

O CASSINO DE NIEMEYER E OS DELITOS DA ARQUITETURA BRASILEIRA
NIEMEYER'S CASINO AND THE MISDEEDS OF BRAZILIAN ARCHITECTURE

Carlos Eduardo Comas

Tradução português-inglês: Guilherme Rene Maia

ARQTEXTO 10/11



Cassino, Pampulha
Foto: Leonardo Finotti

EM BUSCA DO TIPO PERDIDO

O Cassino de Niemeyer no lago da Pampulha (1940-42) assenta-se no alto de um promontório. Recepção e jogos ocorrem dentro duma caixa quase quadrada, num salão hipostilo e num mezanino. Danças e espetáculos acontecem no tambor oval sobre colunas, restaurante acima, bar abaixo. O bloco em forma de T à direita da caixa abriga a cozinha, sobre uma doca de carga e duas áreas de serviço. A caixa e o bloco sucedem-se enfrentando a avenida e truncando o promontório. Quase centralizada, a marquise trapezoidal que protege a chegada de carros estende um braço para enquadrar a estátua feminina, uma mão para refletir a projeção do bloco. O tramo de chegada da rua interna alinha com a doca, o de saída com a galeria escavada no lado oposto da caixa. Dotado de uma grande platibanda para esconder o equipamento de palco, o tambor coroa o promontório e domina o lago. Caixa e tambor definem um quadrado de braços quase iguais. Uma expansão da cobertura da caixa cria um pórtico entre eles. Quase tão alto e longo quanto a caixa, o bloco se ergue subordinado meio andar abaixo.

Os três volumes são inteligentemente imbricados. Dentro da caixa, a nave contígua ao bloco inclui uma recepção de pé-direito duplo em frente a uma circulação e uma espinha de serviço em três níveis. Dois metros acima do nível da recepção, uma galeria se estende ao longo de faixa preenchida com banheiros, antecâmaras, acesso à cozinha, escadas de serviço e escritório. A administração fica sobre a faixa. Os camarins estão no nível da doca. Uma escada em espiral estreita ao lado da recepção provê ligação rápida entre salão e galeria. No trecho intermediário, a galeria vira patamar para as rampas entre o salão e o mezanino, correndo retas e paralelas à fachada de entrada. Além da caixa, a galeria se divide em duas rampas curvas à volta do palco, uma delas alargada para ligar a cozinha ao restaurante. O esquema da circulação se completa com uma escada interna, ligando camarins ao palco acima, e uma externa, ligando o restaurante à varanda e ao bar adjacente.

De outro lado, a articulação entre a caixa, o cilindro, o bloco e a marquise garante quatro elevações tripartites, cada uma com elemento central projetando-se sobre colunas. O acesso é frontal, mas a obliquidade aviva o partido. Os elementos de composição tomam formas em L aninhadas, de eixos perpendiculares ao raio da curva feita pelo carro antes de alcançar a marquise. A relação entre tambor e caixa assemelha-se à relação entre as figuras homólogas do bloco e da marquise. A simetria diagonal é reiterada na articulação do mezanino em forma de L com o salão e a recepção quase quadrados. Os arranjos residenciais em L de Le Corbusier acodem à lembrança, assim como a

REMEMBRANCE OF TYPES PAST

Niemeyer's Casino at Lake Pampulha (1940-42), sits on top of a promontory. Reception and gambling occur within an almost square box, inside a hypostyle hall and a mezzanine. Dancing and entertainment take place in the oval drum on stilts, a restaurant above, a bar below. The T-shaped block to the right of the box shelters the kitchen over a loading dock and two service rooms. Box and block succeed each other facing the avenue and truncating the promontory. Almost centralized, the trapezoid marquee that shelters the incoming car extends an arm to frame the feminine statue, a hand to reflect the block projection. The incoming branch of the internal access road aligns with the loading dock, the exit with the gallery carved in the opposite side of the box. Endowed with a high cornice to hide stage equipment, the drum crowns the promontory and dominates the lake. Box and drum define a square of almost equal arms, an expansion of the box roof slab creating an open porch between them. Almost as high and long as the box, the block stands subordinate a half floor below.

