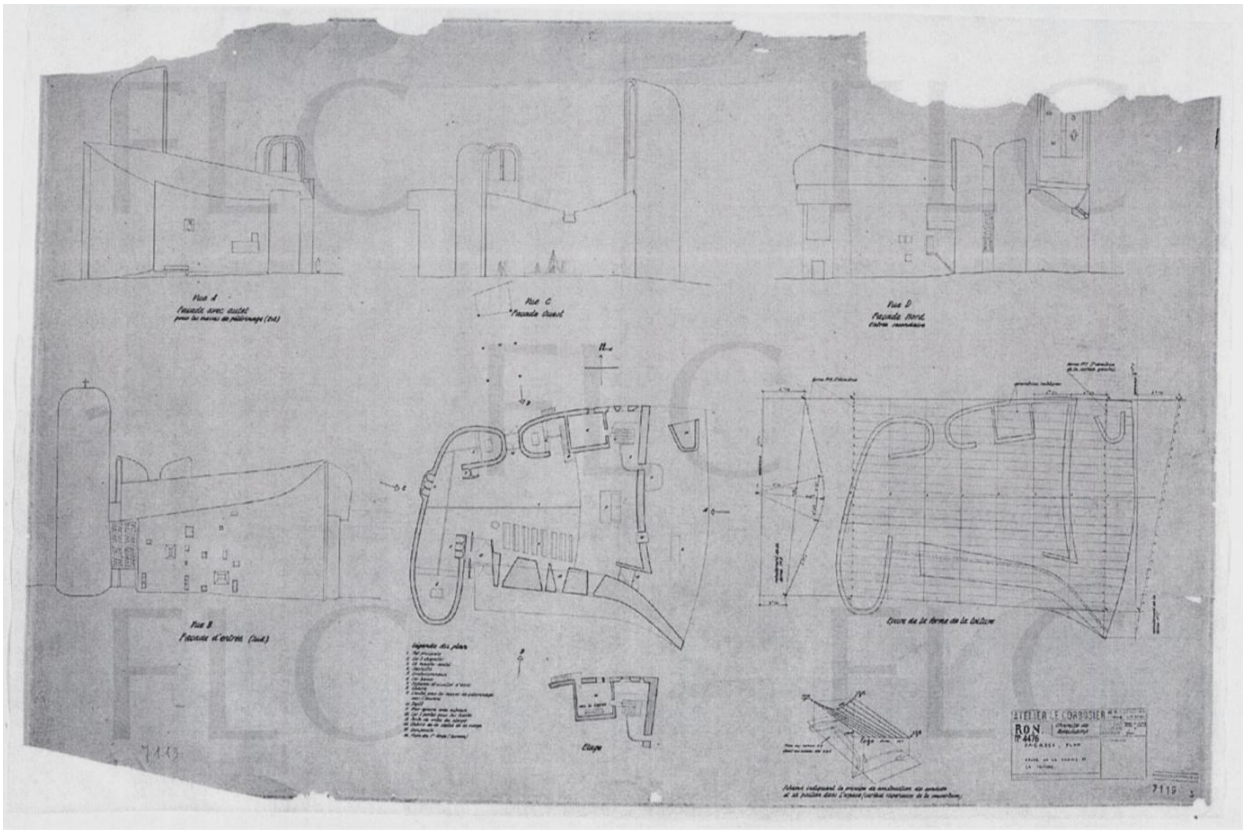
**FLC 7396 (Março de 1951)**

Mars 51

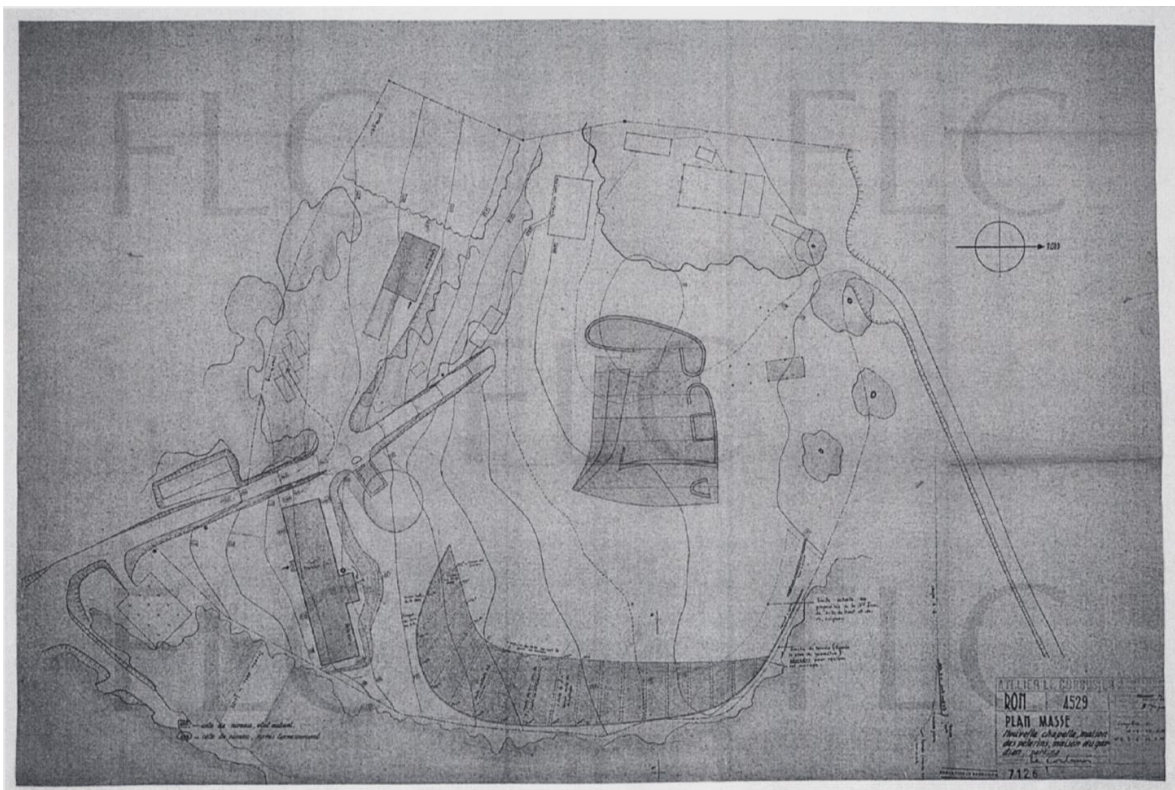


**FLC 30934 (sem data; possivelmente 1951 ou 1952)**



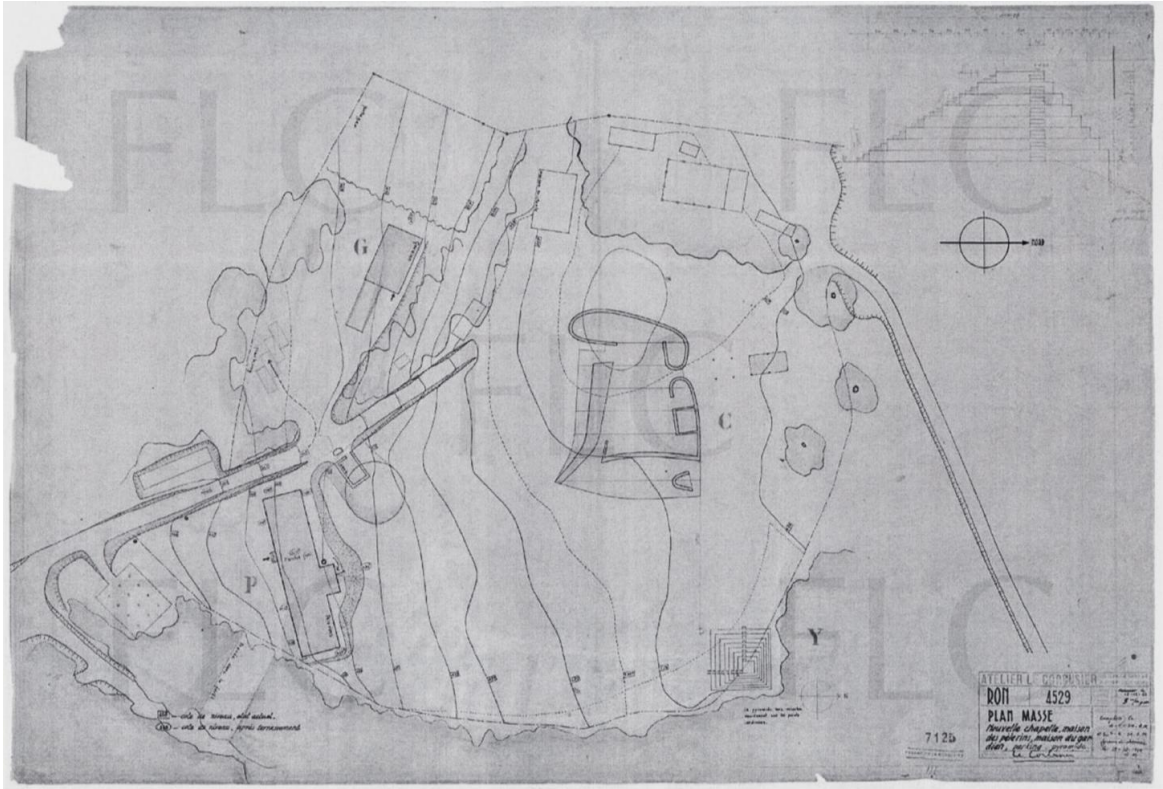


FLC 7119 (Setembro-Outubro de 1952)

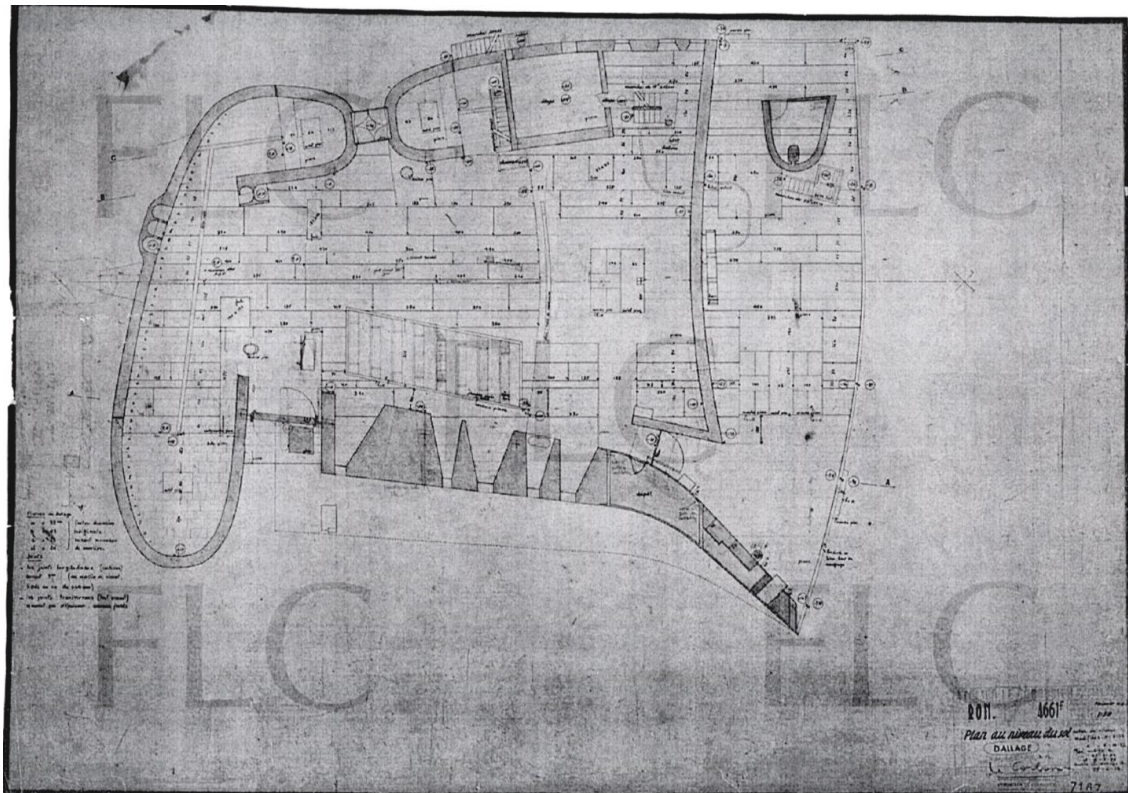


FLC 7126 (15 de Dezembro de 1952)



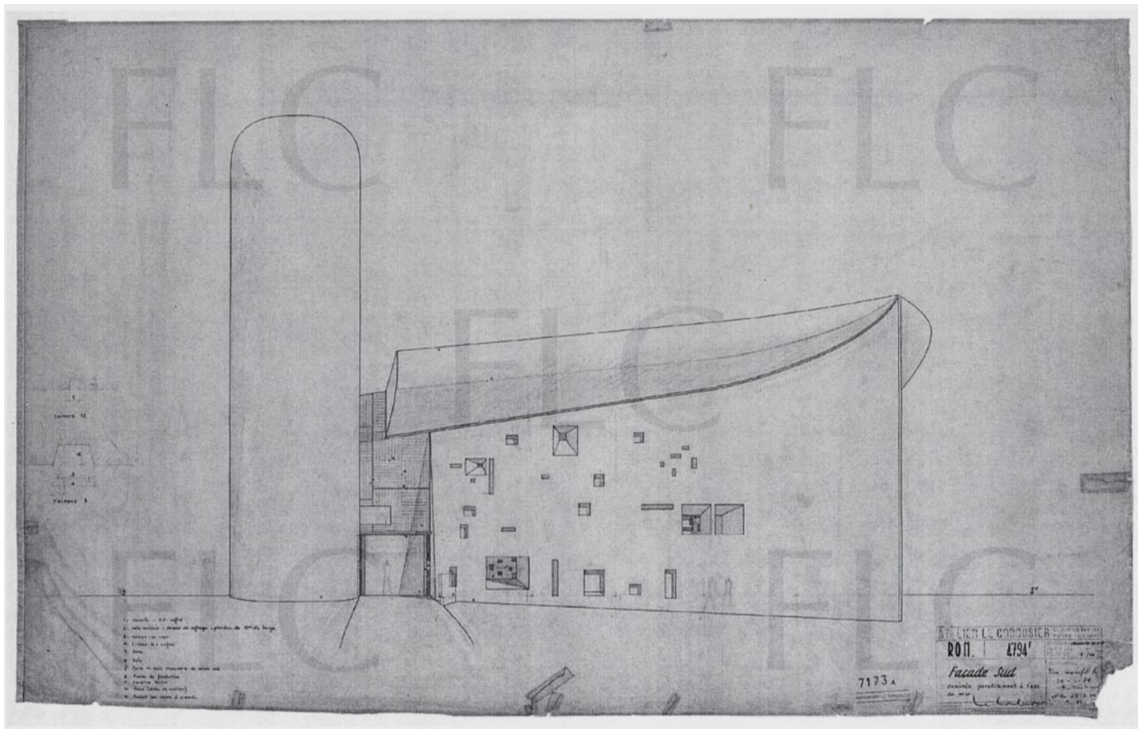


FLC 7125 (15 de Dezembro de 1952)

