

LINA 3x2¹

LINA 3x2¹

Carlos Eduardo Comas

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas

ARQTEXTO 14



1

UMA SELEÇÃO METROPOLITANA

Italiana de nascimento e formação, Lina Bo Bardi construiu a obra pequena mas significativa no novo mundo brasileiro.² Em meio ao trópico, a filha sofisticada do pintor *naïf* se maravilha como a mulher no jardim exótico do Douanier Rousseau, e no entanto nunca considerou que sua pátria adotiva estivesse fora da cultura ocidental. Arquiteta moderna da terceira geração, esteve muitas vezes envolvida com o restauro e a reciclagem de velhos edifícios. Entusiasmada pela arte popular, ela pode ter amado o vernáculo, o primitivo, o arquetípico, mas nunca abdicou duma sensibilidade erudita.

Lina chega ao Brasil em 1946 e trabalha para o Museu de Arte de São Paulo desde sua fundação em 1947 pelo magnata de imprensa Assis Chateaubriand, com o seu marido Pietro de diretor. A reforma da Pinacoteca da instituição em 1950 impressiona. Suportes de exposição tubulares animavam espaço neutro ocupando andar inteiro na sede dos Diários Associados, protegido do sol por persianas internas e banhado numa luz artificial difusa; o padrão regular do forro espelhava o xadrez do piso de madeira.³

Os esforços de curadoria do casal provocam e estimulam. Eventualmente, põem um Tiziano ao lado de máquinas de escrever. A mostra de pintura barroca sucede ao desfile de alta costura; a exposição de joalheria promovendo pedras brasileiras segue a de fotos de arquitetura. Em paralelo, Lina vende antiguidades junto com o mobiliário que desenha e produz. Na loja, a madeira compensada e a chita barata fazem companhia a velhos mestres e arcas renascentistas. Seu amor pelas justaposições paradoxais é forte, alimentado talvez pelas preocupações de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni sobre a diferenciação de partes novas e velhas em edifícios restaurados, pela introdução da colagem como forma de arte por Braque e Picasso, pelo fascínio surrealista com os encontros casuais e surpreendentes de objetos comuns.⁴

Lina embarca então em uma viagem arquitetônica onde o polimento do novo dialoga com a rudeza arcaica, o urbano enfrenta o rural, o cosmopolita faz face ao camponês, o artesanato se junta com a indústria. Se uma noção de espírito da época está envolvida, as suas reverberações visuais não se encaixam numa reivindicação simplória de unidade estilística. O modernismo que elas subscrevem não é produtivista, estreito e auto-congratatório. Os destaques metropolitanos que construiu do zero são a sua própria casa (1949-51), a sede definitiva do Museu de Arte de São Paulo (1957-68) e uma parte significativa do Centro de Lazer da Pompéia para o SESC - Serviço Social do Comércio (1977-86).⁵ É uma trilogia de escala ascendente em termos de tamanho

A METROPOLITAN SELECTION

Italian by birth and formation, Lina Bo Bardi (1914-92) built her few but significant projects in the Brazilian New World.² Finding herself in the tropics, the sophisticated daughter of a naïf painter stood in awe, as if she were the woman in Douanier Rousseau's exotic garden, yet she never considered her adopted motherland to be outside western culture. A modern architect of the third generation, she was often involved with the restoration and adaptation of old buildings. Enthusiastic about popular art, she may have loved the vernacular, the primitive, the archetypal, but never disowned an erudite and contemporary sensibility.

Lina arrives in Brazil in 1946 and works for the São Paulo Museum of Art since its foundation in 1947 by press tycoon Assis Chateaubriand, with her husband Pietro Maria as director. The remodeling of the institution's Picture Gallery in 1950 is impressive. Tubular display supports enliven a neutral space occupying a whole floor in the headquarters of Diários Associados. The objects on display are, protected from sunlight by internal louvers and bathed in diffuse artificial light. The regular pattern of the ceiling mirrors the checkered wooden floor.³

The couple's curatorial efforts provoke and stimulate, particularly the unlikely juxtapositions they create. On one occasion, a Tiziano stands beside typewriters. A Baroque painting exhibit follows the haute couture runway show; the display of jewelry promoting Brazilian gemstones follows that of architectural photography. Concurrently, Lina sells antiques along with the furniture that she designs and manufactures. In the shop, plywood and cheap chintz go together with old masters and Renaissance chests. Her love of paradoxical pairings is strong, fed perhaps by the concerns of Camillo Boito and Gustavo Giovannoni about differentiating new and old parts in restored buildings, but equally by Braque and Picasso's introduction of collage as an art form, as well as the Surrealist infatuation with startling chance encounters of banal objects.⁴

Lina then embarks on an architectural journey where the sparkle of the new opposes archaic rudeness, town meets country, cosmopolitanism greets peasantry and handcrafts join industrial components. If a zeitgeist notion is implied, its visual reverberations do not fit a simpleminded claim for stylistic unity. The modernism to which they subscribe is not productivist, narrow-minded and self-congratulatory. The metropolitan highlights she built from scratch are her own house (1949-51), the São Paulo Museum of Art's own building (1957-68) and a significant part of the Pompéia Leisure Center for SESC - Serviço Social do Comércio (1977-86) in São Paulo.⁵ It is a trilogy of works of ascen-

de sítio e diversidade programática, todas composições apresentando dois elementos chave. Em termos musicais, integrariam um concerto oferecendo um Largo maestoso - o monumento cultural - entre um Allegretto cantabile - a célula residencial - e um Allegro con brio - o condensador social de bairro, todos os movimentos desenvolvendo dois temas básicos.⁶

A CASA BARDI, 1949-51

Lina implanta sua casa no topo rochoso de quarteirão acidentado de loteamento exclusivo, antes uma fazenda de chá. Na vista original desde a estradinha íngreme de acesso, é uma caixa transparente oblíqua dominando o horizonte, balançada numa fileira de esbeltas colunas de aço e penetrada por uma escada metálica cujos degraus flutuam, sem guarda-corpo que interrompa a verticalidade dos painéis corrediços. Parece mesmo “quase nada,” membro da mesma família da Casa Farnsworth de Mies (1945-51) e do pavilhão de Philip Johnson para si mesmo (1945-49), ambos expostos na 1ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (1951). Em todas é máximo o contraste com o entorno, mas os arquétipos de base são distintos. Mies põe um pódio à frente de uma palafita em terra pantanosa. Johnson levanta uma tenda sobre uma plataforma pavimentada. Lina brinca com a casa de árvore. Tanto Johnson quanto Lina juntam uma caverna escura e íntima com janelas mínimas ao mirante claro onde os ritos da sociabilidade coletiva tem lugar, incluindo uma cozinha nos Estados Unidos e uma biblioteca no Brasil. Johnson modela um pavilhão de tijolos isolado abrigando biblioteca e dormitórios. Lina inventa uma extensão da caixa de planta em H e seção assimétrica abrigando peças de serviço e dormitórios. Suas paredes de alvenaria portantes, rebocadas e caiadas de branco se prendem ao solo rochoso. A casa Tugendhat de Mies é o precedente pela dualidade de ambiência e estrutura, implicando a complementaridade de extroversão e meditação, exposição e intimidade.⁷

Contudo, a “planta livre” é vestigial na caixa de Lina. Dois recortes na sua laje de piso retangular anunciam uma traçado em pente e se engajam num conjunto de oposições, complementaridades e correspondências formais. A vedação coberta, opaca e sombria do lance superior da escada se ergue sobre uma fenda retangular. A abertura aquadrada limita um vazio de paredes de vidro que é aberto para o céu e deixa uma árvore crescer desde o chão abaixo. A abertura e o vazio iluminados defrontam um depósito fechado. A fenda e a vedação apontam para uma reentrância larga e pavimentada para exibir esculturas, uma polegada mais alta e uma polegada distante

ding scale in terms of site size and programmatic diversity, and all three compositions feature two key elements. In musical terms, all three make up a concerto offering a Largo maestoso - the cultural monument - between an Allegretto cantabile - the residential cell - and an Allegro con brio - the neighborhood social condenser, and all three movements develop two basic themes.⁶

THE BARDI HOUSE, 1949-51

Lina places her house atop a hilly parcel in an exclusive subdivision, formerly a tea plantation. The original view from the steep and narrow access roadshows an oblique transparent box commanding the horizon, cantilevered above a rank of slender steel pipes and penetrated by metallic stairs whose steps seem to float, because no handrail interrupts the verticality of the panels, panels that made it known as the Glass House. It looks like “almost nothing,” as if it were the sister of Mies’s Farnsworth House (1945-51) or Philip Johnson’s own pavilion (1945-49), both exposed in the 1st Architecture Biennale at São Paulo (1951). All three command a distant view, propose a maximal contrast with the respective surroundings, but the basic archetypes are not the same. Mies puts up a podium before a pile dwelling in marshy land. Johnson dresses a tent over an earthbound platform. Lina plays with a tree house. Both Johnson and Lina add a dark and intimate cave with minimal windows to the bright lookout where the rites of collective sociability take place, including a kitchen in his project and a library in Brazil. Johnson fashions a free-standing brick pavilion sheltering library and bedrooms. Lina devises a sectionally asymmetrical H-shaped extension of the box sheltering service areas and bedrooms. Its load-bearing, rendered and whitewashed masonry walls are attached to the rocky ground. Mies’s Tugendhat House is the precedent for the duality of mood and structure, implying the complementarity of extroversion and meditation, exposure and intimacy.⁷

However, the “free plan” is vestigial in Lina’s box. Two cuts in its rectangular floor slab announce a comb-like layout and engage into a set of formal oppositions, complementarities and correspondences. The roofed over, opaque, somber masonry enclosure of the upper flight of stairs tops a slit. The squarish opening limits a glass-walled void that is open to the sky, allowing a tree to grow from the ground below. The light-filled opening and void face a closed storage room. Slit and enclosure point to a broad paved recess for displaying sculptures, an inch higher than and an inch apart from the adjoining carport tracks, laid like a carpet on sloping ground elsewhere treated as cove-

dos trilhos do abrigo de carro na frente, estendido como um tapete sobre o chão inclinado, alhures tratado como jardim coberto. Acima, a vedação fica entre o vestíbulo de entrada e a biblioteca. O vazio separa o vestíbulo da sala de jantar. O grande salão de estar ocupa toda a testada. Tem definição espacial adicional a cargo da colunata de tubos de cinco vãos, da lareira entre a sala de jantar e o salão, dos pilares desalinhados nos cantos do vazio, dos tubos solitários pontuando a sala de jantar e a biblioteca de igual largura. Os tubos furando a laje espelham as pessoas subindo as escadas e a árvore que cresce. A antiga equação da coluna mineral com o tronco vegetal e o corpo humano revive associada a uma penetração real e metafórica.

Dentro da caixa espalhada, o movimento de colunata à parede de fundo começa com transparência e aventura e termina com opacidade e segurança. A gradação intensifica a decomposição da caixa em superfícies reais e imaginárias. Entre as lajes flutuantes que compõem o piso e o teto, a sucessão de montantes finos estruturando os panos de vidro dá lugar ao plano definido pela colunata de tubos e então ao biombo virtual desconjuntado compreendendo a chaminé e os pilares espessos, os tubos solitários e a empena estreita da caixa de escada - antes dos fragmentos se fundirem, por assim dizer, numa parede contínua verdadeira, que absorve as portas levando às peças de serviço e às suítes para os donos e seus hóspedes. O movimento poderia contar também como regressão do mundo contemporâneo avançado para quartéis mais primitivos - se essa leitura não fosse prejudicada tanto pela alusão à arquitetura em filigrana dos murais de Pompéia quanto pela persistência de uma planeza completamente moderna na extensão em H, sem mencionar a sofisticação descontraída da "planta paralisada" esperta.

A copa e as suítes preenchem a ala interna da extensão, sobre o depósito e a reentrância. Painéis metálicos vermelhos e brilhantes se estendem do piso ao teto, entre os topos estreitos das paredes transversais superiores da ala, assim manifestas como placas ou planos engrossados verticais. Uma varanda produz o mesmo efeito em relação às paredes transversais da ala externa oposta às suítes. Ecoando o recinto descoberto estreito entre as alas que é elevado em relação ao terreno inclinado, a varanda culmina uma fileira que inclui a lavanderia ao lado, os quartos de empregados, a entrada de serviço e a adega. A cozinha na travessa da extensão delimita o recinto fechado de três lados e defronta o pequeno recuo do outro lado. Coroada pela caixa d'água, a cozinha é um monólito muito espesso ou extrusão prismática singular, tipo torreão. Além de participar

red garden. Upstairs, the enclosure comes between the entrance hall and the library. The void separates the hall from the dining room. The huge living room occupies the whole frontage. Additional spatial definition is provided by the five bay colonnade of pipes, the fireplace between dining and living room, the misaligned pillars in the corners of the void, the lone pipes punctuating the dining room and library of equal width. Pipes piercing the slab mirror people climbing the stairs and the rising tree. The ancient equation of the mineral column with the vegetal trunk and the human body is thereby revived and associated with both real and metaphorical penetration.

Within the spread-out box, the move from façade to transverse wall at the rear starts with transparency and adventure and ends with opacity and safety. Gradation intensifies the decomposition of the box into real or imaginary surfaces. Between the floating slabs that make up floor and roof, the succession of slim mullions structuring the glass walls give way to the plane defined by the colonnade of pipes and then to the disjointed virtual screen comprising the thick chimney and pillars, the lone pipes and the narrow end wall of the staircase - before fragments coalesce, so to speak, into a true continuous wall that absorbs the doors leading to service areas and suites for owners and guests. The move would also count as a regression from the advanced contemporary world into more primitive quarters - if such reading were not complicated by both the allusion to the filigreed Pompeian painted architecture and the persistence of thoroughly modern planarity in the H-shaped extension, not to mention the easy sophistication of the clever "paralyzed plan" - the expression of Le Corbusier for that coincidence of structural and spatial cell that he avoided most of the time.

Pantry and suites fill the extension's inner wing, atop the storage room and the recess. Floor to ceiling, shiny red metallic panels extend between the narrow sides of its upper transverse walls, clearly manifest in this way as vertical slabs or thickened planes. A veranda produces a similar effect regarding the transverse walls of the outer wing opposite the suites. Echoing the narrow court between wings that is elevated regarding the natural slope, the veranda culminates a row of rooms that includes the adjoining laundry, servants' bedrooms, the service entrance and the cellar. The kitchen in the extension's crossbar delimits the three-sided court and looks over the small set back in the other side. Topped by the water tank, it appears as a very thick monolith or a singular turret-like prismatic extrusion. Besides participating in the development of a planarity game of neo-plastic roots, it adds to the oneiric

do desenvolvimento de uma planeza de raízes neoplásticas, ela contribui para o aspecto onírico do recinto descoberto a que só se pode chegar através de uma escada de marinho, como uma piscina. Com efeito, as paredes do recinto são cegas salvo pelas pequenas janelas quadradas das suítes, pois as janelas similares da ala de serviço se abrem para um quintal de muitos níveis dotado de um forno externo, como na roça. Deserto, embora pavimentado e plantado como no jardim coberto em meio aos pilotis, o recinto descoberto evoca uma paisagem surrealista. Lina o chamava de pátio das rosas. Como no vazio de paredes de vidro, a ausência de portas desmente a sugestão de um pátio mediterrâneo, e pode-se ter impressão de aí estar preso, apesar de tanta natureza à vista.

A abordagem de Lina não carece de ambigüidade. Ela se compara, por exemplo, ao Cassino de Oscar Niemeyer na Pampulha (1943), cuja planta insinua a justaposição de uma ala de serviço assimétrica em H com um salão de jogo de cinco vãos e meio, enquanto a elevação junta a ala em T com um salão de seis vãos. Da mesma família que o teto da Capela de São Francisco de Niemeyer na Pampulha, o teto da caixa de Lina é no seu centro um plano curvo, mas com jeito de abóbada rasa. Ele se dobra descrevendo um arco, se expande em plano inclinado e cobre a ala interna de dois andares. Os painéis metálicos vermelhos e brilhantes ecoam os panos de vidro do piso ao teto e reforçam a conexão da caixa com a ala. Ao mesmo tempo, o recuo e a maior altura da cozinha de cobertura plana afirma sua independência volumétrica tanto quanto a da ala externa, e propõe, para efeito de retórica, como muitos eletrodomésticos à vista também fazem, a dispensabilidade dos empregados residentes. No entanto, o teto de uma água só dessa senzala retoma e completa a inclinação do teto da casa grande, reiterando sua conexão. Duas organizações se imbricam, uma definida por privacidade, outra por autoridade. Fora de vista, a casa do caseiro se ergue à parte. A burguesia iluminada sempre foi capaz de gozar do melhor de muitos mundos.

A coreografia do movimento é elaborada, intensificando a consciência da arquitetura e da paisagem junto com a consciência do corpo que se move - e do veículo que se move. Esta é uma vila suburbana e não o esconde. A garagem para dois carros espera no começo da estrada de acesso curva e íngreme, pavimentada com pedras irregulares como no opus incertum dos velhos romanos; as muretas de contenção são rebocadas e incrustadas com seixos, lembrando as paredes de grutas e ninfeus antigos. Há estacionamento para visitantes, a meio caminho entre a entrada e o abrigo de carros; este ocupa o último vão

aspect of the court that can only be accessed by a ladder, like a pool. Indeed, the court walls are blank save for the small square windows of the suites, as similar windows in the service wing open to a multi-level backyard endowed with an external oven. Deserted, though paved and planted like the covered garden amidst the pilotis, the court evokes a surrealist landscape. Lina called it the rose patio. As in the glass-walled void, the absence of doors belies the suggestion of a Mediterranean patio, and one might feel trapped there, despite so much nature on view.

Lina's approach is not without ambiguity. It is comparable, for instance, to Oscar Niemeyer's Casino at Pampulha (1943), whose plan hints at the juxtaposition of an asymmetrical H-shaped service wing to a five and a half bay wide gambling room, whereas the elevation joins a T-shaped wing to a six bay wide rectangular prism. Akin to the roof of Niemeyer's St. Francis Chapel at Pampulha, the roof of Lina's box is at its center a curved plane, but appearing as a shallow vault. It bends describing an arch and expands sloping down and covers the two story inner wing. The shiny red metallic panels echo the glass walls and thus reinforce the connection of box and wing. At the same time, the set back and greater height of the flat-roofed kitchen assert its volumetric independence as well as that of the outer wing, and proposes, for the sake of rhetoric, the dispensability of resident help, as do the many domestic appliances. Nevertheless, the monopitch roof of that wing - the senzala - resumes and completes the pitch of the main house's roof - the casa grande - reiterating their connection. Two organizations overlap, one defined by privacy, the other defined by authority. Out of sight, the gatekeeper's house stands apart. The enlightened bourgeoisie has always been able to enjoy the best of many worlds.

The choreography of movement is elaborate, intensifying awareness of the architecture and landscape together with awareness of the moving body - and of the moving vehicle. This is a suburban villa and it shows. The two-car garage waits at the beginning of the steep curved driveway, paved with irregular stones as in Roman opus incertum; retaining walls are rendered and encrusted with pebbles, reminiscent of ancient grotto and nymphaeum walls. There is parking for visitors, midway between the entrance and the carport; the latter occupies the right end bay of the open pilotis, which functions like a porch, facing the big pieces of popular art displayed in the recess, which functions like a niche or a loggia. Whether arriving by foot or car, everybody must cross the pilotis over loose irregular stones that stress the rustic note, here as in the

à direita do pilotis aberto que funciona como um pórtico, defrontando as grandes peças de arte popular expostas na reentrância que funciona como um nicho. Seja chegando de carro ou a pé, todos tem de cruzar o pilotis sobre pedras irregulares soltas que intensificam a nota rústica, aqui como no falso pátio entre as alas. Então um giro se faz necessário para negociar o primeiro lance da escada reta de dois tramos. O primeiro patamar introduz uma pausa para olhar a paisagem por última vez antes de girar de novo e projetar-se à frente - guiado pelo mosaico de Chirico que adorna o pequeno patamar de entrada. Dois giros no sentido anti-horário são necessários para cruzar o vestíbulo, vislumbrando a sala de jantar através do vazio de paredes de vidro antes de focar de novo na paisagem, agora enquadrada pelo teto inclinado e pelo piso recoberto com pequenas pastilhas de vidro celeste que replicam as tesselas dos romanos. A contração espacial e luminosa entre duas vistas expansivas acrescenta suspense. Quando o caminho espiralado termina, é hora de explorar os anéis múltiplos que ligam o salão de estar, a sala de jantar e a biblioteca com as zonas privadas. A multiplicidade de rotas dilata o mapa mental da casa. Os painéis metálicos nas elevações laterais e a cobertura de duas águas fazem a casa parecer unidirecional como a vila de Le Corbusier em Garches, mesmo que aquadrada e isolada como a sua Vila Savoye, e apresentada de escorço na aproximação como sua vila em Cartago.

Hábil no trato expressivo de materiais e técnicas construtivas, Lina combina a simplicidade espacial com múltiplas texturas na casa e no jardim, justapondo espertamente rusticidade e sofisticação urbana, manufatura tradicional e inovação. Os interiores totalmente envidraçados não eram despojados no seu apogeu, à diferença daqueles da casa Tugendhat e do pavilhão de Johnson. À medida dos anos, a profusão prevaleceu sobre o vazio. A propriedade foi plantada e a grama virou mato. Uma cabana de madeira elegantemente modesta foi construída para servir de estúdio com entrada separada. No entanto, o ecletismo imperava desde o começo, como indicado por desenhos iniciais mostrando mobiliário de época.⁸ Ambientes arrumados para conversa e colaboração inteligente foram mobiliadas com sofás e poltronas um pouco *kitsch* de quadros estruturais tubulares, alguns rematados por esferas douradas, outros pintados de azul cerúleo. A mesma tinta e tonalidade foi aplicada ao pedestal de aço da mesa de jantar redonda com tampo de mármore, cercada por cadeiras e consolas do século dezenove em madeira escura. Uma mesa Barroca de talha dourada com um tampo de pórfiro separava os ambientes de estar da biblioteca equipada com estantes

court between wings. Then a turn is needed to negotiate the first flight of the dogleg stairs. The first landing introduces a pause to observe the landscape for the last time before turning again and thrusting forward - guided by the de Chirico mosaic that graces the small entrance landing. Two counterclockwise turns are needed to cross the entrance hall, catching a glimpse of the dining room through the glass-walled void before focusing again on the landscape, now framed by the sloping ceiling and the floor covered with tiny bluish glass tiles mirroring Roman tesserae. The spatial and luminous contraction between two expansive views adds suspense. As the spiraling course ends, it is time to explore the different rings that link living room, dining room and library to private quarters. The multiplicity of routes dilates the mental map of the house. The metallic panels on the side elevations and the two-sloped roof make the building look unidirectional like Le Corbusier's villa at Garches, even though squarish and freestanding like his villa Savoye and foreshortened on approach like his villa at Carthage.