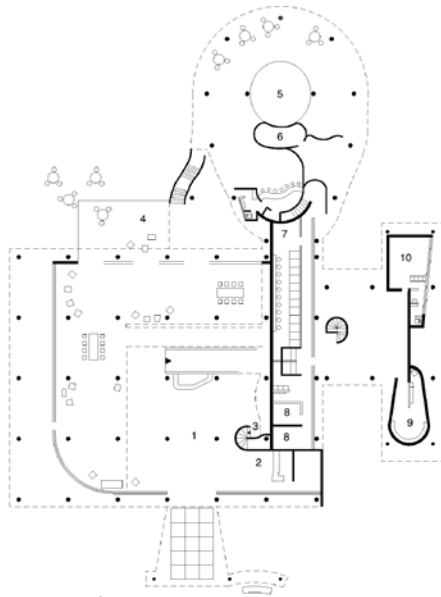
The three volumes are cleverly imbricated. Inside the box, the nave adjoining the block includes a full-height reception before a three-level circulation and service spine. Two meters above reception level, a gallery runs along a closed strip with toilets, antechambers, access to the kitchen, service stairs and office. Administration stands above the strip. Dressing-rooms are at dock level. A narrow spiral staircase next to the reception provides a quick link between hall and gallery. At midpoint, the gallery becomes a landing for the ramps between hall and mezzanine, running straight and parallel to the entrance façade. Beyond the box, the gallery splits in two curved ramps around the stage, one of them widened to link kitchen to restaurant. The circulation scheme is completed by an internal staircase linking dressing-rooms to upper stage and an external one linking restaurant to porch and adjacent bar.

Otherwise, articulation between box, drum, block and marquee guarantees four tripartite elevations, each with a central projecting element on stilts. Access is frontal, but obliqueness enlivens the parti. Elements of composition occupy nested L-squares whose axes are perpendicular to the radius of the curve made by the car before reaching the marquee. The relationship of drum and box resembles the relationship between the homologous figures of block and marquee. Diagonal symmetry is reiterated in the articulation of the L-shaped mezzanine with the almost square hall and reception. The L-shaped residential arrangements of Le Corbusier come to mind but so does the diagonal relationship between the theater and the gambling room at the Montecarlo renovation by Charles Garnier. In fact, the relationship between drum, promontory and

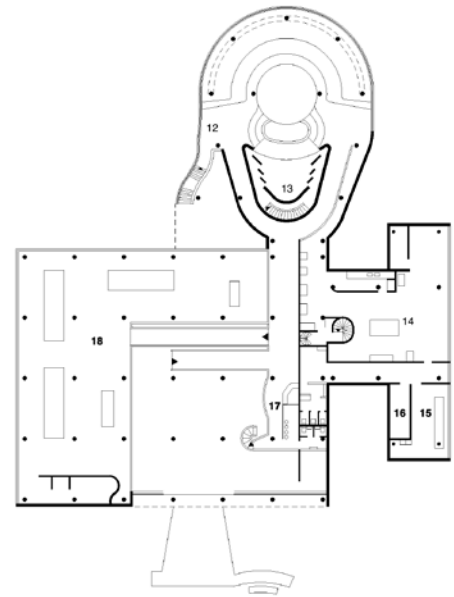
CASSINO - 1940/43

- 1 Looby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários privados
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa/Cozinha
- 15 Sala jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

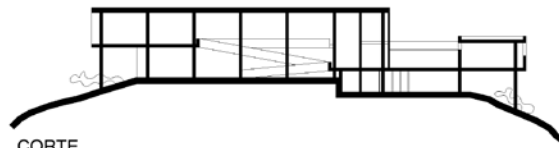
- 1 Looby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's WC
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employers' lockers
- 10 Manager
- 11 Service Stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen/Pa
- 15 Employers' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room



PLANTA TÉRREO
GROUND FLOOR



PLANTA SEGUNDO PAVIMENTO
UPPER FLOOR



CORTE
SECTION





Cassino, Pampulha
Foto: Arquivo PROPAR

relação diagonal entre teatro e sala de jogo na renovação de Montecarlo por Charles Garnier. De fato, a relação entre tambor, promontório e lago recorda as torres de Garnier junto ao Mediterrâneo, enquanto o papel proeminente das rampas internas lembra a escadaria da sua Ópera de Paris. Mas a chegada por terra celebra o casamento entre o carro e o subúrbio, à maneira de Garches e Savoye. A marquise lembra tanto o alojamento do porteiro em Garches quanto a edícula do Exército da Salvação.