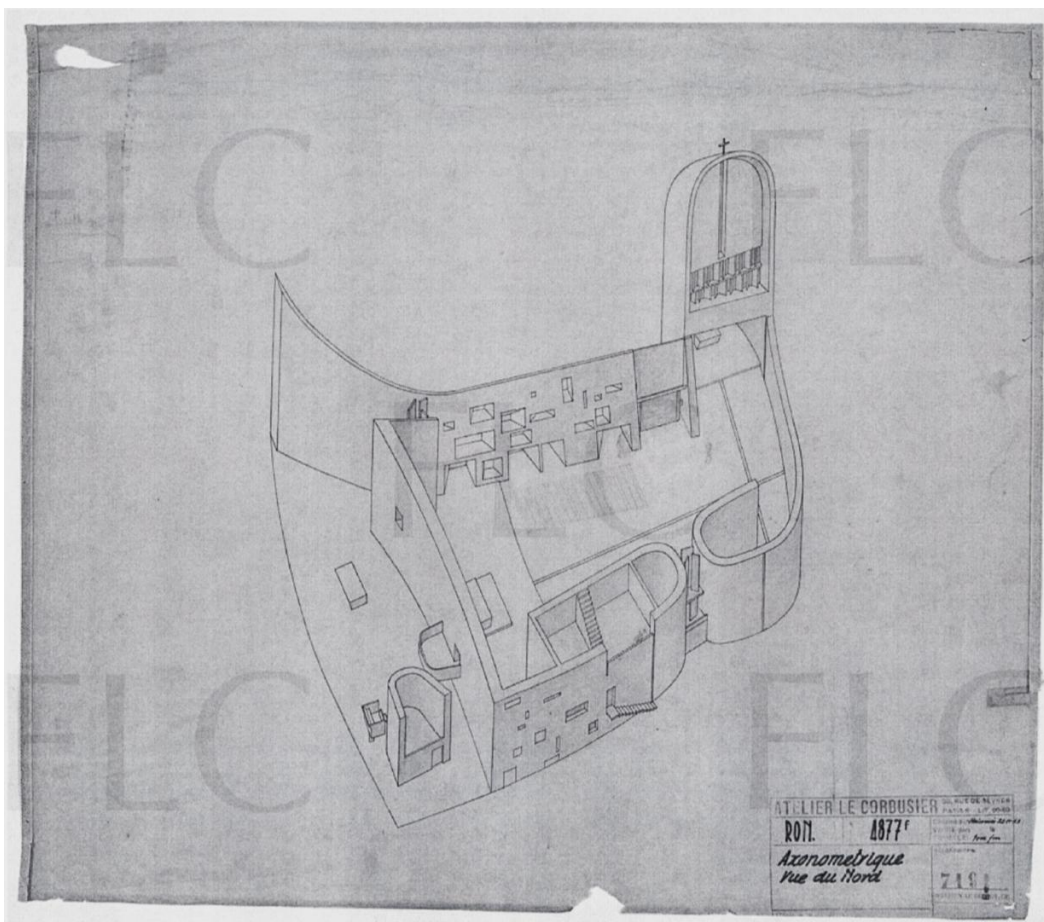


FLC 7167 (data não perceptível; possivelmente 1953)

Plan au niveau do sol

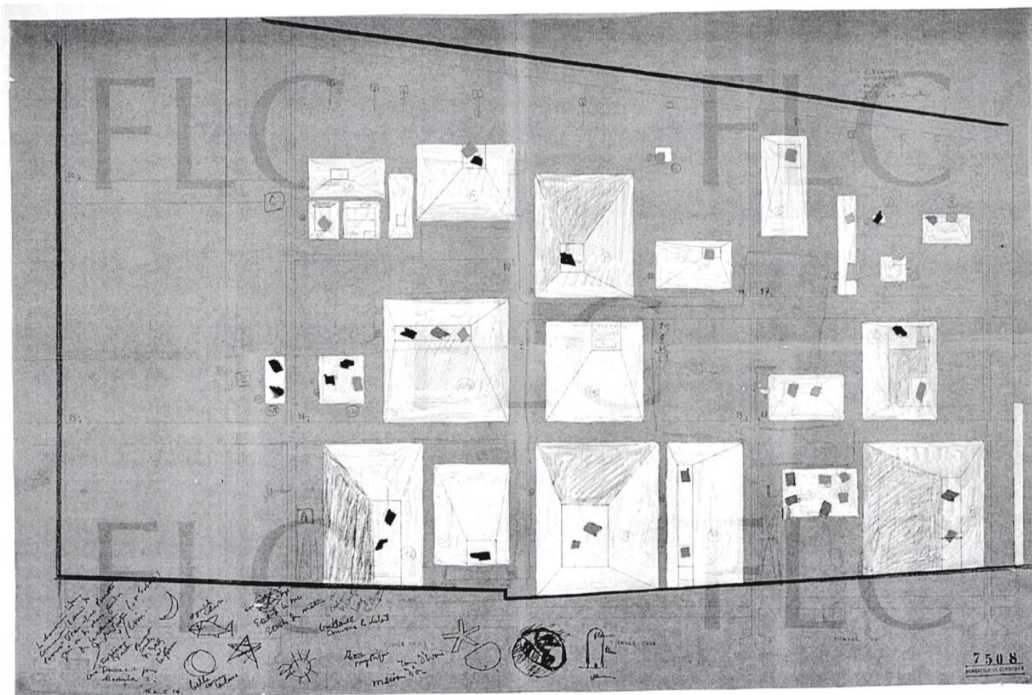


FLC 7173A (14 de Janeiro de 1954)



FLC 7191 (data não perceptível; possivelmente 1954)





FLC 7508 (s/ data; possivelmente 1953)



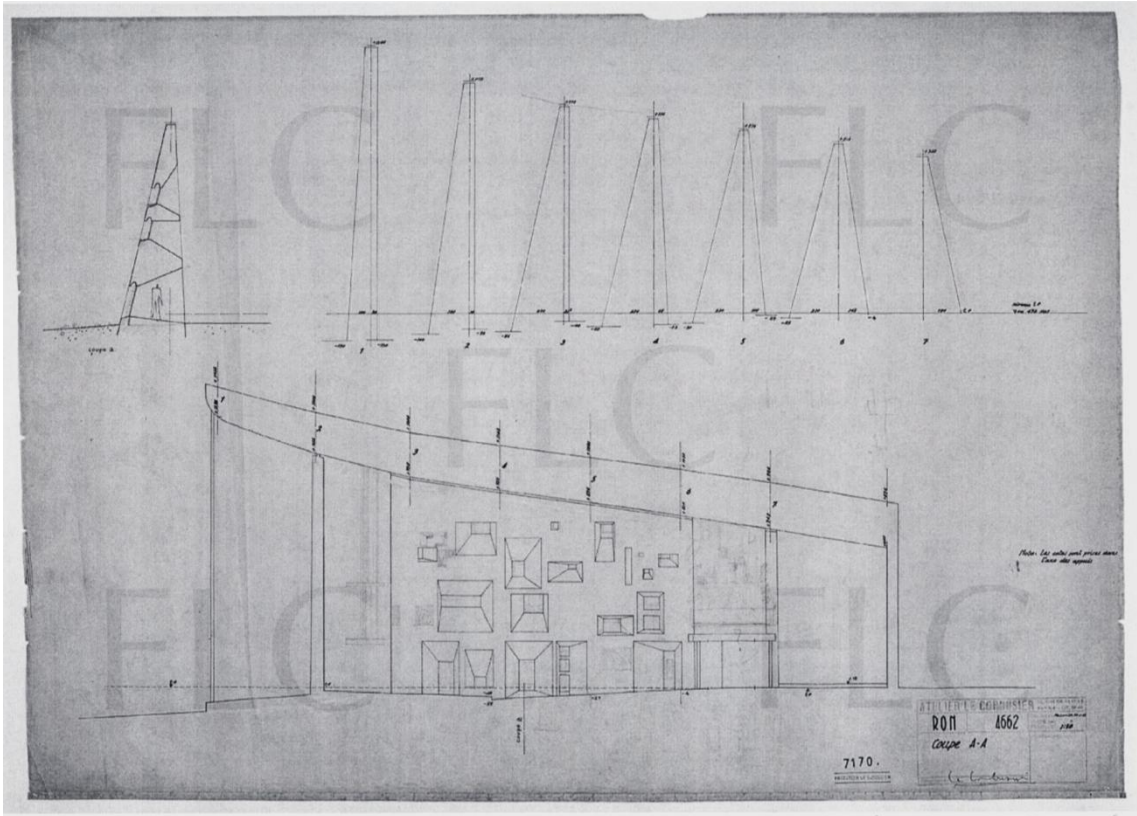
03

26 mai  
Chandigarh  
La lune

c'est la première fois  
que je vois un visage à la lune

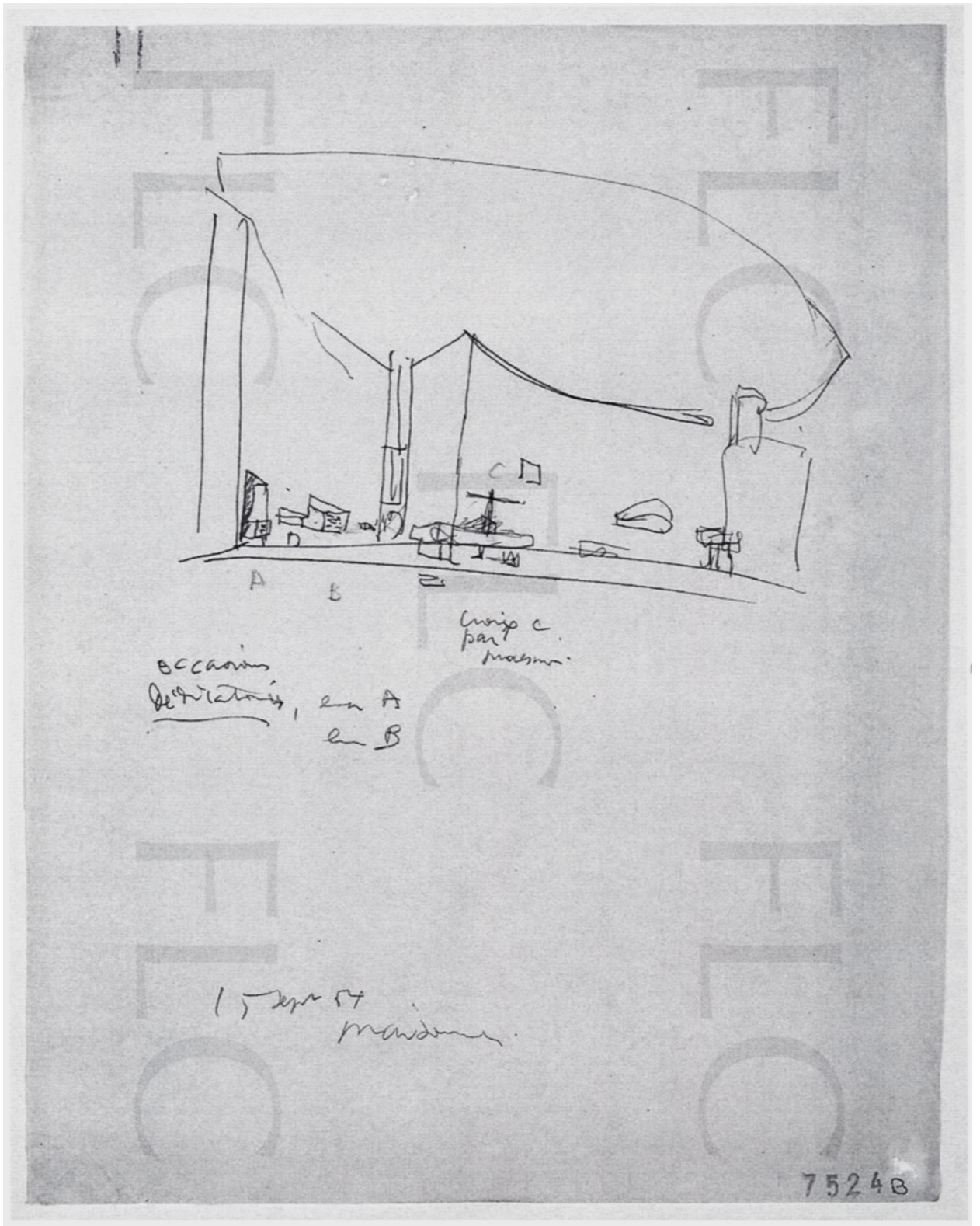
Caderno G28, 944 (26 de Maio de 1953)

26 mai 1953 // Chandigarh // la lune // c'est la première fois que je vois un visage à la lune



FLC 7170 (data ilegível; possivelmente 1953)

