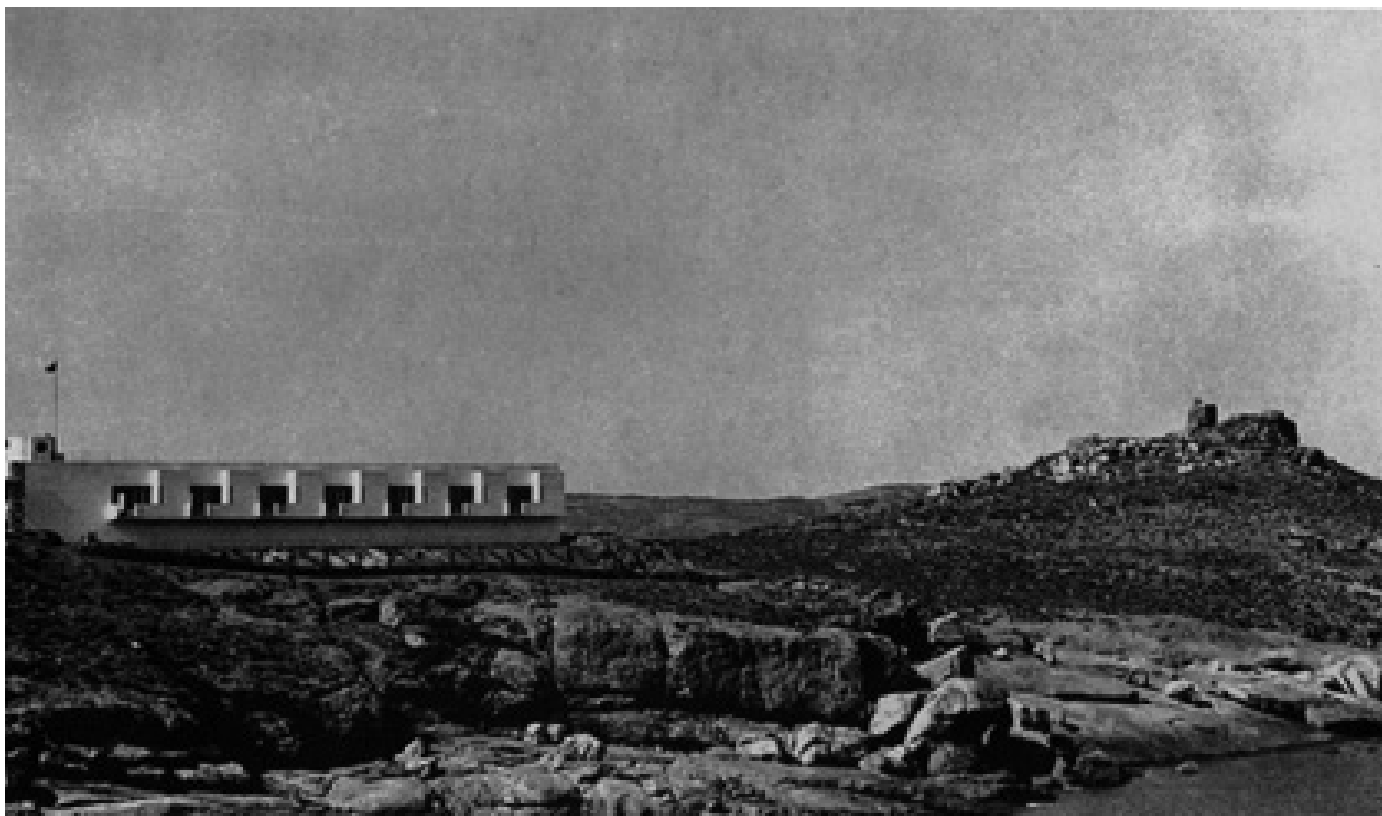


LUGARES DE VILEGIATURA, CAMINHOS SUL-AMERICANOS
PLACES OF VILLEGGIATURA, SOUTH-AMERICAN WAYS

Marta Peixoto

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas

ARQTEXTO 14



1



2

1 Hotel Nord-Sud, em Calvi.
1 Nord-Sud Hotel, in Calvi.

2 Grand Hotel, em Ouro Preto.
2 Grand Hotel, in Ouro Preto.

Vilegiatura - temporada de recreio, repouso, férias que se passa fora dos centros urbanos, no campo, praia ou balneário.

O hotel pode ter sido fonte de inspiração para os *immeubles-villa* de Le Corbusier no entre-guerras, mas não é programa corriqueiro na agenda do arquiteto europeu ou norte-americano membro ou simpatizante dos CIAM. O único exemplar do tipo no catálogo do MoMA apresentando *The International Style* é um pequeno estabelecimento praiano, o Hotel Nord-Sud (1929-31), de André Lurçat em Calvi, na costa corsa, com sete apartamentos, destinado a artistas.¹ Na década seguinte, exceções num panorama ainda dominado pelo ecletismo são o Grand Hotel de Oscar Niemeyer na cidade colonial de Ouro Preto (1940-44) e o Park Hotel de Lucio Costa em Nova Friburgo (1944-45), também conhecido como Hotel do Parque São Clemente.² O pequeno estabelecimento serrano se projeta destinado a potenciais compradores de subúrbio-jardim de alto nível, tendo apenas dez apartamentos e com expectativa de vida útil limitada. Entretanto, é pensado como *projeto total* pelos promotores, conscientes da importância de compor uma imagem e uma ambientação de vilegiatura em que a arquitetura, o paisagismo e o mobiliário interatuam impressionando todos os sentidos. Portanto, é interessante comparar o hotel de Lucio com outros três hotéis serranos um pouco anteriores no Brasil e na Argentina, que também são pensados por seus promotores como projeto total, mas são confiados a profissionais que, ao contrário de Lúcio, não tinham renegado uma prática eclética. O conjunto ilustra uma diversidade de escalas de empreendimento e uma diversidade de respostas arquitetônicas desigualmente apreciadas pela crítica - mas a comparação acaba por corroborar que a linha divisória entre modernismo e ecletismo é bem mais tênue do que propõem as polêmicas modernistas e pós-modernistas. Pode ser mesmo que eclético não seja senão um modo de ser moderno (independentemente de aspecto) e moderno (com um determinado aspecto) não seja senão um modo de ser eclético, o sentido lato incluindo toda a arquitetura da era da máquina, o sentido restrito incluindo a arquitetura do Estilo Internacional e sua descendência.

A ESTÂNCIA E OS CAMPOS

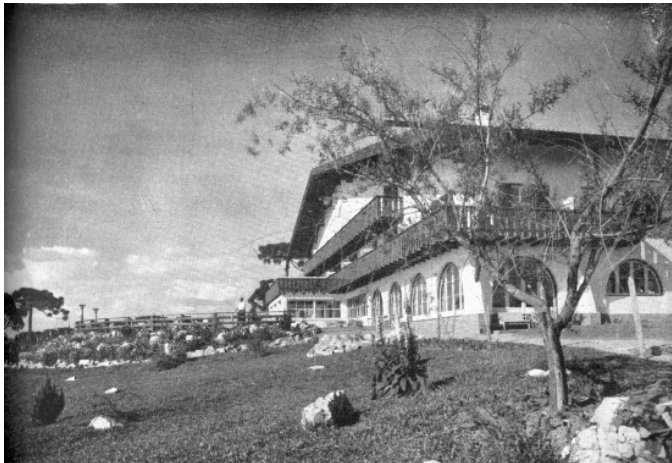
O primeiro hotel é o Toriba (1941-43), nos arredores de Campos do Jordão, uma estância climática a 167 quilômetros de São Paulo e a 1628 metros de altitude na Serra da Mantiqueira. Proclamada como "a Suíça Brasileira," apesar das raras ocorrências de neve, Campos é famosa pelos sanatórios para tratamento da tuberculose

Villeggiatura - a recreation, resting or vacation period spent outside the urban centers, in the country, beach or spa.

The hotel may have been a source of inspiration for the *immeubles-villas* of Le Corbusier in the inter-war period, but it was not an usual job for the European or North-American architect that was a member or a sympathizer of CIAM. The only example of its kind in the MoMA catalog presenting *The International Style* is a small beachfront establishment, the Nord-Sud Hotel (1929-31), by Andrew Lurçat at Calvi in the Corsican coast, with seven apartments intended for artists.¹ In the following decade, exceptions in a landscape still dominated by eclecticism were the Grand Hotel by Oscar Niemeyer in the colonial city of Ouro Preto (1940-44), and the Park Hotel by Lucio Costa in Nova Friburgo (1944-45), also known as the Hotel do Parque São Clemente.² This small mountain establishment was intended for prospective buyers of an upscale garden suburb, had only ten apartments, and was not supposed to last long. Nevertheless, it was conceived as *total design* by its developer, aware of the importance of composing an image and a setting of villeggiatura in which architecture, landscaping and furnishings interacted impressing all the senses. So, it is interesting to compare Lucio's hotel with three other mountain hotels designed a little earlier in Brazil and Argentina that were also conceived as total design by their developers, but were entrusted to professionals who, unlike Lucio, had not discontinued an eclectic practice. Taken together, they illustrate a diversity of scales of development and a diversity of architectural responses diversely appreciated by critics - but the comparison ends up by corroborating that the line between eclecticism and modernism is much more tenuous than modernist or post-modernist polemics postulate. It may even be that being eclectic is just another way of being modern (regardless of aspect) and being modern (with a specific aspect) is just another way of being eclectic, the broad sense of being modern encompassing all architectures of the Machine Age, the strict sense reserved for International Style architecture and their offspring.

THE RETREAT AND THE FIELDS

The first hotel is Toriba (1941-43) in the outskirts of Campos do Jordão, a "climatic resort" 167 kilometers from São Paulo and 1628 meters above sea level in the Mantiqueira Mountains. Advertised as "the Brazilian Switzerland" despite the rare occurrence of snow, Campos was famous for its tuberculosis sanatoria until the inauguration of this leisure establishment. Comprising 24 apart-



3



5



4



6



7

3 Hotel Toriba, em Campos do Jordão.
3 Toriba Hotel, in Campos do Jordão.

4 Varanda do Hotel Toriba.
4 Toriba Hotel veranda.

5 Hotel Toriba.
5 Toriba Hotel.

6 Afresco do Hotel Toriba.
6 Fresco inside Toriba Hotel.

7 A Encantada.
7 A Encantada.

até a inauguração deste estabelecimento de lazer. Com 24 apartamentos “todos dotados de água corrente fria e quente” e servidos por “instalação de aquecimento central,” o hotel fica dentro de um parque de 7 hectares com quadras de tênis e piscina. Toriba é supostamente a palavra tupi-guarani para “paz, alegria e felicidade.” Os proprietários são Ernesto Diederichsen e seu genro Luiz Dumont Villares. O projeto é da Severo & Villares (1938), a empresa montada pelo arquiteto português Ricardo Severo - o pai do neo-colonial - e Arnaldo Dumont Villares, como sucessora do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, fundado em 1907 por Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), o arquiteto eclético mais bem sucedido de São Paulo.³

O edifício é uma barra de três andares cuja base se expande assimétrica em volumes diversos ao longo das fachadas maiores, desigualmente recuados de suas extremidades. A entrada acontece descentrada nas duas fachadas. Numa, a expansão de perímetro recortado contém uma passagem coberta para veículos e outra de pedestres para acessar ao saguão sob a barra, a cozinha e a sala de almoço. Inscrita num trapézio retângulo, essa expansão é coberta com panos de telhas francesas. No lado oposto, ela é uma varanda retangular de menor porte, que ocupa um canto do terraço contíguo aos salões do hotel. Seu teto plano constitui uma sacada flanqueada em ambos os lados pelos balcões em balanço privativos dos apartamentos. O corpo é de alvenaria rebocada e pintada de branco, numa estrutura de paredes portantes com lajes e vigas de concreto armado. As janelas se sucedem meio sem ritmo, acompanhando a distribuição irregular de quartos e banheiros. O telhado se resolve em duas águas assimétricas a partir do segundo andar. Perfurado pelas várias chaminés, seus beirais avançam, protegendo os balcões e seus guarda-corpos em madeira. A publicidade diz que o hotel é de estilo “alpino-suíço” autêntico.

O parque inclui florestas de árvores nativas como a araucária, o pinho-bravo, a quaresmeira e o manacá da serra, além de jardins que florescem o ano inteiro. Dentro, a madeira domina, pinho de nó ou essência de lei: nos tacos dos pisos que se alternam com lajotas cerâmicas e nos lambris que revestem boa parte das paredes internas, nas tábuas que revestem as vigas, no mobiliário de raiz popular afim à inspiração alpina, nos aros suspensos de correntes de ferro que constituem os lustres dos salões a partir de modelo de origem medieval. Algumas cadeiras retomam modelos tiroleses do século dezanove, com abertura em forma de coração no encosto, assento em balanço e pés palito inclinados para fora. Outras são do tipo Win-

ments “all equipped with cold and hot running water” and served by “central heating installation,” the hotel is enclosed by a park of 7 hectares with several tennis courts and a swimming pool. Toriba is supposedly the Tupi-Guarani word for “peace, joy and happiness.” The owners were Ernesto Diederichsen and his son-in-law Luiz Dumont Villares. The project was done by Severo & Villares (1938), the firm set up by the Portuguese architect Ricardo Severo - the father of the “neo-colonial” style - and Arnaldo Dumont Villares, as the successor of Escritório Técnico Ramos de Azevedo, founded in 1907 by Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), the most successful eclectic architect of Sao Paulo.³

The building is a three-story slab whose base expands asymmetrically in different volumes along the larger façades, unevenly receded from the slab edges. Entrances in both cases are off-center. In one of them, the lean-to contains a carport and a pedestrian walkway leading to the hall under the slab, the kitchen and the lunchroom. Inscribed in a rectangle trapeze, it is roofed with French clay tiles. On the opposite side, a smaller rectangular veranda occupies a corner of the terrace that adjoins the hotel’s public rooms. Its flat roof provides a public balcony flanked on both sides by narrower, cantilevered and continuous balconies accessed via the apartments. The slab’s masonry is plastered and white painted, in a structure of load-bearing walls with floors and beams of reinforced concrete. The arrhythmic windows follow the irregular distribution of bedrooms and bathrooms. The two-sloped, asymmetric roof develops from the second floor onwards. Pierced by several chimneys, its eaves advance protecting the wooden balconies and their guard-rails. According to the publicity, the hotel is done in authentic “Swiss-Alpine” style.

The park includes forests of native trees such as the araucária, the wild pine, the quaresmeira and the manacá, as well as gardens that bloom during the entire year. Inside, wood reigns, either knotty pine or hardwood: in the floor boards that alternate with ceramic tiles, in the wainscot that lines much of the interior walls and the planks that line the beams, in the furniture of popular origins and Alpine inspiration as well as in the hoops suspended from iron chains that make up the chandeliers of medieval inspiration in the public rooms. Some chairs recall Tyrolean models of the nineteenth century, with a heart-shaped opening on the back, cantilevered seat and stick feet slanting outwards. Others belong to the low back Windsor chair type, dating from early eighteenth century England.⁴ Curtains, tablecloths and bedspreads are made of an unpretentious checkered cotton. It is scale rather than charac-

dsor de encosto baixo, remontando à Inglaterra do início do século dezoito.⁴ Cortinas, toalhas de mesa e colchas são de tecidos desprezíveis, tipo algodão quadriculado. Entre quartos e salões, as diferenças não são de caráter, limitam-se à escala, embora o destaque maior na área social sejam os afrescos de Fulvio Pennacchi, membro do grupo Santa Helena, com temas como “Canções Folclóricas Brasileiras,” “Churrasco Gaúcho,” “Vindima no Sul” e “Entradas e Bandeiras.”⁵

A decoração modesta é creditada à firma Casa e Jardim, provavelmente sob a direção dos arquitetos, a julgar por comentário de Pennacchi. A ambientação procura criar uma atmosfera de domesticidade singela, como se o hotel fosse uma casa em maiores dimensões. O comentário publicado na revista *Acrópole* merece ser reproduzido: “com gosto foi decorado e transformado num lar (...) Construtor e decorador deste Hotel Toriba em Campos do Jordão alcançaram um ideal de unidade e harmonia, que completam a perfeição da natureza sublime abençoada por Deus.”⁶ Pennacchi conta que foi inspirado pelo verso de uma canção popular: “A casinha pequenina, lá no alto da colina, chega bem para nós dois.”⁷ Por outro lado, a ênfase publicitária nas instalações de aquecimento da água e do ar atesta a importância de soluções técnicas ainda novas no país. No mesmo espírito, a cozinha e toda a parte de serviço são aspectos importantes do projeto e atentam aos “requisitos modernos de higiene e conforto com insolação e ventilação adequadas” (grifo nosso).⁸ A culinária do Toriba logo fica famosa, em particular as *fondues* e *raclettes*.

O hotel se volta para famílias e casais de posses (recém-casados também) prezando a possibilidade de “relaxar no silêncio e contemplar a natureza exuberante” num refúgio que “deixa para trás qualquer vestígio da vida conturbada das grandes cidades,” conforme o folheto do hotel, mas sem maior pretensão de elegância. A tônica é de solidez burguesa e germânica, que desconfia do *chic* e reclama o *gemütlichkeit*, mas moderado, porque a valorização concomitante da limpeza pede que a rusticidade seja controlada. É cenário para saia xadrez pregueada, conjunto de *ban-lon* com colar de pérolas que podem ser até verdadeiras, lenço amarrado na cabeça e sapatos de sola grossa adequados aos passeios ao ar livre, gênero rainha Elizabeth de ascendência germânica e comportamento burguês nas suas férias anuais escocesas. A fórmula parece dar certo, porque dos quatro casos em estudo, é o único que funciona nos termos originais até hoje, com uma clientela fidelíssima.

A idéia de um hotel em estilo “alpino-suíço” não deixa

ter that differentiates bedrooms from public rooms, even though the latter feature frescoes by Fulvio Pennacchi, a member of the Santa Helena group, with themes such as “Brazilian Folk Songs,” “Gaúcho Barbecue,” “Harvest in the South” and “Entradas e Bandeiras.”⁵

The modest decor is credited to the firm “Casa e Jardim,” probably under the direction of the architects, judging by Pennacchi comments. It tries to achieve an atmosphere of simple domesticity, treating the hotel as a blown-up house. A review in *Acrópole* magazine is worth reproducing: “it was tastefully decorated and transformed into a home (...) builder and decorator of this Toriba Hotel in Campos do Jordão reached an ideal of unity and harmony, which complete the perfection of sublime nature blessed by God.”⁶ Pennacchi says that he was inspired by the line of a popular song: “The little house, high up on the hill, is enough for both of us.”⁷ Otherwise, the emphasis on water and air heating in the advertising is a measure of the attractiveness of technical solutions that were still novel in the country. Similarly, the kitchen and all services pay attention to “modern requirements of hygiene and comfort with proper sunlight and ventilation” (emphasis added).⁸ The Toriba cuisine soon becomes famous, with *fondues* and *raclettes* as specialties.

The hotel caters to well-to-do families and couples (newlyweds too) that appreciate the opportunity to “relax in silence and contemplate exuberant nature” in a retreat that “leaves behind any trace of the worrisome urban living,” as the hotel brochure says, but do not look for elegance. They prefer bourgeois and Germanic solidity, which distrusts *chic* and strives for *gemütlichkeit* up to a point, because the concomitant valorization of cleanliness demands that rusticity be controlled. They get a scenario made to order for pleated plaid skirts, *ban-lon* twin sets worn with string of pearls that may even be real, scarves tied around the head and sensible thick-soled shoes for walking outdoors, recalling Queen Elizabeth of Germanic ascendance and bourgeois behavior in her annual Scotland vacations. The formula seems successful: this is the only one of the four cases that still works as originally planned, with a very faithful clientele.