Skilled in the expressive handling of materials and building techniques, Lina combines spatial simplicity with multiple textures throughout the house and garden, cleverly juxtaposing rusticity and urban sophistication, traditional craft and innovation. The fully glazed interiors were not bare at their prime, unlike those at the Tugendhat house or Johnson's pavilion. As years went by, profusion prevailed over emptiness. The property was planted and grass turned into forest. An elegantly modest wood cabin was built to serve as studio, with a separate entrance. Nevertheless, eclecticism ruled from the start inside, as indicated by early sketches showing period furniture.⁸ Sitting areas set up for intelligent conversation and collaboration were furnished with rather kitschy sofas and armchairs on tubular steel frames, some sporting golden spherical finials, others painted cerulean blue. The same paint and hue was applied to the steel pedestal of the marbled round dining table, surrounded by dark nineteenth century wood chairs and consoles. A gilded Baroque table with a porphyry tabletop set apart sitting areas from the library furnished with custommade steel bookcases, later replaced by ordinary industrialized models. Old masters and *naïf* paintings hung in the white walls. In due time, worn and faded Oriental carpets were spread over the floor and the collection of chairs increased; chaises longues by Le Corbusier and Charles Eames mixed with anonymous wicker, cane and wood pieces of many provenances. Curtains changed from white vinyl to raw linen and transparencies mellowed with no loss of spice: portières intensified the separation of

de aço feitas sob medida, depois substituídas por modelos industrializados correntes. Velhos mestres e pinturas *naïf* estavam pendurados nas paredes brancas. No devido tempo, tapetes orientais antigos e desbotados se espalharam sobre o piso e a coleção de cadeiras aumentou; as espreguiçadeiras, 1957-68 de Le Corbusier e Charles Eames se misturaram com peças de vime, junco e madeira de muitas proveniências. As cortinas mudaram de vinil branco para linhão cru e as transparências se suavizaram sem perda de pimenta: reposteiros intensificaram a separação entre o salão de estar e a sala de jantar e biblioteca. Antiguidades, criações de designers modernos e mobília popular vieram habitar uma acumulação organizada similar à da própria casa Eames (1945-49). As mixarias se mesclavam com a alta cultura, como Lina achava que deviam fazer, segundo Marcelo Ferraz.⁹ Era uma torção do espaço-tempo, e inspirava.

MASP, O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1957-68

O terreno do Museu é um quarteirão pentagonal em declive. A testada maior, mais alta e plana dá para a Avenida Paulista, corredor metropolitano ladeado por torres corporativas prestigiosas e, na calçada oposta, pelo Parque do Trianon. A mediatriz dessa testada é quase um eixo de simetria, coincidente com a Avenida 9 de Julho que passa em túnel por baixo do terreno. Propriedade municipal, o bloco tinha sido antes ocupado pelo Belvedere Trianon, um clube de elite com restaurante, salão de baile, galerias e um terraço com vistas esplêndidas, local de muitos eventos sociais importantes. Depois de sua demolição, pavilhões temporários no lugar abrigaram a 1ª Bienal de São Paulo. Liderados por Ciccillo Matarazzo, patronos da Bienal propuseram implantar no terreno um Museu de Artes Visuais. Affonso Eduardo Reidy projetou para eles em 1952 um edifício triangular com um *pilotis* predominantemente aberto no nível da Paulista, com galerias nos quatro andares superiores e um grande teatro semi-enterrado, com entrada separada pela rua mais baixa. Brises protegiam em dois lados as galerias envidraçadas.¹⁰

Cinco anos e alguns estudos depois, Lina trouxe à Municipalidade uma proposta para transferir o Museu de Arte de São Paulo para o terreno.¹¹ O risco que Lina muito provavelmente mostrou ao prefeito é parecido na distribuição ao de Reidy, mas tem partido estrutural mais ousado. As galerias ocupam uma caixa alongada e elevada frente à Avenida Paulista, suportada por dois pórticos longitudinais cujas enormes pernas se erguem nos alinhamentos laterais. A caixa é opaca, só rasgada por fendas horizontais que iluminam o andar inferior. A pinacoteca no andar superior

living room from entrance hall and dining room. Antiques, creations by modern designers and folk furniture came to inhabit an organized clutter akin to that of the Eames house itself (1945-49). Knick-knacks mingled with high culture, as Lina thought they should according to Marcelo Ferraz.⁹ It was a spacetime warp, and it inspired.

MASP, THE MUSEUM OF ART OF SÃO PAULO, 1957-68

The Museum site is a sloping pentagonal block. Its longest and uppermost, level frontage abuts Avenida Paulista, now a metropolitan corridor flanked by corporate office towers and - on the opposite sidewalk - by the Trianon Park. The perpendicular bisector of this frontage, virtually an axis of symmetry, coincides with the Avenida 9 de Julho tunnel behind and below. A municipal property, the block had first been occupied by the Belvedere Trianon, an elite club including restaurant, ballroom, galleries and a terrace with splendid views, the venue for many important social events. After its demolition, temporary pavilions at the site sheltered the 1st São Paulo Biennale. Led by Ciccillo Matarazzo, Biennale patrons proposed it for a Museum of Visual Arts. In 1952 Affonso Eduardo Reidy designed a triangular building on a mostly open *pilotis* at the Paulista level, featuring galleries in the four upper floors and a large theater half - underground, with separate entrance via the lower street. Sunbreakers protected on two sides the glass-walled galleries.¹⁰

Five years and a few studies later, Lina approached the Municipality with a proposal for moving the São Paulo Museum of Art to the site.¹¹ The design that Lina most probably shows the mayor is quite similar in distribution to Reidy's, but has a bolder structural *parti*. Galleries occupy a two-story elevated and elongated box fronting Avenida Paulista, supported by two longitudinal frames whose huge uprights rise from the lateral lot lines. The box is opaque, except for the horizontal slits illuminating the lower floor. The picture gallery in the higher upper floor is lit from above, through a perforated pleated slab based on Nervi's Hall for the Turin Motor show, the Salone B of that city's Palazzo delle Esposizioni (1948-50). The flattened basement under this urban portal occupies the site almost completely, accommodating a "popular theater" complemented by a small auditorium and workshops. The basement's windowless envelope resembles a retaining wall; projecting tufts of vegetation express age if not decay. Rounded towards Avenida 9 de Julho, it follows the block's outline while alluding to the demolished, curvilinear Belvedere Trianon. Practically open, the ground floor under the box becomes an esplanade that prolongs the

de pé-direito maior é iluminada por cima, através de uma laje plissada e perfurada com base no pavilhão de Nervi para o Salão do Automóvel de Turim, o Salão B do Pallazo delle Esposizioni dessa cidade (1948-50). O embasamento mistilíneo e de teto plano sob esse portal urbano ocupa o terreno quase por completo, acomodando um “teatro popular” complementado por um pequeno auditório e oficinas. O envelope sem janelas do embasamento se parece a um muro de arrimo; tufos salientes de vegetação insinuam idade, se não decadência. Arredondado na direção da Avenida 9 de Julho, o muro segue o perímetro do terreno enquanto alude à curva do Belvedere Trianon demolido. Praticamente aberto, o térreo sob a caixa vira uma esplanada prolongando o passeio. Parte da cobertura do embasamento, ele se apresenta como um jardim coberto de esculturas, parcialmente limitado pelos dois pares de apoios e provido de dois dispositivos de circulação, uma escada curvilínea independente levando ao teatro e um núcleo retilíneo compacto com elevadores e escada de dois tramos. O resto da cobertura do embasamento se estende pelo terreno limitado por canteiros curvos entre passeios. Ele funciona como belvedere e inclui uma marquise plissada em leque definindo um mirante.¹²

A ausência de colunas no térreo não é uma diferença trivial. Os Bardis criticaram em 1953 o projeto de Niemeyer para os pavilhões de exposições do Parque Ibirapuera por suas muitas colunas, em contraste infeliz com o Pavilhão de Nervi para o Salão do Automóvel de Turim e seu vão livre de 100 metros.¹³ Lina já rejeitara o *pilotis* e a “planta livre” no estudo para o Museu de São Vicente (1951). Nesse museu à frente do oceano, cinco pórticos transversais de concreto com 20 metros de luz e dois andares de altura suportam uma caixa elevada de 90 metros de extensão, garantindo forro liso no andar superior e térreo praticamente desimpedido, a não ser pela escada aberta entre ambos. A associação da caixa com o exoesqueleto estrutural é idéia do Mies americano, que aparece no Restaurante Drive-in de 46, quatro anos antes da monumentalização em Crown Hall. Até então, exoesqueletos se associavam com auditórios, por Le Corbusier no Palácio dos Soviets (1931) ou Niemeyer no Palácio das Artes (1941). Exoesqueletos curvilíneos debutam nos auditórios de Niemeyer para o edifício do Ministério da Educação (1948) e mais tarde seguram as coberturas meio tubulares de sua Fábrica Duchon (1950-51). A associação da caixa elevada com o exoesqueleto parece ser contribuição de Lina. A propósito, Reidy vai usar exoesqueletos de concreto aparente na escola Brasil-Paraguai (1952) e logo no Museu de Arte Moderna do Rio (1953), ambos com montantes que se ramificam. No

sidewalk. Part of the basement’s roof, it is presented as a covered sculpture garden partially limited by the two pairs of supports and provided with two circulation devices, an independent curvilinear stair leading to the theater and a compact rectilinear core with elevators and dogleg stairs. The remaining basement’s roof extends over the site limited by curving planted beds between walkways. It doubles as belvedere and includes a fanshaped, pleated marquee defining a gazebo.¹²

The absence of columns in the ground floor is not a trivial difference. In 1953, the Bardis had criticized Niemeyer’s design for the Ibirapuera Park exhibition pavilions for having too many columns, and contrasting poorly with Nervi’s Hall for the Turin Motor Show and its 100 meters free span.¹³ Lina had rejected the *pilotis* and the free plan in her preliminary design of 1951 for the São Vicente Museum. In this museum by the sea, five transversal two-story high frames spanning 20 meters carry a 90 meters long one-story box, assuring a smooth ceiling in the upper floor and a practically unimpeded ground floor, apart from the open staircase between them. Associating a box to a structural exoskeleton was an idea from Mies in America that appeared in the Drive-in Restaurant (1946), four years before it was monumentalized as “universal space” in Crown Hall. Until that time, exoskeletons had been associated to fanshaped auditoria, first by Le Corbusier in his Palace of the Soviets (1931), then by Niemeyer in his Palace of Arts (1941). Curvilinear exoskeletons debut in Niemeyer’s Auditoria for the Ministry of Education building (1948) and later hold the tube-like roofs of his Duchon Factory (1950-51). However, associating an elevated box to an exoskeleton seems to be a contribution of Lina. Reidy, by the way, will use raw concrete exoskeletons in his Brazil-Paraguay School (1952) and next in his Museum of Modern Art of Rio (1953), both with branching vertical members. The latter’s 26m span frames define 10 meters wide bays. The divergent, tapering down, external branches veil the two-story glazed box that contains the exhibition galleries. The slat-like beams that brace them double as sunbreakers. The convergent, tapering up, internal branches buttress the second floor vault, while steel cables suspended from the frame’s top members carry the third floor slab.¹⁴

The frames are simpler though, and the box is not really suspended at São Vicente. The upright frame members support the intermediary slab. The box is closed in every side except the one that overlooks the sea. The picture gallery occupies one of the end modules, augmented by the box overhangs. The other accommodates management and services around a central open space, an expanded

último, os pórticos em concreto à vista com 26 metros de luz se afastam de 10 metros e seus montantes se bifurcam desde o chão. O tramo interno, convergente, apóia a laje do segundo andar; vigas e lajes do terceiro e da cobertura se suspendem por tirantes de aço dos travessões. O tramo externo, divergente, se independiza da caixa envidraçada de exposições formada pelas lajes e se contraventa por abas servindo também de quebra-sol.¹⁴

Em São Vicente, os pórticos são mais simples e a suspensão da caixa é virtual. A laje intermediária se apóia nos montantes retos. A caixa se fecha por todos os lados menos o sul, com vista para o mar. A pinacoteca ocupa um dos módulos extremos, aumentados pelos balanços da caixa; no outro se alojam administração e serviços ao redor de área aberta central, amplificando o vazio da casa Bardi. O módulo junto à pinacoteca acolhe a recepção, a escada e uma endentação da fachada que forma um pátio para esculturas frente ao mar, reiterando em outra escala o falso pátio da casa Bardi. As colagens fotográficas ilustrando o interior lembram aquelas de Mies para o Museu numa Cidade Pequena (1942). Na mais conhecida, Mies tem Guernica como centro de composição que justapõe desenho técnico preciso e foto-realismo. Lina inclui Guernica numa atmosfera que mais recorda Dalí, com elementos fora de escala e chapadas de pintura a têmpera.¹⁵

A mesma técnica de foto-colagem aparece numa perspectiva de Lina mostrando a esplanada como jardim de esculturas no terreno do Trianon.¹⁶ Apesar da competição com Reidy, pistas sutis relacionam o ângulo que ela escolhe ao edifício do Ministério da Educação. A relação da perna do pórtico com o teto condensa (menos suportes e mais grossos, vãos maiores) e expande (novos elementos, novo grão, mesmo padrão básico) aquela da coluna colossal com as bordas do teto no pilotis da ala baixa do Ministério. O pavimento xadrez parando ao lado do apoio dentro de uma faixa plantada refaz a justaposição do carpete de granito (estendido além do vazio central térreo sob o bloco alto) do Ministério com a faixa plantada ao lado (contendo o vestíbulo de pessoal), embora o vazio seja um salão hipostilo e o volume lateral mais largo. O contraste entre uma escada curvilínea e um traçado ortogonal repete aquele encontrado no Ministério, embora as formas sejam distintas. A inserção do teto plissado sob a caixa reitera a solução de embasamento expandido tão proeminente no Ministério e outros projetos da escola carioca, como o Hotel da Pampulha de Niemeyer (1942). O desempenho de Lina pode ser mais vanguarda que o de Reidy, mas façanhas de engenharia não eram estranhas num cenário cujo passado incluía o projeto de Niemeyer e do engenheiro Emilio

version of the Bardi House's void. The reception desk occupies the module next to the painting gallery, together with the staircase and an indent of the façade that creates a sculpture garden facing the sea, reminiscent of the Bardi House's court. The photocollages that illustrate the interior recall those done by Mies for the Museum for a Small City (1942). One of them had Guernica as the center of a composition that juxtaposes precise technical drawing to photorealism. Lina includes Guernica in an ambience that is more reminiscent of Dalí than of Picasso, given the out of scale elements and the flat brushstrokes of gouache painting that she uses.¹⁵

The same photocollage technique appears in Lina's perspective drawing showing the esplanade as sculpture garden at the Trianon site.¹⁶ Despite the competition with Reidy, the angle she shows relates to the Ministry of Education building. The connection of frame upright to ceiling condenses (fewer and thicker supports, larger spans) and expands (new elements, new grain, same basic pattern) that of colossal column to ceiling borders at the pilotis of the Ministry's lower wing. The gridded pavement stopping short of the support inside a planted band redoes the juxtaposition of the granite carpet (extending beyond the central void at the ground floor) of the Ministry's taller block and the planted band at the extremity (containing the staff vestibule), even though the void is a hypostyle hall and the lateral volume much larger. Moreover, the contrast between a curvilinear staircase and an orthogonal layout repeats that found at the Ministry, even if the forms are different. The insertion of the pleated roof under the box reiterates the expanded basement solution so prominent at the Ministry and other Carioca school designs, such as Niemeyer's Pampulha Hotel (1942). Lina's performance might seem more cutting-edge than Reidy's, but engineering feats were not alien to a scene whose past included Niemeyer and engineer Emilio Baumgart's design for a National Athletic Center (1940), and whose present included the ongoing construction of Brasília. In addition to that, the connections between architecture and engineering in São Paulo were strong, as architectural education had started there at the Polytechnic School and was not associated to a Fine Arts background.

The reiterated duality shows once more the limits of Lina's Miesian affinities. A Miesian structural *parti* is always straightforward. The structural *parti* of Lina's proposed museum is anti-economical even when compared to that of Reidy's Museum of Modern Art in Rio, surely convoluted but not perverse. The exceptional site and program of the São Paulo Museum of Art do justify the huge span.

Baumgart para um Centro Atlético Nacional (1940) e cujo presente incluía a construção em curso de Brasília. Além do mais, as conexões entre arquitetura e engenharia em São Paulo eram fortes, visto que o ensino de arquitetura começara aí na Escola Politécnica e não se associava a uma linhagem Belas Artes.

A dualidade repetida mostra uma vez mais os limites das afinidades miesianas de Lina. Um partido estrutural miesiano é sempre direto. O partido estrutural do museu proposto por Lina é anti-econômico mesmo quando comparado ao Museu de Arte Moderna no Rio de Reidy, certamente rebuscado mas não perverso. O sítio e o programa excepcionais do Museu de Arte de São Paulo justificam o grande vão. De um ponto de vista, é menos uma questão de bloqueio da vista que de retórica. O térreo de Reidy era suficientemente aberto, apesar das colunas e do vestíbulo envidraçado no centro; Lina mesmo pensou em transpor o esquema de São Vicente para o cenário de São Paulo, de acordo com desenhos que deixou. O ponto é que os pórticos longitudinais carregam mensagens. Eles neutralizam qualquer leitura do edifício como protótipo de validade universal. Sua concisão é impressionante e ajuda a estabelecer um marco; sua singularidade convém à singularidade da coleção de arte dentro e ajuda a estabelecer um monumento cultural. Não estranha que tenham sido aceitos aparentemente sem discussão. A propósito, a história muito repetida que diz ser o grande vão um requerimento obrigatório é uma fabricação. O pilotis aberto de Reidy seria uma solução perfeitamente aceitável para manter a vista desimpedida; o Belvedere Trianon tinha muitas colunas. De outro lado, os pórticos longitudinais abrem possibilidades. Não havia nada mesquinho com o desejo de ter uma praça pública coberta com gama mais extensa de usos possíveis que aquela do Ibirapuera. A municipalidade aceitou a idéia mas disse a Lina que um salão de baile era também necessário. Nada de estranho, que a expressão designava então de fato um salão de múltiplo uso ou um centro de eventos, que era exatamente como o velho Trianon operava.

Lina revisa e desenvolve a sua proposta entre 1958 e 1960, quando o canteiro de obra se instala por primeira vez. O calculista estrutural é o engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, secretário municipal de obras públicas. Um conjunto de desenhos datados de 1960 documenta o anteprojeto. As seções mostram os pórticos mudados num par de vigas tubulares ocas em concreto protendido vencendo vão de 70 metros e distantes de 20 metros, apoiadas em pilares pouco recuados dos alinhamentos. A caixa opaca de dois andares parece pendurada 8 metros acima do chão e tem os lados maiores balançados de 5

From one point of view, it is less a question of blocking the view than of rhetoric. Reidy's ground floor was open enough, despite the columns and the glazed entrance hall at its center; Lina herself thought about transposing the São Vicente scheme into the São Paulo setting, according to drawings she left. The point is that the longitudinal frames carry messages. They neutralize any reading of the proposed building as a prototype of universal validity. Their concision is striking and helps to establish a landmark; their singularity befits the uniqueness of the collection and helps to establish a cultural monument. No wonder they were apparently accepted without discussion. By the way, the often-told story about the huge span being a mandatory requirement is a fabrication. An open *pilotis* such as Reidy's would be a perfectly acceptable solution to keep the view unimpeded; the Belvedere Trianon had many columns. On the other hand, the longitudinal frames open possibilities. There was nothing mean with the aim to have a public covered plaza with a broader range of possible uses than that of the Ibirapuera. The Municipality accepted the idea but told Lina that a ballroom was needed too. No big deal, because the word "ballroom" then designated a multipurpose hall or events center, which was exactly how the old Trianon operated.

Lina revises and develops her proposal between 1958 and 1960, when the building site is first opened. Engineer José Carlos de Figueiredo Ferraz, Municipal Secretary of Public Works, becomes the project's structural designer. A set of drawings dated from 1960 document a preliminary design. The sections show the frames changed into a pair of prestressed concrete hollow beams spanning 70 meters and 20 meters apart, resting on pillars that are slightly distanced from the lot lines. The opaque two story box seems hung 8 meters above the ground and has 5 meters cantilevers in the long sides. The height of the two floors is now the same, but taller hollow beams support the picture gallery floor slab and anchor the steel cables from which the lower floor slab is suspended. Beams and cables define a "paralyzed plan": the temporary exhibition gallery stretches between two aisles accommodating management and services, still lit by horizontal slits, with corridors under the beams. Upstairs, the "universal space" of the picture gallery is still lit from above.

The flattened urban portal still crosses over the esplanade that opposes and prolongs the Trianon Park, but it becomes also a portico between the sidewalk and a plaza, reinforcing the allusions to the Ministry of Education building in Rio. The esplanade roofs a two story halfunderground basement now wholly rectilinear. The pillars rise

metros. A altura dos dois andares é agora a mesma, mas vigas opacas mais altas apóiam a laje de piso da pinacoteca e ancoram os cabos de aço dos quais a laje de piso mais baixa é suspensa. Vigas e cabos definem uma “planta paralisada”: a galeria de exposições temporárias se estende entre duas alas acomodando administração e serviços, ainda iluminadas por fendas horizontais, com corredores sob as vigas. Acima, o “espaço universal” da pinacoteca ainda é iluminado zenitalmente.