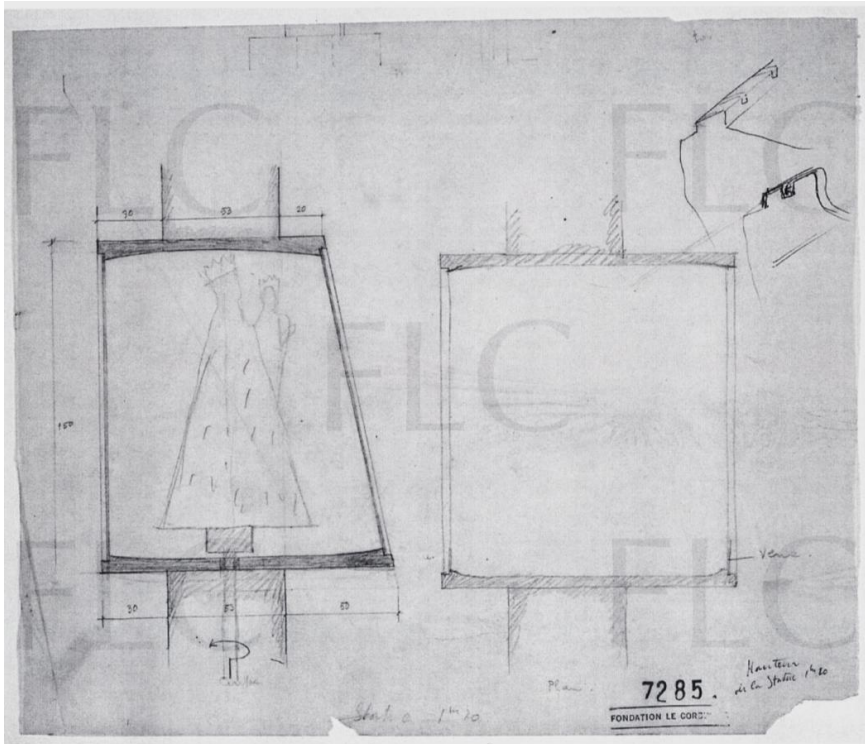
Coupe A-A



FLC 7524B (15 de Setembro de 1954)

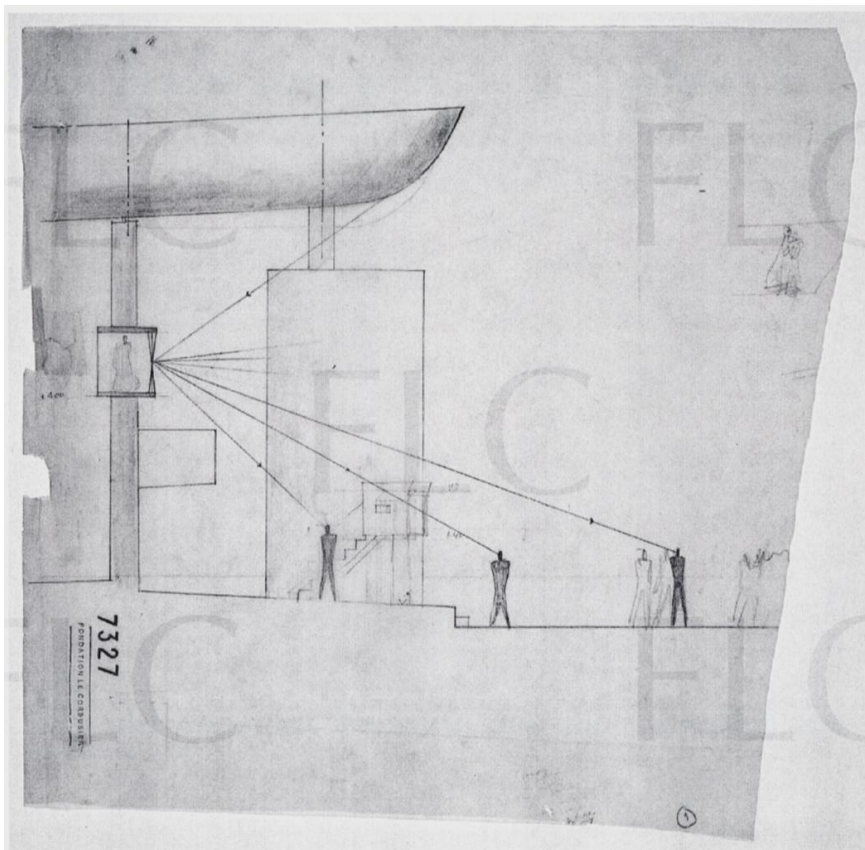
15 Sept 54 // Maisonnier



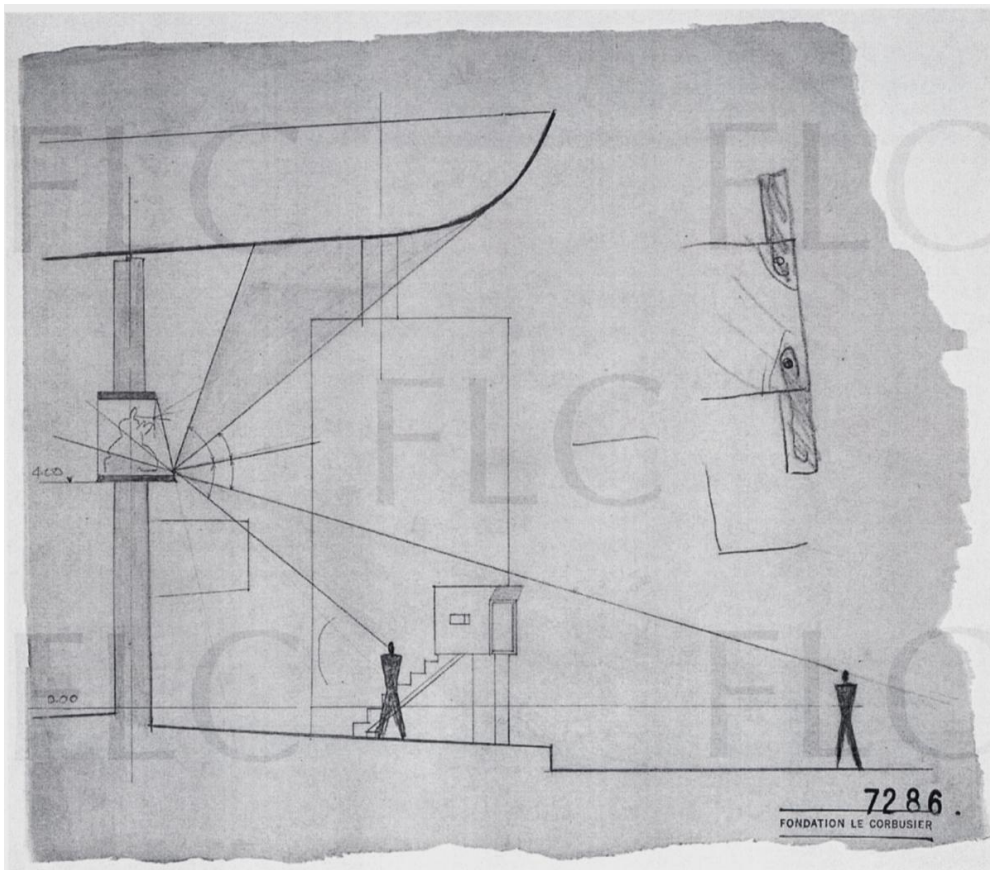


FLC 7285 (s/ data; possivelmente 1954)

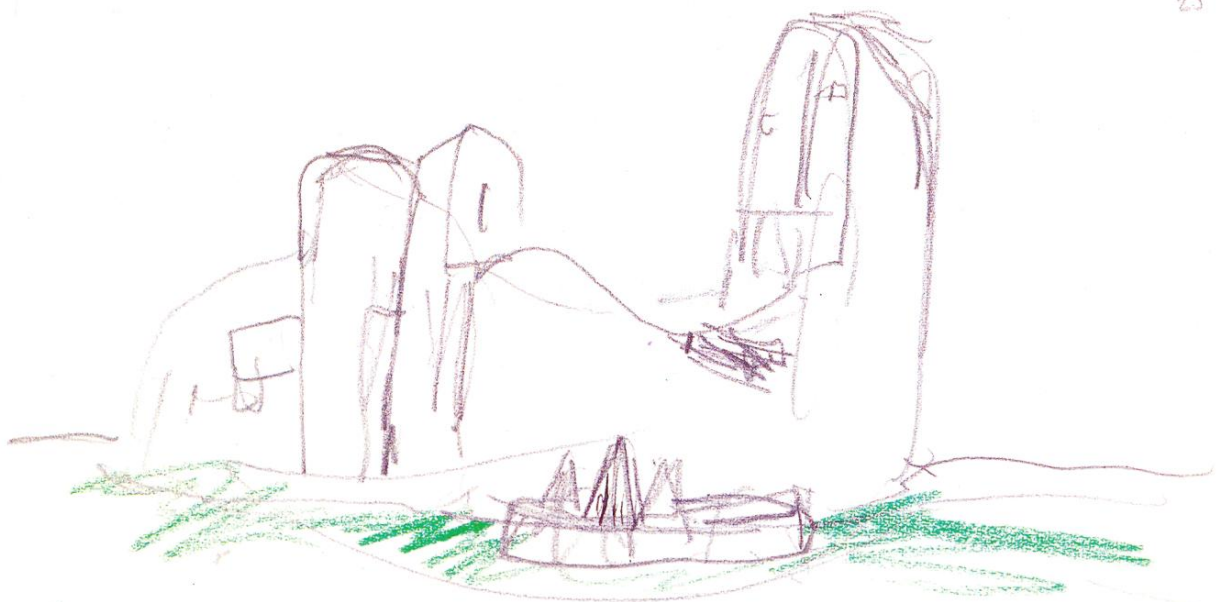
Hauter de la Statue 1m 20



FLC 7327 (s/ data; possivelmente 1954)

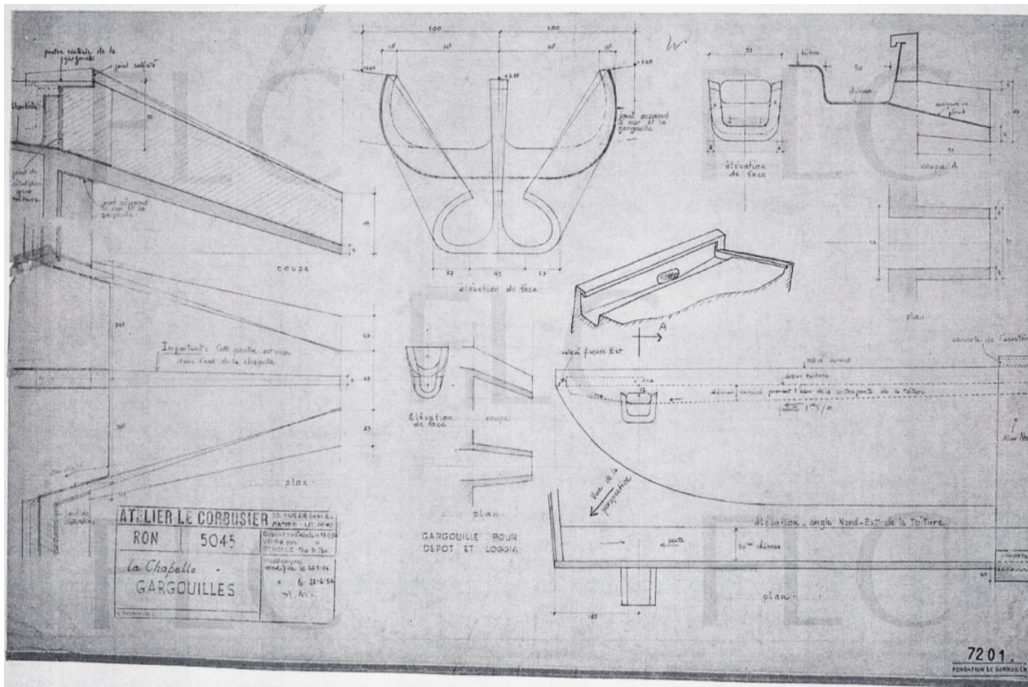


FLC 7286 (s/ data; possivelmente 1954)

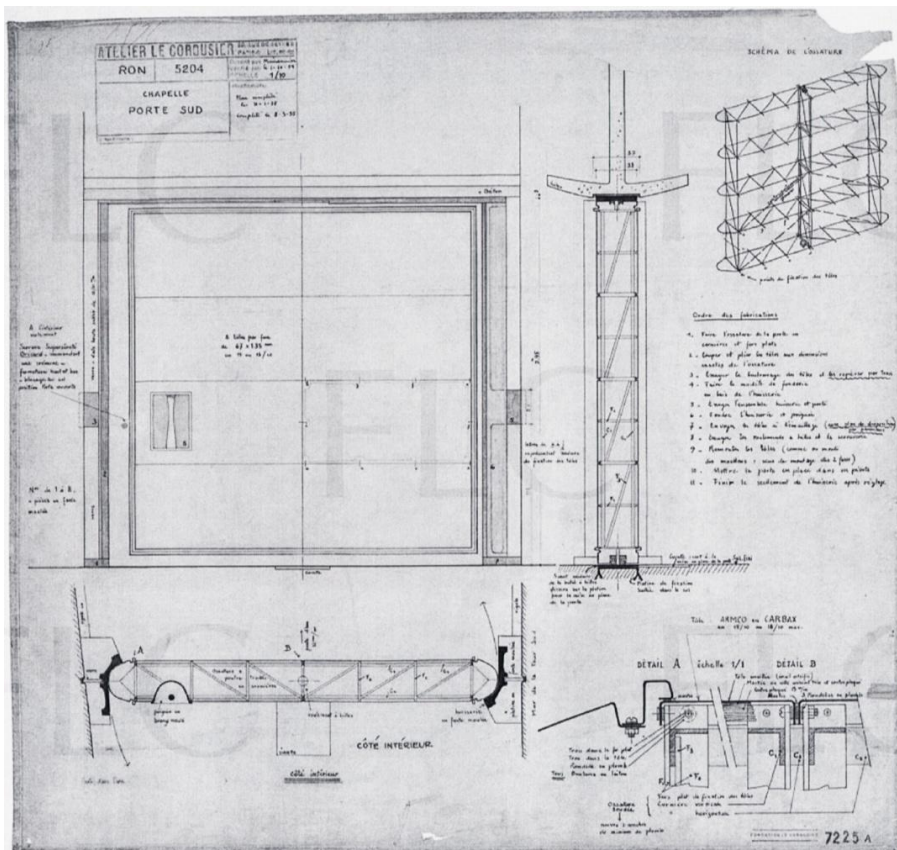


Caderno J35, 234 (s/ data; possivelmente 15 de Dezembro de 1954 a Fevereiro de 1955)