The idea of doing a hotel in a “Swiss-Alpine” style is not illogical in a town that claims even today that its climate is better than that of Davos. It is a strategy of image creation that capitalizes on the prestige of European culture amidst Brazilian middle and upper classes. It appeals to their familiarity with a particular manifestation of that culture in a mountainous geography, the Swiss chalet that connotes rural and rustic simplicity besides proximity to nature and

8 Vista do interior do Hotel Toriba.
8 Interior view of Toriba Hotel.



8

13 Cadeiras Windsor.
13 Windsor chairs.

9 Vistas do interior do Hotel Toriba.
9 Interior views of Toriba Hotel.



9



10



11



12



13

de fazer sentido quando o lugar em que o hotel se inscreve garante que seu clima é melhor que o de Davos. É uma estratégia de criação de imagem que explora o prestígio da cultura européia junto às nossas classes médias e altas. Ela explora a familiaridade das mesmas com uma manifestação particular dessa cultura em geografia montanhosa, o chalé suíço carregando conotações de simplicidade campestre e camponesa, além de proximidade à natureza e aconchego doméstico invernal. Além disso, o chalé suíço era um tipo de habitação em moda no Brasil durante a segunda metade do século dezenove e o início do século vinte; um exemplo relevante é "A Encantada" (1918), o chalé de Santos Dumont (tio dos Dumont Villares), projetado pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo em Petrópolis, a primeira cidade de vilegiatura no país.

Como naquela ocasião, o projeto do Toriba não copia um chalé suíço concreto, nem mesmo todos os elementos característicos do tipo chalé. A palavra *estilo*, no caso, não quer dizer mais que um vago "à moda de." A operação projetual lança mão de duas operações retóricas. Primeiro, uma sinédoque - a parte substitui o todo. O vínculo com o precedente se resume a dois elementos, o telhado de duas águas com beirais avançados sobre a empena frontal e os balcões em madeira com guarda-corpo de calado decorativo. Depois, é um exagero, uma hipérbole. O chalé suíço típico não tem a mesma escala. E tampouco tem expansões térreas, muito menos com teto plano.

O chalé suíço não é fonte exclusiva. Os lambris e o mobiliário de madeira insistem no tema alpino e estabelecem uma correspondência entre interior e exterior, que as luminárias de pretensões medievais não atrapalham; a valorização do gótico e do vernáculo são fenômenos relacionados. Contudo, vários elementos da construção são modernos de essência, se não de aparência: as paredes despojadas neste tipo de hotel bem como as instalações mecânicas. Como é sabido, incorporação ou expressão de modernidade não é invenção nem privilégio do Estilo Internacional. De um modo ou de outro, é constante na arquitetura ocidental desde a segunda metade do século dezenove, quando "formas evocativas de lugares e hábitos distantes se combinam com materiais estruturais e decorativos de produção industrial ou semi-industrial," como mostra del Brenna.⁹ Ao mesmo tempo, a combinação de arcos e paredes brancas poderia passar por neocolonial. Os afrescos vão direto para o lado da identificação nacionalista, para a qual concorrem também o nome do hotel e as araucárias que dominam a proposta essencialmente bucólica do parque.

Tudo somado, a busca da domesticidade serrana pa-

homely winter coziness. Moreover, the Swiss chalet was a fashionable dwelling type in Brazil during the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century; a relevant example is "A Encantada" (1918), the cottage of Santos Dumont (uncle of Dumont Villares), designed by the Escritório Técnico Ramos de Azevedo in Petrópolis, the first villeggiatura city in the country.

As in that case, the Toriba design does not copy a known Swiss chalet or reproduce all the characteristic features of the chalet type. Here the word *style* means just a vague "in the manner of." Two rhetorical operations prevail. First, a synecdoche - the part replacing the whole. Links with the typological precedent come down to two elements, a gable roof with eaves advancing on the larger façades and wooden balconies with decorative draft railings. Then there is exaggeration, hyperbole. The typical Swiss chalet is not built in the same scale. On the other hand, nor has it ground floor expansions, much less flat-roofed.

Indeed, the Swiss chalet is not the exclusive source for the Toriba design. The wood paneling and furnishings reiterate the Alpine theme and establish a correspondence between indoors and outdoors with which the medieval-like chandeliers do not interfere; the valorization of Gothic and that of vernacular are related phenomena. However, several structural elements are modern in essence, if not in appearance: the stripped walls in this kind of hotel as much as the mechanical services. As is known, incorporation or expression of modernity is not an invention or privilege of the International Style. In one way or another, it is constant in western architecture since the mid-nineteenth century, when "evocative shapes of distant places and habits are combined with structural and decorative materials of industrial or semi-industrial production," as del Brenna shows.⁹ At the same time, the combination of white walls and arches could pass for neo-colonial. The frescoes support the nationalist identification, like the hotel name and the araucarias that dominate the essentially bucolic proposal of the park.

The pursuit of a mountain related domesticity seems first attracted to the formal unity of a manifestation of "eclecticism of taste," the definition of Henry-Russell Hitchcock for the co-existence of works of different styles at the same time and/or location, but ends up as a manifestation of "eclecticism of style," the definition of that historian for the mix, in the same work, of various styles of different origin. Taken in the broad sense of style as "manner," the definition does not exclude popular styles, combining plastic ingenuity and ingenuousness - or popularesque styles, awkward through unconsciousness or neglect.

rece primeiro cortejar a unidade formal de uma manifestação de "ecletismo de gosto," a definição de Henry-Russel Hitchcock para a co-existência de obras de estilos diferentes na mesma época e/ou lugar, mas acaba se enquadrando como manifestação de "ecletismo de estilo," a definição do historiador para a mistura, na mesma obra, de vários estilos de origem diferente. Tomada em *lato sensu*, de estilo como "maneira," a definição não exclui estilos populares, combinando engenhosidade e ingenuidade plástica - ou estilos popularescos, desengonçados por inconsciência ou incúria.

A CIDADE E AS SERRAS

O segundo hotel é o Quitandinha (1940-44), nos arredores de Petrópolis, a cidade de vilegiatura imperial. Fundada por iniciativa de D. Pedro II a 68 quilômetros do Rio de Janeiro e 838 metros de altitude na Serra dos Órgãos, foi depois a residência de verão do Presidente da República até a transferência da capital para Brasília. Com pretensões a palácio, o hotel-cassino se implanta em fundo de vale, frente a lago artificial lembrando o mapa do Brasil ou da América do Sul. O mega-empreendimento tem 50.000 metros quadrados distribuídos em 6 andares. Havia originalmente 440 apartamentos e 13 salões, entre eles o Salão Mauá, o principal espaço de jogo, bem como casa noturna, vários restaurantes e teatro mecanizado com 1500 lugares e 3 palcos giratórios. As instalações esportivas incluíam quadras de tênis, campo de golfe, piscina a céu aberto flutuando no lago e piscina térmica coberta, pistas de boliche e patinação; cavalos para montaria estavam à disposição dos hóspedes. O proprietário era Joaquim Rolla, concessionário dos Cassinos da Urca, de Niterói e da Pampulha, magnata do jogo tão apreciado pelos políticos em volta do então presidente Getúlio Vargas. O engenheiro-arquiteto era o italiano Luiz Fossati (1894-1974), formado pela Politécnica de Milão, em cujo currículo constavam, além de trabalhos em São Paulo, Guarujá e Petrópolis, o Hotel Balneário Casino Icarahy em Niterói (1939) e, no Rio de Janeiro, o edifício Unidos (1937), o edifício Rex, cine Rex e teatro Rival (1928-34), hoje considerados expressões *Art Déco*.¹⁰

O Quitandinha evidencia a formação acadêmica do autor. A composição quase simétrica em tridente dos apartamentos privados se marca na fachada de acesso por corpos levemente avançados ao centro e nos extremos. A composição assenta sobre uma base retangular de 10 metros de altura que contém a recepção e os salões públicos, gera sacadas periféricas, é rasgada por grandes aberturas arqueadas e ampliada pelo pórtico de entrada.

THE CITY AND THE MOUNTAINS

The second hotel is the Quitandinha (1940-44) in the outskirts of Petrópolis, the city of imperial villeggiatura. Founded on the initiative of D. Pedro II about 68 kilometers from Rio de Janeiro and 838 meters above sea level in the Órgãos Mountains, it was later the summer residence of the President until the transfer of the capital to Brasília. A palace-like establishment, the hotel-casino premises sit at the bottom of a valley, facing an artificial lake that recalls the map of Brazil or South America. This mega-development has 50,000 square meters distributed over 6 floors. There were originally 440 apartments and 13 halls, including the so-called Mauá Hall, the main gambling space, as well as a night-club, several restaurants and the mechanized theater with 1500 seats and 3 revolving stages. The sports facilities included tennis courts, golf course, an outdoor swimming pool floating on the lake and an indoor heated pool in the building, bowling alleys and skating rings; horses for riding were available to guests. The owner was tycoon Joaquim Rolla, concessioner of the Urca, Niterói and Pampulha Casinos patronized by many politicians around then President Getúlio Vargas. The architect-engineer was Italian Luiz Fossati (1894-1974), a graduate from the Milan Polytechnic, whose résumé listed, besides works in São Paulo, Guarujá and Petropolis, the Hotel Spa Casino Icarahy in Niterói (1939) and, in Rio de Janeiro, the Unidos Building (1937), the Rex Building along with Rex Cinema and Rival Theater (1928-34), now considered *Art Déco* expressions.¹⁰

The Quitandinha does not deny the academic background of its author. The almost symmetrical, three-pronged composition of private apartments is indicated on the entrance façade by slightly advanced blocks at the center and edges. The composition sits on a 10 meters high rectangular base that contains reception and public rooms, allows for peripheral balconies, gets perforated by huge arched openings and is expanded by the entrance porch. The casino's main elements on the opposite side make up a tripartite composition. The Mauá Hall is a circularly planned structure with a diameter of 50 meters and a polyhedral roof that advances between the theater and a lookout tower.

The ensemble is up to seven stories high. The reinforced concrete structure has supports that remain hidden in the plastered brick masonry walls. External walls are painted at the top with graphics attempting to imitate half-timbered construction. Acute and broken on the front gables, the roofs resemble Medieval wimples and give to the advanced blocks an anthropomorphic aspect. Many windowed



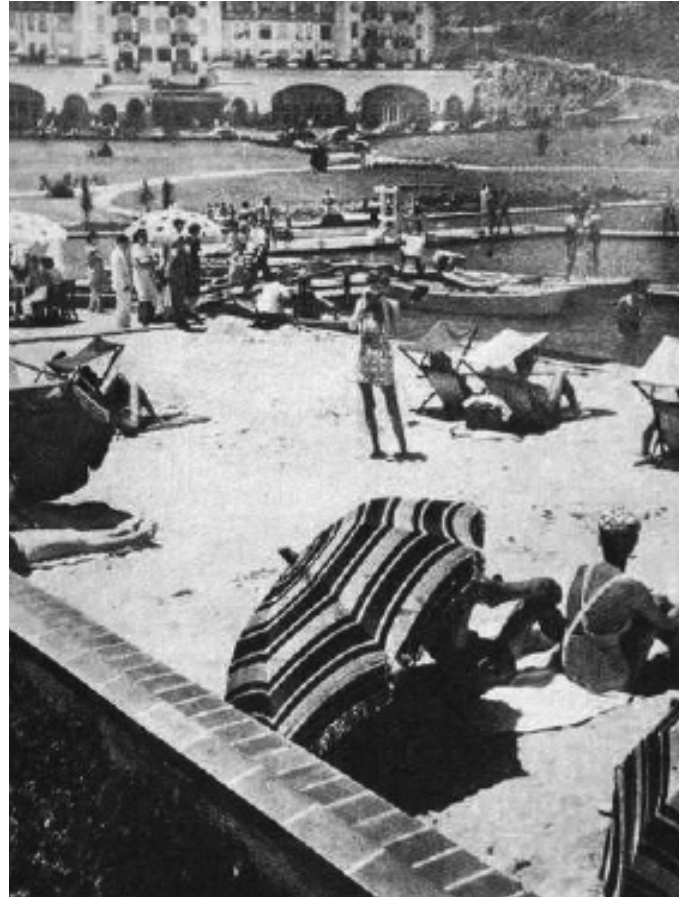
14



15



16



17



18

14 Hotel Quitandinha, em Petrópolis.
14 Quitandinha Hotel, in Petrópolis.

15 Hotel Quitandinha.
15 Quitandinha Hotel.

16 Hotel Quitandinha.
16 Quitandinha Hotel.

17 Hotel Quitandinha.
17 Quitandinha Hotel.

18 Hotel Quitandinha.
18 Quitandinha Hotel.

Os elementos principais do cassino configuram no lado oposto uma composição tripartida. O Salão Mauá tem planta circular com diâmetro de 50 metros e cobertura poliédrica, avançando entre o teatro e uma torre mirante.

O conjunto tem até 7 andares. A estrutura é de concreto armado, com os apoios geralmente ocultos nas paredes em alvenaria de tijolos rebocados. O topo das paredes externas é pintado com grafismo que intenta passar por enxaimel. Agudos e quebrados sobre as empenas frontais, os telhados parecem toucas medievais, dando aos corpos avançados aspecto antropomórfico. Muitas águas furtadas proporcionam iluminação aos apartamentos nos andares de sótão. O sistema de ar condicionado era originalmente de última geração e contava entre os atrativos do hotel. O edifício - ou pelo menos o seu invólucro - é descrito como de "estilo normando" pelo INEPAC, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, e a descrição continua dizendo tratar-se de "arquitetura de gosto eclético." Com efeito, o Salão Mauá e a torre tem feição vagamente românica ou gótica, aquele com janelas em arco de meio ponto, a outra com janelas pontiagudas. As elevações voltadas para os pátios internos, simplesmente rebocadas e perfuradas, são *funcionais*. Os interiores são um caso à parte, confiados a Dorothy Draper, decoradora norte-americana de muita fama.

Especializada em empreendimentos comerciais, particularmente hotéis e apart-hotéis. Draper tinha projetado, entre outros trabalhos, os interiores do apart-hotel Hampshire House (1937), do Hotel Carlyle (1938), do Arrowhead Springs Hotel perto de Los Angeles (1939), do Terrace Club da Feira Mundial de 1939 em Nova York, do Mayflower Hotel em Washington e do clube noturno do Drake Hotel de Chicago (1941). Draper privilegiava um "barroco moderno" ou "barroco déco."¹¹ Usava e abusava de florões, molduras, lustres, candelabros e castiçais de gesso, contra paredes de cores vibrantes em combinações audazes e pisos xadrez com pedras super-dimensionadas de mármore preto e branco. Amava tecidos de padrões florais graúdos, salões com mobiliário de jardim em ferro pintado de branco e o toque surreal de árvores desidratadas de quando em quando. Por coincidência, quando começou a trabalhar no Quitandinha, a popularidade de Carmen Miranda no exterior estava no auge e a originalidade do barroco brasileiro era defendida por Robert C. Smith e outros pesquisadores.¹² Draper não tinha porque modificar sua maneira ao voar para o Rio, mas as novidades incluem sofás curvos enormes para dividir espaço, móveis de bambu, uma gaiola gigante para araras, volutas incrustadas nos pisos de mármore, além de tecidos

gables provide lighting to the apartments on the attic floors. The air conditioning system was once cutting edge and counted among the hotel attractions. The building - or at least its envelope - is described as "Norman style" by INEPAC, the State Institute of Cultural Heritage of Rio de Janeiro, and the description goes on to say that this is "architecture of eclectic taste." Indeed, the Mauá Hall and the lookout tower display vaguely Romanesque or Gothic features, the former endowed with semicircular arched windows, the latter with pointed windows. The elevations facing the inner courtyards, simply plastered and perforated, are *functional*. The interiors are a special case, entrusted to Dorothy Draper, an American decorator of great fame.

Specializing in commercial enterprises, particularly hotels and apart-hotels, Draper had designed the interiors of New York's Hampshire House (1937) and Hotel Carlyle (1938), the Arrowhead Springs Hotel near Los Angeles (1939), the Terrace Club at the New York World's Fair of 1939, Washington's Mayflower Hotel and Chicago's Drake Hotel nightclub (1941), among other works. The decorator favored a "modern Baroque" or a "Déco Baroque."¹¹ She used and overused plaster rosettes, frames, chandeliers, girandoles and candlesticks, silhouetted against vibrant walls colored in daring combinations and checkered floors of super-sized black and white marble slabs. She loved fabrics with large floral prints, lounges featuring garden furniture made of white painted iron and, once in a while, surreal dehydrated trees. By coincidence, at the time she started working on the Quitandinha, Carmen Miranda's popularity abroad was booming and the originality of Brazilian Baroque was being defended by Robert C. Smith and other researchers.¹² Draper did not have a single reason to change her way when flying down to Rio, but novelties include large curved sofas to divide space, bamboo furniture, a giant cage for parrots, spirals embedded in the marble floors as well as fabrics printed with banana leaves and other tropical themes for bedspreads, curtains and upholstery, later sold by the Schumacher firm under the collection name Brazilliance (1947). The indoor pool - probably designed by Fossati - has an amoeboid shape within a "free plan" space; a plain isolated column stands against walls covered by a mosaic whose primary motif is an octopus. In the same vein, circus scenes were frescoed on the children lunch room's walls.

Hiring Draper suggests that Rolla wanted to lure a Yankee clientele, a smart idea given the expected prominence of United States and slow reconstruction of Europe after the war. By the way, gambling was legal in the state of Nevada since 1931, but there is no comparable hotel

estampados com folhas de bananeiras e outros motivos tropicais em colchas, cortinas e estofados, mais tarde vendidos pela firma Schumacher com o nome de coleção *Brazilliance* (1947). A piscina coberta - provavelmente projetada por Fossati - tem contornos amebóides, num espaço de planta livre; uma coluna isolada seca se destaca contra paredes revestidas por mosaico cujo principal motivo é um polvo. Na mesma linha, a sala de almoço infantil tem murais com motivos circenses.

A contratação de Draper sugere que Rolla pensava atrair uma clientela ianque, idéia esperta dada a expectativa de proeminência dos Estados Unidos e lenta reconstrução européia no pós-guerra. A propósito, o jogo era legal em Nevada desde 1931, mas não há ali hotel-cassino comparável até 1947, quando se inaugura o Mapes Hotel em Reno, à beira do lago Tahoe.¹³ Nos termos da época, o alvo é fazer do Quitandinha um ponto de encontro obrigatório para o *café society*, precursor do *jet set*, mistura de grã-finos, colunáveis e celebridades. Entre os astros de Hollywood na lista de hóspedes do hotel estão Erroll Flynn, Orson Welles, Lana Turner e Henry Fonda, ao lado de políticos como Getúlio Vargas, Harry Truman e Evita Perón.¹⁴ E a busca de um "glamour" serrano orientava claramente o projeto na direção de um "ecletismo de estilo."