O portal urbano achatado ainda cruza a esplanada que se opõe ao o Parque do Trianon e o complementa, mas se torna também um pórtico entre a calçada e uma praça seca, reforçando as alusões ao Ministério da Educação carioca. A esplanada cobre um embasamento de dois andares semi-enterrado que é agora totalmente retilíneo. Os pilares se erguem de pedestais largos mas ocultos, negociando as inclinações das duas ruas laterais e contendo áreas de serviço. Eles flanqueiam o auditório e o teatro sob a projeção da caixa. A esplanada aberta, que serve de belvedere e playground, corresponde à extensão de dois andares justaposta, inscrita na metade inferior do quarteirão, disposta da extremidade interna de um par de pilares até a extremidade interna do outro par de pilares. A extensão em T pode ser lida como uma retificação do velho Trianon, que exibia um volume central barrigudo entre dois braços ortogonais. Como seu antecessor, a extensão abriga o centro de eventos pedido pela prefeitura, que Lina insiste em chamar de “hall cívico,” com a intenção de que seja usado somente para comícios e reuniões públicas sérias e não para divertimento frívolo. É um espaço central quadrado de pé-direito duplo flanqueado por quadrados menores superpostos que podem ser usados para serviços (livraria, restaurante e biblioteca) ou exposições temporárias, exemplificando uma cruz engenhosa entre a “planta paralisada” e o “espaço universal.” As lajes da cobertura, do mezanino e do piso térreo da extensão terminam como floreiras contínuas em balanço. Estas disfarçam tanto os pilares nos seus vértices quanto os panos de vidro do chão ao teto que ficam no mesmo plano. Ao mesmo tempo, compensam a perda da vegetação que uma vez recobria a encosta de morro. A comunicação do mezanino com o andar térreo nesse estágio se faz através de escadas circulares, uma por ala. Uma enorme escada circular de conotações orgânicas - escada-flor, diz Oliveira - liga o museu propriamente dito ao centro de eventos.¹⁷

A construção parece ter parado entre 1961 e 1965, mas desenhos datados de 1963 já sugerem a solução definitiva ortogonal. As escadas principais e as caixas envidraçadas dos elevadores são perpendiculares à Avenida Paulista a

from broad but hollow pedestals, negotiating the slopes of the two lateral streets and containing service areas. They flank the auditorium and theater under the projection of the box. The open esplanade, that doubles as belvedere and playground, corresponds to the adjoining, two-story extension, inscribed into the lower half of the block from the inner extremity of one pair of pillars to the inner extremity of the other pair. The T-shaped extension can be read as a straightening of the old Trianon, which exhibited a bulging central volume and two orthogonal wings. Like its antecedent, the extension shelters the events center required for the Municipality, which Lina insists on labeling “civic hall,” intending that it be used only for serious-minded public and political meetings and not for frivolous entertainment. It is a square and double-story high space flanked by superimposed smaller squares that can be used for services (bookshop, restaurant and library) or temporary exhibitions, exemplifying a clever cross between the “paralyzed plan” and “universal space.” The extension’s roof, mezzanine and ground floor slabs end as cantilevered, continuous planted containers. These disguise both pillars at their inner vertices and the floor to ceiling glass panes flush with them. At the same time, they compensate for the loss of the vegetation that once covered the hill slope. Communication between mezzanine and ground floor at this stage is through circular staircases, one per wing. A huge circular staircase with organic overtones links the museum proper to the events center.¹⁷

Building seems to have ceased from 1961 to 1965, but drawings dated from 1963 already suggest the definitive orthogonal solution. The main stairs and the glazed elevator cages are perpendicular to the Avenida Paulista to the Southwest, occupying a transversal band at the southeastern extremity, but stair access to the museum proper is through a first flight that runs parallel to the avenue (with an inclination that will be convergent with the progressive reduction of the diameter of the exposed air-conditioning ducts in the galleries) and then turns into a dogleg stairway. Access to the basement remains independent and barely noticeable, through a straight flight of steps below the outer flight of the dogleg stairway. Access to the “civic hall” is twofold: from above, internally, through a centralized set of two straight intertwined stairs parallel to Avenida Paulista; from the outside, by an equally centralized and straight stairway that starts at the lowest street intersection and runs perpendicular to Avenida Paulista. Lina also considers treating the walls of the hung box as planted façades, as proposed for the basement walls in the 1957 design.¹⁸

Sudoeste, ocupando faixa transversal na extremidade sudoeste, mas o acesso por escada ao museu propriamente dito é por um primeiro lance que corre paralelo à avenida (com inclinação que será convergente com a redução progressiva do diâmetro dos dutos aparentes de ar condicionado na caixa pendurada), antes de transformar-se em escada de dois tramos. O acesso ao embasamento permanece independente e pouco notado, através de um lance reto de escadas abaixo do lance externo da escada de dois tramos. O acesso ao “hall cívico” se faz, ou desde cima, via um conjunto centralizado de duas escadas entrecruzadas paralelas à Paulista, ou, desde a esquina mais baixa, por escadaria reta também centralizada mas perpendicular. Lina também considera tratar as paredes da caixa pendurada como fachadas plantadas, como proposto para as paredes do embasamento no risco de 1957.¹⁸

A solução final data provavelmente de 1966, o ano que o canteiro de obras reabriu. Os pilares ocios se expandem a meia altura formando enormes consolas para apoiar as duas grandes vigas que suportam a laje nervurada intermediária. A grande diferença é que a cobertura é agora uma laje nervurada e plissada opaca, e a caixa opaca é transparente, introduzindo uma nova textura e novos significados. A eliminação das aberturas zenitais se acompanha da adoção de parede-cortina de vidro, que dissimula a laje intermediária. Persianas controlam a luz natural no salão do acervo, a iluminação do salão inferior se mantém artificial. Os pedestais abaixo dos pilares contém espelhos d’água no mesmo nível da esplanada, cristalizando a diferenciação da última. As superfícies opacas dos pedestais seguem mantendo o contraste com a extensão estratificada em T, definida pelas floreiras nos bordos de suas três lajes nervuradas. A inauguração se deu em 1968, com o museu a cargo da gerência do centro de eventos. A ausência de uma portaria unificada não parece ter sido um problema, e nem o uso do centro de eventos como conexão alternativa entre os bairros a Nordeste e a Avenida Paulista.

O contraste entre o portal achatado e o embasamento com ar de platô é intensificado na última versão do projeto. As floreiras delimitam uma meseta artificial cuja vaga semelhança com os topos de palácios maias é reforçado pelo desenho da escadaria externa inferior. As notas nos esboços iniciais de Lina para o museu mencionam que sua plataforma é um zigurate com jardins suspensos ou uma estufa - *podio sei un zigurat con giardini pensili o una serra*.¹⁹ A meseta rajada de verde contraria e complementa o volume suspenso, menor em projeção e decididamente mais precioso: um cofre, um berço, uma arca diamantina subtra-

The final design dates probably from 1966, the year the building site reopened. The huge hollow pillars are expanded at mid-height by enormous brackets in order to hold up the lower beams that support the ribbed intermediary floor slab. The big difference is that the roof is now an opaque ribbed and pleated slab, and the opaque box is transparent, introducing a new tactility and new meanings. A glass curtain-wall replaces skylights and dissimulates the intermediary slab. Internal louvers control the natural light in the picture gallery; the temporary exhibition gallery is artificially lit. The pedestals below the pillars contain ponds level with the esplanade, crystallizing the latter’s differentiation. The opaque vertical surfaces of the pedestals retain the contrast with the stratified T-shaped extension, defined by the planters at the end of its three ribbed slabs. Inauguration took place in 1968, with the museum in charge of the management of the events center. The absence of a unified reception desk did not seem to have been a problem, nor did the use of the events center as an alternative connection between the neighborhoods to the Northeast and Avenida Paulista.

The contrast between flattened portal and mound-like basement is intensified in the final version of the design. The planters outline an artificial mesa whose vague resemblance to the summits of Mayan palaces is reinforced by the design of the lower exterior stairway. The notes in Lina’s very first sketches for the museum mention that its platform is a ziggurat with suspended gardens or a conservatory - *podio sei un zigurat con giardini pensili o una serra*.¹⁹ The green-striped mesa opposes and complements the suspended volume, smaller in footprint and definitely more precious: a diamantine chest, cradle, ark subtracted to and protected from the ravages of time for the display and contemplation of a hard won treasure, closer in size to New York’s Frick Collection than to its Metropolitan Museum. Even though glass was not a first choice and its transparency can be taken as irrelevant, controllable by internal louvers as in the Museum’s first premises, its gloss is fundamental, conveying a much richer message than the chalky texture previously envisaged. In addition to that, the closely spaced mullions give to the volume a ribbed look, not unlike a shipping container.

On the other hand, duality is present in both elements of composition. The pillars and upper beams make up visual frames easily distinguishable from the box. On a closer look, the T-shaped extension and the pedestals break apart. Just like in the Bardi house, some ambiguity of reading is also present: the pedestals may belong to two worlds, thus reinforcing the separation between the pillars

idos e protegidos da voracidade do tempo para a mostra e contemplação de um tesouro duramente conquistado, mais próximo em tamanho à Frick Collection de Nova York que ao seu Metropolitan Museum. Embora o vidro não tivesse sido uma primeira escolha e sua transparência possa ser tomada como irrelevante, controlada por persianas internas como nas primeiras instalações do museu, o seu brilho é fundamental, transmitindo uma mensagem muito mais rica que a textura de giz antes imaginada. Adicionalmente, os montantes pouco espaçados dão ao volume uma textura corrugada que o assemelha a um container de carga.

De outro lado, há dualidade em ambos os elementos de composição. Os pilares e as vigas superiores configuram quadros visuais facilmente diferenciados da caixa. Numa mirada mais de perto, a extensão em T e os pedestais se apartam. Como na casa Bardi, alguma ambigüidade de leitura está também presente: os pedestais podem pertencer a dois mundos, reforçando assim a separação entre os pilares e a esplanada finalmente pavimentada com paralelepípedos. A unidirecionalidade é forte. Na abordagem oblíqua, os pilares se destacam mas os pedestais inibem o acesso, e a frontalidade ganha prioridade clara. Enfrentado da Paulista, densa de espigões comerciais, ou do Parque do Trianon, respiro generoso, o portal enquadra a esplanada e a cidade atrás. O áspero do concreto estrutural contrasta com o polido da caixa, onde tiras estreitas de vidro alternam com montantes anodizados em negro; inicialmente cinza, pilares e vigas superiores foram mais tarde pintados de vermelho. Do vale da Avenida 9 de Julho, o térreo se torna uma janela na escala da cidade, a fenda que separa a caixa pendurada pura do embasamento invadido pela vegetação como uma ruína planejada.

Paradoxalmente, na sombra da esplanada o Museu desaparecia antes das mudanças controvertidas depois da morte de Pietro Maria Bardi. Os sinais de acolhida são escassos e insubstanciais comparados às dimensões do teto e do piso: um poste de informações falsamente ingênuo, a grande pedra comemorando Chateaubriand, as caixas de elevadores transparentes e a escadaria gráfica. A esplanada era uma encruzilhada árida sem a excitação que a colonização eventual trazia: uma tenda de circo, uma mostra de esculturas ou um comércio em ocasiões memoráveis; uma feira de antiguidades mais prosaica e regular. Quando não viva como o salão urbano que pretendia ser, a esplanada obrigava o visitante a fazer uma pausa e pensar sobre a natureza do lugar, encontrar uma explicação para o imenso plano pétreo evocando as rochas aéreas de Magritte e levitando independente dos quatro pilares que ele tangencia e trunca. A despeito da elevação

and the esplanade finally paved with cobblestone. Unidirectionality is strong. If the museum is approached obliquely, the pillars show up but the pedestals prevent entry, confirming the priority of a frontal approach. Seen from Avenida Paulista, tightpacked with commercial highrises, or from Trianon Park, a generous breath of air, the portal frames the esplanade and the city beyond. The raw structural concrete contrasts with the polished hung box, where narrow strips of glass alternate with black anodized aluminum mullions; formerly gray, the pillars and upper beams were later painted red. From the valley of Avenida 9 de Julho, the unimpeded ground floor becomes a window at the scale of the city, the slit that separates the pure hung box from the basement invaded by vegetation, like a planned ruin.

Paradoxically, the museum used to disappear in the covered esplanade before the controversial changes undertaken after Pietro Maria Bardi's death. The welcoming signs were scarce and unsubstantial compared to the dimensions of ceiling and floor: a seemingly naïf signpost, the big tall stone commemorating Chateaubriand, the transparent elevator cage and the graphic staircase. The esplanade was a stark crossroads without the excitement that the eventual colonization brought: a circus tent, a sculpture show or a political rally on memorable occasions; a prosaic antiques fair more regularly. When not alive as the urban room it purported to be, the esplanade obliged the visitor to pause and think about the nature of the place, to find an explanation for the immense stony plane evoking the skyborne rocks of Magritte and levitating independently of the four pillars that it touches and truncates. Despite the elevation of that plane and the neoplastic disjunction of pillars and floor slabs, the awareness of a literal and metaphorical gravity could oppress and it forced the visitor to take a stand regarding the next move: up, down, or beyond.

The journey beyond meant release into open air, playgrounds for children, a bench, the city view. The journey down was basically a three-step affair with an intermediary plunge into earth connecting the expansiveness of the esplanade to the expansiveness of the T-shaped mesa. Albeit mostly enclosed, the multi-level public route echoed those crossing the *pilotis* of Costa and Niemeyer's Brazilian Pavilion at New York World's Fair (1939) and Le Corbusier's Carpenter Center at Harvard while anticipating that at Stirling's Neue Staatsgalerie at Stuttgart. The feeling of traversing a cave was inescapable, dark for movies and theater plays, luminous and limited by a backdrop of greenery inside the "civic hall" and its wings.

2 Casa de Vidro - corte.
2 Glass House - section.

3 Casa de Vidro - elevação Nordeste.
3 Glass House - Northeast elevation.

4 Casa de Vidro - planta do pavimento térreo.
4 Glass House - ground floor plan.

5 Casa de Vidro - planta do segundo pavimento.
5 Glass House - second floor plan.



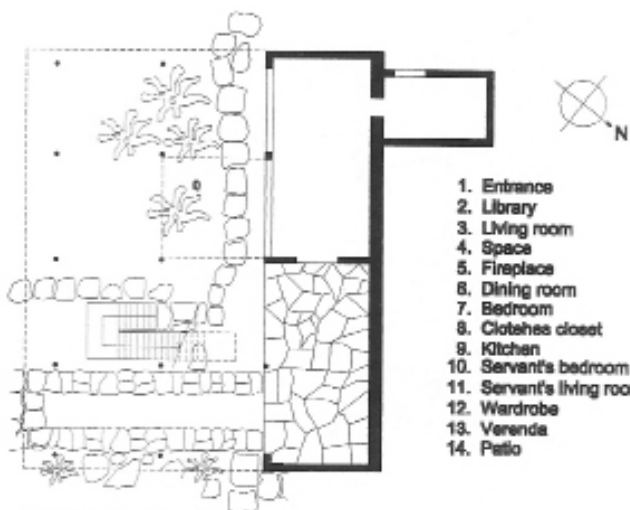
CROSS SECTION

2



NORTHEAST ELEVATION

3



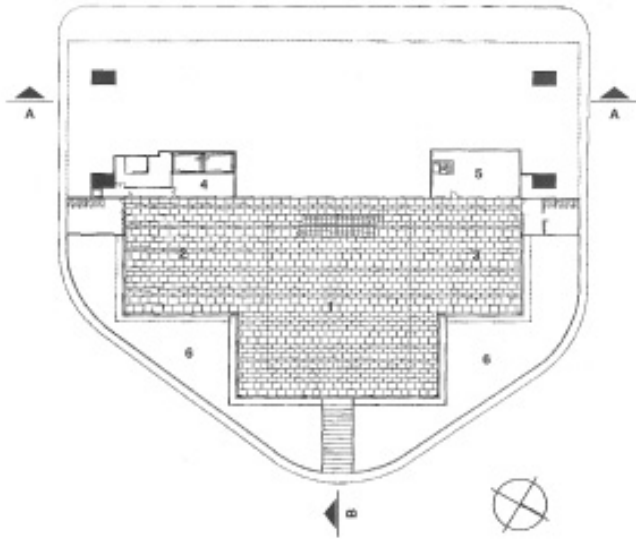
GROUND FLOOR PLAN

4

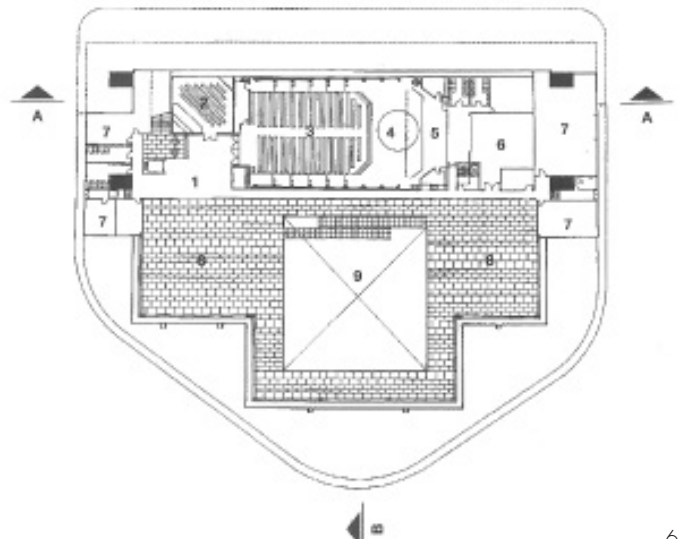


UPPER FLOOR PLAN

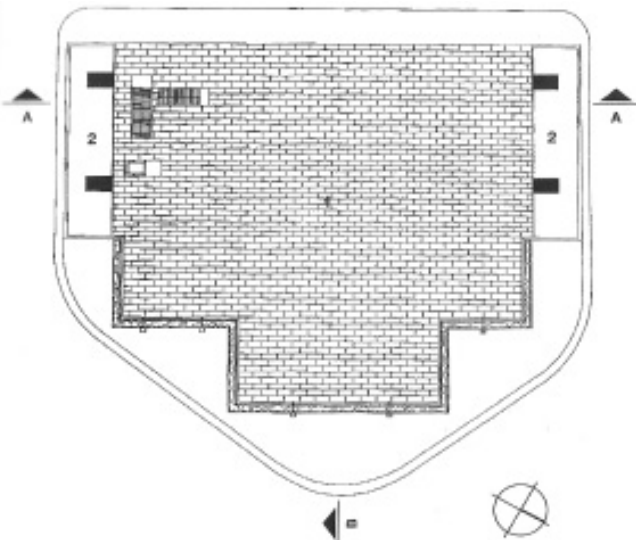
5



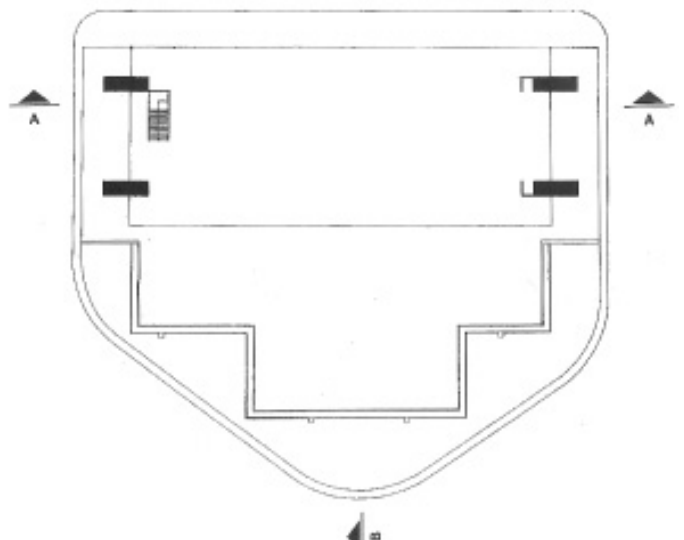
6



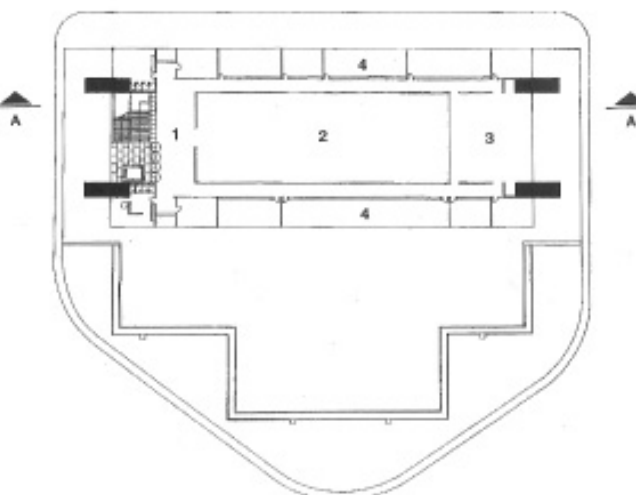
6



6



6



6

7 Centro de lazer SESC-Pompéia - elevação Leste da rua interna.

7 SESC-Pompéia leisure center - eastern elevation of the internal street.

8 Centro de lazer SESC-Pompéia - planta.

8 SESC-Pompéia leisure center - plan.



INTERNAL STREET - EASTERN ELEVATION

0 1 6 10

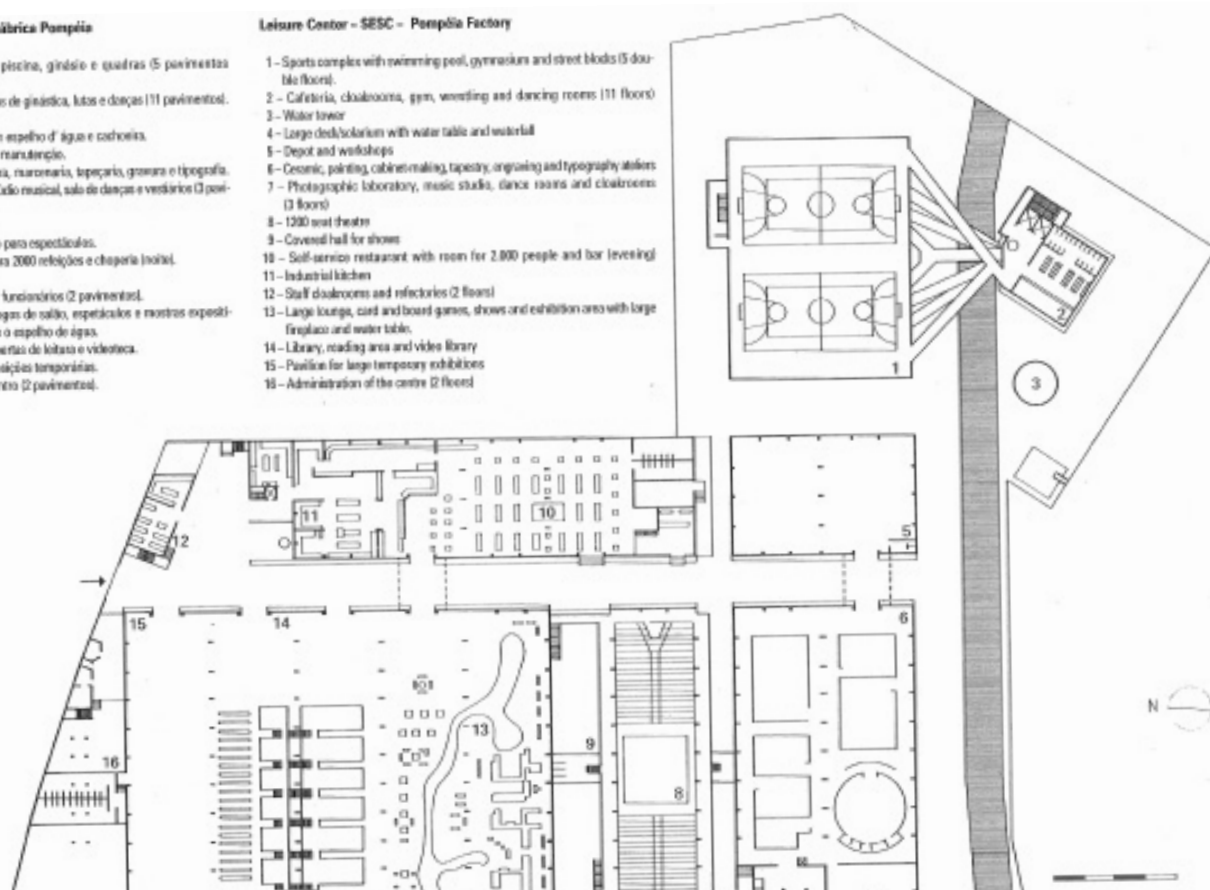
7

Centro de lazer - SESC - Fábrica Pompéia

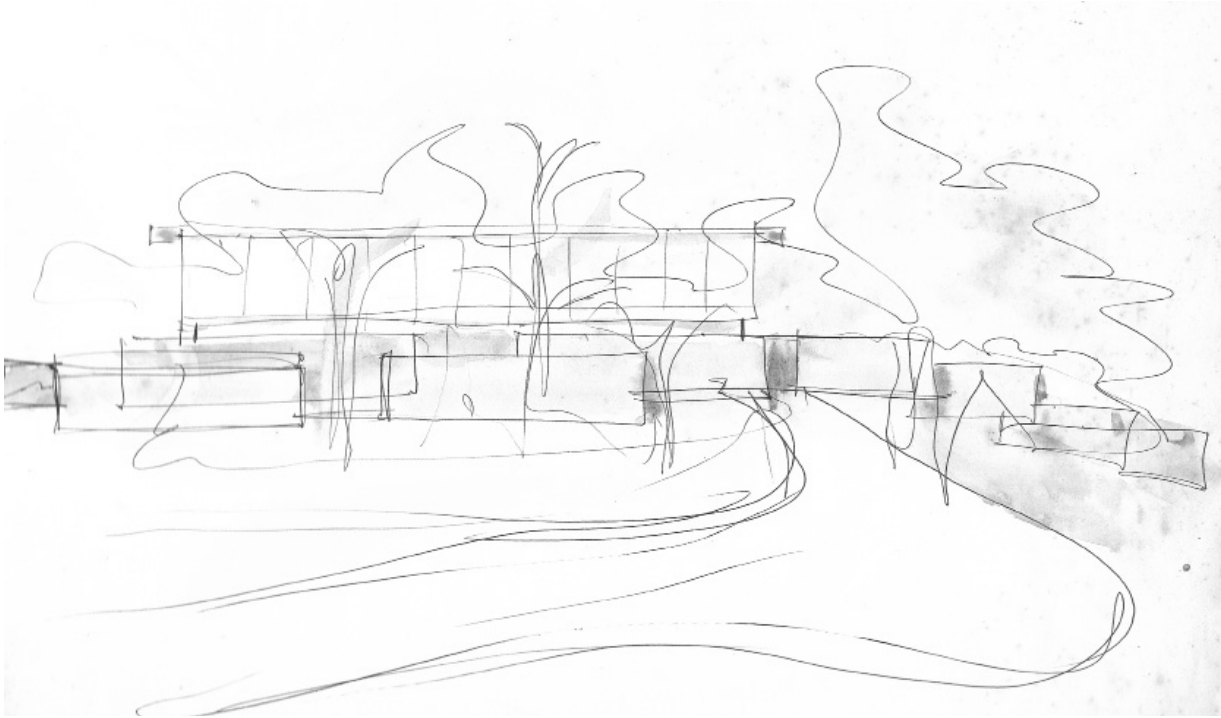
- 1 - Conjunto esportivo com piscina, ginásio e quadras (5 pavimentos duplos).
- 2 - Lanchonete, vestiários, salas de ginástica, lutas e danças (11 pavimentos).
- 3 - Torre da caixa de água.
- 4 - Grande Deck/Solarium com espelho d'água e cachoeira.
- 5 - Almacém/Ateliê e oficinas de manutenção.
- 6 - Ateliês de cerâmica, pintura, marcenaria, tapeçaria, gravura e tipografia.
- 7 - Laboratório fotográfico, estúdio musical, sala de dança e vestiários (3 pavimentos).
- 8 - Teatro com 1200 lugares.
- 9 - Vestíbulo coberto do teatro para espetáculos.
- 10 - Restaurante self-service para 2000 refeições e chapearia (isolada).
- 11 - Cozinha industrial.
- 12 - Vestiários e refeitórios dos funcionários (2 pavimentos).
- 13 - Grande espaço de estar, jogos de salão, espetáculos e montes expositivos, com a grande lareira e o espelho de água.
- 14 - Biblioteca de lazer, lojas abertas de livros e videoteca.
- 15 - Pavilhão das grandes exposições temporárias.
- 16 - Administração geral do centro (2 pavimentos).