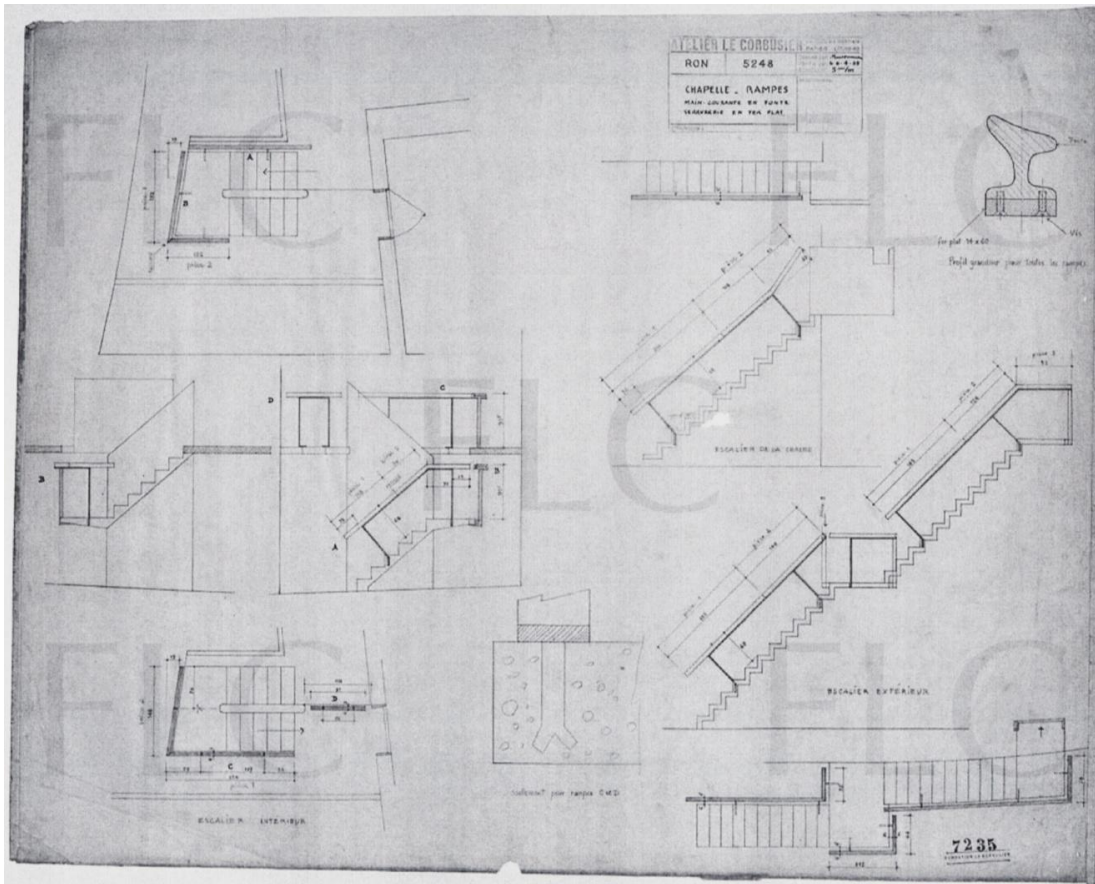




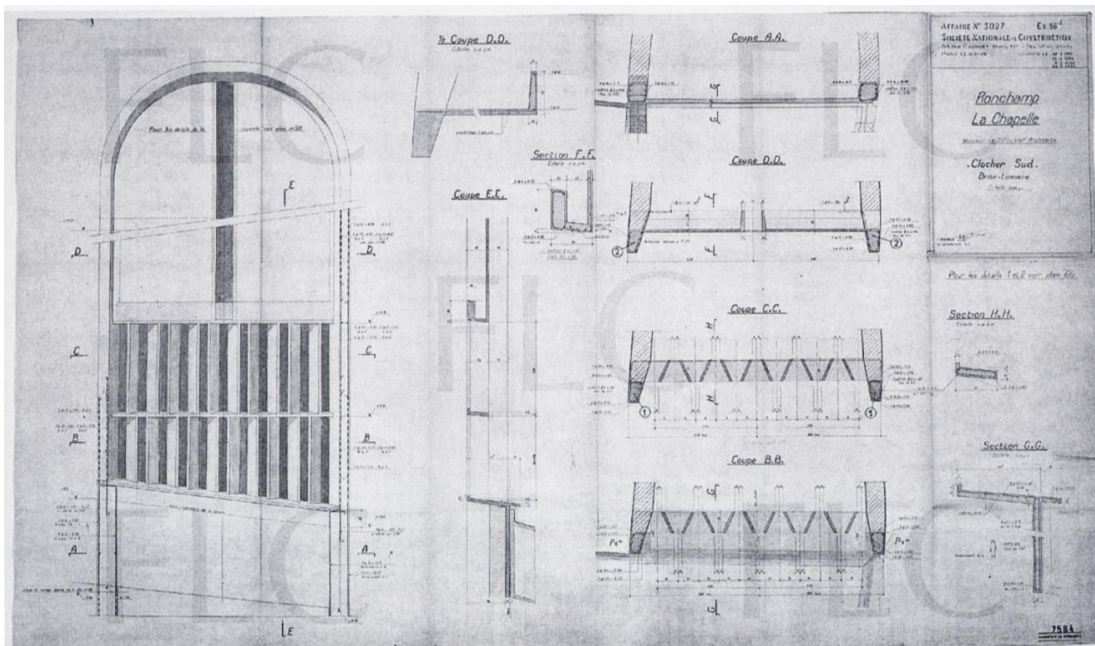
FLC 7201 (21 de Junho de 1954)  
GARGOUILLES // Modifié le 26-5-54



FLC 7225A (8 de Março de 1955)  
PORTE SUD

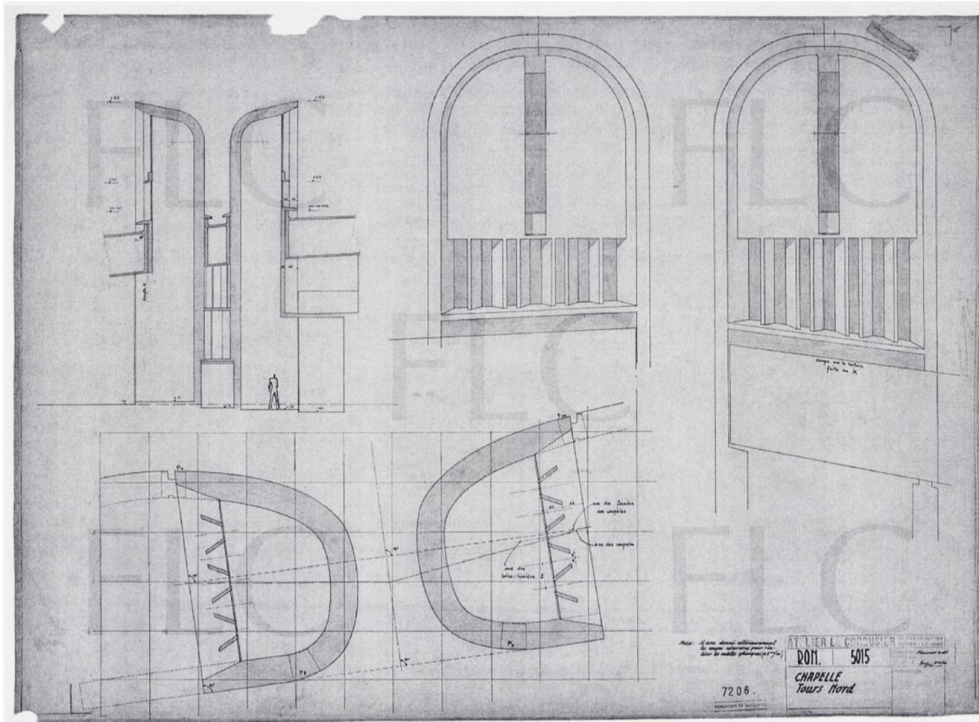


FLC 7235 (6 de Abril de 1955)  
RAMPES



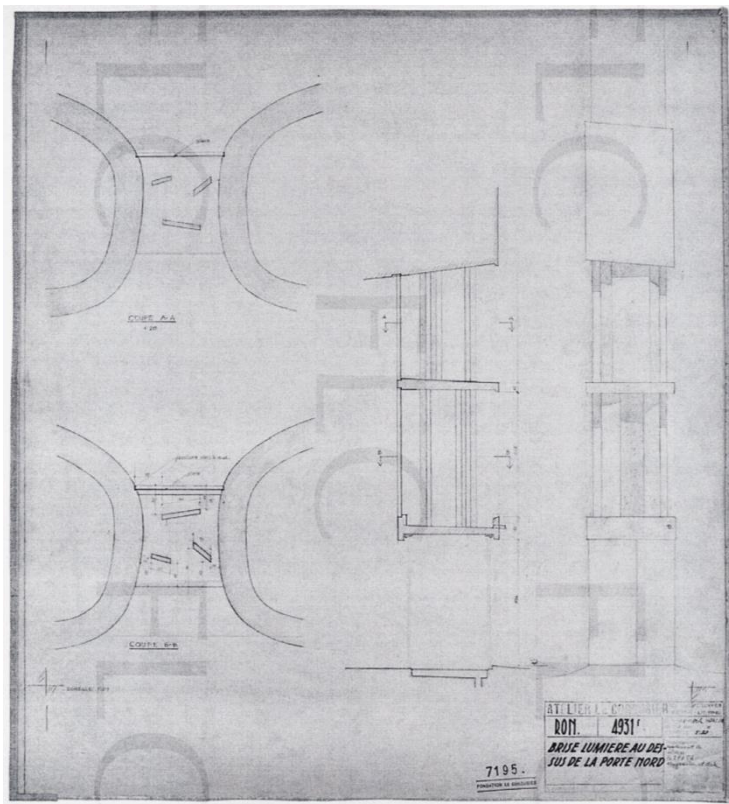
FLC 7584 (data ilegível; possivelmente 1954)  
Clocher Sud // Brise-Lumière





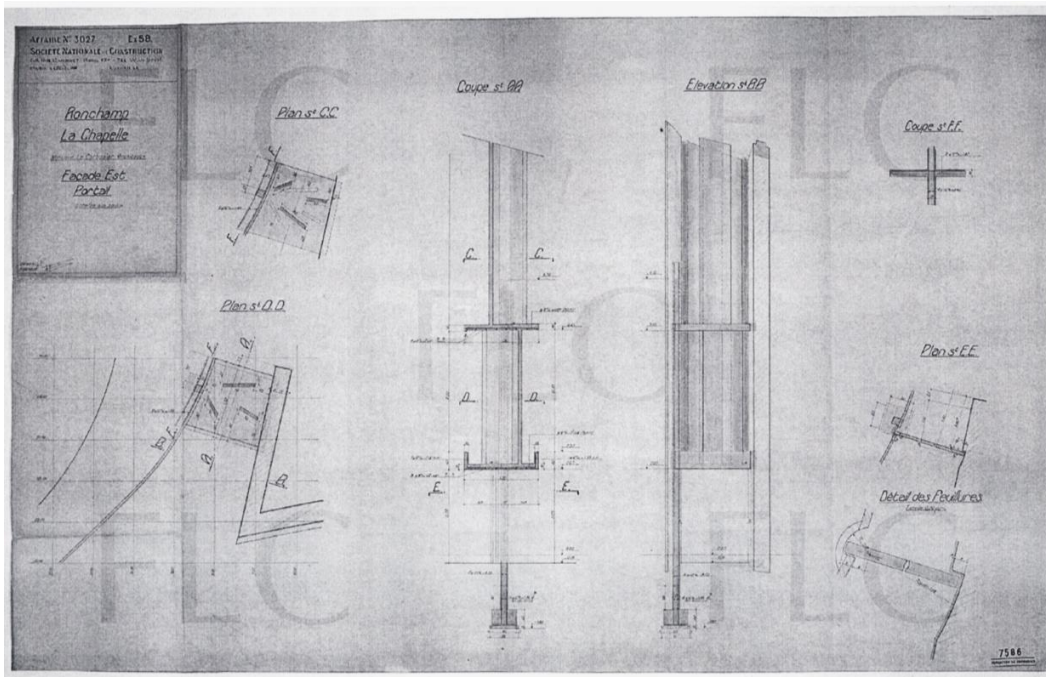
**FLC 7206 (data ilegível; possivelmente 1954)**

Tours Nord



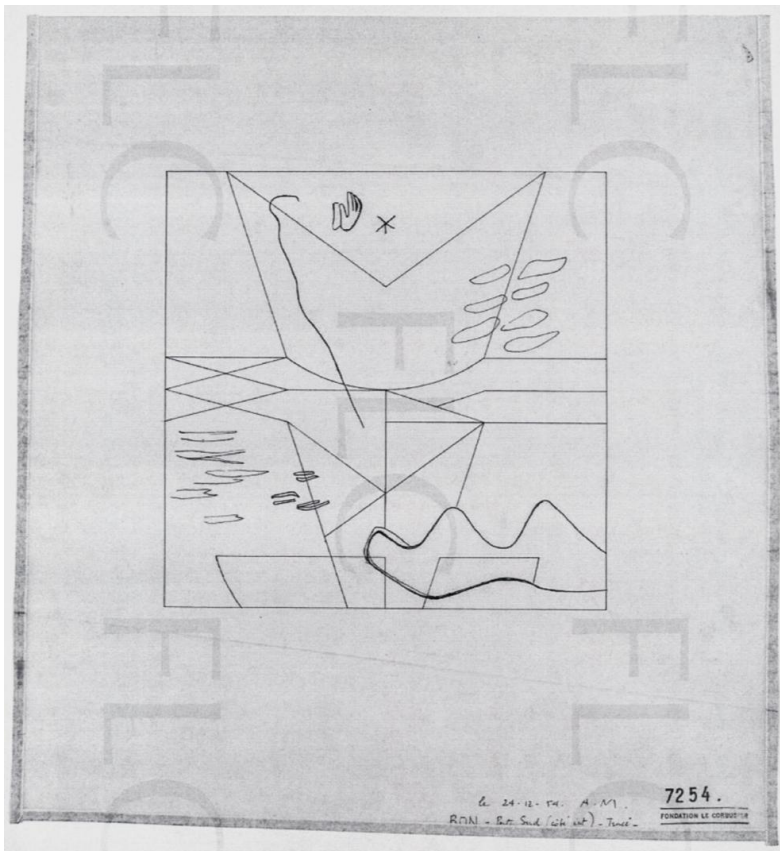
**FLC 7195 (data ilegível; possivelmente 1954)**