Como o "alpino-suíço" do Toriba, o estilo "normando francês" ou "neo-normando" do Quitandinha remete primeiro a um filão de arquitetura doméstica. A evocação da Normandia via enxaimel e telhado pontudo é também recorrente nas vilas que povoam os bairros-jardim brasileiros; os de Petrópolis e seus arredores não são exceção, muito pelo contrário, embora às vezes se a evocação da Normandia se confunda com a da Inglaterra através de um estilo "anglo normando" ou simplesmente "inglês," como na chamada Vila Inglesa de Campos do Jordão ou no projeto de Lucio Costa para a casa em Teresópolis (c. 1925) de Arnaldo Guinle, um dos filhos do bilionário patriarca Eduardo Guinle. Afinal, a Inglaterra é uma conquista normanda. Seja como for, a evocação é de terceira ou quarta mão, porque se trata da versão transatlântica de vilas em Trouville, Deauville, Houlgate e outras praias normandas que são, por sua vez, versões oitocentistas da habitação rural da região, na trilha da Casa da Rainha, a réplica com telhado de palha que integra a aldeia de Maria Antonieta perto do *Petit Trianon* em Versalhes.

A opção de estilo do Quitandinha ganha em interesse quando se considera a presença marcante de cassinos nessas praias normandas. Em termos de evocação, o ramo do hotel de Petrópolis é co-lateral e mais tardio que o filão doméstico unifamiliar, porque se trata da versão

casino therein until 1947, when Reno's Mapes Hotel is inaugurated on the shores of Lake Tahoe.¹³ In period terms, the goal is to make Quitandinha a mandatory meeting point for *café society*, the forerunner of the *jet set*, a mix of socialites and celebrities. Among the Hollywood stars in the list of hotel guests were Errol Flynn, Orson Welles, Lana Turner and Henry Fonda, along with politicians like Getúlio Vargas, Harry Truman and Evita Perón.¹⁴ And the search for a mountain glamour clearly directed the project towards an "eclecticism of style."

As the "Swiss-Alpine" style of the Toriba, Quitandinha's "Norman French" or "neo-Norman" style first refers to a branch of domestic architecture. The evocation of Normandy via half-timbering and the peaked roof is also recurrent in the villas that populate the Brazilian garden suburbs; the ones from Petrópolis and surroundings are no exception, quite the contrary, although sometimes the evocation of Normandy can be confused with that of England through an "Anglo Norman" or simply "English" style, as in the so-called English Vila at Campos do Jordão or Lucio Costa's project for the Teresópolis house (c. 1925) of Arnaldo Guinle, one of the billionaire patriarch Eduardo Guinle's sons. After all, England is a Norman conquest. In any case, it is a third or fourth hand evocation, because it applies to the transatlantic version of villas in Trouville, Deauville, Houlgate and other Norman beaches which are, in turn, nineteenth-century versions of rural housing in that region, in the wake of the Queen's House, a thatched roof replica in Marie Antoinette's peasant village near the *Petit Trianon* at Versailles.

Quitandinha's choice of style gains interest when considering the strong presence of casinos on these Norman shores. As evocations go, the Petrópolis hotel branch is co-lateral and posterior to the single-family house branch. It is the revised and enlarged transatlantic version of the hotel palaces that appeared around 1900 and were, in turn, revised and enlarged versions of nineteenth century beach villas. In the change from a cottage to urban hotel that includes the scaling of the original type, the movement of volumes and planes of roofs, walls and windows was combined with rational and well proven *Beaux-Arts* composition formulas.¹⁵ The most significant example is the Hotel Normandy (1910-12) in Deauville that entrepreneur Eugène Cornuché built at the same time as the casino on the neighboring block in "Trianon" style and the tunnel connecting the two buildings. Later, the Norman reference combined with scaling and transposition of use was seen even in public buildings, such as the Trouville-Deauville railway station (1931) by Jean Philipot and the primary

19 Vistas internas do Hotel Quitandinha.
19 Interior views of Quitandinha Hotel.

20 Vistas internas do Hotel Quitandinha.
20 Interior views of Quitandinha Hotel.

21 Vistas internas do Hotel Quitandinha.
21 Interior views of Quitandinha Hotel.

22 Vistas internas do Hotel Quitandinha.
22 Interior views of Quitandinha Hotel.



19



21



20



22



transatlântica revista e aumentada de palácios hoteleiros que apareceram por volta de 1900 e são, por sua vez, versões revistas e aumentadas das vilas balneárias oitocentistas. Na mudança de casa rural para hotel urbano com ampliação de escala do tipo original, a movimentação de volumes e planos de telhados, paredes e janelas se combina com as fórmulas racionais e bem provadas de composição *Beaux-Arts*.¹⁵ O exemplo mais significativo é o Hotel Normandy (1910-12) em Deauville, que o empresário Eugène Cornuché construiu ao mesmo tempo que o cassino na quadra vizinha em estilo "Trianon" e o túnel que conecta os dois edifícios. Mais tarde, a referência normanda com ampliação de escala e transposição de uso foi vista até em prédios públicos, a Estação Ferroviária de Trouville-Deauville (1931) de Jean Philipot e o Grupo Escolar de Nova Friburgo (1920-33) de Heitor de Mello, primeiro patrão de Lucio.

Em Deauville, a justaposição do cassino projetado por Georges Wybo e do hotel projetado por Théo Petit remete, conscientemente ou não, à articulação entre o *Petit Trianon* suntuoso e a aldeia romântica de Maria Antonieta. Ampliava as conotações urbanas já veiculadas pelo estilo "neo-normando" enquanto transposição balneária de modelo rural. Contudo, a pureza estilística do Normandy era relativa. A recepção abandonava o regionalismo em prol da ambientação Segundo Império, e uma das atrações dos seus 290 quartos é o banheiro privativo, luxo moderno ainda raro então. Quem sai aos seus não degenera. O Quitandinha está para o palácio imperial neoclássico da cidade de viliatura antiga como a aldeia de Maria Antonieta está para o *Petit Trianon*. Contudo, a aldeia é ambivalente. Os interiores das casas reservadas para o entretenimento da rainha e seus amigos surpreendem pelos tafetás e dourações. A dicotomia entre interior e exterior mostra que a aposta rústica de Maria Antonieta é questão de invólucro, apesar da materialidade substancial. Rolla não estava interessado em aconchego externo ou interno, nem em densidade de construção. Bastava-lhe a assinalação abstrata de parentesco rural numa massa monumental já pelo porte.

A ampliação de escala em relação ao tipo vila (e, evidentemente, em relação à habitação camponesa) não é só horizontal, como no Normandy, inclui verticalização. A exageração sobressai tanto que desvia a atenção da superficialidade literal da mensagem campesina. A hipérbole se conjuga com outra sinédoque, porque, como o "alpino-suíço" do Toriba, o normando francês ou neo-normando do Quitandinha se reduz a pouca coisa, questão de telhado e de grafismo nas fachadas. Ambos po-

school in Nova Friburgo (1920-33) by Heitor de Mello, Costa's first employer.

In Deauville, the juxtaposition of the casino designed by Georges Wybo and the hotel designed by Theo Petit referred, consciously or not, to the relationship between the sumptuous *Petit Trianon* and Marie Antoinette's romantic village. It expanded the urban connotations already conveyed by the "neo-Norman" style as transposition of rural models into a resort setting. Nevertheless, the stylistic purity of the Normandy was relative. Its lobby forwent regionalism in favor of a Second Empire setting, and one of the attractions of its 290 guest bedrooms was the private bathroom, a modern luxury that was still rare at the time. Like father, like son. The Quitandinha relates to the neo-classical imperial palace at Petrópolis as Marie Antoinette's village relates to the *Petit Trianon*. It also relates to the ambivalent nature of the village, as taffetas and gilt surprise inside the houses reserved for the entertainment of the queen and her friends within it. The dichotomy between interior and exterior shows that the rustic bet of Marie Antoinette was a matter of envelope, no matter how substantial its materiality. Rolla was not interested in coziness, be it external or internal, or in building density. All he needed was the abstract sign of rural kinship in a mass already monumentalized by sheer size.

The expansion of scale in relation to the villa type (and, of course, in relation to rural housing) is not only horizontal, as in the Normandy, it includes verticalization. The exaggeration stands out so much that it diverts attention from the literal superficiality of the peasant message. Hyperbole is coupled with another synecdoche, because, as the "Swiss-Alpine" style of the Toriba, the Norman French or neo-Norman style of the Quitandinha is reduced to small things, a matter of roof shapes and façade graphics. Both hotels could almost qualify as "decorated sheds" in the words of Robert Venturi. Then again, both also have something of "ducks," and the advanced blocks fronting the lake eventually mimic the mountains in the background, as shown in *Life* magazine advertisements.¹⁶ While the tension between the horizontality of the building base and the verticality of the capped blocks will remember the façade of Tavares Guerra Mansion, a nineteenth century landmark in Petrópolis.¹⁷ In contrast to the regional and originally domestic character of the Norman style, but in accordance with its transmutation into a sign indicating "fashionable beach," the medieval exoticism of the casino components renews upscale pretensions and an equally romantic background: the tower connects to the castle type, the Mauá Hall brings to mind a pagan chapter room.

deriam quase enquadrar-se como “abrigos decorados,” na expressão de Robert Venturi. Mas enfim, ambos tem também alguma coisa de “patos,” e os corpos verticais da fachada para o lago acabam por mimetizar as serras ao fundo, como mostra a propaganda da revista *Life*.¹⁶ Enquanto a tensão entre horizontalidade da base e verticalidade dos corpos enchapelados vai recordar a fachada da Mansão Tavares Guerra, marco petropolitano do século dezenove.¹⁷ Em contraste com o normando regionalista e originalmente doméstico, mas em acordo com sua mutação em signo de praia da moda, o exotismo medieval dos elementos que compõem o cassino têm pretensão de nobreza, fundo igualmente romântico e grande porte, a torre evocando castelo, o Salão Mauá com jeito de sala capitular pagã.

A hipérbole, a sinédoque e a dose de identificação com o sítio retornam na sucessão de salões megalomaniacos onde as curvas ornamentais do barroco moderno da decoradora substituem as linhas retas do estilo Trianon. Barroco, no caso, é mais inclinação ao excesso que revivência estilística bem informada. Bastou, porém, para dar um gosto tropical à exuberância hollywoodiana, pela associação difusa com o passado colonial e alguns detalhes concretos que reforçaram a atmosfera enfeitada, festiva, espetacular, exibicionista, palco para o debut de jóias impressionantes, longos recamados de paetês e *smokings* impecáveis. O desempenho impecável do sistema de ar condicionado permitia às elegantes ostentar estolas de pele compradas para passeios no Hemisfério Norte.¹⁸ A piscina coberta aquecida podia ser usada o ano inteiro - enquanto a articulação entre suas bordas curvilíneas, a coluna solta e o espaço ortogonal presta homenagem aos elementos mais óbvios da arquitetura de Oscar Niemeyer, supostamente representativa do gênio nativo mais avançado. Incorporação de modernidade e de modos diversos de expressá-la são ingredientes essenciais da equação eclética - desta feita sem nenhum compromisso com o bucólico. No Quitandinha, a natureza só serve de moldura para o artifício da recreação e do esporte. Um detalhe revelador é a areia trazida de Copacabana fazendo de praia criada junto ao lago de figuralidade óbvia.

A vulgaridade do projeto pode fascinar ou desagradar, mas sua elaboração é inegável. Tem jogo de expressões de modernidade e tradição cruzando fontes internacionais, nacionais e locais como no Toriba, só mais complexo, associado a uma monumentalidade óbvia que a rusticidade aplicada pouco afeta, tudo a serviço do lazer ativo e coletivo que democratiza, até certo ponto, as fantasias de Maria Antonieta pelo avesso, vendendo a

Hyperbole, synecdoche and some degree of identification with the site return in the succession of megalomaniac public rooms where the ornamental curves of the decorator's modern Baroque replace the straight lines of the Trianon style. Baroque, in this case, is more an inclination to excess than a well-informed stylistic revival. It did give a tropical taste to Hollywoodian exuberance though, through a diffuse association with the Brazilian colonial past and a few concrete details that contributed to the decorated, festive, spectacular, flamboyant atmosphere and created a proper stage for the debut of stunning jewelry, long sequined gowns and impeccable tuxedos. The flawless performance of air conditioning system allowed socialites to flaunt fur stoles purchased for visits to the northern hemisphere.¹⁵ The heated swimming pool could be used even in the Petropolitan winter - whereas the articulation between its curved edges, the isolated column and orthogonal walls pays tribute to the most obvious elements of Oscar Niemeyer's architecture, supposedly representative of the more advanced native genius. The incorporation of modernity and diverse ways of expressing it are essential ingredients of the eclectic equation - this time without any commitment to bucolic life. At the Quitandinha, nature is just a frame for the artifice of recreation and sport. One telling detail is the sand brought from Copacabana to create the beach by the lake of obvious figurativeness.

The vulgarity of the project can fascinate or displease, but its elaboration is undeniable. The interplay of expressions of modernity and tradition by crossing international, national and local sources is more complex than at the Toriba, associated with an obvious monumentality that the applied rusticity does not affect. Everything is put into the service of an active and collective leisure that democratizes, to some extent, fantasies that are the inversion of those of Marie Antoinette, selling the opportunity to play the queen (or nobleman) for a day, instead of shepherdess (or farmer). Unlike the Toriba, the investment - huge - did not give the expected return. Because of the ban on gambling in Brazil, the Quitandinha casino lasted only two years, a career as fleeting as the reputation of many of its patrons. The hotel established itself as the venue for serious congresses, the Inter-American Conference for the Maintenance of Peace and Security of the Continent (1947) and the Conference of the Economic Commission for Latin America (1953) among others. The visionary Rolla conceived an even bigger neighboring venture, and hired Niemeyer to design the mega-building Mauá (1950), a vertical city anchored in leisure. Without funding for even a more modest two blocks version, the project was shelved. Another part-

oportunidade de brincar de rainha (ou nobre) por um dia, ao invés de pastora (ou granjeiro). Ao contrário do Toriba, o investimento - enorme - não dá o retorno esperado. Em função da proibição do jogo no Brasil, o cassino Quitandinha dura só dois anos, trajetória fugaz como a reputação de muitos de seus freqüentadores. O hotel se firma porém como sede de congressos sérios, a Conferência Inter-americana para a Manutenção da Paz e da Segurança do Continente (1947) e a Conferência da Comissão Econômica para a América Latina (1953) entre outras. Rolla, visionário, concebe um empreendimento vizinho ainda maior, e contrata Niemeyer para projetar o megaedifício Mauá (1950), uma cidade vertical ancorada no lazer. Sem financiamento mesmo para uma versão mais modesta, em dois blocos, o projeto aborta. Outra parceria com Niemeyer, o Conjunto JK em Belo Horizonte (1952-54) tem melhor sorte, embora construção se arraste até 1970. Ironicamente, é a transferência da capital para Brasília que leva Rolla a transformar o Quitandinha em condomínio e clube na década de 1960.

A MONTANHA E OS LAGOS

O terceiro hotel é o Llao Llao (1936-1939), no Parque Nacional Nahuel Huapi em São Carlos de Bariloche, na Patagônia argentina, tratado nesta mesma publicação por Martha Levisman de Clusellas, sugestivamente intitulado *Alejandro Bustillo e o estilo Bariloche*. Em região de colonização alemã e suíça, Bariloche, a 893 metros de altitude, está perto do extremo sul dos Andes e a 1638 quilômetros de Buenos Aires, com temperaturas que caem abaixo de 0°C no inverno e permitem os esportes de neve. O hotel foi planejado com 100 apartamentos, um salão de baile, 2 restaurantes, uma suíte com salão, biblioteca e sala de jogos, campo de golfe, spa e um centro de esqui no Cerro Catedral.

O promotor era a Dirección de Parques Nacionales estabelecida em 1934, seguindo os exemplos norte-americano, canadense e suíço, mas gestada na década anterior e aliando a afirmação da soberania nacional ao propósito de conservação da natureza; promoveu povoaamentos para liquidar os problemas fronteiriços com o Chile. Seu presidente então era irmão do arquiteto Alejandro Bustillo e, segundo Levisman, dono de propriedade na região que batizou de Cumelén, araucano para "sem preocupação;" a analogia com a posterior denominação do Toriba chama a atenção. Bustillo era profissional de formação acadêmica prestigiado pelas elites tradicionais argentinas, interessadas em distanciar-se do gosto espetaculoso e macarrônico dos imigrantes novos ricos,

nership with Niemeyer, the JK Complex in Belo Horizonte (1952-54) had better luck, though its construction crawled until 1970. Ironically, it was the transfer of capital to Brasília that led Rolla to transform the Quitandinha into a condominium and club in the 1960s.

THE MOUNTAIN AND THE LAKES

The third hotel is the Llao Llao (1936-1939), at Nahuel Huapi National Park in San Carlos de Bariloche, 1638 kilometers from Buenos Aires in the Argentinean Patagonia, treated in this same publication by Martha Levisman de Clusellas, suggestively titled *Alejandro Bustillo and the Bariloche style*. In a region of German and Swiss colonization, Bariloche stands 893 meters above sea level near the southern end of the Andes, with temperatures falling below zero during winter and allowing for snow sports. The hotel was planned with one hundred apartments, a ballroom, two restaurants, a suite comprising lounge, library and game room, a golf course and a spa besides a ski resort at nearby Cerro Catedral.