Leisure Center - SESC - Pompéia Factory

- 1 - Sports complex with swimming pool, gymnasium and street blocks (5 double floors).
- 2 - Cafeteria, cloakrooms, gym, wrestling and dancing rooms (11 floors).
- 3 - Water tower.
- 4 - Large deck/solarium with water table and waterfall.
- 5 - Depot and workshops.
- 6 - Ceramic, painting, cabinet-making, tapestry, engraving and typography ateliers.
- 7 - Photographic laboratory, music studio, dance rooms and cloakrooms (3 floors).
- 8 - 1200 seat theatre.
- 9 - Covered hall for shows.
- 10 - Self-service restaurant with room for 2,000 people and bar (sewing).
- 11 - Industrial kitchen.
- 12 - Staff cloakrooms and refectories (2 floors).
- 13 - Large lounge, card and board games, shows and exhibition area with large fireplace and water table.
- 14 - Library, reading area and video library.
- 15 - Pavilion for large temporary exhibitions.
- 16 - Administration of the centre (2 floors).



8



9



9

10 Desenho.
10 Sketch.

11 Imagem.
11 Image.



10



11

12 Casa de Vidro.
12 Glass House.

13 Imagem.
13 Image.

14 Imagem.
14 Image.



12



13



14

15 MASP.
15 MASP.

16 SESC-Pompéia.
16 SESC-Pompéia.



15



16

17 Casa de Vidro.
17 Glass House.

18 MASP.
18 MASP.



17



18



19

desse pano e da disjunção neoplástica de pilares e lajes, a consciência de uma gravidade literal e metafórica podia oprimir e forçava o visitante a tomar partido em relação ao movimento próximo: para cima, para baixo e para além.

A jornada para além significava o alívio do espaço aberto, brinquedos para criança, um banco, a vista da cidade. A jornada para baixo era basicamente questão de três passos, com um mergulho intermediário na terra conectando a expansividade da esplanada à expansividade da meseta em T. Embora predominantemente fechada, a rota pública multi-nível ecoava aquela cruzando o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de Costa e Niemeyer (1938-39), paralelizava aquela cruzando o Carpenter Center de Le Corbusier em Harvard (1961-64) e antecipava aquela cruzando a Neue Staatsgalerie de Stirling em Stuttgart (1977-84). O sentimento de atravessar uma caverna era inescapável, escura para filmes e peças de teatro, luminosa e limitada por um fundo de verdura dentro do “hall cívico” e suas alas. A jornada para cima levava previsivelmente ao museu propriamente dito, a um ninho de galerias, mas o seu desenvolvimento surpreendia. Embora o percurso de elevador à portaria fosse breve, a atração real era subir pela escada e experimentar uma versão amplificada da coreografia da casa Bardi.

O primeiro patamar oferecia um último vislumbre da vegetação do Parque do Trianon, do vale da Avenida 9 de Julho e dos arranha-céus da Paulista, logo antes de girar e projetar-se para penetrar a laje crua. A pedra comemorativa e o poste de informações tomavam o lugar da árvore que crescia, os pilares substituíam os tubos, mas ainda conspiravam contra a horizontalidade dominante com o corpo humano em movimento. Metal preto e vidro temperado junto à pele eram um alívio bem-vindo depois de tanto paralelepípedo e concreto aparente. O balcão de recepção não era páreo para o mosaico de De Chirico. A recepção era modesta, e da mesma forma a galeria inferior - a não ser que uma das exposições espetaculares de Lina estivesse em cartaz. Mas o percurso em espiral era similar à experiência de sua casa. Um outro lance de escadas era necessário para chegar ao último patamar. Um giro depois, os olhos se abriam desmesurados. Eram impactados pelo “espaço universal” no seu melhor aspecto, e este se parecia com um magnífico salão ou galeria tanto quanto, ou mais quem um espaço da era industrial como o de Nervi. A borracha dava a impressão de veludo preto em baixo dos pés amortecendo ruídos. O padrão delicado do teto de algum modo recordava molduras de gesso. Contra essas superfícies, a coleção e sua exposição ofuscavam as vistas da cidade já veladas pelo brilho luminescente das

The journey up led predictably to the museum proper, an aerie filled with galleries, but its development surprised. Though the reception desk was a short elevator ride away, the real treat was climbing the stairs and experiencing an amplified version of the Bardi house choreography.

The first landing afforded a last glimpse of the Trianon Park greenery, the Avenida 9 de Julho valley and the Avenida Paulista skyscrapers, just before turning and thrusting to penetrate the raw slab. The commemorative stone and the signpost took the place of the rising tree, the pillars substituted for the pipes, but they still conspired with the moving human body against prevailing horizontality. Black metal and tempered glass close to the skin were a welcome relief after so much cobblestone and raw concrete. The reception desk was no match for the De Chirico mosaic. Reception was unassuming, likewise the lower gallery, unless one of Lina’s spectacular exhibitions could be seen. But the spiraling course was similar to the experience of her house. Another flight of stairs was needed to reach the upper floor landing. A turn later, eyes opened really wide. They were struck by “universal space” at its best, and it looked like a grand salon or gallery as much as, or even more than, a space of the industrial age such as Nervi’s. Rubber felt like black velvet at the feet dampening noises. The delicate ceiling pattern somehow brought to mind plaster moldings. Against those surfaces, the collection and its display overshadowed urban views already veiled by the luminescent glow of common metal louvers. Each painting was attached to a panel of tempered glass inserted into a small concrete block, relevant information placed in the back. Floating, glittering, sculpted gilt frames instilled a sense of past luxury. The visitor wandered around this metaphorically resonant disposition of latter-day easels as if around the trees of a forest or the upright stone steles of a cemetery. Art was presented as a second nature or erect embalmed corpses defying time. Casually distributed, works of different eras and origins conversed in an eternal present and concretized the “imaginary museum” that André Malraux had described in 1947.²⁰ It was grand, witty, wild, fancy, and it upset.

THE SESC-POMPÉIA LEISURE CENTER, 1977-86

The Pompéia Leisure Center rises in a changing environment in the outer ring of São Paulo’s downtown: brick-walled and clay tiled-roofed factories and worker’s row-houses being replaced by ordinary midrises, flattopped apartment and office buildings. The L-shaped plot once owned by a drum factory is part of a huge block. A rectangle occupying the plot corner adjoined a rectangle facing

persianas metálicas comuns. Cada quadro estava preso a um painel de vidro temperado inserto num pequeno bloco de concreto, com a informação relevante atrás. As molduras esculpidas e douradas, faiscantes e flutuantes, introduziam um sentido de luxo passado. O visitante errava à volta dessa disposição metaforicamente sugestiva de cavaletes contemporâneos como se à volta das árvores de uma floresta ou das estelas de um cemitério. A arte se apresentava como segunda natureza ou como cadáveres embalsamados e eretos desafiando o tempo. Casualmente distribuídas, obras de diferentes épocas e origens conversavam num eterno presente e concretizavam o “museu imaginário” que André Malraux havia descrito em 1947.²⁰ Era grandioso, espiritualoso, selvagem, teatral, e incomodava.

O CENTRO DE LAZER SESC-POMPÉIA, 1977-86

O Centro de Lazer da Pompéia surge num meio em mudança na periferia do centro de São Paulo: fábricas e casas em fita de operários com paredes de tijolos e telhados de barro sendo substituídas por edifícios de apartamentos e escritórios ordinários com teto plano. O terreno em L onde existia uma fábrica de tambores é parte de um grande quarteirão. Um retângulo ocupando esquina se somava a retângulo testando com ruas paralelas. Galpões desativados conformavam no primeiro duas fitas paralelas à maior testada, entre as quais se desenvolvia rua interna de serviço. Desocupado, o segundo se comprometia por córrego ao longo do eixo longitudinal, perpendicular à rua interna.

O partido adotado é simples, racional. A rua interna se torna acesso de pedestres. Sem maior modificação externa que a substituição das telhas de barro por telhas translúcidas de vidro, os galpões de dentro viram cantina e depósito, os de fora se reciclam para acolher a administração, uma grande praça coberta com uma biblioteca e espaço para exposições, um teatro e oficinas. Coberta com as mesmas telhas translúcidas sobre tesouras de madeira e fechada com painéis treliçados, uma passagem transversal vira foyer do teatro. O córrego se tampa com plataforma de madeira. A exigüidade do terreno remanescente dita a acomodação dos equipamentos esportivos em duas torres flanqueando uma ponta da plataforma, que Lina chamava de cidadelas, termo favorito; o acesso veicular se dá a partir da ponta oposta.

A torre mais baixa tem uma face alinhada com as extremidades dos galpões e contém ginásios superpostos a uma piscina térrea. São cinco andares de pé-direito duplo, os entrespos resolvidos em grelhas protendidas que vencem 30x40 metros sem apoios, uma estrutura ousada que Lina

two parallel streets. In the former, two bands of sheds and an intermediary service alley ran parallel to the greater frontage. Along the longitudinal axis of the latter, a creek runs perpendicular to that alley.

The *parti* is straightforward. The internal alley becomes a pedestrian access. Without major external modification but the substitution of clay tiles by translucent glass tiles, the inner sheds turn into a canteen and a deposit; the recycled outer sheds shelter the administration, a big covered plaza with a library and space for exhibitions, a theater and workshops. Covered by the same glass tiles over wood trusses and closed by trellised panels, an open transversal passage is converted into the theater foyer. A boardwalk shields the creek. The small size - of the remaining terrain forced the accommodation of the sports equipments in two towers flanking one end of the boardwalk that Lina called citadels, a favorite word; vehicles enter and leave through the opposite end.

The lower tower has a face aligned with the extremities of the sheds and contains four sports courts superimposed to a ground floor swimming pool in five double-height stories. The floor and roof waffle slabs are prestressed and span 30x40 meters, a bold structural achievement that Lina chooses to underplay. The higher tower has eleven normal height floors accommodating vertical circulation, a ground floor cafeteria, exercise and locker rooms. Superimposed and diverging walkways link the citadels. Taken together, they define a portal complemented by the svelte cone of a water tower, the whole done in raw concrete.

The simplicity and reasonableness of the new intervention make its visual impact even more extraordinary. Height and material contrast with the neighboring sheds, unusual fenestration and uncommon elements contrast with the speculative buildings nearby of similar height and profile. Impossible not to notice that chimney or candle of scaled skin, the walkways that fan out like refinery ducts, walls torn by a regular grid of holes with irregular borders recalling grotto entrances or punched by irregular succession of almost square openings or corrugated by parallel balconies topping each other. Children’s drawings come to mind, like those made in courses given at the São Paulo Museum of Art and reproduced in *MASP 60 anos*, as well as the allure of the Flags series painted by Alfredo Volpi in the 1950s.²¹

Strength does not exclude elaboration and subtlety. The rectangular prism of the swimming pool tower is fused to a smaller prism perforated by horizontal slits and indented by balconies interacting with exposed metallic exhaust fans and water mains. The cafeteria tower has a

escolhe não ostentar. Na torre mais alta, onze andares acomodam circulações verticais, lanchonete térrea, vestiários e salas de ginástica. Passarelas superpostas e desencontradas unem as torres. O conjunto assume ares de portal e se complementa com o esbelto cone de um reservatório d'água. A rudeza do concreto à vista impera no exterior.

A simplicidade e racionalidade da intervenção nova tornam ainda mais extraordinário o seu impacto visual. Altura e material contrastam com os galpões vizinhos, fenestração inusitada e elementos extraordinários com os edifícios especulativos próximos de altura similar. Impossível não notar essa chaminé ou vela de epiderme escamada, as passarelas que se abrem em leque como dutos de refinaria, as paredes rasgadas por malha regular de buracos de borda irregular como acessos de gruta ou perfuradas por sucessão irregular de vãos quase quadrados ou corrugadas por balcões paralelos superpostos. Desenhos infantis vem à memória, como aqueles feitos em cursos dados no Museu de Arte de São Paulo e reproduzidos em *MASP 60 anos*, tanto quanto o fascínio da série das Bandeiras pintadas por Alfredo Volpi na década de 1950.²¹

A força não exclui a elaboração e a sutileza. Ao prisma retangular da torre da piscina se placa um prisma menor riscado por fendas horizontais e recortado por varandas que fazem jogo dinâmico com exaustores metálicos e troncos de canalização à vista. A torre da lanchonete tem planta pentagonal, em correspondência com a inclinação de rua e a ortogonalidade dos galpões. Os balcões em esquina que dela se projetam sugerem domesticidade, mas não tem todos a mesma planta, nem estão igualmente distanciados entre si, e a irregularidade desmente a sugestão. A base se amplia em castelo florentino. As passarelas teriam projeção horizontal simétrica não fora pequena variação na última de cima; exibem, para Ruth Verde Zein, o equilíbrio quase perfeito dum tapete persa.²² São lanças que fazem das torres dois guerreiros de carapaças ensangüentadas: as poças das treliças vermelhas atrás dos buracos fazem jogo com os filetes das canalizações externas e os coágulos dos exaustores. Se há reivindicação da inocência da infância, não se ignora seu componente brutal e aguerrido. Cidadelas, fortalezas, as torres vigiam a plataforma, transformada em calçadão de praia pelo mural pintado na divisa fronteira. Tanto concreto não suprime a transparência desde dentro, quando recortes de cidade e céu, arvoredos e montanha preenchem os buracos surpreendentemente enormes. Lisamente utilitários, os interiores das torres cortejam o *kitsch* suburbano com gráficos coloridos nas paredes e tetos: por exemplo, vestiários femininos são pintados de rosa e outro, vestiários masculinos vem em azul e prata,

pentagonal plan, articulating the inclination of the adjoining street to the sheds' orthogonality. Its projecting corner balconies suggest domesticity, but they differ in plan and distance from one another, and the irregularity belies the suggestion. The base widens like a Florentine castle. The walkways would have a symmetrical horizontal projection if there were not a small deviation at the upper level; they possess the almost perfect equilibrium of a Persian carpet, in the words of Ruth Verde Zein.²² They are spears that transform the towers into two warriors with bloodied armors: the pools of red wooden trellis behind the holes complement the streams of red external ducts and the clots of red exhaust fans. If there is vindication of the innocence of childhood, it does not ignore its brutal and warlike component. The towers do rise as citadels, fortresses that watch over the boardwalk turned into beach equipment by the mural painted in the facing boundary wall. So much concrete does not suppress openness from within, when cutouts of city, sky, trees and mountains appear silhouetted through the surprisingly huge holes. The towers' smooth utilitarian interiors flirt with suburban kitsch through colorful graphics in walls and floors: for instance, women's toilets are painted pink and gold, men's toilets come in blue and silver, and the cafeteria's murals would not be out of place in a cheap popular pub.

Contrasting with the roughness and vulgarity that suit popular sporting deeds, the sheds turn into intimate shelters. The filtered, diffuse and suave luminosity underlines the elegance of the original concrete structure, the reticulation of exposed tiles and trusses. The sweat and exploitation of factory work is gone. The atmosphere exudes good taste and cultivated taste, as indicated by the Niemeyer style wavy pond or the Artigas style brutalist concrete in the theater foyer but what was once formal audacity is here tamed by water and light, secluded behind the external brick walls and the refined delicacy of the trellised panels that Lucio Costa could have signed.

The sheds are kept private, almost indecipherable from the alley that they limit as a continuous, aligned, neutral plane, indifferent to the diversity of functions they now accommodate. They present themselves as the ordinary components of an extended repetitive built fabric - while still contrasting on the outside, given their scale, with the district's remaining row houses. Meanwhile, viewed from close range, the towers - and their odd and dynamic play of volumes - celebrate difference, singularity, communication: at once portal, display and lookout. Example of mat building *avant la lettre*, the sheds stand now for gridded, functionally generic, timeless rationality; the towers break

e os murais da lanchonete não estariam deslocados num botequim qualquer.

Em comparação à rudeza e vulgaridade apropriadas aos lances esportivos, os galpões viram paradoxalmente abrigos intimistas. A luminosidade filtrada difusa e suave sublinha a elegância da estrutura de concreto original, o reticulado das telhas vãs e tesouras aparentes. O suor e a exploração do trabalho industrial se foi. A atmosfera exala bom gosto e gosto cultivado, como o indica o regato serpenteante à la Niemeyer, o concreto brutalista à la Artigas do foyer do teatro - mas o que um dia foi audácia de forma está aqui domado pela água e pela luz, recolhido atrás do tijolo e da delicadeza requintada dos painéis treliçados que Lúcio Costa poderia ter firmado.

Os galpões se mantêm privados, quase indecifráveis desde a ruela que limitam em plano contínuo, alinhado, neutro, indiferente à diversidade de funções que atrás se desenvolvem - mas ainda contrastando fora pelo tamanho com as casas em fita remanescentes no bairro. Enquanto isso, vistas de perto, as torres - e seu jogo insólito e dinâmico de volumes - celebram a diferença, a singularidade, comunicação, porque são portal, expositor e observatório ao mesmo tempo. Exemplo de edificação-tapete *avant la lettre*, os galpões agora representam racionalidade atemporal, funcionalmente genérica, quadriculada; as torres entram em cena como marcos pitorescos se não monumentos, dependentes de data e circunstância, pontos focais incontestes do movimento dentro do centro. Entretanto, desde longe, é realmente questão de dois tipos de tecido construído, na medida em que as torres e a construção recente se fundem, e só o vazio do calçadão permanece excepcional.

É uma reelaboração sutil das oportunidades de gradação de significado oferecidas por uma matriz urbana tradicional, em que quarteirões fechados são a norma e edifícios isolados a exceção geralmente monumental, mas que permite à fachada modesta de igreja se destacar no mesmo alinhamento do casario comum - como o edifício da ABl se destaca no seu lote de esquina sem perturbar a unidade do perímetro do quarteirão, mas claramente menos grandioso que o Ministério da Educação próximo. Lina subscreve o esquema que poderia ser chamado - em oposição ao esquema de "cidade funcional" preconizado pela Carta de Atenas dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - de "cidade figurativa," cuja versão atual Oriol Bohigas resumiu por volta dos 1990 como "uma cidade de ruas quase-corredores e quarteirões quase-fechados." Em última instância, tal era corolário da preservação dos galpões, mas esta própria atitude criticava a obsessão

in as picturesque landmarks if not monuments, dependent on date and circumstance, undisputed focal points for the movement within the center. Yet, from afar, it is really a question of two kinds of built fabric, as towers and recent building merge, and only the boardwalk void remains exceptional.

It is a subtle reworking of the opportunities for gradation of meaning offered by a traditional urban matrix, in which closed blocks are the norm and freestanding buildings are the generally monumental exception, but that allows for the modest church façade to stand out in the same alignment as the ordinary dwelling - much as the ABl building stands out in its corner lot without disturbing the unity of the block's perimeter, but clearly not as grand as the Ministry of Education nearby. Lina subscribes to what could be called - in opposition to the "functional city" scheme promoted by the CIAM's Athens Charter - the "figurative city" scheme, whose contemporary version Oriol Bohigas summarized around 1990 as "a city of quasi-corridor streets and quasi-closed blocks." This was ultimately a corollary of the sheds' preservation, but this very attitude criticized the contemporary Brazilian urbanism obsession with "containers-in-the-park," supposedly validated by the consolidation of Brasilia amidst an economic boom.²³

A fragment of a perceptually ambivalent city, Lina's Leisure Center defends continuities (insofar as it is a recuperation job) without shunning changes, some evolutionary (insofar as it is a recycling operation), some radical (insofar as it is a new architectural intervention). The spacetime warp is built in. Given the embourgeoisement of the industrial sheds and alley, recalling their ancient aggressiveness not only befits the new sporting facilities but also enriches their meaningfulness; after all, hardship strengthens and in due course fades into soothing remembrance. Bravely and wisely, Lina proclaims that *terribilità* is as inherent and relevant to the city as *bellezza*, appeasement as important as provocation, that urbanity requires both balm and blow. Mellow or startling, her imagery is drawn from a mixed bag, comprising disciplinary sources as well as sources outside the conventional territory of architecture. Inspiration comes both from the work of well known, cultivated artists - Volpi, São Paulo's Concretist painters, Yves Klein - and from the work of intuitive, sometimes anonymous, artists and artisans from the popular classes as well as from every day *objets à réaction poétique* - either natural as a *mandacará* flower (the parapet in one of the walkways) or manmade as candles and chimneys (the water tower).