BRISE LUMIERE AU DESUS DA LA PORTE NORD



FLC 7586 (data ilegível; possivelmente 1954)

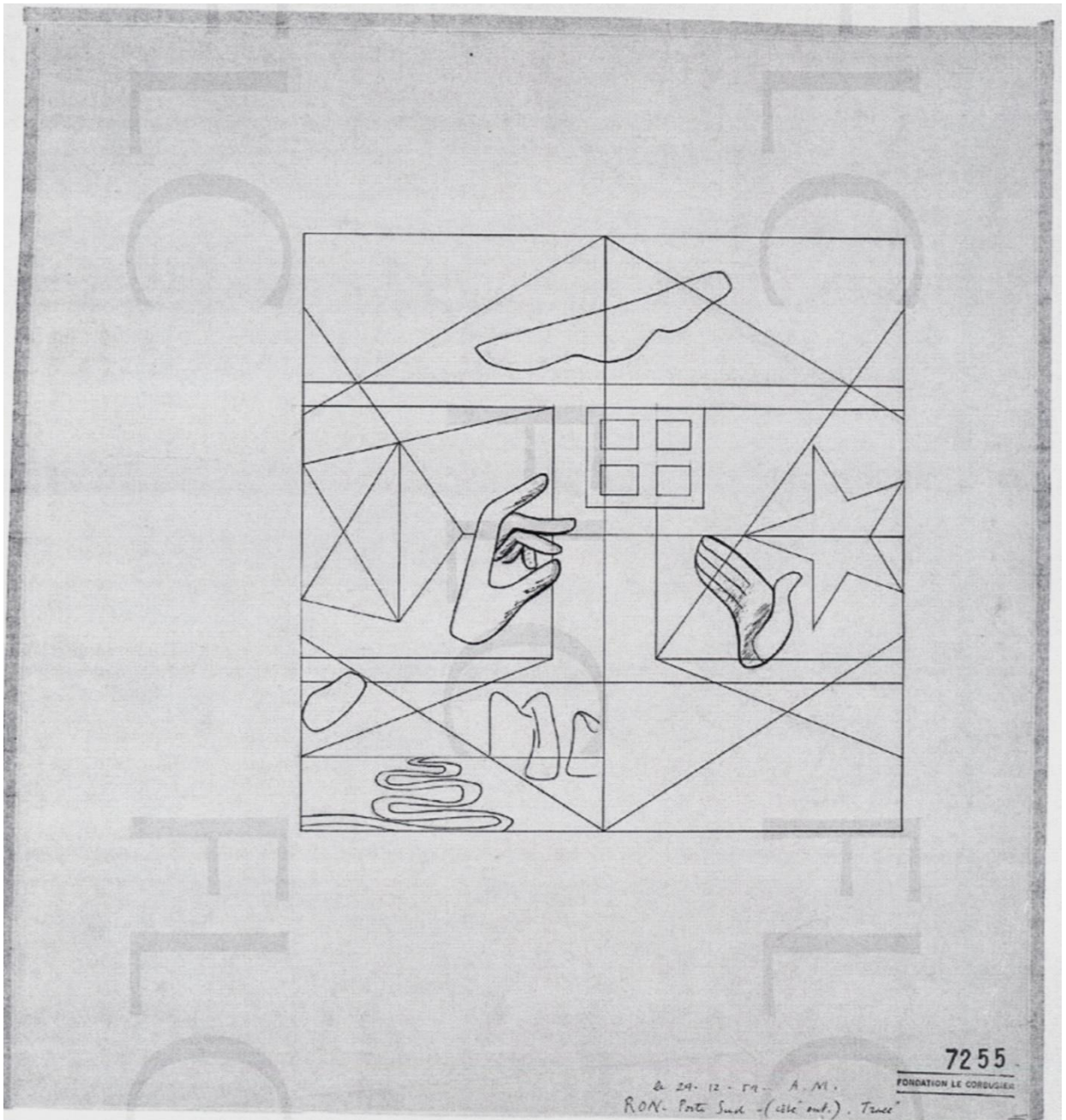
Façade Est



FLC 7254 (24 de Dezembro de 1954)

Le 24-12-54 . A.M. // RON – Port Sud (côté int.)





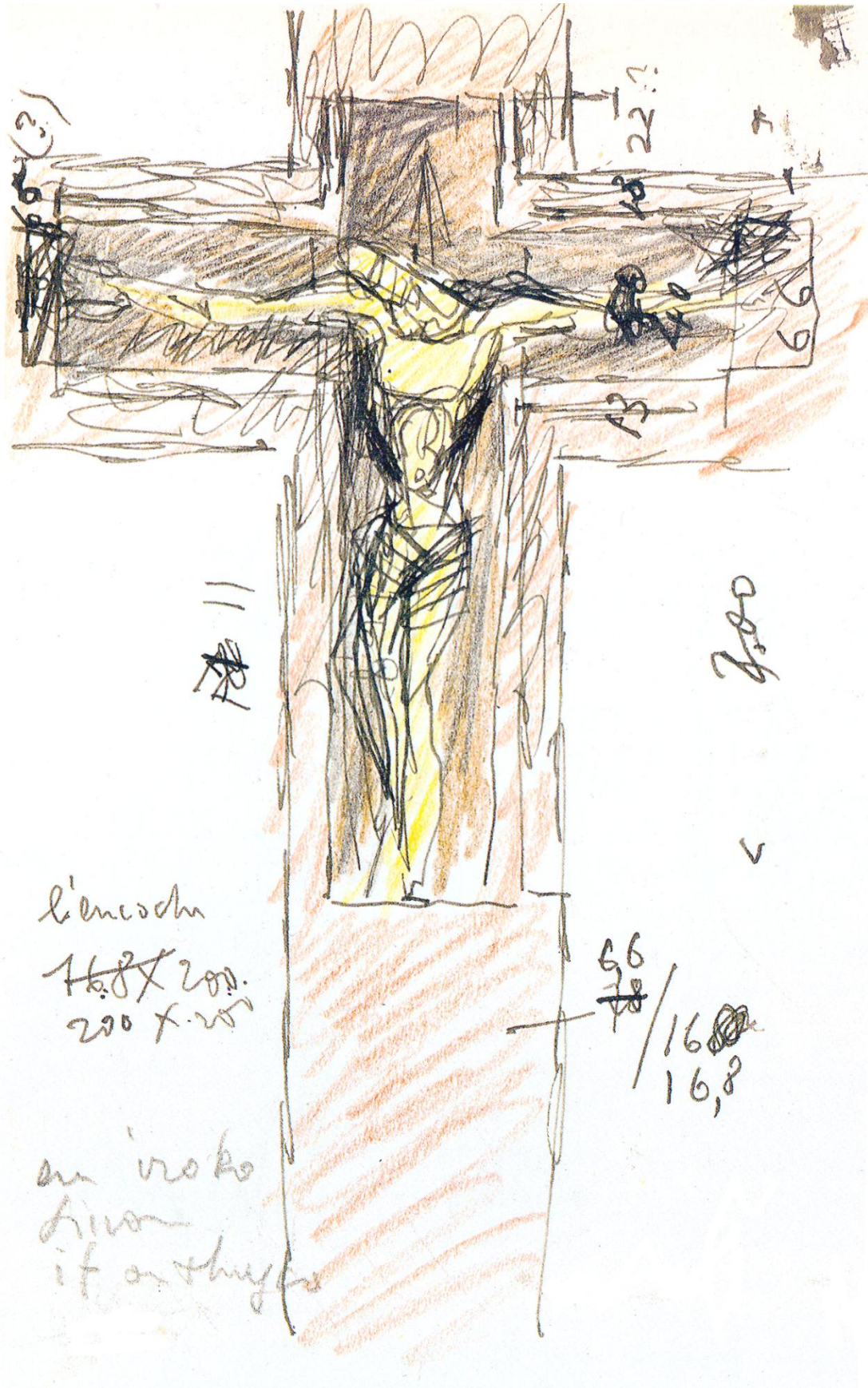
**FLC 7255 (24 de Dezembro de 1954)**

Le 24-12-54. A.M.

RON – Port Sud (côté ext.)

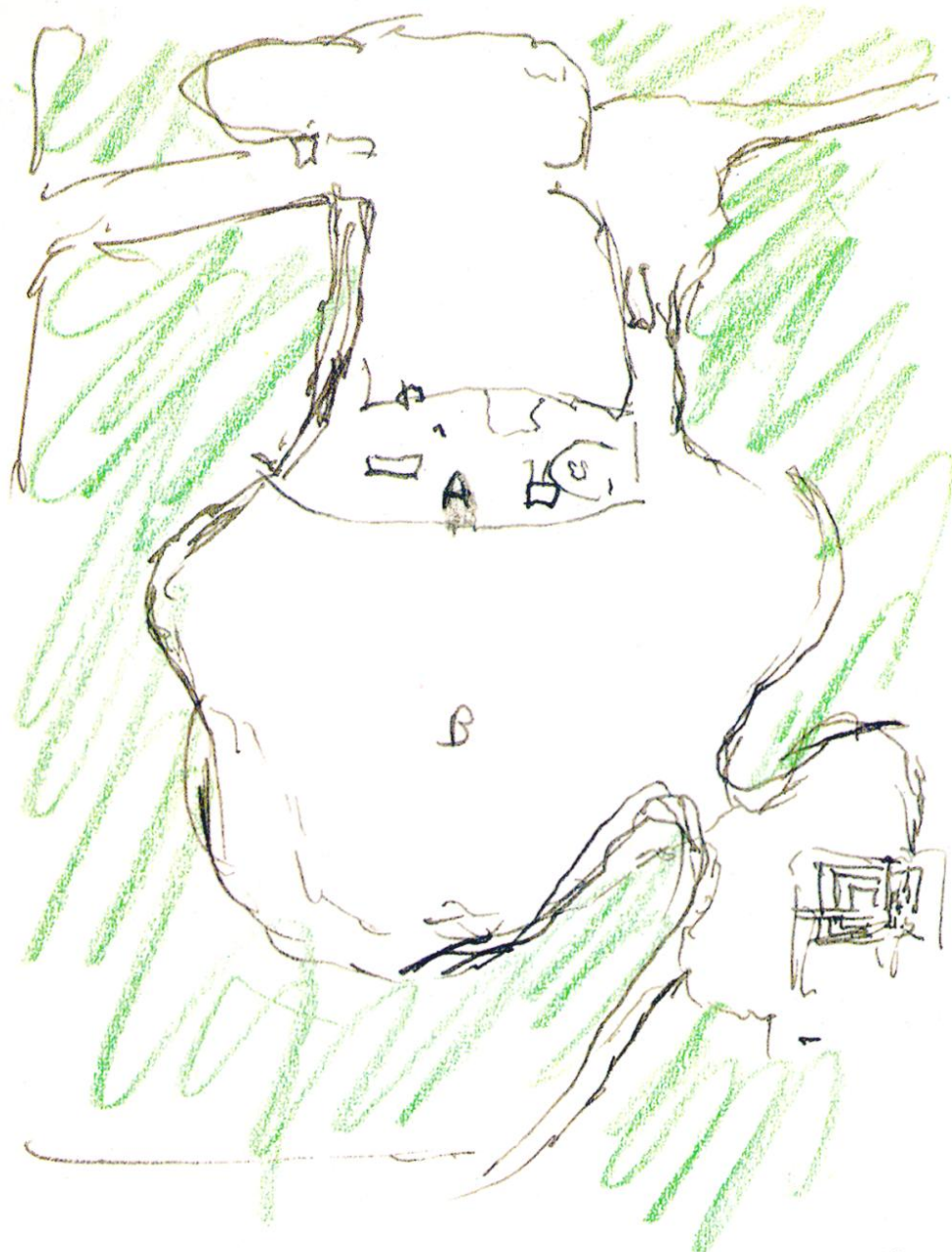






Caderno K41, 547 (s/ data; entre 2 de Junho de 1955 e Abril de 1956)

l'encoche // En iroko sinon if ou thuya



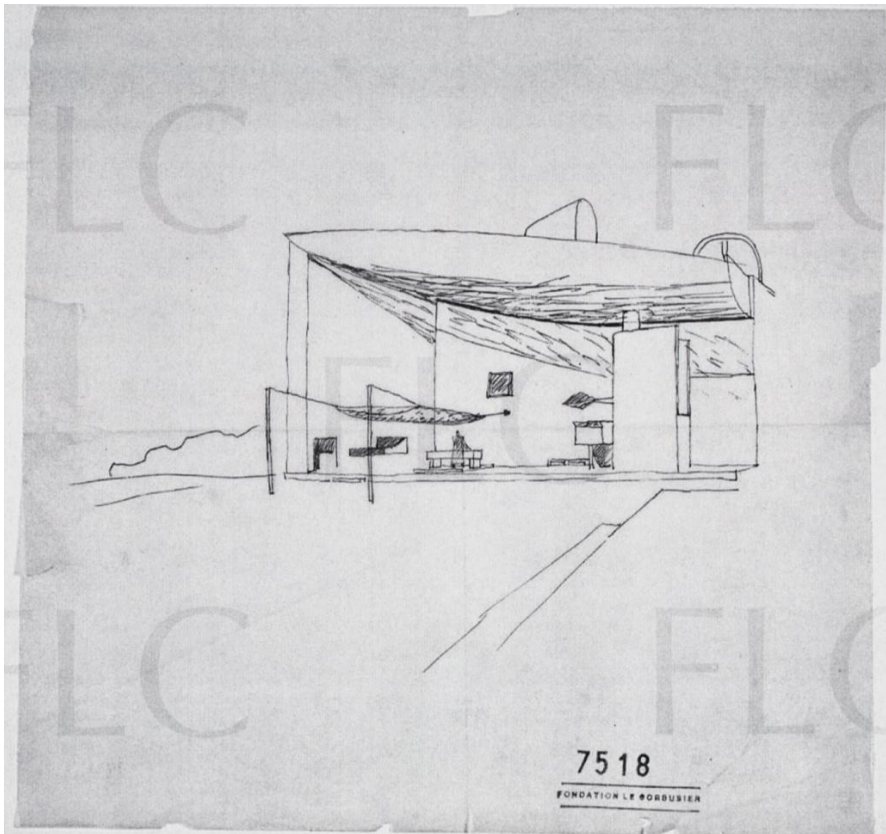
Surfaces piétinées par les travaux de  
 Chantier, pourrait fournir B, le  
 répondant de A.  
 - Décidé de laisser pousser l'herbe et  
 plus tard on posera sur l'herbe des  
 dalles préfabriquées selon cette forme et  
 chaque dalle ayant de l'herbe autour. / 5