As dívidas com Garnier ficam porém no plano da alusão. Não há dúvida, isto é arquitetura moderna. A trama estrutural independente e o planejamento brilhante combinam-se para atingir transparência máxima. A transparência evidencia a reciprocidade entre interior e exterior; ao mesmo tempo, molda uma vitrina ou um farol, orientado convenientemente para o lago, o aeroporto vizinho e a estrada de acesso desde Belo Horizonte. A opacidade se reduz às platibandas, ao bloco, à parede separando bloco e caixa e ao painel largo de dois vãos na fachada de acesso da caixa. O painel limita e anuncia o mezanino enquanto equilibra a massa do bloco. A verticalidade das colunas livres é reiterada pelos montantes de ferro com pequeno espaçamento que enrijecem o pano de vidro atrás. Um pórtico imponente se ergue ao lado da estratificação doméstica. A marquise flutua sobre hastes de aço finas, o pano envidraçado curva-se sob mezanino, e ambos incrementam a mostra, como princípio constituinte da arquitetura moderna segundo Le Corbusier, da liberdade de composição entre lajes planas em balanço, apoios e paredes. As divisões estreitas sugerindo envidraçamento curvo na Savoye se estendem a panos retos. Lá, o envidraçamento curvo era função do acesso veicular. Aqui, precede uma varanda lateral para apreciar a vista do lago, conversar em privado ou avaliar perdas e ganhos – enquanto recria uma característica comum das residências urbanas do final do século XIX no Brasil.

O Cassino é arquitetura moderna vinculada a Le Corbusier, mas com um jeito próprio. A simetria equilibrada da fachada de acesso refraseia o esquema de vazio entre dois sólidos tão proeminente nos edifícios anteriores de Niemeyer e Lucio Costa, o Ministério da Educação no Rio (1936-45), o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque (1938-39) e o Grande Hotel de Ouro Preto (1940-44). A oposição teatral entre a horizontalidade das fachadas de rua do Pavilhão e sua verticalidade para o jardim é comprimida agora numa única vista frontal. O contraste entre a saliência horizontal e o recesso vertical na elevação para a rua do Hotel é condensado agora num espaço raso. A extroversão do mecanismo da planta livre reaparece no pórtico sustentado por uma coluna isolada: o pano de vidro dobra para seguir a escada, ostentando uma espessura

lake recalls Garnier's towers by the sea, while the prominent role of the ramps inside recalls his Paris Opera staircase. But the approach from the land celebrates the wedding of the car and of the suburb in the manner of Garches and Savoye, the marquise recalling both the guardian's lodge at Garches and the ediculæ at the Salvation Army hostel.

Debts with Garnier are in the way of an allusion though. No doubt this is Modern Architecture. Independent structural frame and brilliant planning combine to afford a maximal transparency. Transparency makes evident the reciprocity between inside and outside, at the same time it shapes a display window or a lighthouse, conveniently oriented towards the lake, the neighboring airport and the access highway from Belo Horizonte. Opacity is reduced to the cornices, to the block, to the wall separating block from box and to the two-bays wide panel in the box's entrance façade. The panel limits and announces the mezzanine while balancing the mass of the block. The verticality of the freestanding columns is reiterated by the closely spaced iron mullions framing the glazed pane behind. An imposing portico stands next to domestic stratification. The marquise floats over thin steel rods, the glazed pane curves below the mezzanine and both add to the display of compositional freedom between cantilevered flat slabs, supports and walls as a constituent principle of Modern Architecture according to Le Corbusier. The narrow divisions yielding curved glazing at Savoye extend to straight panes. There, curved glazing was a function of vehicular access. Here, it precedes a lateral verandah to enjoy the lake view, to engage in private conversation or to check losses and gains while recreating a common feature of late-19th. century townhouses in Brazil.

This is Le Corbusier-related Modern Architecture, but with a twist of its own. The balanced symmetry of the entrance façade rephrases the void between two solids scheme so prominent in earlier buildings by Niemeyer and Lucio Costa, Rio's Ministry of Education (1936-45), the Brazilian Pavilion at the New York World's Fair (1938-39), the Ouro Preto Grand Hotel (1940-44). The theatrical opposition between the horizontality of the Pavilion street façades and its verticality toward the garden is now compressed in a single frontal view. The contrast between horizontal bulge and vertical recess in the Hotel's street elevation is now condensed in a shallow space. The extroversão of the mechanism of the free plan reappears in the porch sustained by one freestanding column: the glazed pane doubles to follow the staircase, boasting of a minimum thickness and veiling an interior already unusual, due to a triangular and mixed line geometry. The curve is not an episode, as at the Ministry, a leitmotif, as at the Pavilion, or a minor landscape incident, as at the Hotel, but a leading lady subtly subordinated to the boxy