Understandably, given the relaxed nature of the program, the choreography of movement lacks that bit of for-

do urbanismo brasileiro de então com os “contêineres-no-parque,” supostamente validados pela consolidação de Brasília em meio ao “milagre” econômico.²³

Fragmento de uma cidade perceptivamente ambivalente, Pompéia defende continuidades (até porque é operação de recuperação) e não se desobriga da aceitação de mudanças, em parte evolucionárias (porque é reciclagem), em parte radical (porque é proposição de arquitetura nova). A torção de espaço-tempo está embutida no projeto. Porque a ruína e os galpões industriais se aburguesaram, recordar sua antiga agressividade não só convém aos novos equipamentos esportivos como também enriquece o seu significado; afinal, a dificuldade endurece, e no devido tempo se desbota virando memória tranquilizadora. Brava e sabiamente, Lina proclama que *terribilità* é tão inerente à cidade e tão relevante para a mesma quanto *bellezza*, apaziguamento tão importante quanto provocação, que urbanidade requer tanto o colírio quanto o soco na cara. Doce ou chocante, seu imaginário vem de um fundo eclético, compreendendo tanto fontes disciplinares quanto fontes fora do território convencional da arquitetura. Além de *objets à réaction poétique* cotidianos - natural como uma flor de mandacaré (o parapeito numa das passarelas) ou artificiais as velas e chaminés (o castelo d’água), a inspiração se busca tanto na obra de artistas cultos e bem conhecidos - Volpi, os pintores concretistas de São Paulo, Yves Klein - quanto na obra intuitiva e às vezes anônima de artistas e artesãos das classes populares.²⁴

Compreensivelmente, a coreografia do movimento não tem aquele pedaço de formalidade das obras anteriores. Não obstante, há um clímax. As sacadas mais altas das cidadelas oferecem vistas panorâmicas deslumbrantes da cidade. Abaixo, dentro dos galpões, a continuidade espacial da praça coberta é interrompida por uma plataforma para jogos que abriga espaços de leitura, uma lareira de cara caseira, o espelho d’água - todos marcadores que organizam o movimento de um modo predominante rotatório, da mesma forma que as vedações circulares baixas que definem as diferentes oficinas. Por toda a parte, bandeiras e os tons cálidos do mobiliário em madeira contribuem para a ambiência festiva. Desenhado por Lina, o mobiliário é deliberadamente desconfortável, porque a vanguarda preza o sofrimento e despreza o prazer, e deliberadamente pesada, maciça, para ficar no lugar e criar lugar. Enquanto ela foi a diretora artística do centro, exposições memoráveis intensificaram o excitação visual. Em última instância, contudo, animar o ambiente era uma tarefa deixada para os usuários, e eles não a recusaram.

malidade it had on the earlier works. Nevertheless, as David Leatherbarrow noted, the polarity between high and low structures allows movement to play a key role in orientation within the site. And a climax there is, for the upper balconies of the citadels offer stunning panoramic views of the city. Down inside the sheds, the spatial continuity of the covered plaza is interrupted by a platform for games that shelters spaces for reading, a domestic-looking fireplace, the pond - all of them markers that organize movement mostly in a rotary fashion, as the low circular enclosures that define the different workshops. Everywhere, banners and the warm tones of the wood furniture contribute to the festive ambiance. Designed by Lina, the furniture is deliberately uncomfortable, because the avantgarde prizes suffering and despises pleasure, and deliberately weighty, massive, to stay in place and to create place. While she was the Center’s artistic director, memorable expositions intensified the visual excitement. In the last instance, however, enlivening the environment was a task left to the users, and they did not refuse it.

A DUALIST TRILOGY

Lina’s trilogy is rooted in an imaginative and yet strict understanding of the design problem, of the situation and program that precede it, of the intellectual and sensorial fruition that the architectural materialization ought to provide. The duality of each composition makes manifest the purposes and values of each building task. In other words, it is a plausible figural characterization of program and site through resonant forms, following the best Academic tradition. Lina’s Academic education in Italy paralleled that of Lucio Costa and other architects of his group in Brazil. The characterization strategies they use are the same and affect the particularities of plan and elevation as well as the choice of materials and building techniques. The strategy that might be called “substantive” relies upon reference or allusion to relevant formal precedents, concrete (implying specific projects) or abstract (implying generic types), a whole or a fragment, drawn from within the conventional architectural repertoire or taken from forms found in the world at large. The strategy that might be called “adjective” seeks the crystallization of a qualified emotional mood to guide the user’s performance. In all cases, the critical yardstick is appropriateness of the characterization, and Lina’s trilogy fulfills it brilliantly, never lacking realism and spark.²⁵

Secularly used as watchtower and playground, the tree house is a suitable ancestor for the public areas of a suburban villa with a view, all the more so in a site that

UMA TRILOGIA DUALISTA

A trilogia de Lina se enraíza num entendimento estrito e entretanto imaginativo do problema de projeto, da situação e do programa que o precedem, da fruição intelectual e sensorial que a materialização arquitetônica deve prover. A dualidade de cada composição torna manifestos os propósitos e os valores de cada tarefa de construção. Em outras palavras, é uma caracterização figural plausível do programa e situação através de formas evocativas, seguindo a melhor tradição acadêmica. A educação acadêmica de Lina na Itália espelhava aquela de Lucio Costa e outros arquitetos de seu grupo no Brasil. As estratégias de caracterização que eles usam são as mesmas e afetam as particularidades de planta e elevação assim como a escolha de materiais e técnicas construtivas. A estratégia substantiva depende da referência ou alusão a precedentes formais relevantes, concretos (implicando projetos específicos) ou abstratos (implicando tipos genéricos), um todo ou um fragmento, tirados do repertório arquitetônico convencional ou tirados de formas encontradas no mundo em geral. A estratégia adjetiva busca a cristalização de um clima afetivo adequado para guiar a conduta do usuário. Em qualquer caso, é a propriedade da caracterização que conta como padrão crítico, e a trilogia de Lina o atende brilhantemente, nunca carecendo de realismo e faísca.²⁵

Secularmente utilizada como atalaia e playground, a casa de árvore é uma escolha adequada de ancestral para as áreas públicas de uma vila suburbana com vista, tanto mais que em um sítio que uma vez foi parte da Mata Atlântica. Secularmente ligada ao refúgio, a caverna é uma escolha apropriada de ancestral para os setores privados desta vila, tanto mais que em um sítio com afloramentos de rocha. A casa-pátio e o galpão estão em casa na Itália e no Brasil, enquanto a distinção entre casa grande e senzala aponta para um anacronismo local. Pavimentação de materiais e técnicas de ascendência romana evocam tanto a origem do arquiteto-proprietário quanto propriedades rústicas em sua terra de adoção. A comparação com o cassino da Pampulha faz sentido, porque as exigências de privacidade não são restritas aos programas de habitação. O fato do cassino também se referir ao tipo de vila-belvedere acrescenta conotação local da casa Bardi, mesmo que o cassino o faça jogando com o tambor e com a caixa.

A apresentação do museu como portal e container pendurado é justamente ligada ao sítio excepcional, mas também transmite informações programáticas significativas. Galerias de pintura tradicionais são normalmente salas longas no *piano nobile*. Se a semelhança com um container traz uma descontraída conexão utilitária para o museu,

was once part of the Atlantic Rainforest. Secularly linked to refuge, the cave is a suitable ancestor for that villa's private quarters, all the more so in a site with outcrops. The patio-house and the shed are at home both Italy and Brazil, while the distinction between casa grande and senzala points to a local anachronism. Paving materials and techniques of Roman ancestry evoke both the origins of the architect-owner and rustic properties in her adopted land. The comparison with the Pampulha casino makes sense because privacy requirements are not restricted to residential programs. The fact that the casino also refers to the villa-belvedere type adds to the local overtones of the Bardi house, even though the Casino does so by playing with the drum and the box.

The presentation of the museum as portal and hung container is justifiably connected to the exceptional site, but it also conveys meaningful programmatic information. Traditional picture galleries are usually long rooms on the *piano nobile*. If the resemblance to a container brings a relaxed utilitarian feel to the museum, a suspended ark and a cradle are suggestive and complementary metaphors: a honorifically raised vessel filled with surviving treasures and a place of rest for new life. Elevation is a loaded word, but it applies, despite the absence of traditional signs of luxury: to enter the museum, the visitor has to get off the ground and out of the ordinary plane. The presentation of its basement as a green striped mesa brings to mind the link between landmark and landscape; the allusion to ruined palaces in the jungle may hint at the link between the museum and princely cabinets of curiosities, exotica and spoils. The early modern horizontal banding deflates whatever pretensions may have the Academic layout, so prevalent in Brazilian public buildings of the 1940s. Their combination gives to the T-shaped extension a transitional aura while intensifying the impression of a costume ball, like the Bad Taste Ball that Lina attended in the old Trianon (1949), where she was photographed dancing with Gregori Warchavchik.²⁶ In a more general way, the affinities with the Ministry of Education building relate the *parti* to the quest for a modern monumentality and the Brazilian role in it. And the engineering feat appeals to local spirit, so enthralled by bridges and roads.

The leisure center did not offer the same possibilities as the previous projects, as the sheds were accepted as a given. Lina chose to deal with the past itself, reality instead of reference. It was not pure thrift or local nostalgia. After all, an industrial bay and a church nave point to the same archetype. Side by side industrial bays anticipated modern architecture and the idea of "universal space."

uma arca suspensa e um berço são metáforas sugestivas e complementares: um navio honorificamente levantado cheio de tesouros sobreviventes e um lugar de descanso para uma nova vida. Elevação é uma palavra carregada, mas aplica-se, apesar da ausência de sinais tradicionais de luxo: para entrar no museu, o visitante tem que sair do chão e do plano ordinário. A apresentação do seu embaçamento como uma meseta listrada de verde traz à mente a ligação entre marco e paisagem; a alusão a palácios arruinados na selva pode insinuar a ligação entre o museu e os gabinetes de curiosidades principescos, objetos exóticos e despojos. A estratificação por faixas característica do primeiro moderno esvazia qualquer pretensão que possa ter o traçado acadêmico, tão prevalente em edifícios públicos brasileiros dos anos 1940. Sua combinação dá à extensão em forma de T uma aura de transição, enquanto intensifica a impressão de um baile à fantasia, como o Baile do Mau Gosto a que Lina compareceu no antigo Trianon (1949), onde ela foi fotografada dançando com Gregori Warchavchik.²⁶ De um modo mais geral, as afinidades com o edifício do Ministério da Educação relacionam o partido com a busca de uma monumentalidade moderna e o papel do Brasil nessa busca. E a proeza de engenharia apraz ao espírito local, tão fascinado por pontes e estradas.

O centro de lazer não oferecia as mesmas possibilidades que os projetos anteriores, já que os galpões foram aceitos como um dado. Lina escolheu lidar com o próprio passado, a realidade ao invés da referência. Não era parcimônia pura ou nostalgia local. Afinal, a uma nave industrial e uma nave de igreja apontam para o mesmo arquétipo. Lado a lado, naves industriais justapostas tinham antecipado a arquitetura moderna e a idéia de "espaço universal." Colunas não parecem perturbar Lina agora. As telhas de vidro novas trazem domesticação geral, à praça coberta, ao foyer do teatro, à cantina e às oficinas; móveis, equipamentos e acessórios respondem à especificidade da função e transmitem especificidade de ambiência, ao mesmo tempo alegre e austera. Alusões ao passado arquitetônico glorioso da nação já foram comentadas. Quanto às cidadelas no centro de lazer, elas parafraseiam a verticalização em curso nas proximidades e dão forma concreta às relações antigas de esportes com guerra, rivalidade e disputa - alimentando-se das memórias de torres medievais italianas que Lina compartilhava com tantos imigrantes.

Cada composição é única, a casa da família privilegiada e o museu bastante elitista do museu de Belas Artes, concebido quase vinte anos mais cedo do que o centro de lazer, de programa mais diversificado, empenhado em satisfazer as necessidades e desejos das pessoas comuns. No

Columns do not seem to disturb Lina now. The new glass tiles bring general domestication, to covered plaza, theater foyer, cafeteria and workshop alike; furniture, equipment and accessories answer to specificity of function and convey specificity of mood, at once cheerful and austere. Allusions to the nation's glorious architectural past were already commented. As for the citadels in the leisure center, they paraphrase the ongoing verticalization nearby and give concrete shape to the ancient relationship of sports to war, rivalry and contest - feeding on the memories of Italian medieval towers that Lina shared with so many immigrants.

Each composition is unique, the privileged single-family house and the rather elitist museum of fine arts designed almost twenty years earlier than the leisure center whose program is more diverse and committed to satisfying common people needs and wishes. However, they complement each other and propose an urban summa, a microcosm of the modern metropolis. They integrate a progression that goes from parcel to block and superblock, from freestanding residential cell to cultural monument and then to neighborhood social condenser. They act as machines for contemplating nature (the house), art (the museum) and the city (the leisure center) as much as devices for communicating with other people and other people's creations at the domestic and the public levels, while offering many opportunities for introspective meditation. These three designs may point to roots in the past but harbor no nostalgia. They may benefit of the material conquests of the day but do not idealize novelty.

On the other hand, they imply that a dual *parti* is a disciplinary tool that transcends a specific program and site. Lina reinforces its impact by exaggerating the contrast between the geometry and/or materiality of the two elements, even though they might be read as overlapping at the house and museum, while frankly disconnected at the leisure center. There are common traits too. The dominant spatial theme is the same cellularity that Colin Rowe observed in the American work of Mies van der Rohe and Louis Kahn, minus their concern with homogeneity and *gravitas*.²⁷ Structural and spatial cell coincide even when there are no apparent beams, as in the Bardi house. Volumetric gestures lean toward the parallelepiped, sometimes subsuming in its universal space lower parallelepipeds - as in the leisure center's covered plaza - or cylinders - as in the same center's workshops; Lina likes cylinders and uses them to wonderful effect in Espírito Santo do Cerrado church (1976-1982) and La Torracia, Cirrel's guesthouse (1964). Lina deals Janus-like with standing up and lying

entanto, eles se complementam e propõem uma suma urbana, um microcosmos da metrópole moderna. Eles integram uma progressão que vai de lote à quadra e à superquadra, desde a célula residencial autônoma ao monumento cultural e, em seguida, ao condensador social de bairro. Eles agem como máquinas para contemplar a natureza (a casa), a arte (o museu) e a cidade (o centro de lazer), tanto como dispositivos para a comunicação com outras pessoas e com as criações de outras pessoas nos níveis público e privado, ao mesmo tempo que propõem muitas oportunidades para a meditação introspectiva. Estes três projetos podem apontar para raízes no passado, mas não abrigam nostalgia. Eles podem se beneficiar das conquistas materiais do dia, mas não idealizam a novidade.

Por outro lado, eles implicam que um partido dual é uma ferramenta disciplinar que transcende programa e local específicos. Lina reforça o seu impacto, exagerando o contraste entre a geometria e/ou materialidade dos dois elementos, embora estes possam ser lidos como imbricados na casa e no museu, enquanto francamente desconectados no centro de lazer. Há traços comuns também. O tema dominante do território é a mesma celularidade mesmo que Colin Rowe observara na obra americana de Mies van der Rohe e Louis Kahn, menos a sua preocupação com a homogeneidade e a seriedade grave.²⁷ Células estruturais e espaciais coincidem, mesmo quando não há vigas aparentes, como na casa Bardi. Gestos volumétricos inclinam-se para o paralelepípedo, às vezes incluindo no seu espaço universal paralelepípedos mais baixos como na praça coberta do centro de lazer ou cilindros como nas oficinas do mesmo centro; Lina gosta cilindros e os utiliza com efeito maravilhoso no Espírito Santo do Cerrado da igreja (1976-1982) e La Torraccia, a casa de hóspedes de Cirrel (1964). Lina trata com ficar de pé e ficar deitado, com um olho no céu e outro na terra, prezando tanto a elevação quanto a fixação ao solo. Ao mesmo tempo desafiando e abraçando a gravidade, ela mistura estruturas aéreas e terrenas. Para Carla Zollinger, é uma questão do pavilhão ou galpão expansivo *versus* paliçada ou cidadela introvertida.²⁸ Sob essa luz, as caixas de vidro na casa e no museu pertencem ao mesmo tipo, como a praça coberta do centro de lazer com telhado de vidro e paredes de tijolo. Lina também pode estar brincando com a idéia de gênero nas formas arquitetônicas. Ela pode estar reafirmando a identificação de arquitetura com o corpo humano e emulando as conotações distintas das ordens clássicas: dórico viril, jônico matronal, coríntio virginal dão lugar à casa feminina (uma composição tripartida horizontalmente vista de cima, mas não é desprovida de elasticidade masculina juvenil quando

down, an eye on the sky and other on the land, prizing both elevation and attachment to the ground. At once challenging and embracing gravity, she mixes airborne and earthbound structures. For Carla Zollinger, it is a question of expansive pavilion or shed versus introvert palisade or citadel. In that light, the glass boxes at the house and the museum belong to the same type as the glass-topped and brick walled covered plaza of the leisure center.²⁸ Lina may be also toying with the idea of gendered architectural forms. She may be restating the identification of architecture with the human body and emulating the distinctive connotations of the Classical orders: virile Doric, matronly Ionian, virginal Corinthian give way to feminine house (a horizontally tripartite composition seen from above that is not devoid of boyish alertness when approached frontally) and macho museum (a vertically tripartite composition seen from the lower street but not devoid of feminine languor seen from above). If so, male and female could be as much a question of verticals and horizontals as of corpulence and slimness, a family affair with many characters.²⁹

Lina shows variations and permutations, progressions, inversions, gradations. Typological exploration includes passing from a porch open on three sides to a covered plaza open on four to a plaza-like hall, laterally opaque but lit from above. Augmentation is used as well as inversion. Elemental progression plays against structural mix. Point supports coexist with load bearing walls while going from slender to thick to hollow and inhabitable containers. This set of connections follows Loos' demonstration of the identity of tower and column, as shown by his the entry in the Herald Tribune Competition (1922). Point supports can remain inside, move outside or stay flush with the external walls. Elongated and squarish boxes lie down or rise, but also spread out- multiplying elongated bays - or stand up multiplying squarish floors; they can look intolerably weighty and pressing down as in the museum, or uplifted and weightless as in the Bardi house. Roofs may be flat, arched, sloping and on occasion translucent, contrasted with completely opaque walls. Flat roofs predominate in Lina's trilogy, but elsewhere, in houses like that for Valeria Cirrel (1958), or churches like Santa Maria dos Anjos (1978), tiled and thatched roofs with wood structures will satisfy demands for rusticity and thrift. Openings present the whole range of possibilities, from holes in a variety of shapes to horizontal windows to glass walls to curtain-walls; verticality and larger openings match in each design.

Like Le Corbusier and Mies or Carlo Scarpa, Lina does not connect modernity to a restricted set of up-to-date materials or building techniques. Catholic and inclusive in

abordada frontalmente) e museu macho (uma composição tripartida verticalmente vista da rua mais baixa, mas não desprovida de langor feminino vista de cima). Se assim for, masculino ou feminino poderia ser tanto uma questão de verticais e horizontais quanto de corpulência e magreza, um caso de família com muitas personagens.²⁹

Lina mostra variações e permutações, progressões, inversões, gradações. A exploração tipológica inclui a passagem do pórtico aberto em três lados à praça coberta aberta em quatro, e daí à praça-salão, lateralmente opaca mas iluminada de cima. Ela faz aumento e inversão. A progressão elementar tem por fundo a mistura estrutural. Apoios pontuais co-existem com paredes portantes, enquanto vão de tubos esbeltos a grossos pilares a contêineres ociosos e habitáveis, de acordo com a demonstração loosiana da identidade da torre e da coluna, como mostra o projeto de concurso do arquiteto austríaco para a sede do Herald Tribune (1922). Os apoios podem permanecer internos, deslocar-se para fora ou aprumar-se com as paredes externas. Caixas alongadas e aquadradas se deitam ou levantam, mas também se espalham multiplicando naves alongadas ou se erguem multiplicando andares aquadrados; podem parecer intoleravelmente pesadas e pressionando para baixo, como no museu ou elevada e sem peso como na casa Bardi. Telhados podem ser planos, arqueados, inclinados e às vezes translúcidos, contrastando com as paredes completamente opacas. Telhados planos predominam na trilogia de Lina, mas em outros casos, em casas como a de Valeria Cirrel (1958), ou igrejas como a de Santa Maria dos Anjos (1978), azulejos e telhados de palha com estruturas de madeira irão satisfazer a exigência de rusticidade e economia. As aberturas apresentam toda a gama de possibilidades, de buracos em uma variedade de formas às janelas horizontais às paredes de vidro às paredes cortina; verticalidade e aberturas maiores se correspondem em cada projeto.

Como Le Corbusier e Mies ou Carlo Scarpa, Lina não conecta a modernidade a um conjunto restrito de materiais ou técnicas de construção de ponta. Católica e abrangente em seus gostos, Lina tenta manter a identidade de suas referências diferentes e evita a tentação de pacificar, de fusão, acomodando. É próxima, neste sentido, do Le Corbusier do edifício da Porte Molitor, onde os painéis de tijolo de vidro coexistem com as paredes de meiação em concreto ciclópico, o esqueleto independente com a abóbada da cobertura, ou do Corbusier do apartamento Beistegui, onde um parapeito branco faz fundo a uma lareira Louis XV. Lina aprecia a parede de vidro tanto quanto a parede de alvenaria com incrustações de pedras e conchas ou

her tastes, Lina tries to keep the identity of her different references and avoid the temptation of pacifying, fusing, accommodating. It is close, in this sense, to Le Corbusier's Porte Molitor building, where glass brick panels coexist with rubble and concrete party walls, independent skeleton with roof vault; or to his Beistegui apartment, where a blank parapet backs a Louis XV mantelpiece. Lina prizes the glass wall as much as the masonry wall encrusted with pebbles and maybe shells or Gaudi-like broken *azulejos* - plus artfully interspersed tufts of vegetation. In fact, she presses vegetation against glass walls creating vertical gardens that can only be seen from within, in opposition to those on opaque walls that can only be seen from without. As for articulation of constructional detail, it is always refined, but some awkwardness of form, flatness of surface, stiffness of line and garishness of color deliberately bring to mind naïf art of any sort, although sentimentalism never stains the mix of ingenuousness and ingenuity.

Perhaps it is farfetched to say that Lina's trilogy proposes an architectural summa, but its message is clear. Whatever else architecture may be, it is a combinatory and diversifiable game too. Le Corbusier and Mies agreed with that, despite their different formal ranges, and so did Lina's Brazilian colleagues, either Rio or São Paulo based.

A BRAZILIAN MATCH

Lina and older Lucio Costa, twelve years her senior have a lot in common besides Academic education. Costa defined architecture as construction with plastic intention, explicitly mentioning erudite and popular architecture as two streams differentiated only on the basis of the architect's consciousness of that intention. He praised the rationality of Brazilian vernacular architecture and mined it for technical, formal and iconographic purposes, as can be seen in the Guinle Park apartments in Rio (1943-53) or the Park Hotel at Nova Friburgo hotel near Rio (1945). Though he deplored stylistic eclecticism, he admired the Portuguese building contractors working in late nineteenth century Rio, whose houses were formally awkward but always honest.