**Caderno K 41, 552 (s/ data; entre 2 de Junho de 1955 e Abril de 1956)**

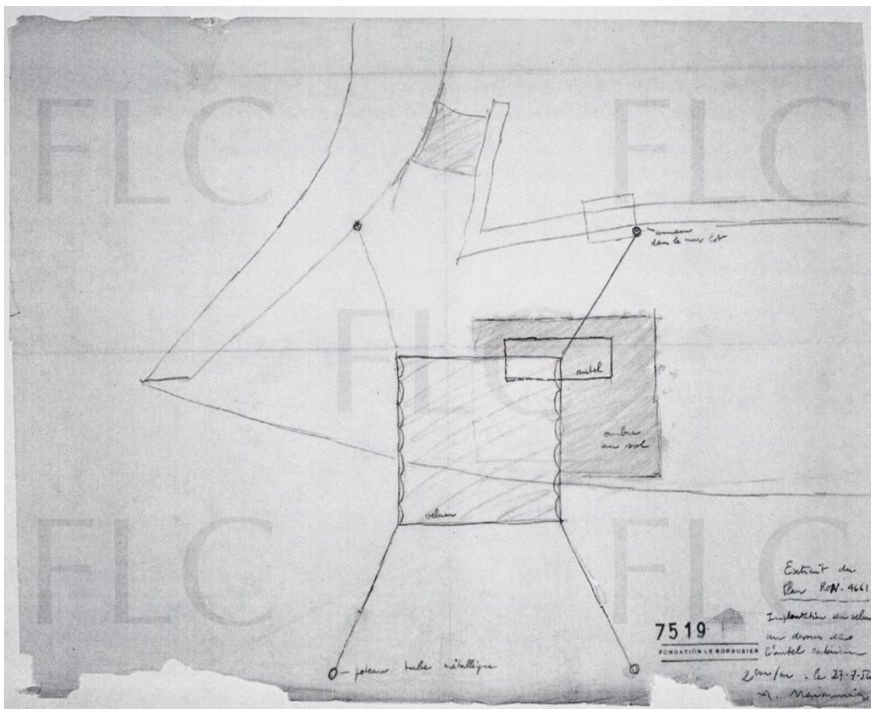
surfaces piétinées par les travaux du chantier, pourrait fournir B, le répondant de A.

— Décidé de laisser pousser l'herbe et plus tard on posera sur l'herbe des dalles préfabriquées selon cette forme et chaque dalle ayant de l'herbe autour.



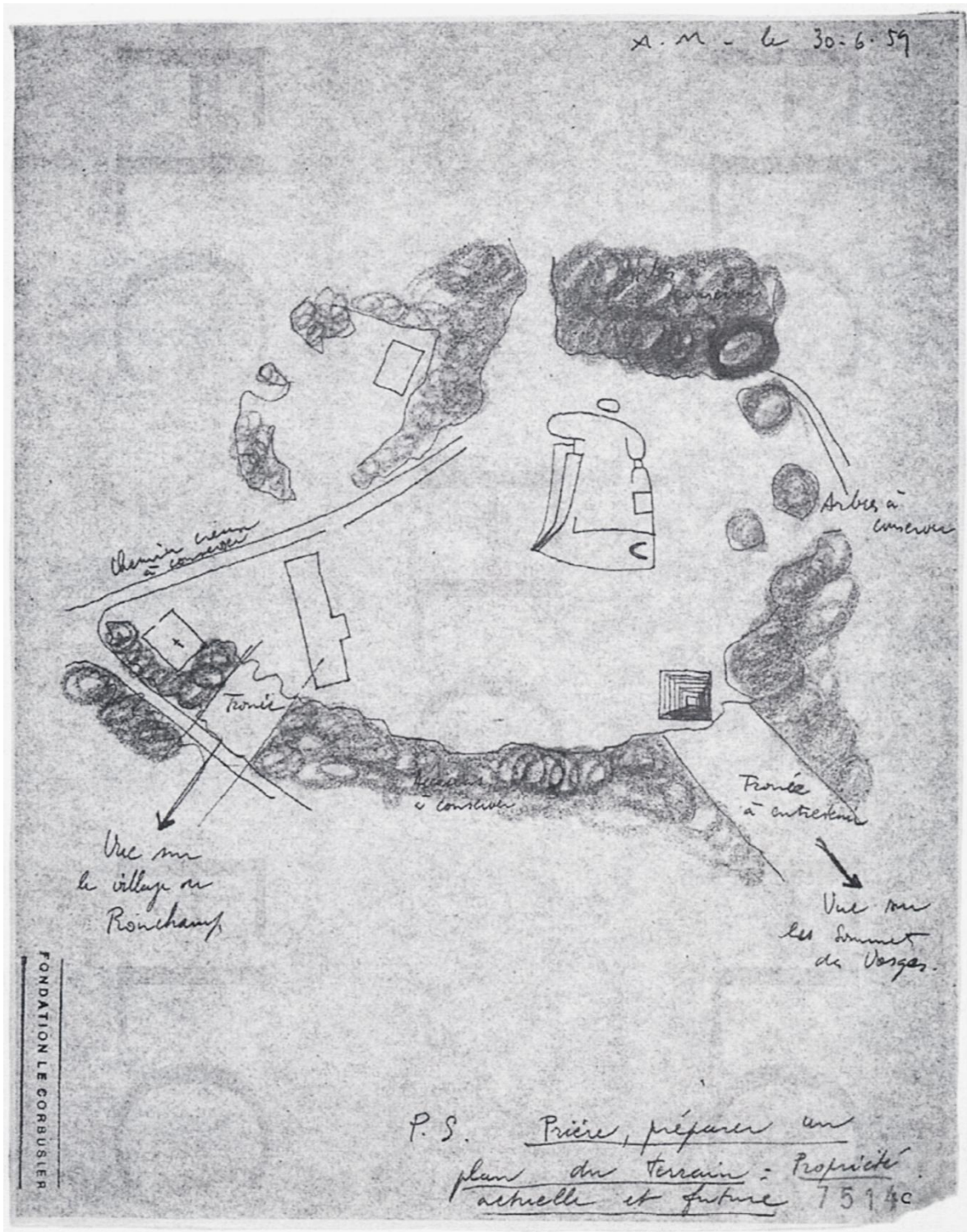


FLC 7518 (s/ data ; possivelmente Julho de 1956)



FLC 7519 (27 de Julho de 1956)

arrêter dans de mur Est // autel // ombre soleil // velum // poteau tube métallique //  
 Extrait du Plan RON . 4661 // Implantation du velum au dessus de l'autel extérieur  
 2cm/m – le 27.7-56 // A. Maisonnier



**FLC 7514C (30 de Junho de 1959)**

A.M. - le 30-6-59

Arbres à conserver // Truée à entretenir // Vue sur les Sommets des Vosges

P.S. Prière, préparer un plan du terrain = Propriété actuelle et future

Excellence en bâtissant cette chapelle  
 p. inauguration remise de la chapelle à Ronchamp  
 Excellence en bâtissant cette chapelle j'ai pensé au lieu de méditation de silence de prière de recueillement // de paix joie intérieure // Il y avait quelque chose de // sacré dans notre effort // les ouvriers et contremaître Bona // Maisonier et ceux de mon atelier de Paris 35 Sèvres // Savina, le contremaître Bona les entreprises.

Je vous remets cette œuvre bâtie de béton loyal pétrie de témérité peu être, de courage certainement avec l'espoir // qu'elle dilate les cœurs trouvant en vous, Excellence et en ceux qui monteront sur la colline, l'écho à tant de fervent labeur // qu'il trouvera en vous-même et chez ceux qui monteront sur le la colline, le chemin du cœur.

~~Maisonier et ceux de mon atelier de Paris 35 Sèvres Savina, le contremaître Bona les entreprises.~~

**Caderno K41, 542 (s/ data; entre 2 de Junho de 1955 e Abril de 1956)**

p. inauguration remise de la chapelle à Ronchamp  
 Excellence en bâtissant cette chapelle j'ai pensé au lieu de méditation de silence de prière de recueillement // de paix joie intérieure // Il y avait quelque chose de // sacré dans notre effort // les ouvriers et contremaître Bona // Maisonier et ceux de mon atelier de Paris 35 Sèvres // Savina, le contremaître Bona les entreprises.  
 Je vous remets cette œuvre bâtie de béton loyal pétrie de témérité peu être, de courage certainement avec l'espoir // qu'elle dilate les cœurs trouvant en vous, Excellence et en ceux qui monteront sur la colline, l'écho à tant de fervent labeur // qu'il trouvera en vous-même et chez ceux qui monteront sur le la colline, le chemin du cœur.

les catholiques à la page se reprennent à officier face  
aux fidèles, ce qui est très décisif = (autre  
disposition des cierges)

J'ai rassemblé sur le  
chœur intérieur, les éléments  
témoins du drame chrétien.

L'autel qui est le plus maximum  
bloc de pierre massive en proportions  
coudée et moduler. Poids et dignité  
et rejet de toute bassesse de marbre.  
Pierre opaque sans moulure. Lourde et  
luxue de cette église qui est béton  
brut et canon à ciment admirable.  
Puis dans la vitrine, œil ouvert dedans  
dehors, la Vierge consacrée à droite  
un peu, et haut, lumière aveuglante  
dans le grand mur de pénombre.

Et j'ai planté la croix derrière  
l'autel, ~~ici~~ dans l'axe maximum.  
Cette croix au moduler français  
1,75 avec toutes ses mesures qui en  
découlent, créée en décalage avec tout  
l'ensemble qui est au moduler 183, (6 pieds)

Croix qui est porteuse d'homme  
les bras ouverts de 175 et le  
corps vertical de 175 ; les pieds

**Caderno K41, 550 (s/ data; entre 2 de Junho de 1955 e Abril de 1956)**

les catholiques à la page se reprennent à officier face aux fidèles, ce qui est très décisif = (autre disposition des cierges)

J'ai rassemblé sur le chœur intérieur, les éléments témoins du drame chrétien. L'autel qui est le plus maximum bloc de pierre massive en proportions coudée et moduler. Poids et dignité, et rejet de toute bassesse de marbre. Pierre opaque sans moulure. Lourde et luxue de cette église qui est béton brut et canon à ciment admirable. Puis dans la vitrine, œil ouvert dedans dehors, la Vierge consacrée, à droite un peu, et haut, lumière aveuglante dans le grand mur de pénombre. Et j'ai planté la croix derrière l'autel ; ici dans l'axe maximum. Cette croix au moduler français de 1,75 avec toutes ses mesures qui en découlent, créée en décalage avec tout l'ensemble qui est au moduler 183, (6 pieds)

Croix qui est porteuse d'homme les bras ouverts de 175 et le corps vertical de 175 ; les



le supporte pieds est à  
 41 centimètres. Le total est  
 alors de  $175 + 41 = 216$   
 (= 1<sup>er</sup> moduler à la française)  
 A sa place, à l'intérieur,  
 " " à l'extérieure,  
 voici le véritable témoin.  
 La croix, mais croix d'homme  
 dans toute la cruauté d'une réalité  
 dépourvue d'emphase, de  
 discours. Croix de supplice.  
 Croix de supplice.  
 La Mère, présente, parce que  
 le fils est impliqué, virtuel, à  
 niveau d'homme. Sur terre à  
 portée matérielle de la main,  
 du souffle et sans triomphe  
 les objets du rite, les éléments  
 du drame. Le drame est  
 dessin, installé.  
 A vous, hommes vivants,  
 de vivre le drame aussi.  
 Mais dans l'élévation de  
 qui s'est emparée de choses  
 ici rassemblées : signes et proportions  
 matières totalement loyales et  
 nobles. // (voir plus loin)

**K 41, 551 (s/ data; entre 2 de Junho 1955 e Abril de 1956)**

le supporte pieds est à 41 centimètres. Le total est alors de  $175 + 41 = 216$  (= 1<sup>er</sup> moduler à la française)  
 A sa place, à l'intérieur, [A sa place,] à l'extérieure, voici le véritable témoin.  
 La croix, mais croix d'homme dans toute la cruauté d'une réalité dépourvue d'emphase, de discours. Croix de supplice.  
 La Mère (présence) parce que le fils est impliqué, virtuel, à niveau d'homme, sur terre à portée matérielle de la main, du souffle et sans triomphe  
 Les objets du rite, les éléments du drame.  
 Le drame est dessin, installé.  
 A vous, hommes vivants, de vivre le drame aussi.  
 Mais dans l'élévation de qui s'est emparée des choses ici rassemblées : signes et proportions matières totalement loyales et nobles. // (voir plus loin)  
 Train Belfort Paris samedi 4 juin 55 retour de Ronchamp

Ronchamps vendredi 17(?) juin 55  
Arrive "le correspondant  
du Chicago Tribune" -  
Jeune, israélite (puissance cubique!), dit:  
"Je ne vous poserais qu'une seule question: pensez vous qu'il faille être croyant pour bâtir une église comme celle-ci?"  
Réponse: "Les journalistes américains que je connais depuis 20 années, ont le privilège des questions insolentes... Du scandale, si possible..."