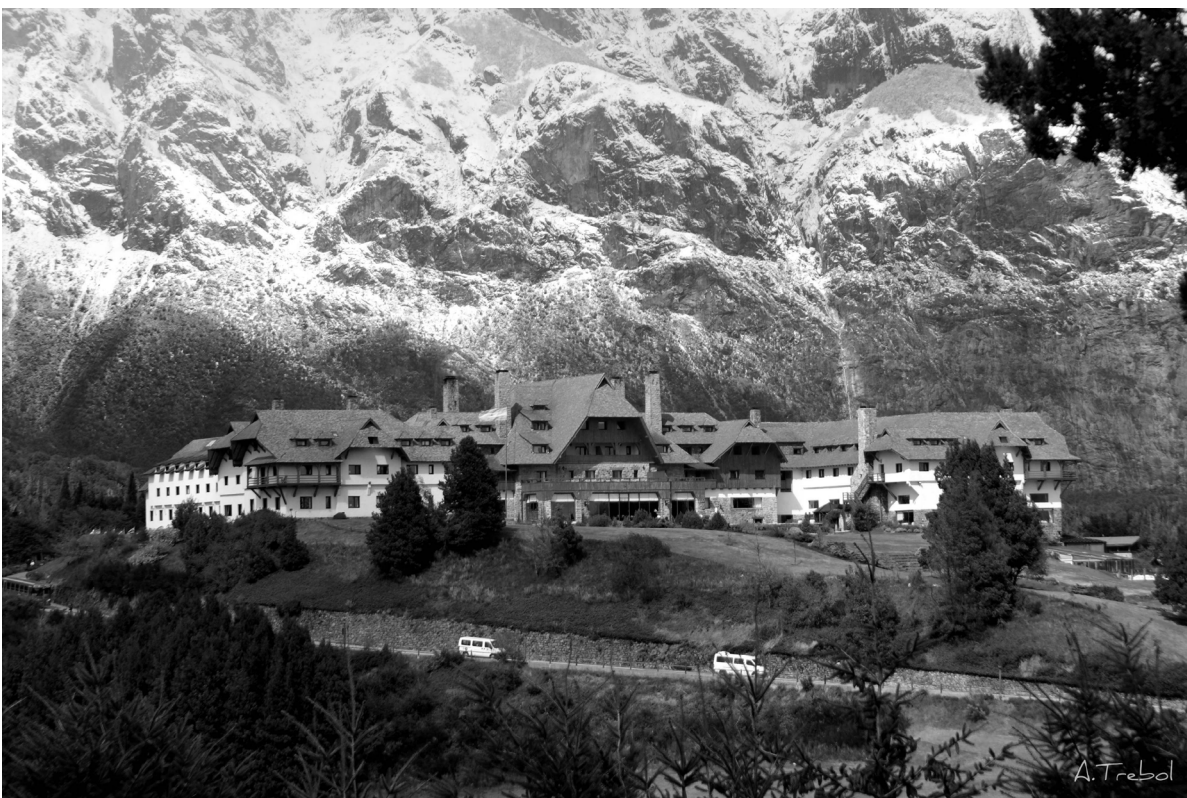
The Llao Llao developer was the Dirección de Parques Nacionales, a government agency established in 1934, following American, Canadian and Swiss examples- but having been defined in the preceding decade and associating the defense of national sovereignty to the purpose of nature conservation; it promoted settlements aimed at liquidating border problems with Chile. Its president at the time was architect Alejandro Bustillo's brother, who, according to Levisman, owned a property by the lake that he had baptized Cumelén, Araucanian for "carefree;" the analogy with the subsequent designation of the Toriba is worth noting. Bustillo was an academically trained professional much sought after by traditional Argentinean elites, interested in distancing themselves from the flamboyant and crude taste of nouveau riche immigrants and was mentioned reluctantly in modern historiography for building writer Victoria Ocampo's house (1928), after she had shelved the project done earlier by Le Corbusier. A critic of eclectic excesses and International Style poverty, he was consolidating since the 1930s a work whose parameters match the architectural trend that Henry-Russell Hitchcock called New Tradition in its mature phase and that the Argentine historian Jorge Ramos regards as a "minimalist version of neoclassicism."¹⁹ Bustillo's work in that trend included houses and apartment buildings for rent as well as the Mar del Plata Town Hall and, in the same city, the Playa Bristol complex of *rambla*, Casino and Provincial Hotel (1937-1946). It was characterized, according to Ramos, by the growing expansion of openings, the more

24 Vista geral do Hotel Lloa Lloa, em Bariloche.
24 General view of Lloa Lloa Hotel, in Bariloche.

25 Vista geral do Hotel Lloa Lloa.
26 General view of Lloa Lloa Hotel.



24



25

e foi mencionado a contragosto na historiografia moderna por ter realizado a casa de Victoria Ocampo (1928), que preferira o projeto feito por Le Corbusier. Crítico dos excessos ecléticos e da pobreza do Estilo Internacional, Bustillo consolidava desde os anos 1930 uma obra cujos parâmetros correspondem à corrente arquitetônica que Henry-Russell Hitchcock chama de Nova Tradição na sua fase madura e o historiador argentino Jorge Ramos trata como uma “versão minimalista do neoclassicismo.”¹⁹ Nela se incluem casas e edifícios de apartamentos para aluguel assim como, em Mar del Plata, o edifício da Municipalidade e o conjunto da *rambla*, Cassino e Hotel Provincial de Playa Bristol (1937-1946), onde são notáveis, segundo Ramos, o aumento crescente das aberturas, o uso mais frequente da janela horizontal e o desaparecimento gradual do frontão monumental.

Como assinala Levisman, os interiores do Llao Llao têm a colaboração do grupo de Comte e de Jean-Michel Frank, *artiste décorateur* francês então exilado na Argentina. Este era célebre por seus interiores residenciais minimalistas e luxuosos para clientes como o visconde Charles de Noailles, o compositor Cole Porter, o perfumista Guerlain e o magnata Jorge Born, cuja mansão em Buenos Aires havia decorado em 1939. Frank era discípulo da milionária chilena Eugenia Huici de Errázuriz, ícone de moda e estilo em Paris, pioneira em identificar elegância com eliminação. Matias Errázuriz, embaixador do Chile na Argentina, para quem Le Corbusier projetara uma casa de praia, era cunhado de Eugenia e marido de Josefina Alvear, de tradicional família portenha.²⁰

O Llao Llao se implanta entre água e cordilheira, em lomba na península que divide o lago Nahuel Huapi do lago Moreno Oeste. A composição é predominantemente simétrica e estratificada. A planta é um H elaborado. A travessa é interceptada por ala central mais curta e alta, contendo a entrada a Leste e salão expandido por terraço descoberto a Oeste, frente ao campo de golfe; entre a ala central e as extremas, duas expansões da travessa nessa mesma frente ampliam o perímetro para o campo de golfe; as alas extremas longas tem planta em L, com os braços menores desenvolvendo-se em direção aos lagos. As irregularidades de altura nas pontas da base de pedra respondem ao desnível do terreno: o edifício cresce para baixo. A assimetria das alas extremas no lado da entrada responde a diferenças de programa e define uma fachada movimentada em elevação e planta, mais pitoresca que a fachada oposta. A chegada ao hotel acentua a ambivalência: a estrada corta o campo de golfe, e a primeira visão é a da fachada mais regular e formal.

frequent use of the horizontal window and the gradual disappearance of the monumental pediment.

As Levisman noted, the Llao Llao interiors were designed with the collaboration of the Comte group and Jean-Michel Frank, the French *artiste décorateur* then exiled in Argentina. Frank was famous for his minimalist and luxurious residential interiors for clients such as the Viscount Charles de Noailles, the composer Cole Porter, the perfumer Guerlain and the tycoon Jorge Born, whose Buenos Aires mansion he decorated in 1939. He was a disciple of the Chilean millionaire Eugenia Huici de Errázuriz, a fashion and style icon in Paris that had pioneered the identification of elegance with elimination. Matias Errázuriz, the Chilean Ambassador to Argentina, for whom Le Corbusier had designed a beach house, was Eugenia’s brother-in-law; his wife, Josefina Alvear, came from a very distinguished Buenos Aires family.²⁰

The Llao Llao Hotel sits between water and mountains, on a hill in the peninsula that divides Nahuel Huapi Lake from West Moreno Lake. The composition is predominantly symmetric and stratified. The basic H-shaped plan is elaborate. The transverse block is intercepted by a taller and shorter central wing accommodating the entrance to the east and the lounge expanded by an outdoor terrace to the West, facing the golf course; between the central and peripheral wings, two expansions of the transverse block in this same front extend the perimeter overlooking the golf course; the long peripheral wings have L-shaped plans, with the smaller branches developing in the direction of the lakes. The irregularities in height at the extremities of the stone base correspond to the terrain’s irregularities. The building grows downward. The asymmetry of the peripheral wings at the entrance side corresponds to differences in program and defines a façade that has got movement in elevation and plan, and is therefore rather more picturesque than its opposite. The arrival at the hotel accentuates their ambivalence. The road bisects the golf course, so the first view is of the more regular and formal façade.

After the 1940 fire, the remaining stone base could still be utilized, but the structure was rebuilt in concrete, instead of wood. Exposed beams are wood-lined as the isolated supports, aligned with the walls. Formerly in the *blockhaus* (log cabin) system, the two-storey body of the hotel was rebuilt in masonry. The peripheral wings were plastered and whitewashed. The central sectors of the transverse block alternate stone surfaces and cladding panels made up of vertically arranged boards. Balconies facing the lakes in the outermost corners of the side wings extend the top floor, while the latter’s slight cantilever reiterates the hori-

Após o incêndio de 1940, a base se aproveita, mas a estrutura é refeita em concreto ao invés de madeira. As vigas aparentes se revestem em madeira como os apoios isolados, alinhados com as paredes. O corpo de dois andares, originalmente no sistema *blockhaus* (cabana de toras), é reconstruído em alvenaria, as alas extremas rebocadas e caiadas de branco. O setor central alterna superfícies de pedra e painéis de revestimento com tábuas dispostas verticalmente. Balcões para os lagos nas esquinas das alas extremas ampliam o andar superior, cujo leve balanço reitera a horizontalidade da construção. As janelas continuam retangulares, muitas desenvolvidas horizontalmente. A geometria não muda, mas a materialidade sim, e as telhas de madeira patagônica dão lugar às francesas de barro. O grande telhado de panos truncados e beirais extensos é movimentado, recortado, rico em águas furtadas, desníveis, abas sustentadas por mãos francesas, chaminés. Introduz acentos verticais e altera a percepção da escala, dissimulando a altura (3 a 4 andares) e a grande extensão do edifício (100 metros). A integração com a paisagem é admirável, a alternância de picos e águas do telhado correspondendo à alternância de picos e lombas da cordilheira.²¹

O envelope interno é praticamente todo em madeira de diferentes tons, criando uma relação unitária e harmônica com o mobiliário sóbrio, pesado, severo mas elegante, de inspiração colonial rural, missioneira e francesa, detalhado para facilitar seu transporte, como descrito por Levisman. As fotos de época mostram cadeira de tipo tiro-lês (similar à do Toriba) em alguns dos quartos e espreguiçadeiras e cadeiras dobráveis tubulares no terraço, que Levisman atribui à Mies e Le Corbusier, e parecem mais cadeiras usadas no Weissenhof de Stuttgart (1927).²² Em contraste com os tecidos monocromáticos feitos a mão das colchas e cortinas, os revestimentos de cadeiras e sofás em couro de vaca, capivara, veado e cavalo dão a nota argentina de raça e contribuem para o clima confortável, cálido e masculino, mesmo no amplo salão ou no volume alto sem colunas do restaurante principal, equipado com grandes luminárias pendentes circulares que ecoam vagamente o modelo medieval das luminárias do Toriba. O clima é de cabana de caça, e o cenário convida à conversa animada sem estridência duma clientela bem vestida em *tweed*, *cashmere*, *mohair*, camurça e flanela mas também veludo e seda, cosmopolita e esportiva mas capaz de apreciar o *puchero de campo* servido no almoço dos domingos, como os concertos de música clássica do vizinho Camping Musical Bariloche. Nos seus quarenta anos de operação, o Llao Llao atraiu mescla bem dosada

zontalidade of the building. The windows remain rectangular, many of them carried horizontally. The geometry does not change, but rather the materiality, and the Patagonian wood shingles give way to French clay tiles. The great roof of truncated panels and extense eaves is full of movement and cutouts, rich in attic windows, gaps, flaps supported by brackets and chimneys. It introduces vertical accents and alters the perception of scale, disguising the height (3 to 4 floors) and the extension of the building (100 meters). Integration with the landscape is remarkable, the alternation of peaks and slopes of the roof corresponding to the alternation of peaks and hills of the mountains.²¹

The inner envelope is almost entirely made of wood in different shades, providing a unified and harmonious relationship with the sober, heavy, severe but elegant furniture, of colonial-rural, French and/or missionary inspiration, detailed to facilitate transportability, as described by Levisman. Period photos show Tyrolean type chairs (similar to those at the Toriba) in some of the rooms as well as tubular and folding chairs on the terrace next to the living room that acted as belvedere and solarium, which Levisman assigns to Mies and Le Corbusier, but that look rather like chairs used in Stuttgart's Weissenhof exposition (1927).²² In contrast to the monochromatic handmade fabrics of bedspreads and curtains, the upholstering of chairs and sofas in cow, capybara, deer and horse leather convey a whiff of Argentinean race and contribute to the comfortable, warm and masculine atmosphere, even in the huge lunge or the high volume without columns of the main restaurant, equipped with large pending circular lights that vaguely echo the medieval model mentioned in connection with the Toriba chandeliers. The ambiance has a touch of the hunting lodge. The scenario calls for lively but hushed conversation by a clientele informally but stylishly attired in tweed, cashmere, mohair, suede and flannel as well as silk and velvet, cosmopolitan and sporty but able both to appreciate the *puchero de campo* served at lunch on Sundays and the classical music concerts of the neighboring Camping Musical Bariloche. In its forty years of operation, the Llao Llao attracted a well-dosed mix of luminaries from all fields, from heads of state and captains of industry to members of the Argentine or foreign aristocracy, such as the shah of Persia Reza Palevi and his Princess Soraya, the Duke of Edinburgh, President Eisenhower and Victoria Ocampo herself.

Reopened in 1993 under new management and plenty of its interior and original charm lost, the hotel produces a brochure that describes it as "Canadian style," perhaps in the light of the original logs and a certain cinematic image

de luminares de todas as áreas, de chefes de estado e capitães de indústria a membros da aristocracia argentina ou estrangeira, como o xá da Pérsia Reza Palevi e sua princesa Soraya, o duque de Edimburgo, o presidente Eisenhower e a própria Victoria Ocampo.

Reaberto em 1993 sob nova direção e muito do encanto interior e exterior perdido, o hotel produz folheto que o descreve como de “estilo canadense,” talvez em função das toras originais e uma imagem cinematográfica de polícia montada, pois os hotéis de prestígio em parques nacionais canadenses, o Banff Springs Hotel e o Chateau Lake Louise, arremedam castelos franceses, ao contrário dos hotéis em parques norte-americanos que buscam uma grandeza rústica. Entre estes se destacam o Old Faithful Inn (1903-04) em Yellowstone, construído de toras feito cabana gigante com impressionante saguão de sete andares cercado de galerias, ou o Ahwanee Hotel (1927) em Yosemite, em pedra e concreto imitando madeira com motivos indianistas na decoração interior.²³ Levisman cita Old Faithful Inn como objeto de estudo de Bustillo, junto com cabanas de montanha suíças e tirolesas (provavelmente a Chamanna Cluozza do Parque Nacional Suíço - *chamanna* é cabana em romanche - e os abrigos da Associação Alpina Austríaca). Ramos chama o Llao Llao de “chalé normando” sobre base de planejamento acadêmico sem muito rigor. A semelhança com estruturas como o Hotel Normandy se resume à estratificação tripartida dominada pelo telhado pitoresco e à composição na tradição *Beaux-Arts* - à qual o grande telhado não era alheio, como se vê nas elevações do “asilo nos Alpes” projetado com toques góticos por Julien Guadet (1864), ou na elevação do “grande entreposto comercial no Alaska” projetado em madeira e pedra por Alphonse Gougeon (1896). Guadet será o grande codificador daquela tradição, autor de *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1904), o livro de cabeceira do jovem Lucio Costa.²⁴

Na verdade, segundo Levisman, a Dirección de Parques Nacionales havia examinado as casas locais feitas pela indústria madeireira nas duas primeiras décadas do século vinte e os hotéis implantados na década posterior, definindo a partir daí as coordenadas de um estilo regional rústico com a consultoria de Bustillo. Levisman sugere mesmo que o Llao Llao na sua primeira encarnação em madeira é a versão revista e ampliada da Pensión El Parque (1920), apoiada tanto na correspondência visual quanto no texto onde Ignacio Pirovano (membro do grupo Comte) afirma que “o caráter do Llao Llao, dado por Bustillo, era o de uma grande casa de campo de proporções excepcionais.”²⁵ Bustillo já havia chamado o Partenon de

of the mounted police, because prestigious hotels in Canadian national parks- the Banff Springs Hotel and Chateau Lake Louise - echo French castles, unlike hotels in North American parks that seek a rustic grandeur. Among these the outstanding examples are the Old Faithful Inn (1903-04) in Yellowstone, built of logs like a giant cottage with a stunning seven-story lobby surrounded by galleries, or the Ahwanee Hotel (1927) in Yosemite, built in stone and concrete imitating timber with Indian motifs in the interior decor.²³ Levisman cites Old Faithful Inn as object of study by Bustillo, along with Swiss and Tyrolean mountain huts (presumably Chamanna Cluozza of the Swiss National Park - *chamanna* means hut in Romansch - and the Austrian Alpine Association shelters). Ramos calls the Llao Llao a “Norman chalet” on a base of academic planning, without much rigor. Its similarity with structures such as the Normandy Hotel boils down to the tripartite stratification dominated by a picturesque roof and to the composition in the *Beaux-Arts* tradition, to which the large roof was not alien, as can be seen in the elevations of the “hospice in the Alps” designed with Gothic touches by Julien Guadet (1864), or in the elevation of the “great commercial warehouse in Alaska” in wood and stone designed by Alphonse Gougeon (1896). Later the great encoder of that tradition, Guadet is the author of *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1904), young Lucio Costa's bedside book.²⁴

In fact, according to Levisman, the Dirección de Parques Nacionales had examined the local houses made by the timber industry in the first two decades of the twentieth century and the hotels implanted in the subsequent decade, thereafter setting the coordinates of a regional rustic style with Bustillo's advice. Levisman even suggests that the first incarnation in wood of the Llao Llao is the revised and expanded version of Pensión El Parque (1920), supported both by visual correspondence and the text where Ignacio Pirovano (member of the Comte group) states that “the Llao Llao character, given by Bustillo, was of a great country house of exceptional proportions.”²⁵ Bustillo had already called the Parthenon a “monumental and magnificent ranch.” Neither hyperbole, nor rustic monumentality were problems for him, but it must be stressed that the Llao Llao solutions indicate connection with local precedents and sources of triple interest. First, they may well be said native or vernacular; only a sectarian spirit dismisses as condemnable importation the cultural heritage of the colonizer and his descendants. Second, they explore their inherited or self-made technical-constructive resources in a concise way; they achieve a synthesis between appearance and substance that does not exist in the fashionable Swiss cha-

“rancho monumental e magnífico.” Nem a hipérbole, nem a monumentalidade rústica são problemas para ele, mas importa ressaltar que as soluções do Llo Llo indicam conexão com precedentes e fontes locais de triplo interesse. Primeiro, podem perfeitamente dizer-se nativas ou vernáculas; só um espírito sectário tacha de importação condenável a herança cultural do colono e seu descendente. Segundo, exploram recursos técnico-construtivos próprios e herdados com concisão; logram uma síntese entre aparência e substância que inexiste na voga de chalés suíços e vilas normandas no Brasil. Terceiro, diretos na sua forma e construção, tem uma qualidade atemporal e abstrata que agrada ao gosto moderno mais severo.

Tudo concorre para que as reminiscências no Llo Llo sejam alusivas, menos concretas que nos exemplos anteriores, a sinédoque e o historicismo ausentes porque a abstração campeia, aumentando decididamente no interior. Não é à toa que a historiadora Claudia Schmidt chama Bustillo de moderno contrariado.²⁶ Aqui as expressões de modernidade e tradição se articulam por princípios de composição persistentes e um gosto aristocrático pela simplicidade de linhas elegante, aliados logicamente aos serviços técnicos eficientes e atualizados, incorporação de modernidade que não ganha alarde. Na afirmação de linhagem, os dados nacionais e regionais ganham valor tanto de inflexões quanto de fontes numa expressão internacional de monumentalidade rústica que os transcende. Animado pela tensão entre gestos pitorescos e volumetria geometricamente ordenada, o projeto faz mediação perfeita entre a paisagem sublime e a mundanidade discreta.

A POUSADA DO PARQUE

Em jargão atual, os três empreendimentos anteriores se qualificam como *resorts*. Lucio descreve o Park Hotel como uma pousada. Com 10 apartamentos, todos dotados de sacadas privativas, restaurante e adega de primeira, salão com lareira, varanda e sala de jogos, acomodações para o ecônomo e sua família, era o ponto de vendas da Cidade Jardim Parque São Clemente em Nova Friburgo, a mais fria cidade fluminense, a 136 quilômetros do Rio de Janeiro e a 846 metros de altitude, fundada por colonos suíços no século dezenove. Apesar do nome, o Parque São Clemente tinha sido planejado como bairro jardim antes que cidade jardim, uma Hampstead de residências secundárias. O dono era o engenheiro Cesar Guinle, sobrinho de Arnaldo e filho do Eduardo Guinle que tinha adquirido o imóvel dos herdeiros dos Barões de São Clemente, reformado o chalé e ampliado o parque existentes, projetos respectivamente do alemão Gustav Waenheldt (c.

lets and Norman villas in Brazil. Third, direct in their form and construction, they have a timeless and abstract quality that appeals to the harshest modern taste.