Costa saw no reason to pit modernity against tradition, for he thought that forms must change so that the same spirit may survive. Like Le Corbusier and Adolf Loos, he could claim that he had no master other than the past, no discipline other than the study of the past. Nor did he see any reason to pit nationalism against internationalism. He rejected the polarization between a national (or regional) and international style. As he noted in *Razões da Nova Arquitetura*, written in 1934, any international

talvez de azulejos quebrados à la Gaudi, mais tufos de vegetação intercalados com arte. Na verdade, ela prensa vegetação contra as paredes de vidro criando jardins verticais que só podem ser visto de dentro, em oposição àqueles em paredes opacas que só podem ser visto de fora. Quanto à articulação de detalhes de construção, ela é sempre refinada, mas algum desajeitado de forma, alguma planeza de superfície, rigidez de linha e cores berrantes deliberadamente trazem à mente a arte naïf de qualquer espécie, embora o sentimentalismo nunca manche a mistura de ingenuidade e engenhosidade.

Talvez seja exagero dizer que a trilogia de Lina propõe uma suma arquitetônica, mas sua mensagem é clara. O que quer que a arquitetura pode ser, é um jogo combinatório e diversificável também. Le Corbusier e Mies concordavam com isso, apesar de suas diferentes gamas formais, e assim o faziam colegas brasileiros de Lina, quer baseados no Rio ou em São Paulo.

UM EMBATE BRASILEIRO

Lina e Lucio Costa, doze anos mais velho, têm muito em comum além da educação acadêmica. Costa definia arquitetura como construção com intenção plástica, mencionando expressamente arquitetura erudita e popular como duas correntes diferenciadas apenas na base da consciência dessa intenção por parte do arquiteto. Ele elogiava a racionalidade da arquitetura vernácula brasileira e a minava para fins técnicos, formais e iconográficos, como pode se ver nos apartamentos do Parque Guinle (1943-53) ou no Park Hotel de Friburgo (1945). Embora lamentasse o ecletismo estilístico, ele admirava os empreiteiros portugueses que trabalhavam no Rio do fim do século dezenove, fazendo casas formalmente desajeitadas, mas sempre honestas.

Costa não via nenhuma razão para opor modernidade à tradição, pois achava que as formas deveriam mudar para que o mesmo espírito pudesse sobreviver. Como Le Corbusier, ele poderia alegar que não tinha outro mestre senão o passado, nenhuma outra disciplina senão o estudo do passado. Não via nenhuma razão para opor nacionalismo a internacionalismo, tampouco. Costa rejeitava a polarização entre um estilo nacional (ou regional) e um estilo internacional. Como notou em Razões da Nova Arquitetura, escrita em 1934, qualquer estilo internacional tem inicialmente uma base local. Para ele, a "eclosão definitiva" da arquitetura moderna acontecera na Alemanha, embora a quantidade de exemplos fosse elevada e a qualidade não; o franco-suíço Le Corbusier era o Brunelleschi do século vinte. Henry-Russell Hitchcock arrolada a Alemanha, a Holanda e a França como berços

style is place based at the beginning. For him, modern architecture's "definitive eclosion" happened in Germany, although quantity of examples was high and quality was not; French-Swiss Le Corbusier was the Brunelleschi of the twentieth Century. Henry-Russell Hitchcock had listed Germany, Holland and France as the cradles of modern architecture before postulating *The International Style*.³⁰ But Costa also saw - following Julien Guadet, the Beaux Arts theoretician - that particularities of place can be cared for and made manifest through appropriate inflections within an international style.

In the manifesto of the Italian *Gruppo 7* (1927), asymmetry is related to the modern architecture of Germany and Holland; symmetry could be a relevant trait of Italian modern architecture.³¹ As Costa noted later, paraphrasing venerable Quatremère de Quincy, although technology knows no frontiers, local character can be easily achieved through the use of customary architectural elements, materials and vegetation.³² Costa's Brazilian examples include open galleries, patios, etc. in the first case and rustic stonewalls, smooth gneiss tiles, *azulejos* and whitewash over raw concrete in the second.³³ No wonder his concern is constant regarding the design of public gardens and squares, starting with the unbuilt competition project for the Monlevade Company Town (1934). In short, the meaningful opposition is between architecture that shows off local features and architecture that subdues or represses them; it really does not matter if those features are thought to be indigenous, inherited or even imported, real or imaginary, exclusive or shared with other places. *The International Style* was more an epitaph than an inauguration, for modern architecture soon entered a new, less utopian (and less sectarian) phase, when - internationally - the expression of particularities of place and program was positively encouraged, instead of being frowned upon in written word.

Costa understood modern architecture as an inclusive proposition where a formal static conception and a dynamic formal conception met and completed each other. The former is associated to a Mesopotamian-Mediterranean axis and exemplified by Classical architecture, contained like a crystal. The latter is associated to a Nordic-Oriental axis and exemplified by Gothic or Baroque architecture, blossoming like a flower.³⁴ No wonder compositional duality in many guises is a recurring peculiarity in the work of Costa and his group, including the counterpoint of a slab building and an expanded base, exemplified in a ceremonial way by the Ministry of Education building and in a rustic manner by the Park Hotel. The eclectic furnishings of

da arquitetura moderna antes de postular *The International Style*.³⁰ Mas Costa também via - seguindo Julien Guadet, o teórico *Beaux-Arts* - que as particularidades de um lugar poderiam ser atendidas e manifestas através de inflexões adequadas dentro de um estilo internacional.

No manifesto do italiano *Gruppo 7* (1927), a assimetria está relacionada com a arquitetura moderna da Alemanha e da Holanda; a simetria poderia ser traço relevante da arquitetura moderna italiana.³¹ Conforme Costa observou mais tarde, parafraseando o venerável Quatremère de Quincy, se a tecnologia não conhece fronteiras, um caráter local pode ser facilmente obtido através do uso habitual de elementos arquitetônicos, materiais e vegetação.³² Os exemplos brasileiros de Costa incluem galerias abertas, pátios, etc., no primeiro caso e pedra rústica, paredes, placas lisas de gnaiss, azulejos e caiação branca sobre concreto bruto no segundo.³³ Não admira que seja constante sua preocupação com o projeto de jardins e praças públicas, começando com o projeto de concurso não edificado para a Cidade Operária de Monlevade (1934) e terminando com a magnífica Praça dos Três Poderes em Brasília (1957-60), da mesma safra que a praça coberta de Lina no terreno do Trianon. Em suma, a oposição significativa é entre arquitetura que mostra características locais e arquitetura que as suprime ou reprime; realmente não importa se essas características são nativas, herdadas ou mesmo importadas, reais ou imaginárias, exclusivas ou partilhadas com outros lugares. O Estilo Internacional foi mais um epítáfio que uma inauguração, pois a arquitetura moderna logo entrou numa nova fase menos utópica (e menos sectária), quando, internacionalmente, a expressão das particularidades de lugar e programa foi positivamente encorajada, em vez de desaprovada.

Costa entendia a arquitetura moderna como uma proposta inclusiva, onde uma concepção formal estática e uma concepção formal dinâmica se encontraram e completaram. A primeira é associada a um eixo mesopotâmico - mediterrâneo e exemplificada pela arquitetura clássica, que se contém como um cristal. A outra é associada a um eixo Nórdico-Oriental e exemplificada pela arquitetura gótica ou pela barroca, que desabrocha como uma flor.³⁴ Não admira que a dualidade de composição em diversas versões seja uma peculiaridade recorrente na obra de Costa e seu grupo, incluindo o contraponto de edifício barra e embasamento expandido, exemplificado de uma forma cerimonial no edifício do Ministério da Educação e de uma forma rústica pelo Park Hotel de Nova Friburgo. O mobiliário eclético do hotel de Friburgo segue o exemplo do primeiro projeto moderno de Costa, a casa Fontes de 1930,

the mountain hotel follow the lead of Costa's first modern design, the Fontes house of 1930, where modern and baroque furniture would coexist. Also particularly relevant for comparison with Lina's trilogy is Costa's Museum of the Jesuit Missions (1937-1941), whose exhibition pavilion is tied to a gatekeeper's house. An earlier statement of modern architecture as disciplinary regeneration, it is built with spoils and features a complex interplay between walls and vertical supports, pitting an introverted patio house against the transparent pavilion surrounded by a peristyle. Incidentally, modern architecture was never a question of materials for Costa. He considered the skeleton structure in concrete and steel to be its foundation. However, by deed if not by word, he admitted that modern architecture could not do without special structures such as exoskeletons, nor without plain old load-bearing brick masonry walls or even rough wood structures, and that is valid for his associates, Niemeyer in the first place.³⁵

Niemeyer combined "free plan" and "paralyzed plan" within an independent structure at the Grand Hotel at Ouro Preto, before demonstrating the fecundity of modern architecture at Pampulha. The expansion of the modern vocabulary and syntax is there connected to extensive recall of or allusion to architectural, technological and natural precedents. Particularly relevant for comparison with Lina's trilogy is the interplay of the grounded Dance Hall and the angular Yacht Club on silts: the former reminiscent both of a steam riverboat and A. T. Brongniart's rotund primitive hut in Alexandre de Laborde's *Description des nouveaux jardins de France* (1808), the latter, reminiscent both of a moored cabin boat and the straight primitive hut by Laugier in his *Essai sur l'architecture* (1755).³⁶ Nearby, the Casino is a villa-belvedere where curvilinear and rectilinear geometries interact, while a vertical entrance episode enlivens the predominantly stratified composition. Dance Hall, Yacht Club and Casino make up a trilogy. As argued by this author in other texts, many buildings done by Costa and Niemeyer together also make up series.³⁷ In this sense, Lina's work is akin to theirs, and, prior to that, to the Corbusian endeavor regarding the Four Compositions. Costa and Niemeyer are also masters of the *promenade architecturale*, which, incidentally, is not a Corbusian invention, but a picturesque legacy that was not alien to the Beaux Arts tradition.

On the whole, the key difference between Lina and Costa or Niemeyer from a formal standpoint is less her condemnation of *brise-soleil* and *azulejos* than her rejection of the elaborate free plan, including free form slabs and walls as well as dramatic spatial gestures, which she

onde o mobiliário moderno e barroco deveriam co-existir. Também particularmente relevante para comparação com a trilogia de Lina é o Museu das Missões Jesuíticas (1937-1941), cujo pavilhão de exposições está ligado à casa de um zelador. Uma afirmação da arquitetura moderna como regeneração disciplinar, é construído com despojos e apresenta uma complexa interação entre as paredes e os suportes verticais, colocando a casa pátio introvertida contra o pavilhão transparente circundado por um peristilo. Aliás, a arquitetura moderna nunca foi uma questão de materiais para Costa. Ele considerava que o esqueleto estrutural em concreto ou aço era o seu fundamento. No entanto, por ato se não por palavra, admitia que a arquitetura moderna não poderia dispensar as estruturas especiais, como os exoesqueletos, nem as simples e antigas paredes portantes de alvenaria de tijolos, ou mesmo as estruturas brutas de madeira, e o mesmo vale para os seus companheiros, Niemeyer em primeiro lugar.³⁵

Niemeyer combinara “planta livre” e “planta paralisada” dentro de uma estrutura independente no Grand Hotel de Ouro Preto, antes de demonstrar a fecundidade da arquitetura moderna na Pampulha. A expansão do vocabulário moderno e sintaxe está aí ligada ao extenso relembrar ou aludir a precedentes arquitetônicos, tecnológicos e naturais. Particularmente relevante para comparação com a trilogia de Lina é o jogo da atarracada Casa do Baile, que lembra tanto um barco a vapor fluvial quanto a cabana primitiva rotunda de A. T. Brongniart que Alexandre de Laborde reproduz em *Description des nouveaux jardins de France* (1808), e do anguloso Yacht Club sobre pilotis, que lembra tanto um barco de cabine atracado quanto a cabana primitiva retilínea de Laugier em seu *Essai sur l'architecture* (1755).³⁶ Perto, o Cassino é uma vila-belvedere onde curvilíneas e retilíneas geometrias interagem, quando um episódio de entrada vertical anima a composição predominantemente estratificada. Casa do Baile, Yacht Club e Cassino conformam uma trilogia. Como argumentado por este autor em outros textos, muitos edifícios feitos juntos por Costa e Niemeyer também conformam séries.³⁷ Neste sentido, a obra de Lina é similar à deles, e, antes disso, ao esforço corbusiano em relação às quatro composições. Costa e Niemeyer também são mestres do passeio arquitetônico, que, aliás, não é uma invenção corbusiana, mas um legado pitoresco que não era alheio à tradição *Beaux-Arts*.

No conjunto, a diferença fundamental de Lina com Costa e Niemeyer, de um ponto de vista formal, é menos a condenação de *brise-soleil* e azulejos que a rejeição da planta livre elaborada, incluindo lajes e paredes de forma

will call “plastic complacencies” (1950).³⁸ For her, the Cariocas’ sophisticated play with two geometries verges on the arbitrary. She probably approved the Museum of the Missions wholeheartedly but admired Pampulha with reservations. The pond at the Pompéia Leisure Center is a late paraphrase with the value of a quotation. In the same vein, the key difference between Lina and brutalist Vilanova Artigas if not Mendes da Rocha seems to be her rejection of the expressionist structural gesture or, at the very least, of the figuratively sculptural support. Even though she can accept the concrete frames of the Pompéia sheds as *objets trouvés*, Lina seems to prefer walls over point supports and her supports are either too slender (as in the house) or too thick (as in the museum); thus they either are visually minimized or so concentrated that they almost disappear. She does not understand architecture as the art of making points of support sing, as Auguste Perret proposed and her coeval Artigas endorsed. For her, as for European coevals like Aldo van Eyck, the trauma of World War II justified a reconsideration of origins, foundations and attitudes. For her, as for Kahn, the room is the building block of architecture, its womb so to speak, and she does not take the independent skeleton of the Dom-ino type as the exclusive “secret” of modern architecture, as Costa proclaims. As for raw concrete, it is an option in her work, never a fetish.

Does Lina’s trilogy go against the grain of Brazilian modern architecture as it developed from the 1930s to the 1980s, as some observers claim?³⁹ In the light of the preceding observations, the correct answer seems to be no. For the Costa of Reasons, Brazilian culture was basically Iberian, Latin and Mediterranean. In other words, open galleries, patios, public squares and gardens belonged here, and so did simplicity, unpretentiousness and - why not - duality and inclusiveness. After all, a taste for mixture can be said to be an Iberian heritage, for North met South and West met East in that peninsula. On the other hand, the Latin world includes France and Italy, while the Mediterranean world includes Greece, Asia Minor and the north of Africa as well. The French connection of Brazilian modern architecture was explicit. The Italian connection was downplayed, even obscured by Costa, who antagonized Marcello Piacentini, Lina’s teacher. Nevertheless, the common concerns of Brazilian and Italian modern architects in the interwar period are too obvious to be ignored, and that applies to Rio as well as São Paulo, the largest Italian city in the twentieth century considering number of inhabitants of Italian descent. Roman, Italian, Latin, Mediterranean Lina was never really a stranger in Brazil, and

livre bem como gestos espaciais dramáticos, que ela vai chamar de “complacências plásticas” (1950).³⁸ Para ela, a sofisticação com que os cariocas brincavam com duas geometrias raiava a arbitrariedade. Ela provavelmente aprovava o Museu das Missões incondicionalmente mas admirava Pampulha com reservas. O espelho d’água no Centro de Lazer Pompéia é uma paráfrase tardia com o valor de uma citação. Na mesma linha, a diferença fundamental entre Lina e o brutalista Vilanova Artigas, se não Mendes da Rocha, parece ser a recusa do gesto expressionista estrutural ou, pelo menos, do apoio figurativamente escultural. Mesmo que ela possa aceitar as armações de concreto dos galpões Pompéia como *objets trouvés*, Lina parece preferir paredes a apoios pontuais e seus suportes são demasiado finos (como em casa) ou muito grossos (como no museu); assim eles são ou visualmente minimizados ou tão concentrado que quase desaparecem. Ela não entende a arquitetura como a arte de fazer pontos de apoio cantar, como Auguste Perret propusera e seu coetâneo Artigas aprovava. Para ela, como para coetâneos europeus qual Aldo van Eyck, o trauma da Segunda Guerra Mundial justificou uma reconsideração de origens, fundações e atitudes. Para ela, como para Kahn, a sala é o bloco de construção da arquitetura, o seu útero, por assim dizer, e ela não toma o esqueleto independente do tipo Dom-ino como o segredo “exclusivo” da arquitetura moderna, como Costa proclama. Enquanto o concreto aparente é uma opção em seu trabalho, nunca um fetiche.

Será que a trilogia de Lina vai contra a corrente da arquitetura moderna brasileira que se desenvolveu de 1930 a 1980, como clamam alguns observadores?³⁹ À luz das observações anteriores, a resposta correta parece ser não. Para o Costa de Razões, a cultura brasileira era basicamente ibérica, latina e mediterrânea. Em outras palavras, galerias abertas, pátios, praças e jardins públicos pertenciam à ela, assim como simplicidade, despretenção e - porque não - dualidade e inclusividade. Afinal, o gosto pela mistura pode ser considerado um patrimônio ibérico, porque o Sul conheceu o Norte e o Ocidente conheceu o Oriente nessa península. Por outro lado, o mundo latino inclui a França e a Itália, enquanto que o mundo mediterrâneo inclui a Grécia, a Ásia Menor e o norte da África também. A conexão francesa da arquitetura moderna brasileira era explícita. A conexão italiana foi minimizada, até mesmo obscurecida por Costa, que antagonizava Marcello Piacentini, professor de Lina.⁴⁰ No entanto, as preocupações em comum dos arquitetos modernos brasileiros e italianos no período de entre-guerras são demasiado evidentes para serem ignoradas, e isso se aplica tanto para o Rio, quanto

her works testify to that.

If there is rivalry and dispute, there is also much affinity and dialogue between Lina’s work and the Brazilian precedents she knew. As argued before, Lina’s house is better understood if related to Niemeyer’s work at Pampulha. In one way or another, the São Paulo Art Museum owes something to Niemeyer’s exoskeletons, Reidy’s museums, the Ministry of Education building and the Ibirapuera Park’s exhibition halls, even when denial is involved, for denial is a form of recognition. Incidentally, there is coincidence too. In all probability Lina did not know Lucio Costa’s Chácara Coelho Duarte project (1932), but the *parti* of the Valéria Cirell House echoes that one of the three houses in that property.

There is anticipation and simultaneity as well. Duality in Niemeyer’s Canoas House (1953) is as basic as in the Bardi House, but the Carioca architect will hide opaque bedrooms under the paved platform where the transparent living and dining pavilion rests. Philip Johnson reports the dissatisfaction of Niemeyer in 1951 with the *brise-soleil*, and the Canoas house has none of them. Moreover, advancing the idea of a one-level apartment unit on stilts, the Bardi House can be considered a forerunner of the typological research undertaken by Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes and other São Paulo brutalists. Incidentally, Guedes once said that the glass tile floor in the house for his family (1968) was homage to Lina. Otherwise, the slenderness of Lina’s steel columns is emulated not only at Canoas but also in other houses of the 1950s, such as the Lota de Macedo Soares house by Sergio Bernardes (1953), not to mention the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro’s school wing and the Pedregulho school by Reidy. The drive for big spans with few points of support is cutting-edge in the late 1950s. The Museum is a forerunner of the bravado architecture of the 1970s, including Niemeyer’s University of Constantine (1969-1972) at Algiers and Presidente Castello Branco Building (1967-1971) in Curitiba.

Recognition of the house and museum is not missing. The house gets two pages in Henrique Mindlin’s classic book, *Modern architecture in Brazil* (1956). Yves Bruand duly registers them as “Parallel researches of the principal Brazilian architects” in his thesis of 1971, *L’Architecture Contemporaine au Brésil*, later published in Portuguese. For him, Lina is representative of the foreign architects working in São Paulo, not mentioning that Lina became a Brazilian citizen early on (1951). He says that Lina got international acclaim, which is true regarding publication of the house and museum in European magazines, but incorrectly

para São Paulo, a maior cidade italiana no século vinte considerando o número de habitantes de descendência italiana. Romana, italiana, latina, mediterrânea, Lina nunca foi realmente uma estranha no ninho brasileiro, e suas obras o atestam.

Se há rivalidade e disputa, há muita afinidade e diálogo entre a obra de Lina e os precedentes brasileiros que conhecia. Como argumentado antes, a casa de Lina é melhor compreendida se relacionada à obra de Niemeyer na Pampulha. De uma forma ou outra, o Museu de Arte de São Paulo deve algo aos exoesqueletos de Niemeyer, aos museus de Reidy, ao edifício do Ministério da Educação e aos pavilhões de exposição do Parque do Ibirapuera, mesmo quando há negação, que a negação é uma forma de reconhecimento. Aliás, há coincidência também. Com toda a probabilidade, Lina não sabia do projeto de Costa para a Chácara Duarte Coelho (1932), mas o partido da casa Valéria Cirell ecoa o de umas das três casas nessa propriedade.⁴¹

Há antecipação e simultaneidade também. A dualidade na casa Canoas de Niemeyer (1953) é tão básica quanto na casa Bardi, mas o arquiteto carioca vai esconder os quartos opacos sob a plataforma pavimentada onde repousa o pavilhão transparente de estar e jantar. Philip Johnson relata a insatisfação de Niemeyer com o *brise-soleil* já em 1951, e a casa de Canoas não tem nenhum.⁴² Além disso, promovendo a idéia de um apartamento de um andar sobre palafitas, a casa Bardi pode ser considerada um precursor da investigação tipológica empreendida por Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes e outros brutalistas paulistas. Incidentalmente, Guedes disse uma vez que o piso de pastilhas de vidro na casa de sua família (1968) era uma homenagem a Lina.⁴³ De outro ângulo, a esbelteza das colunas de aço da Lina é emulada não só em Canoas, mas também em outras casas da década de 1950, como a casa de Lota Macedo Soares de Sergio Bernardes (1953), para não mencionar ala da escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a escola de Pedregulho por Reidy.⁴⁴ O apetite por grandes vãos com poucos pontos de apoio é de ponta na década de 1950. O Museu é um precursor da arquitetura de bravata da década de 1970, incluindo a Universidade de Constantine em Argel (1969-1972) e o edifício Presidente Castello Branco em Curitiba (1967-1971), de Niemeyer.

O reconhecimento da casa e do museu não faltam. A casa ganha duas páginas no livro clássico de Henrique Mindlin, *A arquitetura moderna no Brasil* (1956). Yves Bruand os registra devidamente como "Pesquisas paralelas dos principais arquitetos brasileiros" em sua tese de 1971,

points out that she got commissions in several Latin-American countries. He considers that Lina has distanced herself from the Brazilian modern architecture so far defined by Costa, Niemeyer and his group - the Carioca school - while approaching an opposite trend, developed in São Paulo by Artigas and his group, because Paulistas "did not see with good eyes the affirmation of the superiority of Rio de Janeiro." However, in his eyes, she will do that without abandoning rationalism. It is a way of saying that house and museum remain, in their day, singular works, with all the connotations of the expression. Indeed, they are marginal, as is her author. Like that other woman architect Eileen Gray, she is original and independent. She is not an accredited member of either school. Nevertheless, if house and museum remain singular in their originality, they do not stray too far from contemporary precepts in Brazil. That applies even to the primitivist strain that can be discerned in the horizontal garden of the Bardi house and the vertical garden of the museum's basement, or, with greater force, in other houses of the period. This primitivism can be taken simply as an inflection, related to Costa's Park Hotel and to Carlos Frederico Ferreira weekend house near Rio (1949), or to her friend Warchavchik's thatch-roofed beach pavilion near São Paulo for Jorge da Silva Prado (1946), one of the chicest meeting points of Brazilian high society in the 1950s, in all probability one of the sources for the Cirrel house. Primitivism (arte povera included) can be quite elegant.