Cassino, Pampulha
Foto: Leonardo Finotti



Cassino, Pampulha
Foto: Leonardo Finotti

mínima e velando um interior já incomum por sua geometria mistilínea e triangular. A curva não é um episódio, como no Ministério; um estribilho, como no Pavilhão, ou um incidente menor da paisagem, um arrimo, como no Hotel, mas uma heroína sutilmente subordinada ao herói atarracado. Como no Ministério ou no Pavilhão, instâncias da fusão barroca de elementos contrastam com sua articulação classicamente clara: a expansão curvilínea da laje plana de cobertura da caixa desaparece na platibanda do tambor, a laje de piso do tambor vira escada inclinada, o painel cego e a laje de piso do mezanino se encontram como uma folha dobrada. O contraste é reiterado nos materiais escolhidos, tanto por razões pragmáticas quanto representativas: o revestimento em travertino das colunas, bordos de laje, platibandas e paredes reforça a aura de elegância imponente associada à simetria e à ordem colossal, enquanto azulejos industriais em padrão Império cobrem parapeitos, misturando a serialidade com conotações domésticas locais.

A sobriedade exterior dá lugar à excitação interna. A subversão de temas corbusianos continua. Em Garches e em Savoye, o espaço quadrado de dupla altura limitado pela laje em forma de L é um pátio silencioso. Niemeyer monta um cenário rigorosamente faiscante para os rituais de dissipação mundana. As colunas são prateadas e brilhantes. O piso é mármore e amarelo, as rampas ostentam seu ônix esverdeado. Espelhos de bronze vestem a parede da galeria que une caixa, bloco e tambor. Ao contrário da seita gnóstica mencionada por Jorge Luis Borges, Niemeyer não parece pensar que a cúpula e os espelhos são abomináveis porque multiplicam o número de homens. Cada visitante descobre um gêmeo numa floresta de colunas duplicada, e conclui que não pode deixar de ser espectador e ator em um circuito que maximiza as oportunidades de ver e ser visto. No restaurante, os painéis de compensado, o carpete e as placas estofadas revestidas de cetim cor-de-rosa absorvem o som; o piso da pista de dança em vidro ilumina-se por baixo, esperando por Ginger e Fred. Niemeyer mostra que a arquitetura moderna pode lidar tanto com o jogo quanto com o trabalho, a noite como o dia. Ex-aluno da Escola Nacional de Belas Artes, a sucessora republicana da Academia Imperial de Belas Artes, como o Lucio Costa cinco anos mais velho, Niemeyer valida a equação de boa arquitetura com composição correta dotada de caráter programático apropriado feita por Guadet – ciente das afinidades entre Garnier, Guadet e Le Corbusier. Enquanto a composição agora se baseia no esqueleto estrutural, como Le Corbusier queria, a caracterização se submete ainda a estratégias codificadas muito tempo antes por Quatremère de Quincy, exaltando a cristalização de um clima emocional adequado para apoiar uma atuação, mas priorizando a fidelidade ao tipo. Assim, Niemeyer lembra

hero. As in the Ministry or Pavilion, instances of Baroque-like fusion of elements contrast with the Classical-like clear articulation of elements: the curvilinear expansion of the box's flat roof slab disappears in the drum cornice, the drum's floor slab becomes an inclined staircase, the blank panel and the mezzanine floor slab meet as a folded sheet. Contrast is reiterated in materials chosen both by pragmatic and representational reasons: the travertine cladding of columns, borders of slabs, cornices and walls reinforces the aura of stately elegance associated to symmetry and a colossal order, while the industrial tiles with an Empire pattern cover parapets blend seriality with local domestic overtones.

Exterior sobriety gives way to excitement inside. The subversion of Corbusian themes goes on. At Garches and Savoye, the square double-height space limited by the L-shaped slab is a quiet patio. Niemeyer fashions a rigorously sparkling scenery for the rituals of mundane dissipation. Columns are silvered and shine. Ramps flaunt marbles or green and yellow onyx. Bronze mirrors clothe the gallery wall tying box, block and drum. Unlike the gnostic sect mentioned by Jorge Luis Borges, Niemeyer does not seem to think that coupling and mirrors are abominable because they multiply the numbers of men. Each visitor discovers a twin among a duplicated forest of columns and realizes he cannot escape being both spectator and actor in a circuit that maximizes the opportunities of seeing and being seen. In the restaurant, plywood panels, carpeting and vertical slats upholstered in tufted pink satin absorb sound; the glass dance floor lit from below waits for Ginger and Fred. Niemeyer shows that Modern Architecture can deal with play as well as work, night as well as day. A former student, like 5-year older Costa, of Rio's National School of Fine Arts, the Republican successor to the Imperial Academy of Fine Arts, Niemeyer validates Guadet's equation of good architecture with correct composition endowed with a proper programmatic character, aware of the affinities between Garnier, Guadet and Le Corbusier. Sure, composition is based now on the skeletal frame, as Le Corbusier wished, but characterization still complies with strategies codified long ago by Quatremère de Quincy, extolling the crystallization of a suitable emotional mood to aid performance but prioritizing the fidelity to type. Thus Niemeyer remembers that a casino was first a recreation cottage and then a suburban villa. Aware of the beauty of the site, he chooses to present the casino as a freestanding building composed by a regular prismatic nucleus and projecting bodies in opposite sides: a villa-belvedere.