Everything contributes to make the Llo Llo reminiscences appear allusive, less concrete than those in the previous examples; synecdoche and historicism are absent because abstraction prevails, increasing decidedly on the inside. No wonder historian Claudia Schmidt calls Bustillo an upset modernist.²⁶ Expression of modernity and tradition are here articulated by persistent principles of composition and the aristocratic taste for an elegant simplicity of lines, logically allied with efficient, up-to-date technical services, even though such incorporation of modernity is not flaunted. As regards the affirmation of lineage, the national and regional data can be seen as both inflections and sources of an international expression of rustic grandeur that transcends them. Enlivened by the tension between picturesque gestures and geometrically ordered volumes, the design provides the perfect mediation between the sublime landscape and discrete worldliness.

THE PARK INN

In current jargon, the three previous ventures qualify as resorts. Lucio describes his Park Hotel as an inn. With only 10 apartments all endowed with private balconies, a first class restaurant and wine cellar, a lounge with fireplace, a veranda and a games room, accommodations for the concessioner and his family, it was the sales point of Cidade Jardim Parque São Clemente in Nova Friburgo, the coldest city in the state of Rio de Janeiro, 136 kilometers from Rio de Janeiro and 846 meters above sea level, founded by Swiss settlers in the nineteenth century. Despite its name, Parque São Clemente had been planned as a garden suburb rather than a garden city, a sort of Hampstead for secondary residences. The owner was the engineer Cesar Guinle, nephew of Arnaldo and son of Eduardo Guinle who had purchased the property from the heirs of the Barões de São Clemente, refurbished the chalet and expanded the existing park, designed respectively by the German Gustav Waenheldt (c. 1860) and by the French Auguste Glaziou (c. 1870). Intended for prospective buyers as well as new owners supervising the construction of their country houses, the hotel occupies a strip of sloping land with three street fronts, overlooking the upper platform of the Glaziou park. The subdivision of the new garden suburb obeyed the legal requirements of the municipality of Nova Friburgo stipulating, in the case of hotels, among other determinations, that “the facilities and their individual chalets will follow in their style the

1860) e do francês Auguste Glaziou (c. 1870). Destinado a eventuais compradores e novos proprietários de terrenos durante a construção de suas chácaras, o hotel ocupa uma nesga de terra em aclive com três testadas, olhando a plataforma superior do parque de Glaziou. O loteamento do novo bairro obedecia às exigências urbanísticas da prefeitura de Nova Friburgo estipulando, no caso dos hotéis, entre outras determinações, que “as dependências e seus chalés individuais obedecerão em seu estilo ao tipo hotel de montanha.” Inicialmente proposto como edifício que seria demolido quando o loteamento estivesse todo vendido, o hotel está em pé até hoje. Todos os aspectos espaciais e materiais de sua arquitetura e decoração interiores foram confiados a Lucio, ajudado pelo próprio Cesar Guinle e pelo decorador Peter Volko.

Alguns episódios antes do hotel demonstram o interesse de Lucio na ambientação de interiores, como quando abre para visitação o apartamento de cobertura na Avenida Atlântica do Rio, reformado junto com o então sócio Gregori Warchavchik;²⁷ ou quando escreve a memória do projeto da vila operária de Monlevade, onde sugere o mobiliário a usar e propõe, a título de propaganda e educa o dos futuros moradores, a exposi o de duas casas mobiliadas: uma, com os móveis recomendados por ele; outra, com o

“...mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias,   imita o dos não menos entulhados interiores burgueses. A arruma o da casa modelo poderia ser completada com utensílios de uso doméstico econ micos e despreziosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça toda branca, vasos de barro, etc., etc. Neste particular seria de toda a conveniência a administra o da vila simplesmente proibir a venda, no referido armazém, de setinetas, falsos brocados e toda essa quinquilharia de mau gosto com que as indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior.”²⁸

O projeto do Park Hotel foi extensamente descrito e analisado por Carlos Eduardo Comas em sua tese de doutorado, *Précisions brésiliennes sur un  tat pass  de l’architecture et de l’urbanisme modernes 1936-45*.²⁹ Como se sabe, é uma estrutura mista de 2 andares, que combina apoios, pisos e tetos de paus roliços de eucalipto com paredes portantes de alvenaria de pedra e tijolos. As  guas dos telhados são planos aut nomos e não definem um volume convexo exteriormente. Na fachada para o parque, o bloco alongado de dois andares aparece esca-

mountain hotel type.” Initially proposed as a building which would be torn down when all lots were sold, the hotel closed in the 1990s but the building still stands today. All spatial and material aspects of its interior design and decor were entrusted to Lucio Costa, helped by Cesar Guinle himself as well as decorator Peter Volko.

Some earlier episodes show the interest of Lucio in interior design and decor, as when opening for public view the penthouse apartment on Rio’s Atlantica Avenue remodeled with then partner Gregori Warchavchik;²⁷ or when writing the memoir on the Monlevade workers’ village project, where he suggests the furniture to be used and proposes, by way of propaganda and education of the future residents, an exhibition of two furnished houses: one with the furniture recommended by him and another, with the

“...nonsensical furniture that usually clutter worker’s houses, mimicking bourgeois interiors that are not least crammed. The arranging of the model home could be supplemented with cheap and unpretentious household utensils, sold at the local general store: rope mats or rugs, hemp in simple dot or plaid patterns, all-white dishes, clay pots, etc... etc. Regarding this particular it would be wholly desirable that the village administration simply forbade the sale, in that store, of mock satins, false brocades and all this bauble of bad taste with which cheap industries usually flood suburbs and provinces.”²⁸

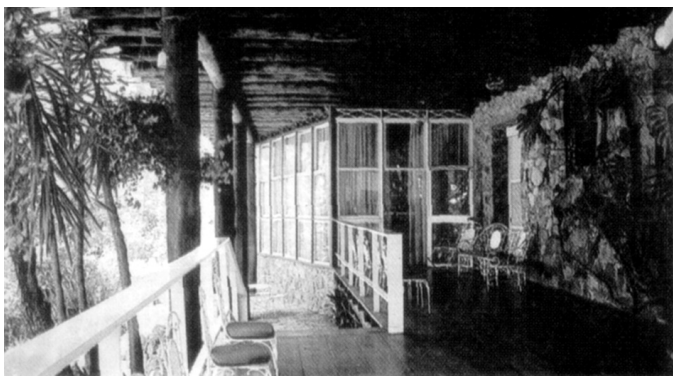
The Park Hotel design has been extensively described and reviewed by Carlos Eduardo Comas in his doctoral thesis, *Précisions brésiliennes passé sur un état de l’architecture et de l’urbanisme modernes 1936-45*.²⁹ As is known, it is a mixed structure of two floors, which combines supports, floors and ceilings of eucalyptus poles with load bearing walls of stone and brick masonry. The tiled roof slopes are autonomous planes and do not define an externally convex volume. On the park façade, the 2-story elongated block appears hollowed out at the lower level by a transversal veranda between two glazed volumes and by a cantilevered succession of balconies at the upper level. On the opposite façade, the block is expanded at the ground by the marquee that protects the entrance next to the veranda and by the L-shaped service wing at the other end. In a more detailed approach, the block breaks down into two elements with different roofs, the line of apartments and the T-shaped volume accommodating reception and circulation; the corner gable has a section that staggers backwards. The arrival highlights the ambivalence of the opposite long façades like the arrival at the Llo Llo, but introducing a note of progression: the road runs uphill



26



28



27



29



30

31 Vista interna do Park Hotel.
31 Interior view of the Park Hotel.

32 Vista interna do Park Hotel.
32 Interior view of the Park Hotel.

33 Vista interna do Park Hotel.
33 Interior view of the Park Hotel.

34 Vista interna do Park Hotel.
34 Interior view of the Park Hotel.



31



33



32



34

vado embaixo por varanda transversal entre dois corpos envidraçados, acima por balcões corridos em balanço. Na fachada oposta, o bloco é expandido pela marquise protegendo a entrada ao lado da varanda e pela ala térrea de serviço com planta em L na outra ponta. Numa abordagem mais detalhada, o bloco se decompõe em dois elementos de coberturas diferenciadas, a barra dos apartamentos e o volume em T das circulações e acessos; a empena de esquina tem secção escalonada invertida. Como no Llo Llo, o projeto da chegada acentua a ambivalência das fachadas opostas mas introduz uma nota de progressão: a estrada em corre em aclive entre o parque de Glaziou e o loteamento, de modo que a primeira visão é a da fachada mais regular e formal; logo vem a empena estreita mas multifacetada onde um pano de taipa branco ressalta entre montantes verdadeiros e não pintados; enfim, a fachada de entrada se esparrama num jogo pitoresco de volumes. Ao contrário de Bustillo ou Fossati, Lucio não busca correspondência entre forma arquitetônica e forma natural. Contudo, a predominância de um colorido surdo atenua o contraste com o entorno arborizado. Ao contrário do Toriba ou do Llo Llo na segunda encarnação, o branco aqui é só detalhe.

Dentro como fora, a rusticidade corre primeiro por conta da materialidade. A madeira impera, crua nos paus roliços dos tetos e colunas, encerada nas tábuas de ipê dos pisos, envernizada nos lambris em pinho de nó barato absorvendo as portas dos armários, recortada sinuosa no desenho tradicional dos balaústres planos da escada similares aos da casa Saavedra do arquiteto (1942), pintada nas esquadrias e lustrosa no mobiliário, definido através da seleção de algumas peças e do desenho de outras tantas.

Lucio assina uma família de mesas e consoles de madeira com pés palito inclinados para fora sob o tampo em balanço, o mesmo princípio do assento e pés das cadeiras tirolesas mencionadas a propósito do Toriba. Comas associa o desbaste e afilamento das bordas dos tampo ao tratamento das bordas de assentos de cadeiras de Gaudí; as camas e as banquetas para malas da mesma linha são plataformas em balanço, com os colchões arrumados à maneira de futons. Os pés palito reaparecem nos bancos do bar e nas cadeiras do restaurante, de assento e encosto em couro verde.

O salão inclui cadeiras tipo safári, de encosto reclinável e braços de tiras de couro, desenho de Volko a partir de modelo dobrável, tradicional e anônimo de uso comum em acampamentos de caça, com conotações essencialmente utilitárias e intemporais, do mesmo modo que as

between the Glaziou park and the subdivision, so that the first view is that of the more regular and formal façade; soon comes the slim but multifaceted gable, where a white wattle-and-daub panel emerges between real framing; finally, the entrance façade spreads in a picturesque play of volumes. Unlike Bustillo or Fossati, Lucio does not seek correspondence between architectural and natural forms. However, the predominance of muted colors attenuates the contrast with the surrounding trees. Unlike the Toriba or the Llo Llo in its second incarnation, the Park Hotel displays white as a detail.

Inside, as outside, rusticity is primarily conveyed by materiality. Wood appears raw in the poles that make up ceilings and columns, waxed in the ype floor boards, varnished in the cheap knotty pine wall paneling that absorbs the doors of closets, sinuously cut in the flat stair balusters of traditional design resembling those used in Lucio's Saavedra House (1942), painted in window or door frames and lustrous in the sleek furnishings, defined through the selection of some pieces and the design of so many others.

Lucio creates a family of wooden tables and consoles with stick legs slanting outwards under the cantilevered tabletop, the same principle of the seat and legs of the Tyrolean chairs mentioned in connection with the Toriba. Comas associates the trimming and tapering of the edges of seats and tabletops with the treatment of edges of the seats of Gaudí chairs; the beds and luggage racks of the same line are cantilevered platforms, with the mattresses arranged in the manner of futons. Stick legs reappear on bar stools and restaurant chairs, with seats and backs upholstered in green leather.

The lounge includes "safari" type chairs of reclining backrest and arms of leather straps, designed by Volko after the traditional and anonymous folding model of common use in hunting camps, with essentially utilitarian and timeless overtones, as the adjustable deck chairs of nautical connections used in the veranda or balconies.³⁰ The linearity of this furniture contrasts with the visual weight of the upholstered pieces, the bar counter and the stone parapet of the restaurant. At the bar counter, the brass top of serpentine edges combines the reminiscence of Parisian bistro tops to the reiteration of the curves of the Brazilian Pavilion at the New York World's Fair of 1939, which launched Niemeyer and Lucio on the international scene, while the curvaceous and tapering down wooden walls recall, in miniature, Alvar Aalto's interior walls at the Finnish Pavilion in the same event. In the upholstery, a British idea of comfort gains traditional azulejo colors: sofas and armchairs in the lounge and apartments are lined in blue

espreguiçadeiras reguláveis de tom náutico usadas nos balcões e na varanda.³⁰ A linearidade dos móveis contrasta com o peso visual dos estofados, do balcão do bar e das muretas de pedra do restaurante. No primeiro, o tampo de bordos serpenteantes em latão combina a reminiscência dos tampos de bistrôs parisienses à reiteração das curvas do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York em 1939, que lançara Lucio e Niemeyer na cena internacional, e as paredes cônicas invertidas em madeira recordam, em miniatura, as paredes interiores do Pavilhão Finlandês de Alvar Aalto no mesmo evento. Nos estofados, uma idéia britânica de conforto ganha cores tradicionais de azulejo: sofás e poltronas do salão e dos apartamentos se revestem em tecido listrado de azul e branco ou em azul ressaltado por debruns em branco, detalhe corriqueiro nas decorações burguesas contemporâneas, interiores de Draper inclusive.

A família de luminárias inclui modelos de pé, mesa e apliques, nos quais as barras grossas de ferro martelado contrastam com a delicadeza das cúpulas de papel pergaminho; um quê de medieval se junta à vaga reminiscência de lustres *Art Déco* em bronze e vidro como os de Edgar Brandt, presentes na coleção *Art Déco* de Alberto Monteiro de Carvalho, o engenheiro que contactou Le Corbusier para convidá-lo a palestrar no Rio (1936). Em toda a extensão do forro estão pendurados lustres de ferro com bojo de vidro transparente, venerável modelo remontando à antiguidade romana.

Tem muita folhagem invadindo o salão e a varanda: samambaias, quase sempre, como prega a moda na época, natureza acondicionada em pote. Na mesma direção, a gaiola que cativa e domestica parte da vida “selvagem,” e no Quitandinha tem porte para prender araras, comparece na varanda do Park Hotel em versão para periquitos. Em tela metálica, acompanha a forma sinuosa e cônica do bar. Sua estrutura é de ferro pintado de branco, como o sofá de volutas rococó ou as cadeiras de bistrô parisiense, similares às tantas que Le Corbusier usa nos seus terraços e Draper nos seus jardins de inverno.³¹ Lucio interferiu mesmo nos complementos da ambientação; escolheu com César Guinle a louça branca com filete vermelho, os copos de cristal e os talheres de prata, as toalhas e guardanapos de linho, os grossos cobertores de padrão escocês de um lado e lisos do outro, as grandes toalhas de banho de algodão branco felpudo, as cortinas dos apartamentos e as persianas do salão. Incidentalmente, a qualidade da cozinha é cuidado importante, e a adega sutilmente anunciada na fachada para o parque.

O hotel vira referência, hospedando interessados no

and white striped cotton or in blue cotton highlighted by white piping, a common detail in contemporary bourgeois decor, as in many interiors by Draper.

The family of lamps includes standing, table and wall fixtures, in which thick hammered iron bars contrast with the delicacy of the parchment paper shades; a medieval touch is added to the slight reminiscence of Art Deco chandeliers in bronze and glass as the ones by Edgar Brandt found in the Art Déco collection of Alberto Monteiro de Carvalho, the engineer who contacted Le Corbusier to invite him to lecture in Rio (1936). Clear glass bowls hang over the entire length of the ceiling suspended from iron chains and rings, a venerable model of chandelier dating back to ancient Rome.

There is much foliage invading the lounge and the veranda: ferns, almost always, very fashionable at that time, nature wrapped in a pot. In the same vein, the cage that captures and domesticates part of the *wild* life, and in the Quitandinha is sized to hold macaws, appears on the Park Hotel’s veranda in a wire mesh parakeet’s version. It follows the serpentine and conical shapes of the bar counter. Its structure is made of white painted iron, like the couch full of rococo volutes or the Parisian bistro chairs, similar to many that Le Corbusier used on his terraces and Dorothy Draper in her winter gardens.³¹ Lucio interfered even in the decor accessories; along with Cesar Guinle, he chose the white china with a red trim, the crystal glasses and silver cutlery, the linen towels and napkins, the thick blankets plaid on one side and plain on the other, the large bath towels in fluffy white cotton, the curtains for the apartments and the blinds for the lounge. Incidentally, the quality of the hotel’s cuisine was an important concern, and the cellar subtly displayed on the park façade.

The hotel became a reference, sheltering buyers and owners as well as newlyweds; it was frequented by diplomats, artists, architects, politicians and well educated socialites. Like the Quitandinha, it suffered with the transfer of the capital to Brasília in 1960, but endured for another two decades. The proposal was refined and a bit *blasée*, but bohemian and relaxed compared to that of the Llaolao: the irreverence and irony of Rio contrasted with the composure of Buenos Aires. Jackets and blazers were lighter, wool was finer, cotton and linen were welcome. The heterogeneous mix of pieces of different origins and aspects brought a note of spontaneity and personality, disguising total design. Opposed to the continuity of the outside materiality inside, it contributed decisively to the relaxed and *casual* atmosphere, as picturesque as the dilated architectural promenade that Lucio masterfully creates

loteamento e recém-casados; é freqüentado por diplomatas, artistas, arquitetos, políticos e grã-finos bem educados. Como o Quitandinha, sofre com a mudança da capital para Brasília nos 1960, mas resiste por mais duas décadas antes de fechar. A proposta era requintada e um pouco *blasée*, mas boêmia e descontraída em comparação à do Llo Llo: a irreverência e ironia cariocas contrastavam com a compostura portenha. As jaquetas e os blazers eram mais leves, a lã mais fina, o algodão e o linho bem-vindos. A mescla heterogênea de peças de distinta procedência e aspecto trazia uma nota de espontaneidade e personalidade, mascarando o projeto total. Oposta à continuidade da materialidade exterior no interior, contribuía decisivamente para o clima relaxado, *casual*, pitoresco como o passeio arquitetônico dilatado que Lucio cria com maestria em espaço enfim escasso. Estivesse ainda em operação, o Park Hotel se diria um hotel design ou hotel boutique, os rótulos pós-1980 para hotéis menores diferenciados pela sofisticação original ou até excêntrica.