**Caderno K40, 518 (s/ data; possivelmente de Junho de 1955)**

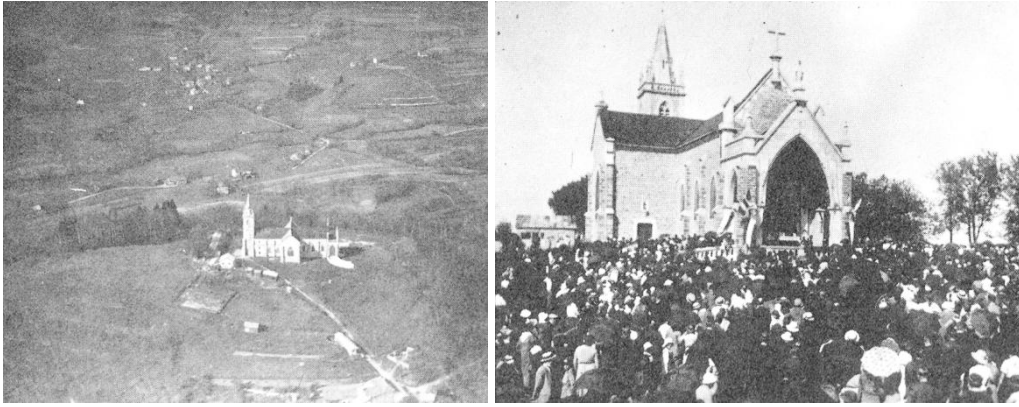
Ronchamp vendredi 17 (?) juin 55

Arrive "le correspondant du Chicago Tribune" – Jeune, israélite (puissance cubique!) dit: Je ne vous poserais qu'une seule question : pensez vous qu'il faille être croyant pour bâtir une église comme celle-ci?"

Réponse: "les journalistes américains que je connais depuis 20 années, ont le privilège des questions insolentes.....Du scandale, si possible...."

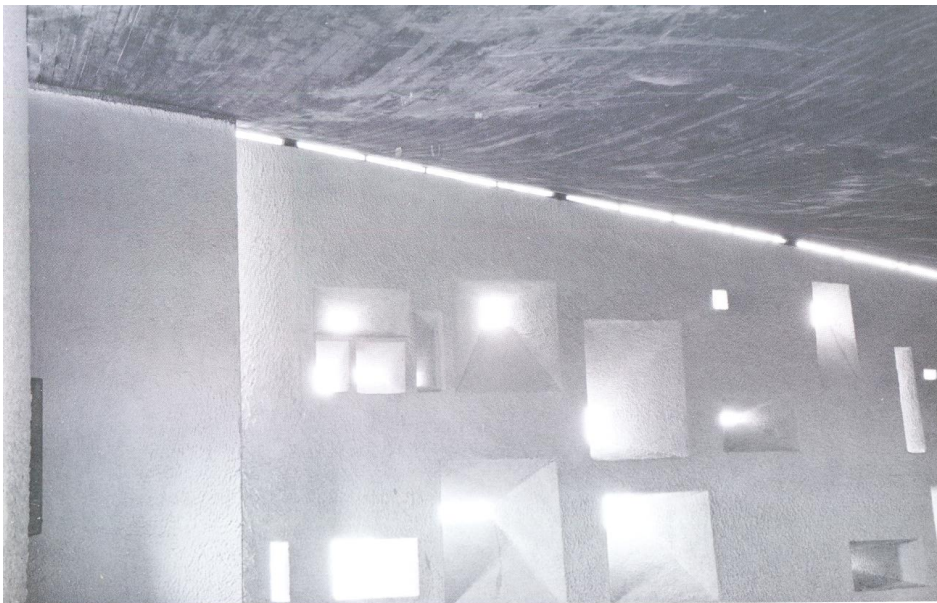


## Anexo de Imagens



**1. Anterior capela na colina de Ronchamp.**

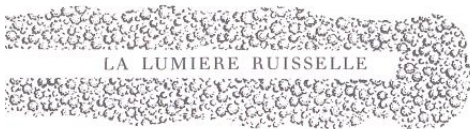
(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 113)



94

**2. “Une coque de crabe”.**

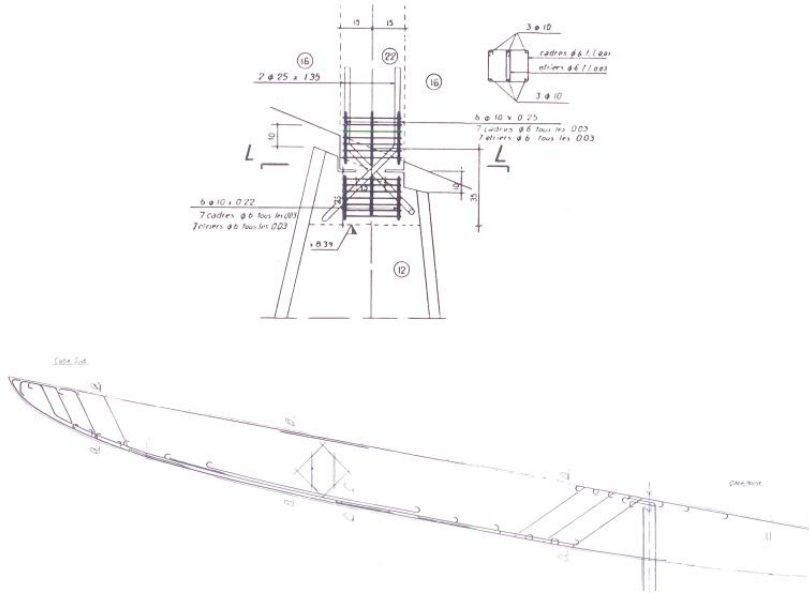
(LE CORBUSIER - **Ronchamp**, p. 94)



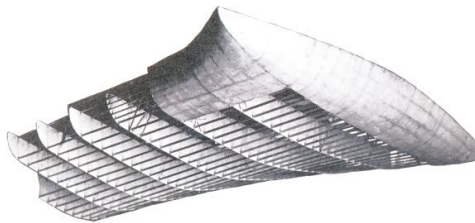
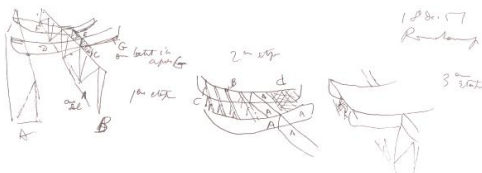
LA LUMIERE RUISSELLE

On a posé la coquille sur des murs bêtement épais mais utilement. Des poteaux de béton armé y sont toutefois enfermés. La coque reposera de temps à autre sur le sommet de ces poteaux ; mais elle

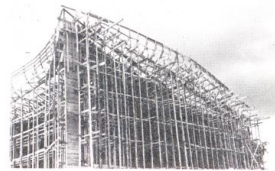
ne touchera pas au mur : un rais de lumière horizontal de dix centimètres d'épaisseur provoquera l'étonnement . . .



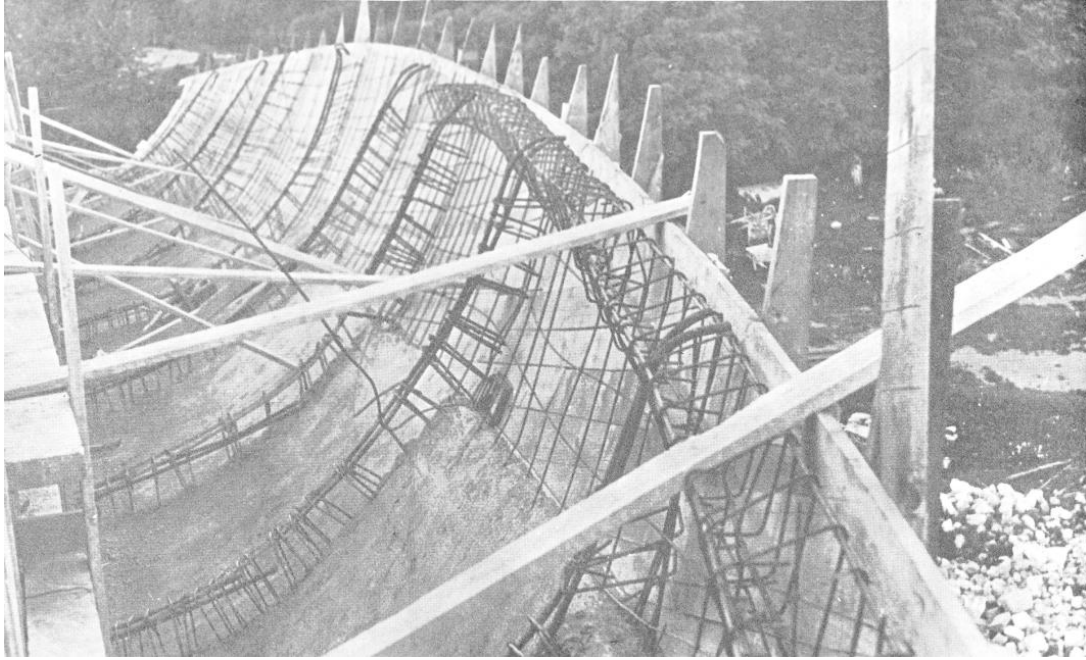
3. “La lumière ruisselle”.  
(LE CORBUSIER – Ronchamp, p. 95)



7 fermes rivées  
de 17cm épaisseur  
chacune différente  
180 = 360 pentuelles  
180 = 27x5cm  
et 27x30cm long  
-rectilignes, et arrondies  
réalisent la toiture  
en coque de 6cm.

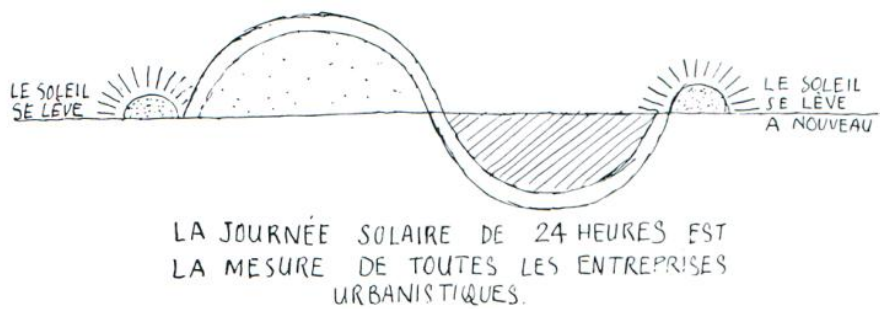


4. Modo como Le Corbusier explica a estrutura da cobertura em casca.  
(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - Le livre de Ronchamp, p. 140 e 141).



**5. Fotografia da execução da cobertura.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 142).



**6. A jornada solar de 24 horas.**

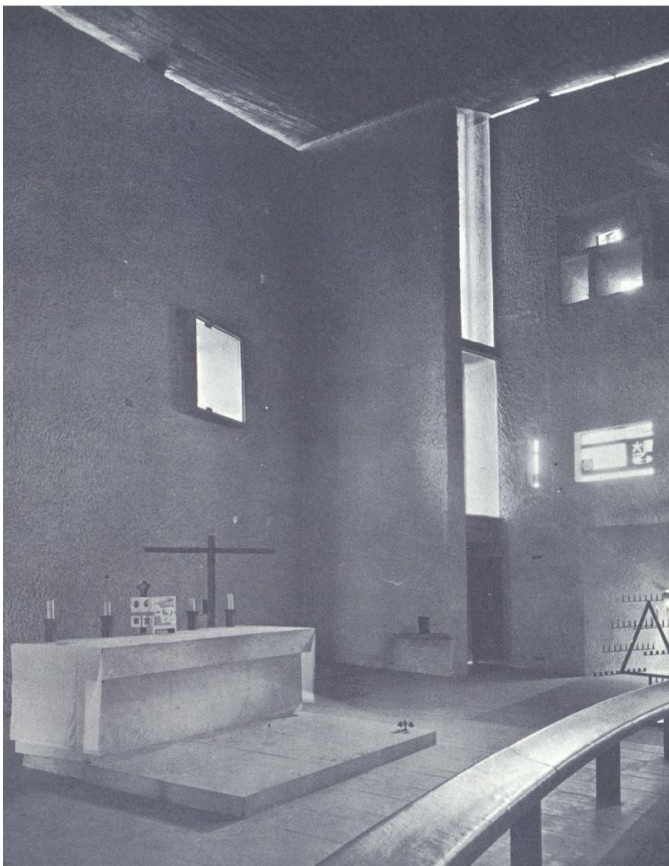
(LE CORBUSIER, BILL, Max, ed. lit. - **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 1934-1938**, p. 25)





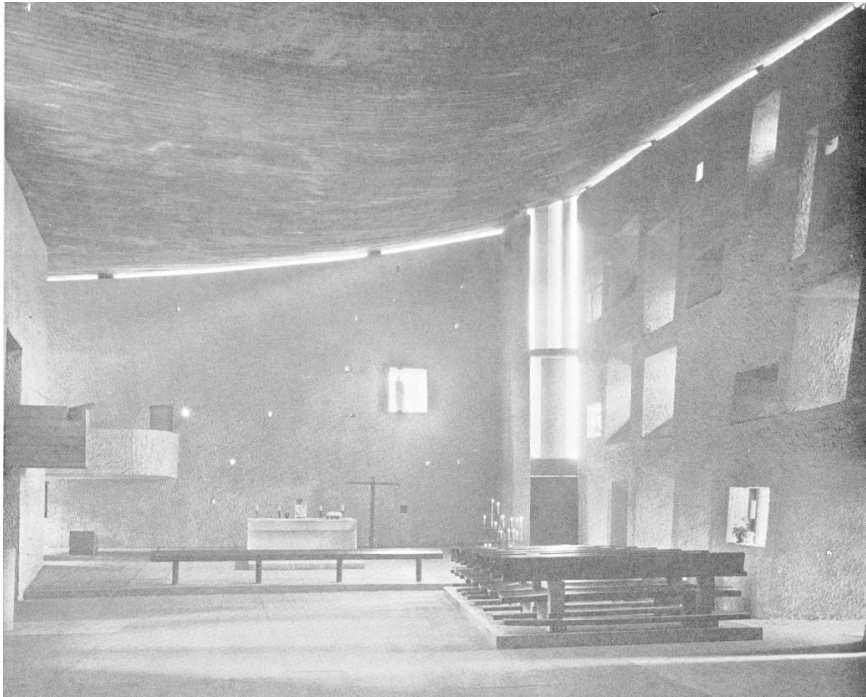
**7. Reboco das paredes de Ronchamp.**

(Filipe Carvalho, 2008)

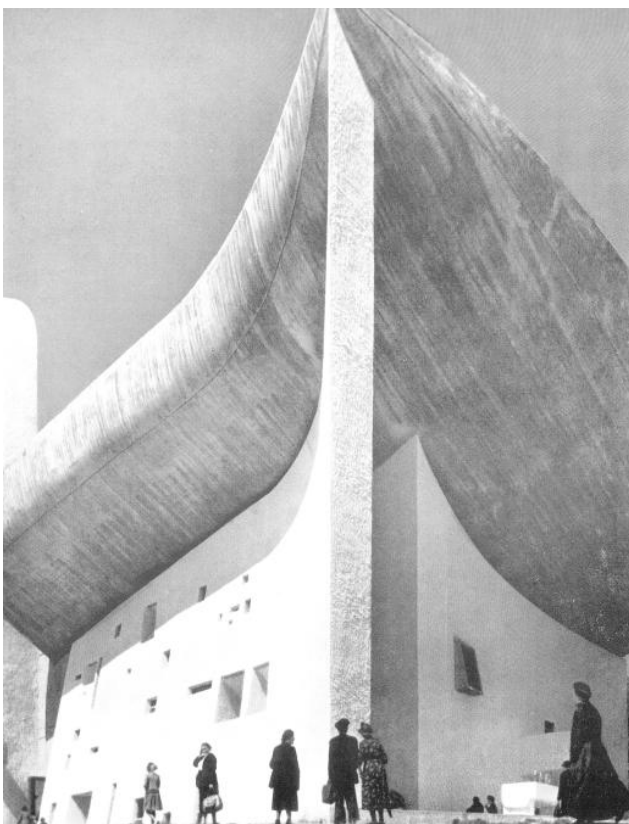


**8. Vista lateral, junto do púlpito, para o altar-mor e retábulo com imagem da Virgem.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 45)



**9. Vista frontal para o altar-mor e retábulo com imagem da Virgem.**  
(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 44)



**10. Esquina sudeste.**  
(LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957**, p. 24)



Autour du trentième parallèle nord,  
en Orient, la  
lune a un visage.