As for the SESC-Pompéia Leisure Center, its design is contemporary with that of Caraíba Company Town in Bahia by Joaquim Guedes and Marcos Acayaba (1976), which does not involve recycling, but questions Brasília's paradigmatic status too. The leisure center was inaugurated at a time when the unity of Brazilian modern architecture already seemed an unfounded myth. It appealed to a wider public than other recycling projects by Alcides da Rocha Miranda, such as the headquarters of Companhia Internacional de Seguros (1976) or Fundação Universitária José Bonifácio (1981). It was immediately recognized as paradigmatic and renewed the enthusiasm about the restoration of the Solar do Unhão in Salvador (1959-1963). Lina did several other projects in 1980s that involved recycling. Their influence grew when this kind of building task became mainstream in the 1990s, and architects that worked with Lina came of age, such as André Vainer, Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci and Marcelo Suzuki. Concurrently, the interest in the room as the basic building block of architecture became more general, as exemplified by the SESC-Nova Iguaçu Leisure Center of Hector Vigliet-

"L'Architecture Contemporaine au Brésil," mais tarde publicado em Português.⁴⁵ Para ele, Lina é representativa dos arquitetos estrangeiros que trabalham em São Paulo, não mencionando que Lina tinha se naturalizado muito cedo (1951). Nota que Lina tem reconhecimento internacional, o que é verdadeiro em relação à publicação da casa e do museu em revistas européias, mas incorretamente aponta que ela tem encargos em vários países latino-americanos. Considera que Lina se distanciou da arquitetura moderna brasileira definida até então por Costa, Niemeyer e seu grupo, a escola carioca, aproximando-se de uma tendência oposta, desenvolvida em São Paulo por Artigas e seu grupo, porque os paulistas "não viam com bons olhos a afirmação da superioridade do Rio de Janeiro."⁴⁶ No entanto, em seus olhos, ela faz isso mantendo-se fiel ao racionalismo. É uma maneira de dizer que casa e museu permanecem, em sua época, obras singulares, com todas as conotações da expressão. De fato, eles são marginais, como sua autora. Como aquela outra mulher arquiteto Eileen Gray, ela é original e independente. Ela não é um membro acreditado de qualquer escola. Não obstante, se casa e museu permanecerão singulares em sua originalidade, não desviam muito dos preceitos contemporâneos no país. Isso se aplica até mesmo à disposição primitivista que pode ser discernida no jardim horizontal da casa Bardi e no jardim vertical do embasamento do porão, ou, com maior vigor, em outras casas do período. Este primitivismo pode ser tomado simplesmente como uma inflexão, relacionado com o Park Hotel de Costa e à casa-de-semana perto do Rio de Carlos Frederico Ferreira (1949), ou à cobertura de sapé de seu amigo Warchavchik no pavilhão de praia perto de São Paulo para Jorge da Silva Prado (1946), um dos pontos de encontro mais chiques da alta sociedade brasileira na década de 1950, com todas as probabilidades uma das fontes para a casa Cirrel.⁴⁷ O primitivismo (Arte Povera incluída) pode ser bastante elegante.

Quanto ao Centro de Lazer SESC-Pompéia, sua concepção é contemporânea com a da cidade de Caraíba na Bahia de Joaquim Guedes e Marcos Acayaba (1976), que não envolve reciclagem, mas questiona também o status paradigmático de Brasília.⁴⁸ O centro de lazer foi inaugurado no momento em que a unidade da arquitetura moderna brasileira já parecia um mito sem fundamento. Seu apelo público era mais amplo do que outros projetos de reciclagem de Alcides da Rocha Miranda, como a sede da Companhia Internacional de Seguros (1976) ou a Fundação Universitária José Bonifácio (1981).⁴⁹ Foi imediatamente reconhecido como paradigmático e renovou o entusiasmo com a restauração do Solar do Unhão,

ca and Bruno Padovano or the work of Luis Espallargas in Alcantara. Indeed, interest in Lina's personal poetics grew exponentially since the 1990s, boosted by the critical success of both the SESC-Pompéia Leisure Center and the monograph organized by Ferraz and published by the Institute Lina Bo and Pietro Maria Bardi, accompanied by several exhibits on Lina's work. Particularly remarkable is Paulo Mendes da Rocha slightly earlier homage to the São Paulo Museum of Art in the portal spanning 60 meters at his Brazilian Museum of Sculpture (1986). All things considered, Lina's trilogy added a new twist to the ongoing plot of Brazilian modern architecture and one can no longer be imagined without the other.

em Salvador (1959-1963). Lina fez vários outros projetos em 1980 envolvendo reciclagem. Sua influência cresceu quando este tipo de encargo edilício tornou-se normal na década de 1990, e arquitetos que trabalharam com Lina amadureceram, como André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Paralelamente, o interesse na sala como o bloco básico do projeto da arquitetura tornou-se mais geral, como exemplificado pelo Centro de lazer SESC-Nova Iguaçu de Hector Vigliecca e Bruno Padovano ou pela obra de Luis Espallargas em Alcântara. Na verdade, o interesse na poética pessoal de Lina cresceu exponencialmente desde a década de 1990, impulsionado pelo sucesso de crítica do Centro de Lazer e da monografia organizada por Ferraz e publicada pelo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, acompanhada de diversas exposições da obra de Lina. Particularmente notável e um pouco anterior é a homenagem de Paulo Mendes da Rocha ao Museu de Arte de São Paulo no portal que vence 60 metros em seu Museu Brasileiro da Escultura (1986). Tudo considerado, a trilogia de Lina acrescentou uma guinada nova no enredo em curso da arquitetura moderna brasileira e uma já não pode ser imaginada sem a outra.

¹ Este ensaio é um terceiro olhar no trabalho de Lina. O centro de lazer SESC-Pompéia foi comentado por mim em uma revisão da arquitetura brasileira da década de 1980 em Carlos Eduardo Comas, "Arquitetura Brasileira Anos 80: Um Fio de Esperança," *AU* 28 (1990): 91-97. A idéia de uma trilogia que inclui a Casa de Vidro (casa Bardi), o MASP e o SESC-Pompéia foi exposto em "Lina Bo Bardi," *Revista de Cultura Brasileira* 02 (1998): 100-121. Seguiu-se uma análise comparativa da casa de Lina com o Cassino de Niemeyer e a Capela de São Pedro de Paulo Mendes da Rocha: "Casino, Cobijo, capilla: tres casas de cristal modernas en Brasil," *Summa+* 50 (2001): 70-75. A comparação entre as casas de vidro de Mies, Johnson e Lina foi escrita como "Variaciones sobre la transparencia: Las Casas de vidrio de Mies van der Rohe, Philip Johnson y Lina Bo Bardi," para a revista *30.60* de Córdoba, Argentina em 2006, e posteriormente traduzido para o português como "Três variações sobre a Transparência e a Domesticidade no pós-guerra," *ARQtexto* 8 (2006): 12-19. Gostaria de agradecer a David Leatherbarrow pelas correções oportunas, comentários e sugestões.

² Para fins de comparação, datas de nascimento e morte do casal Bardi e outros arquitetos citados neste trabalho: Marcello Piacentini (1881-1960), Mies van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965), Pietro Maria Bardi (1900-1999), Louis Kahn (1901-1974), Lucio Costa (1902-1998), Giuseppe Terragni (1904-1943), Oscar Niemeyer (1907-), Franco Albini (1905-1977), Carlo Scarpa (1906-1978), Philip Johnson (1906-2005), Charles Eames (1907-1978), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Ray Eames (1912-1988), Lina Bo Bardi (1914-1992), Vilanova Artigas (1915-1985), Aldo van Eyck (1918-1999), Paulo Mendes da Rocha (1928-), Joaquim Guedes (1932-2008), Hector Vigliecca (1940-), Bruno Padovano (1951-), Luis Espallargas (1952-), André Vainer (1954-), Marcelo Ferraz (1955-).

³ Imagens do trabalho anterior, de 1947, também feito por Lina, são confundidas com a remodelação de 1950 em Henrique Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil* (Nova York: Reinhold, 1956), 204-205. Para uma documentação mais detalhada dos encargos, ver Marcelo Ferraz, org., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Empresa das Artes, 1993). Ver também AAVV, *MASP 60 anos, a história em três tempos* (São Paulo: Prêmio, 2008).

⁴ Os preceitos do restauro "filológico," defendida por Camillo Boito (1836-1914) foram incorporadas à *Carta de Atenas* (1931) e à *Carta Italiana del Restauro* (1932) e promovidos por Giovanni Giovannoni (1873-1947) como "restauro científico." Giovannoni foi professor de Lina. Para as habilidades de Lina com a colagem, consultar o artigo anterior de Zeuler Lima. As afinidades de Lina com o surrealismo estão bem documentados em Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias de arquitetura* (São Paulo: GGili/Romano Guerra, 2006).

⁵ As restantes obras construídas a partir do zero são poucas: muito perto da casa Bardi, a casa Valeria Cirrel ou Casa do Jardim de Cristal (1958) e sua casa de hóspedes, La Torracia (1964); a casa do Chame-Chame, Salvador (1958); a igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia (1976-82); a capela de Santa Maria dos Anjos, Vargem Grande Paulista (1978); o Atelier Bo Bardi, na propriedade Bardi (1986). Os trabalhos de reciclagem incluem o Solar do Unhão, Salvador (1959-63) e vários projetos para o centro histórico de Salvador, em meados da década de 80. As referências principais são Ferraz, *Lina Bo Bardi* e a monografia de série 2G 23-24, Olívia de Oliveira,

¹ This essay is a third look at Lina's work. SESC-Pompéia leisure center was first commented by me in a review of Brazilian architecture of 1980s: Carlos Eduardo Comas, "Arquitetura Brasileira Anos 80: Um fio de Esperança," *AU* 28 (1990): 91-97. The idea of a trilogy comprising the Glass House, MASP and SESC-Pompéia was first expounded in "Lina Bo Bardi," *Revista de Cultura Brasileira* 02 (1998): 100-121. Then followed a comparative analysis of Lina's house with Niemeyer's Casino and Paulo Mendes da Rocha's São Pedro Chapel: "Casino, cobijo, capilla: tres casas de cristal modernas en Brasil," *Summa+* 50 (2001): 70-75. The comparison between the Glass Houses of Mies, Johnson and Lina was first written as "Variaciones sobre la transparencia: las casas de vidrio de Mies van der Rohe, Philip Johnson y Lina Bo Bardi," for *30.60* magazine of Cordoba, Argentina in 2006, and later translated to Portuguese as "Três variações sobre a domesticidade e a transparência no pós-guerra," *ARQtexto* 8 (2006): 12-19. I wish to thank David Leatherbarrow for his opportune corrections, comments and suggestions.

² For comparison purposes, birth and death dates of the Bardi couple and other architects cited in this paper: Marcello Piacentini (1881-1960), Mies van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965), Pietro Maria Bardi (1900-1999), Louis Kahn (1901-1974), Lucio Costa (1902-1998), Giuseppe Terragni (1904-1943), Oscar Niemeyer (1907-), Franco Albini (1905-1977), Carlo Scarpa (1906-1978), Philip Johnson (1906-2005), Charles Eames (1907-1978), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Ray Eames (1912-1988), Lina Bo Bardi (1914-1992), Vilanova Artigas (1915-85), Aldo van Eyck (1918-1999), Paulo Mendes da Rocha (1928-), Joaquim Guedes (1932-2008), Hector Vigliecca (1940-), Bruno Padovano (1951-), Luis Espallargas (1952-), André Vainer (1954-), Marcelo Ferraz (1955-).

³ Images of the earlier job of 1947 also done by Lina are confused with the 1950 remodeling in Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (New York: Reinhold, 1956), 204-205. For a more detailed documentation of the commissions, see Marcelo Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Empresa das artes, 1993). See also AAVV, *MASP 60 anos, a história em três tempos* (São Paulo: Prêmio, 2008).

⁴ The precepts of the "philological restoration" defended by Camillo Boito (1836-1914) were incorporated to the Athens Charter (1931) and to Carta italiana del restauro (1932) and promoted by Giovanni Giovannoni (1873-1947) as "scientific restoration." Giovannoni was Lina's teacher. For Lina's collage skills, see the preceding article by Zeuler Lima. Lina's affinities with surrealism are well documented in Olivia de Oliveira: *Subtle substances: the architecture of Lina Bo Bardi* (Barcelona: GGili, 2006).

⁵ Remaining works built from scratch are few: quite close to the Bardi house, the Valeria Cirrel or Crystal Garden House (1958) and its La Torracia Guest House (1964); the Chame-Chame House, Salvador (1958); the Espírito Santo do Cerrado Church, Uberlândia (1976-82); the Santa Maria dos Anjos Chapel, Vargem Grande Paulista (1978); the Bo Bardi Studio, in the Bardi property (1986). Recycling jobs include Solar do Unhão, Salvador (1959-63) and several projects for Historic Salvador in the mid-80s. Key references are Ferraz, *Lina Bo Bardi* and the serial monograph 2G 23-24, Olívia de Oliveira, ed., *Lina Bo Bardi Obra Construída/Built Work* (Barcelona: GGili, 2002).

org., *Lina Bo Bardi Obra Construída/Built Work* (Barcelona: GGili, 2002). Há também pequenas monografias sobre projetos específicos publicados para o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi pela Editorial Blau: "Museu de Arte de São Paulo" (Lisboa: 1997), "SESC Fábrica da Pompéia" (Lisboa: 1998), "A Casa de Vidro" (Lisboa: 1999), "Igreja Espírito Santo do Cerrado - Espírito Santo do Cerrado Church" (Lisboa: 1999), "Teatro Oficina - Oficina Theater" (Lisboa: 1999). A mais ambiciosa tentativa para rever o trabalho de Lina é Oliveira, *Sutis substâncias*. Duas teses de doutorado valem consulta: Silvana Rubino, "Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968" (Unicamp, 2002), e Ruth Verde Zein, "A arquitetura da escola paulista brutalista" (PROPAR-UFRGS, 2005). Rubino foca na biografia, Zein no contexto e produção arquitetônicos, incluindo observações perspicazes sobre a interação entre Lina e Reidy (pp. 85-87), uma bem fundamentada análise do MASP (pp. 170-175), e uma breve mas sugestiva discussão da recepção crítica morna do MASP (pp. 338-339). A revisão do trabalho de Lina como cenógrafa está na dissertação de mestrado de Mateus Bertone da Silva, "Lina Bo Bardi: Arquitetura Cênica" (PPGAU EESC-USP, 2004). Uma seleção de textos de Lina foi recentemente disponibilizada: Silvana Rubino e Marina Grinover, orgs., *Lina por escrito* (São Paulo: Cosac & Naify, 2009).

⁶ Oliveira, *Sutis substâncias*, 30. Ela não aceita que Lina seja dualista, mas está discutindo um dualismo no sentido filosófico, enquanto eu estou apenas observando a dualidade de composição. Oliveira também irá observar o contraponto de elementos aéreos e terrestres na obra de Lina. No entanto, há outro sentido que pode ser dado ao dualismo: dois estilos, cada um usado em uma ocasião diferente. Creio que Oliveira refuta isso, e eu concordo absolutamente com ela.

⁷ Para comparações entre essas casas, ver a referência na nota 1.

⁸ Ver quatro dos desenhos correspondentes na monografia Blau, *op. cit.* Dois deles são reproduzidos em Oliveira, *Sutis substâncias*, 74-75.

⁹ Ver o texto de Ferraz na monografia Blau sobre a Casa de Vidro, *op. cit.*, não numerado.

¹⁰ Para o museu de Reidy ver Nabil Bonduki, org., *Afonso Eduardo Reidy* (São Paulo: ILBPMB; Lisboa: Blau, 1999), 154-155.

¹¹ A tese de Rubino explica em detalhe a concorrência entre os Bardis, aliados de Chateaubriand, e do grupo da Bienal de São Paulo- Museu de Arte Moderna, liderado por Ciccillo Mattarazzo e sua esposa aristocrata Yolanda Penteado e apoiado por um outro jornal influente, *O Estado de São Paulo*, mais próximo do grupo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, liderado por Niomar Muniz Bittencourt, proprietária do Correio da Manhã, então o principal jornal da capital. No entanto, a cronologia de Rubino é confusa. Depois de ler as informações contidas em Rubino, "Rotas da modernidade;" Rubino e Grinover, *Lina por escrito*; Ferraz, *Lina Bo Bardi*; Oliveira, *Sutis substâncias* e AAVV, *MASP 60 Anos*, acompanhado por algumas suposições educadas, os eventos-chave que afetam o processo de projeto podem ser resumidos da seguinte forma. Em 1957, Lina vai visitar o recém-eleito prefeito Adhemar de Barros e o secretário de Obras Públicas Figueiredo Ferraz, com Edmundo Monteiro, diretor dos Diários Associados e braço direito de Chateaubriand, que propõe que a transferência do MASP para o terreno do Trianon. Ela apresenta um estudo que é considerado interessante, mas não tem as dependências de eventos do antigo Trianon. O estudo morre porque há um

There are also small monographs on specific projects published for the Instituto Lina Bo and P. M. Bardi by Editorial Blau: "São Paulo Art Museum" (Lisbon: 1997), "SESC Fábrica da Pompéia - Pompéia Factory" (Lisbon: 1998), "Casa de Vidro - The Glass House" (Lisbon: 1999), "Igreja Espírito Santo do Cerrado - Espírito Santo do Cerrado Church" (Lisbon: 1999), "Teatro Oficina - Oficina Theater" (Lisbon: 1999). The most ambitious attempt to review Lina's work is Oliveira, *Sutis substâncias*. Two doctoral theses are worth checking: Silvana Rubino, "Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968" (Unicamp, 2002), and Ruth Verde Zein, "A arquitetura da escola paulista brutalista" (PROPAR-UFRGS, 2005). Rubino focus on biography, Zein on architectural context and production, including shrewd remarks about the interaction between Lina and Reidy (pp. 85-87), a well-reasoned analysis of MASP (pp. 170-175), and a brief but suggestive discussion of MASP's lukewarm critical reception (pp. 338-339). There's a review of Lina's work as stage designer in Mateus Bertone da Silva's master's dissertation, "Lina Bo Bardi: Arquitetura Cênica" (PPGAU EESC-USP, 2004). A selection of Lina's texts was recently made available: Silvana Rubino and Marina Grinover, eds., *Lina por escrito* (São Paulo: Cosac & Naify, 2009).

⁶ Oliveira, *Sutis substâncias*, 30. She does not accept that Lina be a dualist, but she is discussing dualism in a philosophical sense, while I am simply observing compositional duality. Oliveira will also observe the counterpoint of aerial and terrestrial elements in Lina's work. However, there is another sense that can be given to dualism: two styles, each used in a different occasion. I believe Oliveira disputes that, and I would agree absolutely with her.

⁷ For extended comparisons between those houses, see bibliography at note 1.

⁸ See four of the corresponding drawings in the Blau monograph, *op. cit.* Two of them are reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 74-75.

⁹ See the Ferraz text in Blau monograph on the Glass House, *op. cit.*, unnumbered.

¹⁰ For Reidy's museum see Nabil Bonduki, ed., *Afonso Eduardo Reidy* (São Paulo: ILBPMB; Lisboa: Blau, 1999), 154-155.

¹¹ Rubino's thesis explains in detail the competition between the Bardis, allies of Chateaubriand, and the São Paulo Biennale-Museum of Modern Art group led by Ciccillo Mattarazzo and his aristocratic wife Yolanda Penteado, supported by another influential newspaper, *O Estado de São Paulo*, and closer to Rio's Museum of Modern Art group led by Niomar Muniz Bittencourt, owner of Correio da Manhã, then the capital's leading newspaper. However, Rubino's chronology is confusing. After reading the information in Rubino, "Rotas da modernidade;" Rubino and Grinover, *Lina por escrito*; Ferraz, *Lina Bo Bardi*; Oliveira, *Sutis substâncias*, and AAVV, *MASP 60 Anos*, accompanied by some educated guesses, the key events affecting the design process can be summarized as follows. In 1957, Lina goes to visit newly elected Mayor Adhemar de Barros and Secretary of Public Works Figueiredo Ferraz with Edmundo Monteiro, a director of Diários Associados and Chateaubriand's right arm, proposing that the MASP move to the Trianon site. She presents a study that is considered interesting but lacks the ballroom of the old Trianon. The study dies because there is an agreement signed in 1958 to move the MASP collection to the Armando Alvares Penteado Foundation. However, this agreement is cancelled and the move does not happen. So Monteiro proposes that Adhemar carry on the MASP at Trianon project in exchange for Diários Associados support of his presidential candidacy in 1960.

acordo assinado em 1958 para transferir a coleção do MASP para a Fundação Armando Álvares Penteado. No entanto, este acordo é cancelado e a transferência não acontece. Assim, Monteiro propõe que Adhemar leve adiante o projeto do MASP no Trianon em troca de apoio dos Diários Associados à sua candidatura presidencial em 1960. As obras começam em setembro de 1960. Portanto o acordo com o município deve ter sido assinado em algum momento entre 1958 e essa data, pois Adhemar perde a eleição e seu mandato termina em 1961. A construção provavelmente pára por razões orçamentais durante o mandato do seu sucessor, Prestes Maia, 1961-1965, e é retomado em 1966 pelo novo prefeito, Faria Lima, que inaugura o museu em 1968. Os desenhos que Lina mostra ao prefeito, em 1957, são reproduzidas em Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, 280. Oliveira mostra também estudos baseados em pirâmides (pp. 266, 271, 272, 274), um estudo com uma caixa suspensa de dois pórticos em cruz (pp. 325, 328) e um estudo que é uma versão do museu de São Vicente, com uma série de pórticos transversais (pp. 262, 329). Estes estudos podem ter sido feitos a qualquer momento entre 1952 (quando Reidy terminou a sua concepção) e 1957. Há também um esboço sem data em que a Avenida Paulista corre subterrânea ao longo da fachada do museu, permitindo a integração do belvedere e do Parque do Trianon para criar um “Central Park dos pobres.” Desenhos para o anteprojeto que Oliveira data de 1960 aparecem em Oliveira, *Sutis substâncias*, 300-301. O “Hall Cívico” e seus espaços auxiliares no embasamento aparece como uma alternativa para as instalações exigidas pela Prefeitura, ou o salão de festas (ver Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 102; Rubino & Grinover, *Lina por escrito*, 122-129) ou espaços de escritório para uma secretaria de governo (ver AAVV, *MASP 60 Anos*, 107). O rótulo não importa muito, pois é uma composição neutra sem colunas que poderia acolher várias funções. Lina passa 1959-1964 entre a Bahia e São Paulo. Oliveira data de 1963 uma segunda versão, mostrando uma escada reta (Oliveira, *Sutis substâncias*, 321-323, 327). Aliás, Figueiredo Ferraz assina em 1965 uma petição solicitando a cessão do embasamento para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. O projeto final deve ter sido elaborado após isso, incluindo as mudanças importantes na estrutura e aparência da caixa transparente. À medida que a construção progredia, protensão vertical foi necessária devido à falhas na soldagem e reforço de aço. Os pilares foram conseqüentemente engrossados. O MASP ganhou o controle de todo o edifício em 1967, mas a entrada independente para o embasamento foi mantida.