Lucio não parece ter problema em projetar o hotel em "estilo campestre," a expressão do folheto enfatizando o tipo de vilegiatura à venda. Para ele, que entende estilo como conjunto internamente coerente de elementos e princípios de construção e composição, a nova arquitetura delineada por Le Corbusier e colegas nos anos 1920 é o único estilo contemporâneo verdadeiro. Fundada sobre a abstração e o esqueleto independente, essa arquitetura não dependia, porém, de um só material e uma só modalidade estrutural, nem podia se limitar a um aspecto fabril. A demanda de estilo campestre equivalia para Lucio à demanda pela expressão de uma domesticidade rústica e o desafio era materializá-la sem trair os princípios da arquitetura moderna no sentido restrito. Desafio, aliás, atual, só enfrentado até então por Le Corbusier: primeiro nas casas de vilegiatura dos anos 1930, entre elas a casa para Matias Errázuriz (1931), onde paredes de alvenaria suportam a estrutura de piso e cobertura em paus roliços; depois, nos abrigos Murondins para sinistrados de guerra (1940), com estrutura de cobertura similar sobre paredes de taipa de pilão. Nessas condições, o Park Hotel tem um quê de manifesto ao abandonar a composição axial e a associação explícita com vilas normandas, chalés suíços, ornamentos barrocos e assemelhados, assumindo uma rusticidade quase primitiva que não se contém na cobertura e nos seus pisos. A hipérbole comparece na ampliação de escala e na exacerbação da rugosidade material que apimenta o macio dos estofados- do mesmo modo que o equacionamento do térreo em planta livre aviva a com-

on a rather small space. Were it still in operation, the Park Hotel would be a design hotel or a boutique hotel, the post-1980 labels for smaller hotels differentiated by original or even eccentric sophistication.

Lucio did not seem to have problems in designing the hotel in "country style," the expression of the brochure emphasizing the villeggiatura type on sale. For him, who understood style as an internally coherent set of elements and principles of construction and composition, the new architecture outlined by Le Corbusier and his colleagues in the 1920s was the only true contemporary style. Founded on abstraction and the independent skeleton, this architecture did not depend, however, on a single material and a single structural mode, nor could it be limited to a factory-like aspect. The demand for a country style was equivalent for Lucio to the demand for the expression of a rustic domesticity. The challenge he accepted was to materialize it without betraying the principles of modern architecture in the strict sense of the word. The challenge, by the way, was cutting-edge, only faced until then by Le Corbusier: first in the villeggiatura houses of the 1930s, among them the house for Matias Errázuriz (1931), where masonry walls supported the floor and roof structure in wooden poles; then in the Murondins shelters for war victims (1940), with a similar roof structure on rammed earth walls. Accordingly, the Park Hotel has something of a manifesto in its abandonment of axial composition and discarding of explicit associations with Norman villages, Swiss chalets, Baroque ornaments and alike, assuming a quasi-primitive rusticity that goes beyond roofs or floors. Hyperbole appears in the expansion of scale and in the exacerbation of material roughness that spices the softness of the upholstered pieces in the same way that the ground floor free plan enlivens the convenient regular subdivision of the apartments. The Ouro Preto Grand Hotel was a relevant precedent for the ambivalence manifested both in the superimposition of a cellular and paralyzed plan (with aligned walls and supports) to a free plan (with separated supports and walls) and in the contrast between opposing façades of contradictory expression; nevertheless, it was not a decisive precedent given its plain monumentality, a by-product of its diverse rank as an important, large equipment in a colonial city designated as historical monument.³²

Linked to the free plan and independent skeleton, walls, floors and flat roofs besides transparency, domesticity acquires a modern, universal face. Linked to the free plan and independent wood skeleton, virtually flat floors and roofs, to the ribbon sash windows and tiny window

partimentação regular que convém aos apartamentos. O Grand Hotel de Ouro Preto é precedente relevante pela ambivalência manifesta tanto na superposição de planta celular e paralísada (com as paredes e apoios alinhados) à planta livre (com as paredes e apoios separados) quanto no contraste entre fachadas opostas de expressão contrária - embora não seja precedente decisivo, porque de monumentalidade chã, função da condição diversa de equipamento importante, de maior porte, em cidade-monumento colonial.³²

Ligada à planta livre e esqueleto independente, paredes, pisos e tetos planos mais pano de vidro, a domesticidade tem face moderna e universal. Ligada à planta livre e esqueleto independente de madeira como os pisos e meias-águas virtualmente planos, às janelas corridas de guilhotina e caixilharia miúda correntes em chácara colonial, e, em parte, às paredes simples de pau-a-pique, a domesticidade tem face ao mesmo tempo rústica, e brasileira. A assimilação de elementos construtivos limpos e vernáculos aos elementos de arquitetura preconizados por Le Corbusier desvenda o gesto antropofágico, devorar o estrangeiro para recuperar as virtudes dos ancestrais que esse estrangeiro um dia devorou, ávido de um Oriente que é fonte de cultura ibérica e ibero-americana. Afinal, a exposição térrea do esqueleto independente que virou sinônimo de pilotis tem algo a ver com as salas hipostilas das mesquitas; por algo a Cité Fruges de Le Corbusier em Pessac se chamou zombeteiramente de *quartier arabe*, o bairro árabe.

As varandas numa frente e os puxados na oposta reforçam, despretensiosos, a assinalação simultânea de domesticidade e rusticidade, conjugando estratégias de composição respectivamente subtrativa e aditiva. A varanda da planta baixa perfura o corpo do edifício e intensifica a assinalação de modernidade ao torná-lo totalmente poroso e transparente, sem os reflexos que o vidro vizinho não consegue evitar. Os apoios superpostos aos topos dos tabiques entre as varandas superiores se repetem seriados, num conjunto remanescente tanto de telheiros utilitários quanto de casas-grandes tipo bangalô nos engenhos de açúcar e fazendas de café de outrora. Ao contrário, os puxados e as projeções contíguas da caixa de escada, manifestação de exuberância, não tem ritmo, e se mostram canhestros, declinando rusticidade de modo distinto.

Por outro lado, a afirmação de linhagem moderna estrita remete, deliberadamente, a uma escola de arquitetura brasileira de base carioca em gestação, balizada, antes do Hotel de Ouro Preto e do subsequente conjunto da Pampulha, pelas sedes do Ministério da Educação e

casings current in colonial country houses, and, in part, to the plain walls of wattle and daub, domesticity acquires at the same time a rustic and Brazilian face. The assimilation of vernacular, stripped down constructive elements to the elements of architecture advocated by Le Corbusier unveils the cannibalistic gesture, to devour the foreigner to reclaim the virtues of the ancestors one day devoured by such foreigner, eager for this Orient that is a source of Iberian and Iberian American culture. After all, the ground floor exhibition of the independent skeleton that has become a synonym of pilotis has something to do with the hypostyle halls of mosques; not for nothing was the Cité Fruges by Le Corbusier at Pessac derisively called *quartier arabe*, the Arab district.

Veranda and balconies in one front and lean-tos in the opposite one reinforce, unpretentiously, the simultaneous signaling of domesticity and rusticity, combining composition strategies that are respectively subtractive and additive. The ground floor veranda pierces the block and enhances the signaling of modernity to make it fully transparent and porous, without the reflection that the neighboring glass wall cannot avoid. Superimposed on the tops of the partitions between the balconies, supports are repeated in series, making up a set reminiscent of both utility sheds and big bungalow-style main houses in old sugar and coffee plantations. In contrast, lean-tos and the contiguous projections of the stairwell, expression of exuberance, are arrhythmic, and deliberately awkward, declining rusticity in a distinct way.

Moreover, the affirmation of a strict modern lineage refers, knowingly, to a developing school of Brazilian architecture based in Rio de Janeiro, whose key achievements were, before the Ouro Preto Hotel and the subsequent Pampulha complex, the headquarters of the Ministry of Education and the Brazilian Press Association, the New York's Brazilian Pavilion, and among these, the Museum of the Missions at São Miguel (1938-1941), the large porch where Lucio had first tested a hybrid structure of wood and stone. The ambivalence, the volumetric and textural exuberance as well as the porosity found at the Park Hotel reiterate striking features of these precedents as variations on a few themes. Accordingly, as suggested by Comas, the supporting poles in Nova Friburgo are the counterpart of the square pillar of primitive Tuscan simplicity built in wood at the Museum and in brown painted concrete at the Grand Hotel, the cylindrical columns slender and covered in shiny metal recalling Corinthian luxury at the Pampulha Casino or strong and covered in gneiss recalling Doric severity at the Ministry Building, the "I" section support clad in steel

da Associação Brasileira de Imprensa, pelo Pavilhão Brasileiro em Nova York e, entre estes, pelo Museu das Missões em São Miguel (1938-1941), o grande alpendrado onde Lucio fizera seu primeiro ensaio de estrutura mista de madeira e pedra. A ambivalência, a exuberância de volumes e texturas mais a porosidade do seu hotel reiteram características marcantes desses precedentes ao modo de variações sobre uns poucos temas. Nesse sentido, como sugere Comas, o apoio de pau roliço em Nova Friburgo é o contraponto primitivo do pilar quadrado de simplicidade toscana em madeira no Museu e em concreto pintado de marrom no Grand Hotel, da coluna cilíndrica esbelta e revestida em metal brilhante de luxo coríntio no Cassino da Pampulha ou forte e revestida em *gneisse* de severidade dórica no Ministério, do perfil "I" revestido em chapa com seção ampulheta de elegância jônica no Pavilhão. O Park Hotel se integra na contribuição brasileira ao vocabulário e sintaxe de uma tradição moderna capaz de emular a tradição clássica da arquitetura. Certo, nessa afirmação de linhagem moderna o Grand Hotel ressalta tanto pelas diferenças quanto semelhanças de programa e contexto, refletidas com perfeição nas diferenças e semelhanças de resolução formal.³³

Rigorosamente falando, a eleição da madeira não é expressão de regionalismo, que vai ser buscada longe, com o pretexto de facilitar a desmontagem futura do hotel e o propósito de oportunizar a demonstração da planta livre. É indicação de uma situação genérica, como são os telheiros, puxados e varandas, encontrados em qualquer zona rural do país. A homenagem sutil à situação local é a evocação de precedente corbusiano específico de programa afim, o Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1931), totalmente apropriada para a residência temporária em antiga colônia de suíços. Comas aponta as várias correspondências entre o albergue parisiense e a pousada fluminense: a coexistência de planta celular e planta livre, a transferência de cargas do telhado a apoios na borda do primeiro piso em balanço, a hibridação de sistemas estruturais, o contraste entre fachadas opostas. De fato, os dois projetos tem barras sobre base expandida de um lado só com a caixa da escada proeminente nesse mesmo lado. Os partidos são similares até certo ponto, mas a escavação de Lucio na fachada para o parque compensa o pilotis livre sobre a barra compacta corbusiana. De quebra, no regime da alusão, tem sinédoque também. A seção da empena do Park Hotel lembra um zigurate invertido - evocando, para Comas, o chalé suíço, e a pátria distante, com mais verossimilhança que o chalé de Wænheldt no parque de Glaziou.³⁴

plate with a hourglass section evoking Ionic elegance in the Pavilion. The Park Hotel is part of the Brazilian contribution to the vocabulary and syntax of a modern tradition capable of emulating the classical tradition of architecture. Sure, in this assertion of modern lineage, the Grand Hotel is particularly relevant both by the differences and by the similarities in program and context, perfectly reflected in the differences and similarities in formal resolution.³³

Strictly speaking, the choice of wood is not an expression of regionalism, as wood is sought out far from the site, under the pretext of facilitating the future dismantling of the hotel and the purpose of demonstrating the free plan capabilities. Such choice indicates a generic situation, as do shed roofs, lean-tos and balconies, that can be found in any rural area of the country. The subtle tribute to the local situation is the evocation of a specific Corbusian precedent of related program, the Swiss Pavilion in the University City of Paris (1931), an entirely appropriate reference for temporary dwelling in a place that once was a Swiss colony. Comas points out the various correspondences between the Paris hostel and the Rio hotel: the coexistence of cellular and free plans, the transfer of roof loads to supports at the edge of the cantilevered second floor, the hybridization of structural systems, the contrast between opposing façades. Indeed, both designs feature a slab building on an expanded base at one side only with the prominent staircase in that side. The partis are similar up to a point, but Lucio's excavations in his park façade compensate for the free pilotis under Le Corbusier's compact slab. As a bonus, in the regime of allusion, synecdoche reappears. The gable section of the Park Hotel resembles an inverted ziggurat - evoking, for Comas, the Swiss chalet and the distant homeland with more verisimilitude than the Wænheldt chalet in the Glaziou park.³⁴

MODERNITY AND ITS AVATARS

In terms of typological classification, both the Toriba and the Park Hotel lean towards the tiny house, chalet or shed; both the Quitandinha and the Llo Llo lean towards the big house, palace or mansion. In terms of parti, the first pair comes as slabs on an expanded base, but the Park Hotel with marked horizontality and an attached staircase and the Toriba with a vertical accent contributed by the roof; the second pair prefers the composition of pavilions, now opposing the striking horizontality of the Llo Llo to the various blocks of vertical lines at the Quitandinha. From another angle, the Llo Llo and Quitandinha show an emphatic axial symmetry, but include irregular episodes with balanced masses; the Toriba and the Park Hotel

A MODERNIDADE E SEUS AVATARES

Em termos de enquadramento tipológico, o Toriba e o Park Hotel pendem para o lado da casinha, chalé ou pavilhão; o Quitandinha e o Llo Llo, para o lado do casarão, palácio ou mansão. Em termos de partido, o primeiro par vem como barra de base expandida, mas o Park Hotel de horizontalidade marcante e caixa de escada destacada e o Toriba com acento vertical aportado pelo telhado; o segundo par prefere a composição de pavilhões, opondo-se agora à horizontalidade marcante do Llo Llo aos vários corpos de linha vertical no Quitandinha. De outro ângulo, o Quitandinha e o Llo Llo tem simetria axial enfática, incluindo porém episódios irregulares de ponderação de massas; o Toriba e o Park Hotel são predominantemente assimétricos, mas usam ponderação e incluem episódios seriais de simetria menos óbvia. Nenhum recusa a tecnologia moderna, mas pilares ou colunas são disfarçados no Quitandinha (salvo na piscina coberta) e no Toriba, e expressivos no Llo Llo e no Park Hotel, no último equacionado tanto em planta celular quanto livre, enquanto o hotel argentino tem planta exclusivamente celular.

Todos ostentam uma silhueta exuberante que se articula com a paisagem. Todos apelam para uma materialidade naturalista, confortante, e para uma imagem convencionalmente rústica, embora o Quitandinha o faça muito de passagem, e o Park Hotel tenha mobiliário de irreverência espirituosa rococó animando a crueza dos seus paus roliços. A consonância formal do interior com o exterior é grande no Toriba e no Llo Llo; a dissonância marca o Quitandinha e o Park Hotel, manifesta na decoração de superfícies do primeiro e na seleção de mobiliário do segundo. De algum jeito, persistem nos 4 hotéis traços da ânsia romântica pela terra distante no espaço, de alguma forma exótica, ou pela terra distante no tempo, de alguma forma primitiva, ambas de construções visualmente envolventes e fascinantes, numa palavra, pitorescas.

A evocação de precedentes tem aspectos tácteis e visuais. É clara no Toriba e no Quitandinha, e não é reprodução literal, é figuração estilizada, com fontes exóticas importantes e abstração menor em Petrópolis que em Campos do Jordão, onde a ornamentação praticamente inexistente. Em Bariloche ou Nova Friburgo, a evocação é mais sutil, difusa, e é uma figuração esquemática, com fontes nativas e antigas importantes; embora o telhado plano do Park Hotel seja mais abstrato que o do Llo Llo convexo, o despojamento de superfícies é comum. No Toriba, as fontes praticamente se limitam a um estilo regional europeu vinculado a uma tipologia específica, o chalé suíço, de aclimação local datando do Império. No

are predominantly asymmetric with balanced masses, but include serial episodes of less obvious symmetry. None of them refuses modern technology, but pillars or columns are disguised at the Quitandinha (except in the indoor pool) and at the Toriba, and expressive at the Llo Llo and at the Park Hotel, though the latter is developed with both cellular and free plans, while the Argentinean hotel has an exclusively cellular plan.

All boast an exuberant silhouette articulated with the landscape. All call for a naturalist, comforting materiality, and a conventionally rustic image, although the Quitandinha does so almost en passant, and the Park Hotel has furnishings whose witty Rococo irreverence enlivens the crudity of its poles. The formal consonance of interior and exterior is great at the Toriba and the Llo Llo, dissonance marks the Quitandinha and the Park Hotel, manifest in the decorative surfaces of the former and the furnishing selection of the latter. In one way or another, there are still traces in the four hotels of the romantic longing for lands that are far away in space, somehow exotic, or for lands that are distant in time, somehow primitive, both sporting visually engaging and fascinating buildings, in a word, picturesque.

The evocation of precedents have tactile and visual aspects. It is evident at the Toriba and the Quitandinha, and it is not literal reproduction, it is stylized figuration, with important exotic sources and lesser abstraction in Petrópolis than in Campos do Jordão, where ornamentation is practically in-existent. In Bariloche or Nova Friburgo, the evocation is subtler, more diffuse, and it is a schematic figuration, with major native and old sources; although the flat roof of the Park Hotel is more abstract than the convex one of the Llo Llo, stripped down surfaces are common to both. At the Toriba, sources are practically limited to a regional European style tied to a specific type, the Swiss chalet, of local acclimation dating from the Empire. At the Quitandinha, sources involve erudite historical styles, the academic tradition and a regional style that pretends to accommodate various programs and situations, of local acclimation posterior to the Swiss chalet. The Llo Llo and the Park Hotel have regional and vernacular sources besides the erudite ones, including the academic tradition in both cases and the modern tradition of Corbusian roots and Brazilian development in the last. This development, as Comas argues in his thesis, participates in a process of overcoming the limitations of the 1920s International Style, and Lucio insists in stressing that modern architecture is inclusive, both organic and crystalline, blooming from the inside out in the first case - presumably in picturesque

Quitandinha, estão envolvidos estilos eruditos históricos, a tradição acadêmica e um estilo regional que pretende acomodar diversos programas e situações, de aclimação local posterior à do chalé suíço. O Llaolao e o Park Hotel tem fontes vernáculas e regionais ao lado das eruditas, incluindo a tradição acadêmica nos dois casos e a tradição moderna de raiz corbusiana e desenvolvimento brasileiro no segundo. Este, como mostra a tese de Comas, participa de um processo de superação das limitações do Estilo Internacional dos 1920, e Lúcio insiste em salientar que a arquitetura moderna é inclusiva, tanto orgânica quanto cristalina, desabrochando de dentro para fora no primeiro caso - presumivelmente em jogos de volumes pitorescos, configurados por composições aditivas ou multiplicativas, e contida de fora para dentro no segundo caso, presumivelmente em sólidos escavados classicistas, configurados por composições subtrativas ou divisionárias. Para o historiador Carroll Meeks, as qualidades pitorescas fundamentais são aspereza, movimento, irregularidade, entrelaçamento e variedade.³⁵ O pitoresco não é um estilo, é uma atitude e um efeito, presente em todos os hotéis, máximo no Park Hotel e mínimo no Toriba. A expressão de modernidade flerta com o pitoresco no entre-guerras, talvez para compensar a rejeição do ornamento historicista. A rejeição é comum a todos os hotéis, embora restrita no caso do Quitandinha e máxima no Park Hotel. Curiosamente, a incorporação de modernidade é provavelmente máxima no Quitandinha e mínima no Park Hotel, absolutamente espartano em termos de conforto técnico apesar do esqueleto independente...