24

**11. Desenho de Le Corbusier em Chandigarh.**

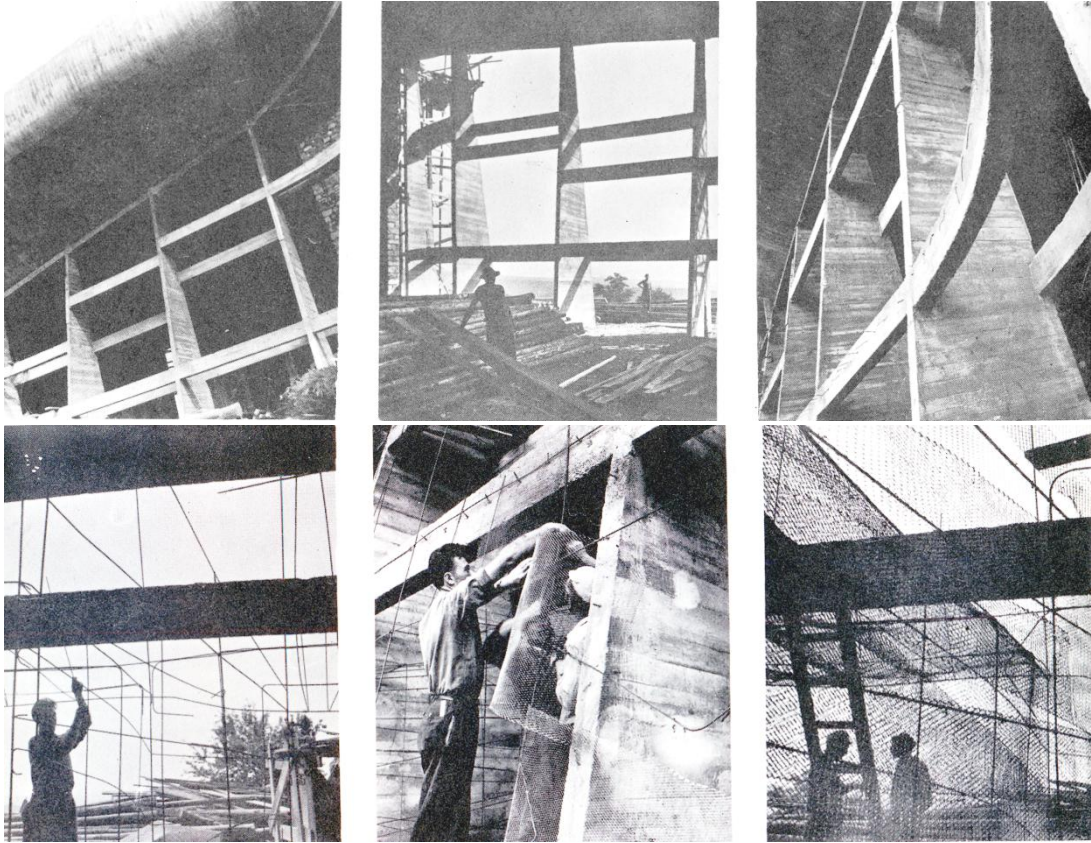
Legenda: "Dédicace // Autour du trentième parallèle nord, en Orient, la lune a un visage."  
(LE CORBUSIER - Ronchamp, p. 24)



**12. "Rosto da lua" em vidro azul.**

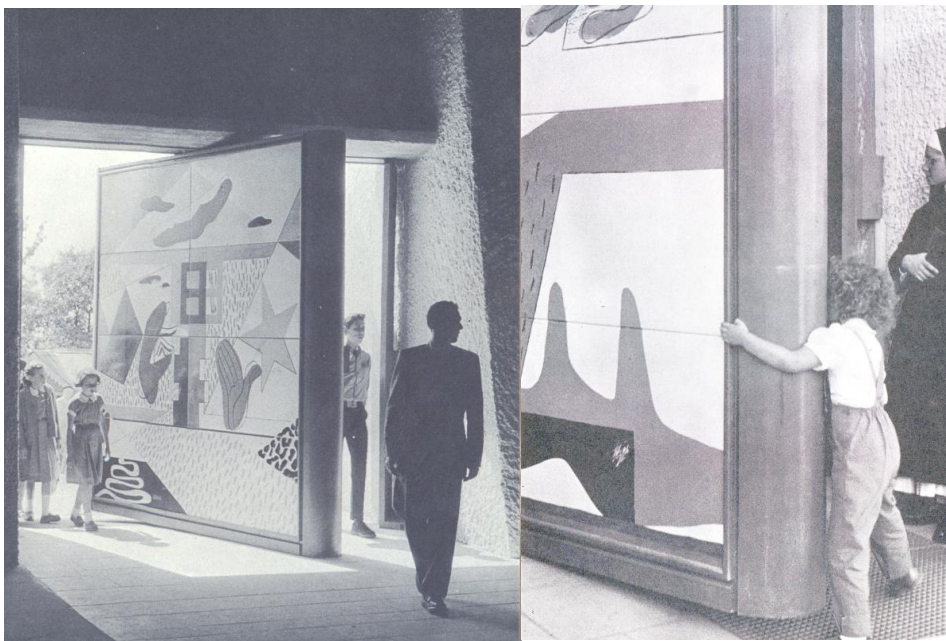
(Filipe Carvalho, Agosto 2008)





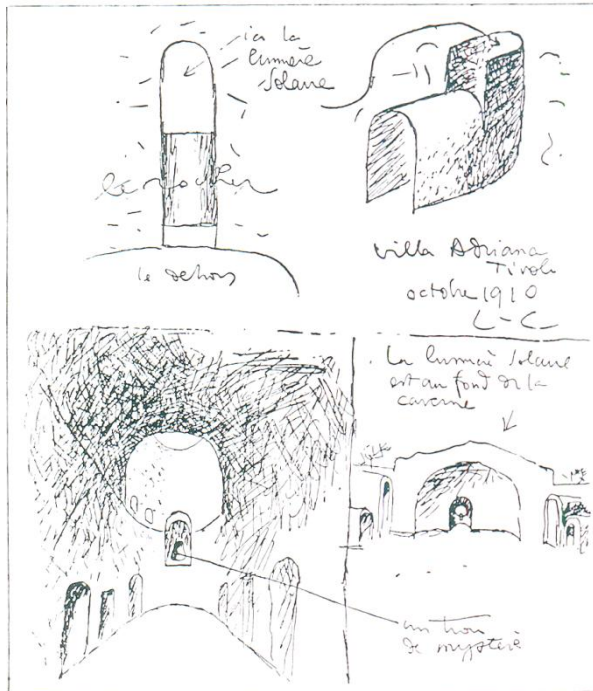
**13. Imagens da construção da estrutura de betão do muro sul.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 136-137).



**14. Imagens da porta sul.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 40-41)



Croquis de L-C fait en 1910 à Tivoli, dans la Villa Adriana

**15. Resumo dos esboços de viagem, em 1910, feitos por Le Corbusier em Tivoli, na Vila Adriana.**

(LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier: 1946-1952**, p. 31)



**16. Espanto perante o efeito de luz da grande êxedra no Canopus onde ficava a estátua de Serapis.**

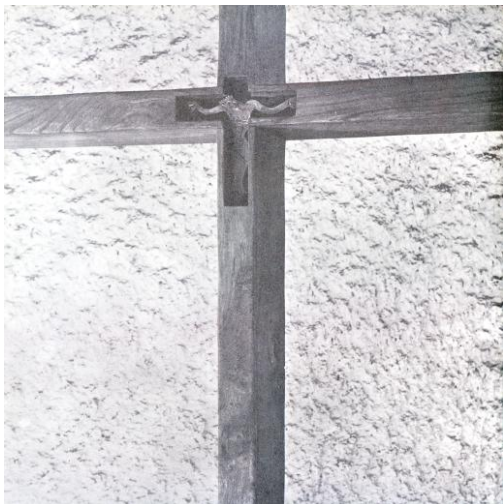
(LE CORBUSIER - **Voyage d'orient: carnets**, p. 70-71)





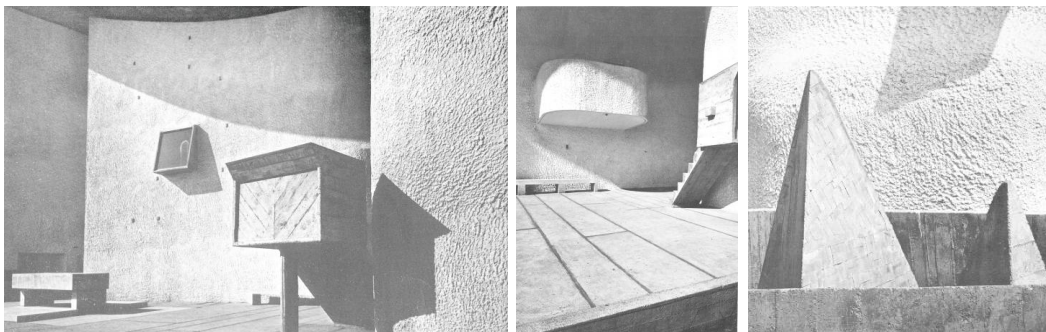
**17. Peregrinação.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 78)



**18. Cruz de Ronchamp.**

(LE CORBUSIER; PETIT, Jean, ed. lit. - **Le livre de Ronchamp**, p. 76)



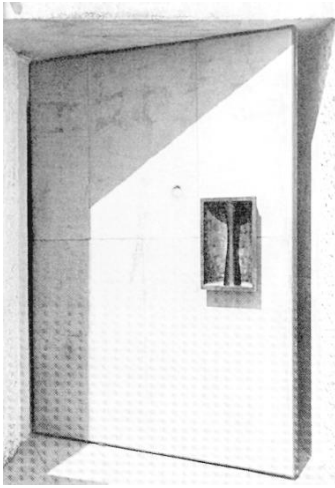
**19. Formas em luz e sombra.**

(LE CORBUSIER - **Ronchamp**, p. 94, 52 e 104)



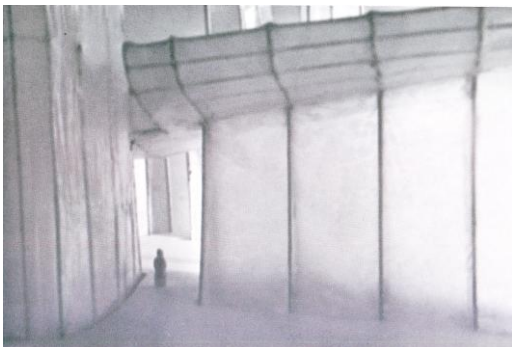
**20. Porta e torre sul.**

(LE CORBUSIER - Ronchamp, p. 94)



**21. Porta sul antes de ser pintada .**

(ALGARÍN COMINO, Mario - **Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio**, p. 192)



**22. Fotografía de maqueta.**

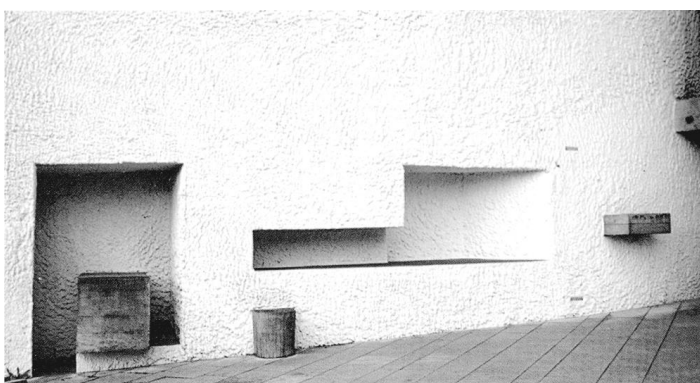
(LE CORBUSIER - Ronchamp, 1975, p. 105)



**23. Porta oriental, entre presbitérios.**  
(LE CORBUSIER - Ronchamp, 1975, p. 41)



**24. Interior da parede sul de noite.**  
(LE CORBUSIER, BOESIGER, Willy, ed. lit. - **Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: 1952-1957**, 1995, p. 37)



**25. Cavidades na parede exterior do espaço de presbitério.**  
(ALGARÍN COMINO, Mario - **Arquitecturas excavadas: el proyecto frente a la construcción de espacio**, 2006, p. 192)