¹² Os desenhos são reproduzidos em Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, 280.

¹³ *Habitat 11* (1953). Os projetos de Nervi para o Salão do Automóvel de Turim são o Salone B (1948-50) e Salone C (1949-50) do Palazzo delle Esposizioni di Torino, reproduzidos em Ada Louise Huxtable, *Pier Luigi Nervi* (Nova York: George Braziller, 1960), figs. 23-42. Eles medem 243'x310' e 165'x215'x45'.

¹⁴ A Capela da Pampulha e os exoesqueletos dos Auditórios do Ministério da Educação e da Fábrica Duches são comentados em *Habitat 2* (1951): 6-9. Para a escola e museu de Reidy, ver Bonduki, *Affonso Eduardo Reidy*, 156-161 e 174-181.

¹⁵ Ver Museu de São Vicente em Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 90-93.

¹⁶ Este desenho particular é reproduzido em Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, acima.

¹⁷ O anteprojeto pode ser encontrado em Oliveira, *Sutis substâncias*, 300-301.

¹⁸ Os desenhos são reproduzidos em Oliveira, *Sutis substâncias*,

Work in the building site starts in September 1960. Therefore the agreement with the Municipality must have been signed sometime between 1958 and that date, as Adhemar loses the election and his mandate ends in 1961. Building probably stops for budgetary reasons during the 1961-1965 mandate of his successor, Prestes Maia and is resumed in 1966 by the new mayor, Faria Lima, who inaugurates the museum in 1968. The drawings that Lina shows to the mayor in 1957 are reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, 280. Oliveira shows also studies based on pyramids (p. 266, 271, 272, 274), a study with a box hanging from two crossing frames (p. 325, 328) and a study that is a version of the São Vicente museum, with a series of transversal frames (p. 262, 329). These studies might have been done anytime between 1952 (when Reidy finished his design) and 1957. There is also an undated sketch where the Paulista avenue runs underground along the museum frontage, allowing the integration of the belvedere and the Trianon Park to create a “poor people’s Central Park.” Drawings for the preliminary design that Oliveira dates from 1960 appear in Oliveira, *Sutis substâncias*, 300-301. The “Civic Hall” and its ancillary spaces in the basement appear as an alternative to the facilities required by the Municipality, either the ballroom (see Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 102; Rubino and Grinover, *Lina por escrito*, 122-129) or office spaces for a government department (see AAVV, *MASP 60 Anos*, 107). The label does not matter much, as it is a neutral, columnless composition that could serve many purposes. Lina spends 1959-1964 between Bahia and São Paulo. Oliveira dates from 1963 a second version, showing a straight staircase (Oliveira, *Sutis substâncias*, 321-323, 327). Incidentally, Figueiredo Ferraz signs a petition in 1965 asking for the cession of the basement to the São Paulo Museum of Modern Art. The final design must have been worked out after that, including major changes in structure and the appearance of the transparent box. As building progressed, vertical prestressing was needed because of faulty welding and steel reinforcement. Pillars were consequently thickened. MASP gained control of the whole building in 1967, but the independent entrance to the basement was retained.

¹² The drawings are reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, 280.

¹³ *Habitat 11* (1953). Nervi’s Halls for the Torino Motor Show are actually Salone B (1948-50) and Salone C (1949-50), Palazzo delle Esposizioni di Torino, reproduced in Ada Louise Huxtable, *Pier Luigi Nervi* (New York: George Braziller, 1960), ill. 23-42. They measure 243'x310' and 165'x215'x45'.

¹⁴ The Chapel at Pampulha and the exoskeletons of the Auditoria for the Ministry of Education and the Duches Factory are commented in *Habitat 2* (1951): 6-9. For Reidy’s school and museum see Bonduki, *Affonso Eduardo Reidy*, 156-161 and 174-181.

¹⁵ See design of São Vicente Museum in Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 90-93.

¹⁶ This particular drawing is reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 276, top.

¹⁷ The preliminary design can be found in Oliveira, *Sutis substâncias*, 300-301.

¹⁸ The drawings are reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 321-3, 327.

¹⁹ The sketch is reproduced in Oliveira, *Sutis substâncias*, 274.

²⁰ Malraux’s book was quite influential, as shown in Geraldo Ferraz, “Do Museu Imaginário de Malraux ao Museu de Arte de São Paulo,” *Diário de Notícias*. Salvador, May 6, 1951. The newspaper

321-3, 327.

¹⁹ O desenho é reproduzido em Oliveira, *Sutis substâncias*, 274.

²⁰ O livro de Malraux foi bastante influente, como mostrado em Geraldo Ferraz, "Do Museu Imaginário de Malraux ao Museu de Arte de São Paulo," *Diário de Notícias*. Salvador, 06 de maio de 1951. O jornal era parte do império jornalístico de Chateaubriand.

²¹ Ver AAVV, *MASP 60 Anos*, 40.

²² Ruth Verde Zein, "Fábrica da Pompéia: para aprender e ver," *Projeto 149* (1991): 24-35.

²³ Cunhada pelo autor e mais desenvolvida em Carlos Eduardo Comas, "Arquitetura Urbana: Cidade Funcional, Cidade Figurativa," *Oculum 04* (1993): 68-75, a expressão "cidade figurativa" designa o esquema urbano que tem por unidades de composição a rua-corredor, a praça-salão e o quarteirão fechado, admite o lote, a quadra e o bairro como unidades de subdivisão territorial e possibilita a oposição pragmática e perceptiva entre o tecido edificado ordinário e o monumento excepcional. Seus elementos não tem indicação funcional uxóvoca e sua complementaridade implica interdependência do projeto da edificação, projeto viário e projeto do espaço aberto público. A "cidade funcional" apresentada em Le Corbusier, *La charte d'Athènes* (Paris: Seuil, 1971 [1942]) pode se ler como esquema urbano que tem por unidades de composição conjuntos de edifícios isolados no tapete verde de super-quadra indivisa com zoneamento mono-funcional e hierarquia viária estrita. A forma de seus elementos se diz decorrer de correlação lógica entre disponibilidades técnicas e requerimentos programáticos da sociedade industrial, implicando autonomia no projeto da edificação, projeto viário e projeto do espaço aberto totalmente público.

²⁴ A conexão com Klein é proposta em bases sólidas por Oliveira, *Sutis substâncias*, 249-252. No entanto, a ausência de referência à cena artística em São Paulo incomoda, dado o apoio de Lina a Max Bill e ao Movimento Concreto de São Paulo.

²⁵ Ver o meu texto sobre a base acadêmica da arquitetura moderna brasileira: Carlos Eduardo Comas, "Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna: Corolario Brasileño" em *Anales del Instituto de Arte Americano 26* (Buenos Aires, 1988): 85-96. O sujeito recebe um maior desenvolvimento da minha tese de doutorado, "Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes 1936-45" (Université de Paris VIII, 2002), traduzido para o Português como "Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos" (PROPAR-UFRGS, 2002). Um último texto sobre o mesmo tema é "Corollaire Brésilien: l'architecture moderne et la tradition académique," *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine 18-19* (2006): 47-66 - número especial sobre a Casa França-Brasil editado por Philippe Panerai.

²⁶ Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 75.

²⁷ Colin Rowe, "Neo-'Classicism'" and "Modern Architecture," em *The Mathematics of the Ideal Villa* (Cambridge: MIT Press, 1978), 119-158. Escrito, 1956-57.

²⁸ Carla Zolinger, "Lina Bo Bardi: 1951: Casa de Vidro, 1964: Niente Vetri," em "A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano 1930-70," *Anais do I Seminário DOCOMOMO Sul*, orgs. Carlos Eduardo Comas e Edson Mahfuz (Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006).

²⁹ Ver Le Corbusier, *Modulor 1* (Paris: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950), 224. Cito: Ici, forte objectivité des formes sous la lumière

was part of Chateaubriand's publishing empire.

²¹ See AAVV, *MASP 60 Anos*, 40.

²² Ruth Verde Zein, "Fábrica da Pompéia: para ver e aprender," *Projeto 149* (1991): 24-35.

²³ Coined by this author and more developed in Carlos Eduardo Comas, "Arquitetura Urbana: Cidade Funcional, Cidade Figurativa," *Oculum 04* (1993): 68-75, the expression "figurative city" designates the urban scheme that features the corridor-street, the salon-plaza and the perimeter block as units of composition, includes the lot and the superblock as units of territorial subdivision and promotes the pragmatic and perceptual opposition between ordinary built fabric and exceptional monument, eventually freestanding. Its elements have no univocal functional indication and their complementarity implies interdependence of the design of buildings, design of streets and design of public open spaces. The "functional city" presented in Le Corbusier, *La charte d'Athènes* (Paris: Seuil, 1971 [1942]) designates an urban scheme that features units of composition appearing as sets of freestanding buildings on the green carpet of a superblock with no territorial subdivision, promotes mono-functional zoning and obeys a strict street hierarchy. The form of its elements is supposedly derived from the logical correlation between technical availabilities and programmatic demands of the industrial society, implying autonomy between the design of buildings, design of streets and design of wholly public open spaces.

²⁴ The Klein connection is proposed on solid bases by Oliveira, *Sutis substâncias*, 249-252. Nevertheless, the absence of reference to the arts scene in São Paulo is bothersome, given Lina's support of Max Bill and the São Paulo Concrete Movement.

²⁵ See my text on the academic basis of Brazilian modern architecture: Carlos Eduardo Comas, "Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna: Corolario Brasileño" in *Anales del Instituto de Arte Americano 26* (Buenos Aires, 1988): 85-96. The subject gets a fuller development in my doctoral thesis, "Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes 1936-45" (Université de Paris VIII, 2002), translated to the Portuguese as "Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos" (PROPAR-UFRGS, 2002). A last text on the same subject is "Corollaire Brésilien: l'architecture moderne et la tradition académique," *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine 18-19* (2006): 47-66 - special issue on France-Brazil guest edited by Philippe Panerai.

²⁶ Ferraz, *Lina Bo Bardi*, 75.

²⁷ Colin Rowe, "Neo-'Classicism'" and "Modern Architecture," in *The Mathematics of the Ideal Villa* (Cambridge: MIT Press, 1978), 119-158. Written, 1956-57.

²⁸ Carla Zolinger, "Lina Bo Bardi - 1951: Casa de Vidro, 1964: Niente Vetri," in "A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano 1930-70," *Anais do I Seminário DOCOMOMO Sul*, eds. Carlos Eduardo Comas and Edson Mahfuz (Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006).

²⁹ See Le Corbusier, *Modulor 1* (Paris: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950), 224. I quote: "Ici, forte objectivité des formes sous la lumière intense d'un sol méditerranéen: architecture mâle. Là, subjectivité illimitée occupant des ciels tamisées: architecture femelle." Le Corbusier goes on, saying that the former is "allantica," under the sign of the square, and the latter is "allagermanica," works under the sign of the triangle. In other words, Le Corbusier proposes that Classical (horizontal,

intense d'un sol méditerranéen: architecture mâle. Là, subjectivité illimitée occupant des ciels tamisés: architecture femelle. Minha tradução: "Aqui, forte objetividade das formas sob a luz intensa de um solo mediterrâneo: arquitetura masculina. Lá, subjetividade ilimitada ocupando céus tamizados: arquitetura feminina." Le Corbusier continua, dizendo que o primeiro é "allantica," sob o signo do quadrado, e o último é "allagermanica," trabalha sob o signo do triângulo. Em outras palavras, Le Corbusier dá gênero à arquitetura clássica (horizontal, estática) e à arquitetura gótica (pontaguda, vertical, dinâmica). Lucio Costa utiliza a mesma polaridade, mas associa seus termos, respectivamente, a uma forma plástico-ideal - de beleza contida como em um cristal - e a uma forma orgânico-funcional - de beleza que desabrocha como uma flor. Ver a nota 26 para referência.

³⁰ O artigo seminal de Costa foi publicado em 1937 e reeditado em Lucio Costa, *Sobre arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), 17-40. Hitchcock sugere claramente que a nova arquitetura não só tem base em países específicos como depende de realizações individuais, e fala sobre "novos pioneiros" em *Modern architecture - romanticism and reintegration* (Nova York: Payson e Clark, 1929). A análise formal da nova arquitetura é encontrado em Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style* (Nova York: Norton, 1966 [1932]). A nova edição inclui um *post-scriptum* que, implicitamente, endossa a ideia de epitáfio mencionada no parágrafo seguinte.

³¹ Os membros do *Gruppo 7* foram Ubaldo Castagnoli, Figini Luigi, Guido Frette, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Gino Pollini, Giuseppe Terragni. Seus artigos apareceram na *Rassegna Italiana*, a partir de dezembro de 1926 a maio de 1927 como "Architettura;" "Architettura II: gli stranieri;" "Architettura III: inpreparazione, incompreensione, pregiudizi;" "Architettura IV: una nuova epoca arcaica." O primeiro e o último foram traduzidos por Ellen Shapiro em *Oppositions 6* (1976).

³² Consultar "caractère" em Quatremère de Quincy, *Encyclopédie methodique - Architecture* vol. 1 (Paris: Panckoucke, 1788). Existe uma edição *princeps* na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Também a versão resumida posteriormente, *Dictionnaire Historique* (Paris: Librairie d'Adrien Le Clère, 1832).

³³ A citação completa é: "(a nova arquitetura)...poderá no entanto adquirir naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., a escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento- muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaïsse, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc., e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada- um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e desprentensiosa, muito bem deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares." Costa, *Sobre arquitetura*, 85.

³⁴ Costa desenvolve essas ideias em três textos. O primeiro é a memória sobre seu projeto para a Cidade Universitária do Brasil, de 1937, "Universidade do Brasil," reimpresso em Costa, *Sobre arquitetura*, 67-85. Logo vem artigo de 1945, "Considerações sobre o ensino da arquitetura," reimpresso em Costa, *Sobre arquitetura*, 111-117. O último foi publicado em 1952, "Considerações sobre a Arte Contemporânea," reimpresso em Costa, *Sobre arquitetura*, 202-229.

³⁵ Para uma análise detalhada do Museu das Missões e da Pampulha de Niemeyer entendidos como uma progressão arquitetônica, ver o meu texto, "Suítes Brasileiras: Notas sobre o passado presente em Le Corbusier/Lucio Costa/Oscar Niemeyer," em *O Moderno já Passado, o Passado no Moderno*, orgs. Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto e Sergio Marques (Porto Alegre: Uniritter, 2009), 343-358.

static) and Gothic architecture (pointed, vertical, dynamic) are gendered. Lucio Costa uses the same polarity but associates its terms respectively to a plastic-ideal conception of form - beauty is contained as a crystal - and to an organic-functional conception of form - beauty blossoms like a flower. See note 26 for reference.

³⁰ Costa's seminal article was published in 1937 and reprinted in Lucio Costa, *Sobre arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), 17-40. Hitchcock clearly suggests that the new architecture is not only place-based but dependent on individual achievements, and talks about "new pioneers" in *Modern architecture - romanticism and reintegration* (New York: Payson and Clark, 1929). The formal analysis of the new architecture is found in Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style* (New York: Norton, 1966 [1932]). The new version includes a *post-scriptum* that implicitly adheres to the idea of epitaph mentioned in the next paragraph.

³¹ *Gruppo 7* members were Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Gino Pollini, Giuseppe Terragni. Their articles appeared in *Rassegna Italiana*, from December 1926 to May 1927 as "Architettura;" "Architettura II: gli stranieri;" "Architettura III: inpreparazione, incompreensione, pregiudizi;" "Architettura IV: una nuova epoca arcaica. The first and the last were translated by Ellen Shapiro for *Oppositions 6* (1976).

³² See "caractère" in Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Methodique - Architecture* vol. 1 (Paris: Panckoucke, 1788). There is a princeps edition at Biblioteca Nacional in Rio. Also the abridged later version in *Dictionnaire Historique* (Paris: Librairie d'Adrien Le Clère, 1832).

³³ The full quotation is: "(a nova arquitetura)...poderá no entanto adquirir naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., a escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento- muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaïsse, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc., e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada- um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e desprentensiosa, muito bem deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares." Costa, *Sobre arquitetura*, 85.

³⁴ Costa develops these ideas in three texts. First is the memoir on his design for the University City of Brazil, of 1937, "Universidade do Brasil," reprint in Costa, *Sobre arquitetura*, 67-85. Next comes an article in 1945, "Considerações sobre o ensino da arquitetura," reprint in Costa, *Sobre arquitetura*, 111-117. The last is published in 1952, "Considerações sobre a arte contemporânea," reprint in Costa, *Sobre arquitetura*, 202-229.

³⁵ For a detailed analysis of the Museum of the Missions and Niemeyer's Pampulha understood as an architectural progression, see my text, "Suítes Brasileiras: notas sobre o passado presente em Le Corbusier/Lucio Costa/Oscar Niemeyer" in *O Moderno já Passado, o Passado no Moderno*, eds. Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto and Sergio Marques (Porto Alegre: Uniritter, 2009), 343-358.

³⁶ Reprint in *Oppositions 8*, 98. A rustic temple fabrique for Mauthuis, c.1783.

³⁷ A major series is formed by the Ministry of Education building, the Associação Brasileira building (by Milton and Marcelo Roberto), the Museum of the Missions, the Brazilian Pavilion at the New York World's Fair of 1939 (Costa and Niemeyer), the Ouro Preto Grand Hotel (Niemeyer) and the Friburgo Park Hotel, all exploring the idea of porosity and featuring a central void

³⁶ Reimpresso em *Oppositions* 8, 98. Uma *fabrique* de templo rústico para Mauperthuis, c.1783.

³⁷ Uma série principal é formada pelo Ministério da Educação, a Associação Brasileira (por Milton e Marcelo Roberto), o Museu das Missões, o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 (Costa e Niemeyer), o Grand Hotel de Ouro Preto (Niemeyer) e o Park Hotel de Nova Friburgo, todos explorando a idéia de porosidade com um vazio central ladeado por dois sólidos em seu embasamento ou base.

³⁸ *Habitat 2* (1951): 3.

³⁹ Oliveira, *Sutis substâncias*, 17. Seu argumento é que as casas Cirrel e Chame-Chame não têm paralelo e propõem uma reeducação “moral da burguesia nacional” (sic). Ver nota 38.

⁴⁰ Marcello Piacentini foi professor e ex-empregador de Gregori Warchavchik, de quem Costa foi sócio de 1931 a 1933. Além disso, Piacentini foi o adversário de Costa no projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, cuja influência a vinda de Le Corbusier devia dissipar e não o fez. Em outras palavras, Costa devia conhecer bem todos os desenvolvimentos arquitetônicos do período entre guerras na Itália.

⁴¹ Publicado em Lucio Costa, *Lucio Costa: registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), 106. Oliveira não parece conhecê-lo, tampouco. De qualquer forma, há um precedente provável para a Casa Cirrel, o pavilhão de praia de Warchavchik, nota 40. Quanto às alegações de singularidade em relação a Casa Chame-Chame, elas são verdadeiras, mas isso não o torna um projeto revolucionário ou mesmo conseqüente. Por um lado, a parede não rematada é um elemento fundamental da Casa Modernista de Warchavchik na rua Itápolis (1930), mais claramente na vista lateral mostrada no catálogo da exposição *Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil* (São Paulo: MASP, 1971). Por outro lado, Oliveira acertadamente comenta o diálogo em curso entre Lina e Niemeyer, que liga entre si as casas Bardi, Canoas e Chame-Chame. Isso não é ir contra a corrente, na minha opinião.

⁴² Philip Johnson, “Whither away - Non-Miesian directions” em *Writings* (Nova York: Oxford University Press, 1979), 236.

⁴³ Depoimento ao autor, c. 1990.

⁴⁴ A Casa Lota de Macedo Soares é publicado em Mindlin, *Arquitetura moderna*, 78-79.

⁴⁵ A Casa Bardi é publicado por Mindlin, *Arquitetura moderna*, 64-65. A casa e o museu são comentados com uma foto do último por Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil* (São Paulo: Perspectiva, 1981), 267-268.

⁴⁶ Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea*, 268.

⁴⁷ A casa de fim de semana de Ferreira é publicada em Mindlin, *Arquitetura moderna*, 54-55; o pavilhão de praia, p. 51. Jorge da Silva Prado foi um promotor imobiliário, filho de Antonio da Silva Prado Júnior, que foi prefeito do Rio de Janeiro 1926-1930. Ele era parente de Luís da Silva Prado e Antonio da Silva Prado Neto, ambos clientes de Warchavchik.

⁴⁸ Ver Monica Camargo, *Joaquim Guedes* (São Paulo: Cosac & Naify, 2000).

⁴⁹ Ver Lelio Coelho Frota, *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1993).

flanked by two solids on their base.

³⁸ *Habitat 2* (1951): 3.

³⁹ Oliveira, *Sutis substâncias*, 17. Her argument is that the Cirrel and the Chame-Chame houses have no parallel and propose a “moral reeducation of the national bourgeoisie” (sic). See note 38.

⁴⁰ Marcello Piacentini was a teacher and former employer of Gregori Warchavchik, with whom Costa was associated from 1931 to 1933. Furthermore, Piacentini was the adversary of Costa in the design of Rio’s University City, whose influence the coming of Le Corbusier was supposed to dispel and did not. In other words, Costa must have been well aware of all the architectural developments of the interwar period in Italy.

⁴¹ Published in Lucio Costa, *Lucio Costa: registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das artes, 1995), 106. Oliveira does not seem to know it, either. Anyhow, there is a likely precedent for the Cirrel house, and that is Warchavchik’s beach pavilion, note 40. As for the claims of singularity regarding the Chame-chame house, they are true, but that does not make it a revolutionary or even consequential project. On one hand, the unframed wall is a basic element of Warchavchik’s Modernist House at Itapolis St.(1930), most clearly in the lateral view shown at the catalogue of the exposition *Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil* (São Paulo: MASP, 1971). On the other hand, Oliveira rightly points out the ongoing dialogue between Lina and Niemeyer, connecting the Bardi, Canoas and Chame-chame houses. That is not going counter the grain, in my opinion.

⁴² Philip Johnson, “Whither away - Non-Miesian directions” in *Writings* (New York: Oxford University Press, 1979), 236.

⁴³ Conversation, c. 1990.

⁴⁴ The Lota de Macedo Soares house is published in Mindlin, *Arquitetura moderna*, 78-79.

⁴⁵ The Bardi House is published by Mindlin, *Arquitetura moderna*, 64-65. The house and the museum are commented with a photo of the latter by Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil* (São Paulo: Perspectiva, 1981), 267-268.

⁴⁶ Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea*, 268.

⁴⁷ Ferreira’s weekend house is published in Mindlin, *Arquitetura moderna*, 54-55; the beach pavilion, p. 51. Jorge da Silva Prado was a real-estate developer, son of Antonio da Silva Prado Junior, who was mayor of Rio from 1926-1930. He was a relative of Luis da Silva Prado and Antonio da Silva Prado Neto, both clients of Warchavchik.

⁴⁸ See Monica Camargo, *Joaquim Guedes* (São Paulo: Cosac & Naify, 2000).

⁴⁹ See Lelio Coelho Frota, *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1993).