Através do "traçado das plantas, elevações e disposição de massas construídas," da "escolha de materiais e técnica construtiva," da "medida, seleção e conformação dos ornamentos e decoração" (como apontava Quatremère de Quincy em 1832)³⁶ ou do despojamento que, por inversão, é tão significativo quanto a presença de ornamentos e decoração (a inovação moderna), todos os hotéis evidenciam uma linhagem apropriada ao programa e à situação, remota e/ou contemporânea. A manipulação visual e tátil reflete a preocupação de ressaltar traços distintivos dos propósitos da obra de arquitetura e dos valores culturalmente associados com esses propósitos, em maior ou menor detalhe. Em linguagem acadêmica, reflete a preocupação de dotar a obra de um "caráter próprio à sua finalidade," explícita nos textos de Lucio ou Bustillo,³⁷ e tal leva logicamente à sua aproximação de obras presentes e passadas com programas e situações de alguma forma semelhantes. Corroborando o argumento de Comas sobre estratégias de caracterização substan-

play of volumes, configured by additive or multiplicative compositions, while in the second case contained from the outside in, presumably in classicist excavated solids, configured by subtractive or divisive compositions. For the historian Carroll Meeks, the fundamental picturesque qualities are roughness, movement, irregularity, interlacing and variety.³⁵ The picturesque is not a style, it is an attitude and an effect, present in all hotels, maximum at the Park Hotel and minimal at the Toriba. The Expression of modernity flirts with the picturesque during the interwar, maybe to compensate the rejection of historicist ornament. The rejection is common in all the hotels, although restricted in the Quitandinha case and maximal at the Park Hotel. Curiously, incorporation of modernity is probably maximal at the Quitandinha and minimal at the Park Hotel, absolutely Spartan in terms of technical comfort despite the independent skeleton...

Through the "layout of plans, elevations and disposition of built masses," through "the choice of materials and construction techniques," through "the measurement, selection and arrangement of ornaments and decorations" (as pointed out by Quatremère de Quincy in 1832)³⁶ or through stripping that, by inversion, is as significant as the presence of ornaments and decorations (the modern innovation), all the hotels try to make evident a lineage appropriate to the program and the situation, remote and/or contemporary. The visual and tactile manipulation reflects the concern to highlight, to a greater or lesser detail, features that are distinctive of the purposes of a architectural work and the cultural values associated with these purposes. In academic language, it reflects the concern for giving to the work a "character that is appropriate to its purpose," explicit in the texts of Lucio or Bustillo,³⁷ and this logically leads to their approximation to present and past works with programs and situations somewhat similar. Corroborating Comas's argument about strategies for substantive characterization, the evocation of precedents at the four hotels refers to specific, concrete achievements as much as to types and styles, abstractions that involve a set of works and transcend the particularities of program and/or situation.³⁸

In fact, the distinction between modern architecture and eclectic architecture is far less absolute than pro-eclecticism or pro-modernism polemics would have people believe, and this is recognized at least since 1978 when Alan Colquhoun notes that the modern taboo is not the historical reference but the stylistic direct reference, in other words, the historicist ornament as mentioned above.³⁹ Incidentally, Colin Rowe suggests as early as 1947, and Richard Elin

tiva, a evocação de precedentes nos quatro hotéis remete a realizações concretas tanto quanto a tipos e estilos, abstrações que envolvem conjunto de obras e transcendem as particularidades de programa e/ou situação.³⁸

De fato, a distinção entre a arquitetura moderna e a arquitetura eclética é bem menos absoluta do que a polêmica pró-modernismo ou pró-ecletismo quer fazer crer, e isso é reconhecido pelo menos desde 1978, quando Alan Colquhoun nota que o tabu moderno não é a referência histórica mas a referência estilística direta, ou seja, o ornamento historicista já mencionado.³⁹ A propósito, Colin Rowe insinua, já em 1947, e Richard Etlin postula em 1994 que a arquitetura de Le Corbusier é de um ecletismo filosófico, porque adota princípios da arquitetura de culturas passadas sem tomar de empréstimo características estilísticas, ao mesmo tempo que se inspira em repertórios formais externos ao território convencional da arquitetura.⁴⁰ O mesmo se pode dizer da arquitetura moderna brasileira, tributária de Le Corbusier mas explícita tanto na rejeição da maquiagem historicista que a *Beaux-Arts* admite quanto na continuada adesão à identificação acadêmica de boa arquitetura com composição correta dotada de caráter apropriado. Talvez fosse mais justo contrapor, como sugere Comas, um ecletismo difuso a um ecletismo franco no seu passadismo, ao invés de contrapor um ecletismo filosófico a um estilístico, mas no fim são fenômenos equivalentes, ou pelo menos complementares.⁴¹

O Park Hotel e o Llao Llao ilustram 2 modos desse ecletismo filosófico ou difuso, embora o Llao Llao esteja para Perret como o Park Hotel para Le Corbusier e Bustillo seja tanto um retardatário quanto um precursor. Em retrospectiva, não só porque o grau de abstração é elevado como porque no pós-guerra a simetria enfática reaparece em Mies, e a cobertura exteriormente convexa se nota em Candela, para citar só dois exemplos. Já o ecletismo estilístico do Toriba resulta da conjunção da caricatura regional às arcadas estranhas a uma expressão convincente da estrutura, menos passadista porém que o ecletismo estilístico franco do Quitandinha. Inversamente, o Quitandinha, o Toriba, o Llao Llao e o Park Hotel constituem uma progressão de expressões de modernidade cada vez mais puras e avançadas enquanto estilo diferenciado - mesmo que não necessariamente futuristas, como poderia pretender o Hotel Nord-Sud de Lurçat mencionado no começo.

Desde outro ângulo, todos os hotéis parecem implicar um certo grau de regionalismo, aparentemente máximo no Park Hotel e no Llao Llao, dadas as suas fontes nativas. Contudo, como a distinção entre modernismo e ecletismo enquanto atitude, a distinção entre regionalismo e cosmo-

postulates in 1994 that Le Corbusier's architecture has an eclectic philosophy, because it adopts the principles of architecture from past cultures without borrowing stylistic characteristics, while at the same time being inspired by formal repertoires external to the territory of conventional architecture.⁴⁰ The same can be said of modern Brazilian architecture, a tribute to Le Corbusier, and nevertheless explicit both in the rejection of the historicist makeup admitted by the *Beaux-Arts* and in the persistent adherence to the academic identification of good architecture with correct composition endowed with appropriate character. Maybe it would be fairer to oppose, as Comas suggests, a diffuse eclecticism to a frankly nostalgic eclecticism, rather than to oppose a philosophical eclecticism to a stylistic one, but in the end they are similar phenomena, or at least complementary.⁴¹

The Park Hotel and the Llao Llao illustrate two modes of this philosophical or diffuse eclecticism, although the Llao Llao relates to Perret as the Park Hotel relates to Le Corbusier and Bustillo is both a latecomer as a precursor. In retrospect, not only because its degree of abstraction is high but also because emphatic symmetry re-appears in the post-war Mies, and outwardly convex roofs are noticeable in Candela, to cite just two examples. But the stylistic eclecticism of the Toriba results from the conjunction of regional caricature to arcades that is unrelated to a convincing expression of structure, less traditionalist, however, than the frank stylistic eclecticism of the Quitandinha. Inversely, the Quitandinha, the Toriba, the Llao Llao and the Park Hotel constitute a progression of expressions of modernity increasingly pure and advanced as distinctive style - though not necessarily futuristic, as the earlier mentioned Hotel Nord-Sud by Lurçat could claim.

From another angle, all the hotels seem to imply a certain degree of regionalism, most apparent at the Park Hotel and the Llao Llao, given their native sources. However, like the distinction between modernism and eclecticism as an attitude, the distinction between regionalism and cosmopolitanism is not so easy to specify, in particular for the Park Hotel and the Llao Llao, where the manipulation of indigenous sources and handling of disciplinary sources of cosmopolitan scope are equally obvious. It seems fairer to consider them as examples of regionalist inflections of an international language, according to the demands of an individualized character and eventual pragmatic conveniences. By the way, depending on point of view, the Nord-Sud Hotel may be an even more advanced example of international modernism and of a generic character distinctive of its time - or an evident demonstration of

politismo não é tão fácil de precisar, em particular no caso do Park Hotel e do Lloa Lloa, onde a manipulação de fontes nativas e a manipulação de fontes disciplinares de abrangência cosmopolita são igualmente óbvias. Parece mais justo considerá-los exemplos de inflexão regionalista de linguagem internacional, em função de demandas de um caráter particularizado e de eventuais conveniências pragmáticas. A propósito, dependendo de ponto de vista, o Hotel Nord-Sud pode ser exemplo ainda mais avançado de modernidade internacional e de um caráter genérico distintivo da época- ou demonstração evidente de regionalismo mediterrâneo. Se a polarização maniqueísta entre modernismo e ecletismo não resiste a uma análise mais séria, a polarização entre regional e internacional tampouco. Nessa direção, vale o exemplo de Lucio, quando diz que a técnica desconhece fronteiras, mas um caráter local pode emergir “das particularidades de planta, à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento, e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada.”⁴² Quatremère não desaprovava a paráfrase. Quer se considere o local na escala da região ou na escala da nação, os procedimentos projetuais são os mesmos.

Os comentários anteriores não são exaustivos, não têm pretensão de maior originalidade, não se envergonham de uma tônica predominantemente descritiva. Para a crítica mais avisada, o valor artístico dos quatro hotéis não é o mesmo, não em função do maior ou menor purismo estilístico, mas do exame da sua resolução geométrica e material. O Toriba conservador e o Quitandinha provocante carecem de requinte, são vulgares, o primeiro porque insofista, aburguesado, e o outro espetaculoso, novo-rico; o Lloa Lloa e o Park Hotel são sabidos e sofisticados, *chic*, aquele de maneira clássica, conservadora, com *sense of humour* britânico e franqueza portenha, e este de maneira pitoresca e provocante, com *esprit* francês e malícia carioca. O primeiro par é caricatural, arquitetura fácil para a massa endinheirada, o Toriba quase sisudo e o Quitandinha às vezes hilário; o segundo par vem refinado e denso, arquitetura diferenciada para uma elite culta. Mas todos têm valor documental e histórico significativo, e as correspondências são mais que suficientes para comprovar o valor de comparações entre a arquitetura dita exemplar e a considerada *kitsch*, interiores e mobiliário incluídos; elementos indissociáveis do projeto moderno em qualquer de seus avatares e pouco apreciados pela historiografia de arquitetura brasileira. Para além da coincidência de personagens, paragens e mensagens, o comércio entre arquitetura de exceção e arquitetura de carregação pode ocorrer nas duas mãos, e iluminar as duas pontas.

Mediterranean regionalism. If the Manichean polarization between modernism and eclecticism cannot withstand a more serious analysis, the polarization between regional and international level cannot either. In this direction, Lucio sounds reasonable when he says that technology knows no borders, but a local character can emerge “from the particularities of plans, the choice of materials to use and its finish, and thanks, finally, the use of appropriate vegetation.”⁴² Quatremère would not disapprove the paraphrase. Whether the local is considered at the scale of region or nation-wide, the design procedures are the same.

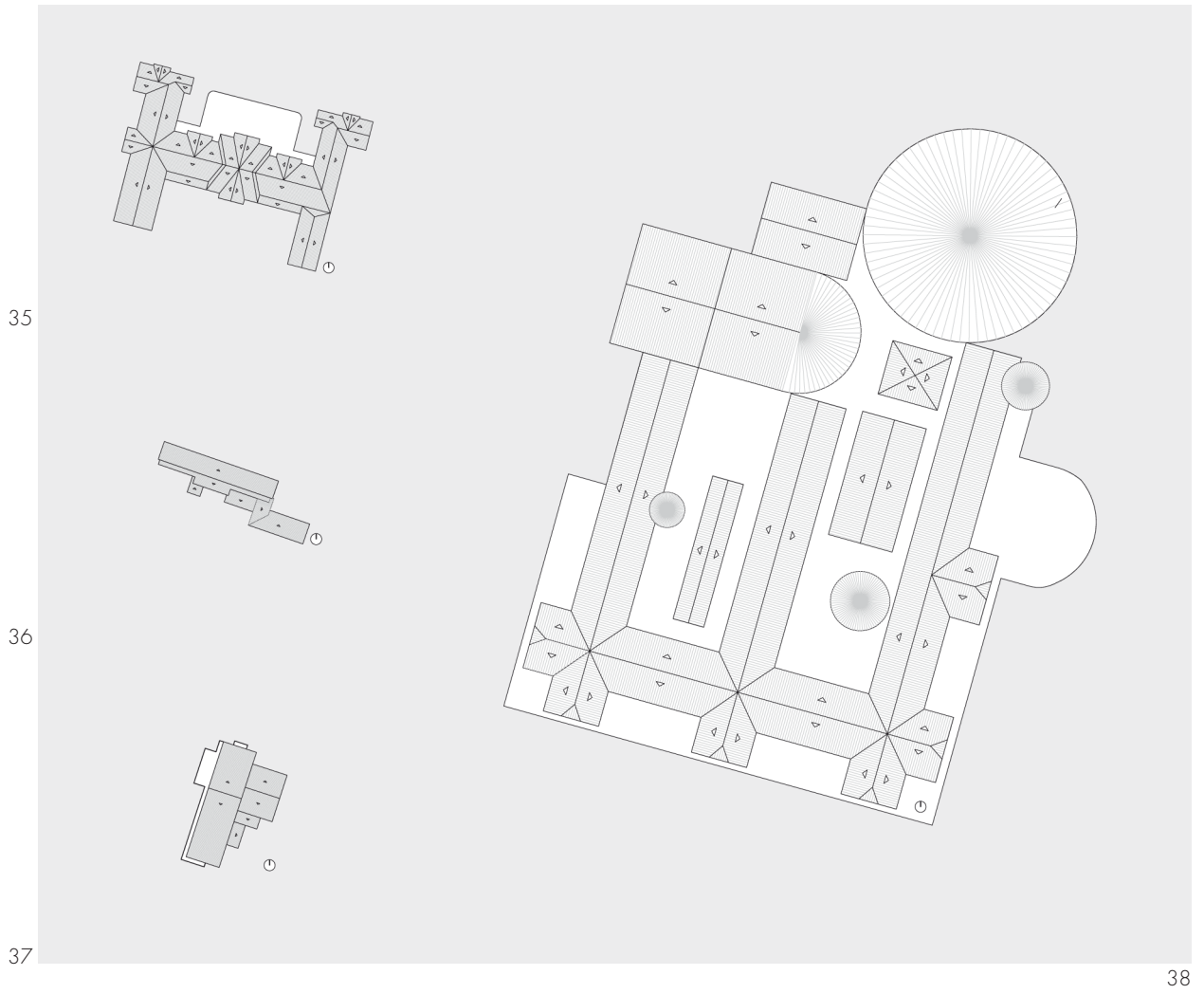
The previous comments are not exhaustive, have no great claim to originality, and are not ashamed of a predominantly descriptive tonic. For a more informed criticism, the artistic value of the four hotels is not the same, not because of greater or lesser stylistic purity, but in the light of their material and geometric resolution. The conservative Toriba and the provocative Quitandinha lack refinement, are vulgar, the former because it is bland, bourgeois, and the other because it is flamboyant, new-rich; the Lloa Lloa and the Park Hotel are smart and sophisticated, *chic*, the former in a classical, conservative way, with a British *sense of humor* and a candor that comes from Buenos Aires, while the latter in a picturesque and provocative manner, adding French wit to a mischievous vivacity that comes from Rio. The first pair is a caricature, easy architecture for the moneyed masses, the Toriba almost dour and the Quitandinha sometimes hilarious; the second pair comes across as refined and dense, a differentiated architecture for an educated elite. Nevertheless, all have significant historical and documentary value. The correspondences here raised are more than sufficient to demonstrate the value of comparisons between works of architecture considered exemplary and works of architecture considered to be kitsch, their interior furnishings included; these are two inseparable elements of the modern project in any of its avatars that remain unappreciated so far by the Brazilian architectural historiography. Beyond the coincidence of characters, places and messages, the commerce between an architecture of exception and an architecture of tackiness can happen in two directions, and illuminate both ends.

35 Implantação do Hotel Llo Llo.
35 Llo Llo Hotel site plan.

36 Implantação do Park Hotel.
36 Park Hotel site plan.

37 Implantação do Hotel Toriba.
37 Toriba Hotel site plan.

38 Implantação do Hotel Quitandinha.
38 Quitandinha Hotel site plan.



39 Vista aérea do Hotel Quitandinha.
39 Aerial view of the Quitandinha Hotel.

40 Vista aérea do Hotel Toriba.
40 Aerial view of the Toriba Hotel.

41 Vista aérea do Hotel Lloa Lloa.
41 Aerial view of the Lloa Lloa Hotel.

42 Vista aérea do Park Hotel.
42 Aerial view of the Park Hotel.



39



41



40



42

¹ Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style: architecture since 1922* (New York: Norton, 1932), 173.

² A cadeia Hilton, por exemplo, apenas em 1949 constrói uma unidade, em Porto Rico, direcionada tanto para executivos quanto para turistas. Houve um concurso para escolher o projeto vencedor onde participaram três escritórios locais e dois americanos. Ironicamente - ou não - as empresas americanas apresentam propostas no estilo Renascença Espanhola, enquanto os caribenhos optam por projetos inspirados na Arquitetura Moderna. A equipe selecionada é uma das de Porto Rico, de Henry Klumb e Toro Ferrer y Torregrosa. Este é um movimento importante, no plano internacional, em direção ao emprego de uma arquitetura mais contemporânea na construção de hotéis.

³ Arnaldo Dumont Villares, engenheiro civil e eletrotécnico formado em Londres, era genro de Ramos de Azevedo e sobrinho da mulher de Ricardo Severo, primo ou irmão de Luiz Dumont Villares. Tanto os Dumont como os Villares eram gente de posses. Provavelmente o responsável pelo projeto do Toriba era o arquiteto Affonso Iervolino, como sugere Sylvia Ficher, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo* (São Paulo: EDUSP, 2005). Sobre Ricardo Severo, ver Joana Mello, *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira* (São Paulo: Anablume, 2007). Sobre Ramos de Azevedo, ver Maria Cristina Wolff de Carvalho, *Ramos de Azevedo* (São Paulo: EDUSP, 2000).

⁴ Cadeira de madeira usualmente com assento esculpido, pés abrindo para fora e encosto feito de várias hastes torneadas. Há modelos tiroleses também.

⁵ Fulvio Pennacchi nasceu em 1905 na Itália e formou-se pela Academia de Belas Artes de Lucca. Chegou ao Brasil em 1929 e morou em São Paulo, onde torna-se pintor. Com Rebolo Gonçalves, Mário Zanini, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Manuel Martins, Alfredo Rizzotti e Aldo Bonadei, formou um grupo do movimento modernista de arte, o Grupo Santa Helena.

⁶ *Acrópole* 71 (1944): 338.

⁷ A música é de Luiz Peixoto, Antonio S. Pereira e Pedro Sá, "A casinha da colina" (1925).

⁸ Arthur Witzig, "Particularidades na construção de hotéis modernos," *Acrópole* 59 (1943): 361-2.

⁹ Giovanna Rosso del Brenna, "Chalets, quiosques etc.: o gosto pelo pitoresco no último quartel do século XIX," em *Eclétismo na arquitetura brasileira*, org. Annateresa Fabris (São Paulo: Nobel/Edusp, 1984), 36.

¹⁰ A informação é do neto do arquiteto em email ao autor, Carlos Eduardo Fossati Balteiro. A obra do arquiteto aparece em Jorge Czajkowski, *Guia da Arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000), 07, 30. Fotos do Casino Hotel Balneario Icarahy se encontram em rouen46@yahoo.com.br, "Arqueologia do Rio de Janeiro" <http://fotolog.terra.com.br/bfg1:445/446/447> (10 de janeiro de 2010).

¹¹ Ver Mitchell Owens "Living Large: the Brash, Bodacious Hotels of Dorothy Draper," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 25 (2005): 254-287, The American Hotel Issue. Ver também Carleton Varney, *In The Pink: Dorothy Draper - America's Most Fabulous Decorator* (East Hampton: Pointed Leaf Press, 2006).

¹² Robert C. Smith Jr., "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil," *The Art Bulletin* 21, n.º. 2 (1939): 110.

¹³ Reno era famosa também pela indústria do divórcio nos anos 1930 e 1940.

¹⁴ O presidente tem um apartamento fixo no hotel.

¹ Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style: architecture since 1922* (New York: Norton, 1932), 173.

² The Hilton network, for example, only in 1949 built a unit, in Puerto Rico, directed to both executives and tourists. There was a contest to choose the winning project attended by three local offices and two americans. Ironically - or not - the American companies have proposed projects in the Spanish Renaissance style, while the Caribbeans choose designs inspired by modern architecture. The team selected is one of Puerto Rico: Henry Klumb and Toro Ferrer y Torregrosa. This is an important movement, at the international level, towards the employment of a more contemporary architecture in the construction of hotels.

³ Arnaldo Dumont Villares, civil and electrical engineer graduated in London, was son in law of Ramos de Azevedo and nephew of the wife of Ricardo Severo, cousin or brother of Luiz Dumont Villares. Both the Dumont as the Villares were people of wealth. Probably the responsible for the project was the architect Affonso Toriba Iervolino, as suggests Sylvia Ficher, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo* (São Paulo: EDUSP, 2005). About Ricardo Severo, see Joana Mello *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira* (São Paulo: Anablume, 2007). About Ramos de Azevedo, see Maria Cristina Wolff de Carvalho, *Ramos de Azevedo* (São Paulo: EDUSP, 2000).

⁴ Wooden chair with a seat usually carved, feet flip out and backboard made of various shaped nails. There are Tyrolean models as well.

⁵ Fulvio Pennacchi born in 1905 in Italy and graduated from the Academy of Fine Arts in Lucca. Arrived in Brazil in 1929 and lived in São Paulo, where he becomes a painter. With Rebolo Gonçalves, Mário Zanini, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Manuel Martins, Alfredo Rizzotti and Aldo Bonadei, formed a group of the modernist art movement, the Santa Helena Group.

⁶ *Acrópole* 71 (1944): 338.

⁷ The music was made by Luiz Peixoto, Antonio S. Pereira e Pedro Sá, "A casinha da colina" (1925).

⁸ Arthur Witzig, "Particularidades na construção de hotéis modernos," *Acrópole* 59 (1943): 361-2.

⁹ Giovanna Rosso del Brenna, "Chalets, quiosques etc.: o gosto pelo pitoresco no último quartel do século XIX," in *Eclétismo na arquitetura brasileira*, ed. Annateresa Fabris (São Paulo: Nobel/Edusp, 1984), 36.

¹⁰ The information was given by a grandson of the architect in an e-mail to the author, Carlos Eduardo Fossati Balteiro. The architect works appear in Jorge Czajkowski, *Guia da Arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000), 07, 30. Photos of Casino Hotel Balneario Icarahy are found in rouen46@yahoo.com.br, "Arqueologia do Rio de Janeiro" <http://fotolog.terra.com.br/bfg1:445/446/447> (January 10, 2010).

¹¹ See Mitchell Owens "Living Large: the Brash, Bodacious Hotels of Dorothy Draper," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 25 (2005), 254-287, The American Hotel Issue. See also Carleton Varney, *In The Pink: Dorothy Draper - America's Most Fabulous Decorator* (East Hampton: Pointed Leaf Press, 2006).

¹² Robert C. Smith Jr., "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil," *The Art Bulletin* 21, n.º. 2 (1939): 110.

¹³ Reno was also famous by the divorce industry in the 1930s and 1940s.

¹⁴ The president has a fixed apartment at the hotel.

¹⁵ Para a história dos cassinos, ver Ralph Tegtmeier, *Casinos* (New York: Vendome Press, 1989). Bernard Toulter é Conservateur en chef du patrimoine francês, diretor da pesquisa "Architectures de la villégiature," no centro André-Chastel (CNRS, UMR 8150) e autor de "L'assimilation du régionalisme dans l'architecture balnéaire (1830-1940)," documento provisório em <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/extranetI/GPC/articles/bt02.pdf> (30 de dezembro de 2009).

¹⁶ Revista *Life*.

¹⁷ A Mansão Tavares Guerra é atualmente a Casa de Petrópolis, um centro cultural. Uma pequena nota analítica sobre a mesma se encontra em Liege Sieben Puhl, "Alcides Rocha Miranda: a convivência do velho com o novo," a aparecer em *Arqtexto* 15 (2010/2).

¹⁸ A observação sobre o ar condicionado se encontra no depoimento irônico e irreverente do cantor e compositor francês Henri Salvador, padrinho da agenda musical do Ano do Brasil na França, recordando suas atuações nos Cassinos da Urca e do Quitandinha na década de 1940: "Samba gaulês com ginga carioca," *Correio Braziliense*, 19 de fevereiro de 2005. <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0502/0196.html> (30 de dezembro de 2009).

¹⁹ Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (New York: Payson and Clark, 1929), 90 em diante, com particular atenção para o caso de Perret. Jorge Ramos, "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa," *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo* 6 (Buenos Aires: FADU-UBA, 1995), reproduzido em <http://www.arquitectura.com/historia/protag/bustillo/bustillo> (30 de dezembro de 2009).

²⁰ Pierre-Emmanuel Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank: The Strange and Subtle Luxury of the Parisian Haute-Monde in the Art Déco Period* (Nova Iorque: Rizzoli, 2008), 189.

²¹ Ver Martha Levisman, *Bustillo, un proyecto de arquitectura nacional* (Buenos Aires: Arca, 2007), que inclui epílogo por Claudia Schmidt, assim como Ramos, "Alejandro Bustillo" e Ernesto Katzenstein, "Bustillo: del estilo a la neutralidad," em *Alejandro Bustillo Arquitecto: 1889-1982*, org. Martha Levisman (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; FADU-UBA, 1988), versão ampliada de artigo em *Summa+* 185 (1983).

²² A indicação é do arquiteto Humberto Mezzadri, que encontrou foto do modelo parecido à espreguiçadeira em Innenräume, a publicação voltada para o mobiliário da mostra Die Wohnung. A legenda diz, arcaizadamente para cadeira estofada de tubo metálico e madeira compensada dos irmãos Rasch, Stuttgart. Segundo Mezzadri, os Rasch decoraram apartamento no edifício que Behrens projetou para o Weissenhof, mas a cadeira não aparece nas fotos do apartamento que conhece. Poderia fazer parte de uma linha de móveis modernos populares projetados para os siedlungen.

²³ Ver Laura Soullière Harrison, *Architecture in the Parks: a national historic landmark theme Study* (Washington, DC: National Park Service, 1986). http://www.nps.gov/history/history/online_books/harrison/harrison.htm (28 de dezembro de 2009)

²⁴ O desenho do "hospice dans les Alpes" é publicado em Arthur Drexler, *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (New York: MoMA, 1977), 254-7. O desenho de Gougeon, "une factorerie dans l'Alaska," em Drexler, *The Architecture*, 304-5. Segundo contado a Comas por Lucio em entrevista, o Guadet foi presente de seu pai quando completou 17 anos. Maria Elisa Costa corrobora a informação.

¹⁵ For the history of the casinos, see Ralph Tegtmeier, *Casinos* (New York: Vendome Press, 1989). Bernard Toulter is the french Conservateur en chef du patrimoine, director of the research "Architectures de la villégiature," in the André-Chastel center (CNRS, UMR 8150) and author of "L'assimilation du régionalisme dans l'architecture balnéaire (1830-1940)," provisory document in <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/extranetI/GPC/articles/bt02.pdf> (December 30, 2009).

¹⁶ *Life Magazine*.

¹⁷ The mansion Tavares Guerra is nowadays the Petrópolis house, a cultural center. A small analitic note about it is found in Liege Sieben Puhl, "Alcides Rocha Miranda: a convivência do velho com o novo," to be published in *Arqtexto* 15 (2010/2).

¹⁸ The remark on the air conditioner is the testimony of ironic and irreverent French singer and composer Henri Salvador, godfather of the musical agenda for the year of Brazil in France, recalling his performances in the Urca Casino and Quitandinha in 1940: "Samba gaulês com ginga carioca," *Correio Braziliense*, February 19, 2005.

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0502/0196.html> (December 30, 2009).

¹⁹ Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (New York: Payson and Clark, 1929), 90 and following, with particular attention to the Perret case. Jorge Ramos, "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa," *Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo* 6 (Buenos Aires: FADU-UBA, 1995), reproduced in <http://www.arquitectura.com/historia/protag/bustillo/bustillo> (December 30, 2009).

²⁰ Pierre-Emmanuel Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank: The Strange and Subtle Luxury of the Parisian Haute-Monde in the Art Déco Period* (Nova Iorque: Rizzoli, 2008), 189.

²¹ See Martha Levisman, *Bustillo, un proyecto de arquitectura nacional* (Buenos Aires: Arca, 2007), which includes the epilogue by Claudia Schmidt, as well as Ramos, "Alejandro Bustillo" and Ernesto Katzenstein, "Bustillo: del estilo a la neutralidad," in *Alejandro Bustillo Arquitecto: 1889-1982*, ed. Martha Levisman (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; FADU-UBA, 1988), extended version of the article in *Summa+* 185 (1983).

²² The indication is from the architect Humberto Mezzadri, who found the photo of the model similar to the chair in Innenräume, the publication dedicated to the furniture of the exhibition Die Wohnung. The caption reads, upholstered chair frame of metal tube and plywood of the Rasch Brothers, Stuttgart. According to Mezzadri, the Rasch decorated an apartment in the building that Behrens designed for the Weissenhof, but the chair does not appear in photos of the apartment that he knows. Could be part of a line of popular modern furniture designed for siedlungen.

²³ See Laura Soullière Harrison, *Architecture in the Parks: a national historic landmark theme Study* (Washington, DC: National Park Service, 1986). http://www.nps.gov/history/history/online_books/harrison/harrison.htm (December 28, 2009)

²⁴ The drawing of the "hospice dans les Alpes" is published in Arthur Drexler, *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (New York: MoMA, 1977), 254-7. The drawing of Gougeon, "une factorerie dans l'Alaska," in Drexler, *The Architecture*, 304-5. According what Comas was told by Lucio in an interview, the Guadet was a gift from his father when he completed 17 years. Maria Elisa Costa corroborates the information.

²⁵ See Martha Levisman's article in this publication.

²⁵ Ver artigo de Martha Levisman nesta mesma publicação.

²⁶ Claudia Shmidt, "Alejandro Bustillo: un modernista contrariado," epílogo de Levisman, *Bustillo*.

²⁷ A mostra é composta por ambientes como os que são descritos neste trecho do jornal *Correio da Manhã*: "...Entra-se no gabinete de estudos, separado por cortinas cor de havana das outras peças do apartamento, formando um só ambiente, e ainda aumentado pelo grande terraço em toda a frente da moradia. Toda a parte social é de cor cinza pérola com as cortinas havana, e forrada de tapete cinza. No living, móveis de aço com estofa de pele de bezerro. No gabinete de estudos, móveis de madeira escura, os armários-biblioteca, fechados por portas corrediças de cristal;..."

²⁸ Lucio Costa, *Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), 98.

²⁹ Ver Carlos Eduardo Comas, "Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes 1936-45 d'après les projets et les œuvres de Lucio Costa, Oscar Nemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie, 1936-1945" (Tese de Doutorado, Université de Paris VIII, 2002) - "Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos 1936-45," trad. Carlos Eduardo Comas (Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002).

<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10898>.

³⁰ Estas cadeiras, compactas e transportáveis, que tornam-se conhecidas dos ingleses no período em que ocuparam a Índia, foram redesenhadas muitas vezes - pode-se dizer que a B 301, fauteuil à dossier basculant, a cadeira reclinável de Le Corbusier e Charlotte Perriand, de 1928, é uma versão com acabamento niquelado e ar um tanto mais urbano.

³¹ É uma peça das mais comuns, de autor desconhecido, de desenho semelhante ao das cadeiras de madeira vergada da Thonet. Segundo depoimento de Maria Elisa Costa, filha do arquiteto, todas estas peças se executaram artesanalmente em pequenas marcenarias, serralherias ou estofarias.

³² Chão, no sentido de desprovido de ornato, simples, sem afetação nem complicações; singelo, despretenso. Esta é a tese de Lucio Costa sobre nossa arquitetura colonial, mesmo a barroca. O historiador George Kubler defende que a arquitetura portuguesa é por excelência uma arquitetura chã em *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds 1521-1706* (Middleton: Wesleyan University Press, 1972), traduzido como *Arquitetura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes* (Lisboa: Vega, 1988). Para o Grand Hotel, além de Comas, "Precisões brasileiras," ver também Carlos Eduardo Comas, "O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto 1938-1940," *Arqtexto* 2 (2002): 18-30.

³³ Comas, "Precisões brasileiras," capítulo 8.

³⁴ Comas, "Precisões brasileiras," capítulo 7. Versão ampliada em "Arquitetura Moderna, Estilo Campestre: Hotel, Parque São Clemente," a aparecer em *ARQtexto* em 2010.

³⁵ Ver Carroll L. V. Meeks, "Picturesque eclecticism," *The Art Bulletin* 32 n.º 3 (1950): 226-235 e, mais particularmente, "Creative Eclecticism," *Journal of the Society of Architectural Historians* 12, n.º 4 (1953): 15-18. Meeks distingue quatro formas de ecletismo historicista, re-adotando estilos de períodos passados: 1. o ecletismo simbólico, inserção e mescla de edifícios de diferentes estilos num conjunto; 2. o ecletismo sintético, mescla de diferentes estilos num só edifício; 3. a revivência; 4. o ecletismo criativo, que é o ecletismo sintético com o desejo de originalidade. O ecletismo sintético e o criativo correspondem ao ecletismo de estilo de Hitchcock. O ecletismo simbólico

²⁶ Claudia Shmidt, "Alejandro Bustillo: un modernista contrariado," epílogo de Levisman, *Bustillo*.

²⁷ The exhibition consists of environments such as those described in this section of the newspaper *Correio da Manhã*: ...Entering into the study cabinet, separated by curtains in havana color of other parts of the apartment, forming a single environment, and further increased by the large terrace across the front of the home. All the social part is pearl gray with the havana curtains, and covered with gray carpet. In the living room, steel furniture with padding of calfskin. In the study cabinet, dark wood furniture, library wardrobes, enclosed by glass sliding doors;..."

²⁸ Lucio Costa, *Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), 98.

²⁹ See Carlos Eduardo Comas, "Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes 1936-45 d'après les projets et les œuvres de Lucio Costa, Oscar Nemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie, 1936-1945" (Doctoral Thesis, Université de Paris VIII, 2002) - "Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos 1936-45," trans. Carlos Eduardo Comas (Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002). <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10898>.

³⁰ These chairs, compact and transportable, which become known by the British in the period when they occupied India, have been redesigned many times - we can say that B 301, fauteuil à dossier basculant, the reclining chair by Le Corbusier and Charlotte Perriand, 1928, is a version with a nickel finish and an air a bit more urban.

³¹ It is a piece of the most common ones, unknown author, drawing similar to the bent wooden chairs of Thonet. According to the testimony of Maria Elisa Costa, daughter of the architect, all these pieces are performed in small artisan carpentry, locksmith or upholstery.

³² Plain, towards unprovided of ornament, simple, without affectation or complications, unassuming, unpretentious. This is the thesis of Lucio Costa on our colonial architecture, even baroque. The historian George Kubler argues that the Portuguese architecture is for excellence a plain architecture in *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds 1521-1706* (Middleton: Wesleyan University Press, 1972). To the Grand Hotel, besides Comas, "Precisões brasileiras," see also Carlos Eduardo Comas, "O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto 1938-1940," *Arqtexto* 2 (2002), 18-30.

³³ Comas, "Precisões brasileiras," chapter 8.

³⁴ Comas, "Precisões brasileiras," chapter 7. Extended version in "Arquitetura Moderna, Estilo Campestre: Hotel, Parque São Clemente," to be published in *ARQtextos* in 2010.

³⁵ See Carroll L. V. Meeks, "Picturesque eclecticism," *The Art Bulletin* 32 n.º 3 (1950): 226-235 and particularly, "Creative Eclecticism," *Journal of the Society of Architectural Historians* 12, n.º 4 (1953): 15-18. Meeks distinguish four forms of historicist eclecticism, re-adopting styles of past periods: 1. symbolic eclecticism, integration and mix of buildings of different styles in one set; 2. synthetic eclecticism, blend of different styles into one building; 3. the revival; 4. creative eclecticism, which is the synthetic eclecticism with the desire for originality. The synthetic and creative eclecticism correspond to the eclecticism of style of Hitchcock. The symbolic eclecticism match the eclecticism of taste, equivalent to one style for each kind of work, chosen by reasonable association, as the Gothic for churches, Rococo to the casinos, etc.

corresponde ao ecletismo de gosto, equivalente a um estilo para cada tipo de obra, escolhido por associação razoável, como o gótico para as igrejas, o rococó para os cassinos, etc.

³⁶ Quatremère de Quincy, verbete "caractère," *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, 1832).

³⁷ Ver Lucio Costa, "Memória de Monlevade," em Lucio Costa, *Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUE, 1962).

³⁸ Ver Carlos Eduardo Comas, "Identidad nacional y caracterización arquitectónica," em AAVV.

³⁹ Ver Alan Colquhoun, "Form and Figure," *Essays on Architectural Criticism: modern architecture and historical change* (Cambridge: MIT Press, 1981), 190. Primeira publicação: 1978.

⁴⁰ Ver Colin Rowe, "The Mathematics of the Ideal Villa," *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays* (Cambridge: MIT Press, 1978). Primeira publicação do texto, ver Richard Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy* (Manchester/NYC: Manchester University Press, 1994), 151, 158.

⁴¹ Em discussão com a autora.

⁴² Lucio Costa, "Universidade do Brasil," em Costa, *Sobre arquitetura*, 85. Primeira publicação do texto: 1937.

³⁶ Quatremère de Quincy, "caractère" entry, *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, 1832).

³⁷ See Lucio Costa, "Memória de Monlevade," in Lucio Costa, *Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUE, 1962).

³⁸ See Carlos Eduardo Comas, "Identidad nacional y caracterización arquitectónica," in AAVV.

³⁹ See Alan Colquhoun, "Form and Figure," *Essays on Architectural Criticism: modern architecture and historical change* (Cambridge: MIT Press, 1981), 190. First publication: 1978.

⁴⁰ See Colin Rowe, "The Mathematics of the Ideal Villa," in *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays* (Cambridge: MIT Press, 1978). Text first publication, see Richard Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy* (Manchester/NYC: Manchester University Press, 1994), 151, 158.

⁴¹ In discussion with the author.

⁴² Lucio Costa, "Universidade do Brasil," in Costa, *Sobre Arquitetura*, 85. First publication of the text: 1937.