Prime examples are the Casino in the Vatican Gardens and the Rotonda near Vicenza. Concluded in 1562, the Pirro Ligorio design for Pius IV is based on late Renaissance notions about

que o cassino era primeiro um pavilhão de recreio e depois uma vila suburbana. Consciente da beleza do sítio, escolhe apresentar o cassino como edifício autônomo, composto por um núcleo prismático regular e volumes protuberantes em lados opostos: uma vila-belvedere.

Os exemplos principais são o cassino nos jardins do Vaticano e a Rotonda perto de Vicenza. Concluído em 1562, o projeto de Pirro Ligorio para Pio IV é baseado em noções tardias do Renascimento sobre a antiga vila romana; a obra-prima de Palladio é projetada entre 1566 e 1571 para um prelado que retorna de seu posto romano. Na terra papal, um pátio elíptico é cercado por quatro blocos ortogonais: dois pórticos iguais e opostos, uma *loggia* de dois andares e um bloco mais alto e longo. No território veneziano, um tambor regular inscrito numa caixa quadrada é cercado por quatro pórticos idênticos. Mais tarde, em 1638, Veneza patrocinaria o primeiro cassino no sentido moderno, um estabelecimento dedicado ao jogo contra uma banca que opera por concessão governamental. Em 1671, um desenvolvimento colateral do tipo ocorre em Vaux-le-Vicomte, uma vila-palácio que fixa o seu próprio panorama. O prisma é agora retangular entre o pátio e o jardim. Substituído por reentrâncias na frente e nos lados, o volume protuberante aparece como um meio tambor no jardim. O arranjo torna-se um clichê neoclássico. No Rio, o meio tambor é circular na casa de Grandjean de Montigny e elíptico na casa da Marquesa de Santos; aquela construída pelo primeiro diretor do curso de arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes para si mesmo; esta de propriedade da amante de Pedro I, fundador da Academia. Um século mais tarde, dentro da caixa retangular da vila em Garches, o tambor vira um pequeno incidente na cobertura; a protuberância, uma varanda ortogonal lateral. A bem mais descontraída vila Savoye adota a planta quadrada: o tambor persiste como um eco, fragmentado e central no andar térreo, moldado como tabique fora de centro no solário, mas os corpos protuberantes são substituídos por quatro janelas horizontais. Entre as quatro composições, Garches é o prisma puro que satisfaz ao espírito, oposto ao fácil, pitoresco e vívido jogo de volumes de La Roche; Savoye é o prisma escavado para inserir La Roche em Garches.

Le Corbusier disse de La Roche que ela poderia sempre ser disciplinada pela classificação e hierarquia. Dotando o corpo periférico protuberante de características tradicionalmente nucleares e propiciando assim leituras ambivalentes, Niemeyer intensifica a exuberância e a disciplina, a informalidade e a cerimônia. A atualização do tipo acompanha a revisão das suas origens e história. A caixa pode ser lida como retangular e neoclássica (tambor e marquise correspondendo à sala de jantar e à varanda de Grandjean)

the old Roman villa; the Palladian masterpiece is designed between 1566 and 1571 for a prelate back from his Roman office. In papal land, an elliptical patio is surrounded by four orthogonal blocks: two equal and opposite porticos, a two-story loggia and a higher and longer block. In Venetian territory, a regular drum inscribed into a square box is surrounded by four identical porticos. Later on, in 1638, Venice will sponsor the first casino in the modern sense, an establishment dedicated to gambling against a bank operating by government concession. In 1671, a collateral development of the type takes place in Vaux-le-Vicomte, a palatial villa that fixes its own panorama. The prism is now rectangular between court and garden. Superseded by depressions at the front and sides, the projecting body appears as a half-drum from the garden. The arrangement turns into a Neoclassical cliché. In Rio, the half-drum is circular in the house of Grandjean de Montigny and elliptical in house of the Marchioness of Santos, the former built for himself by the first director of the Brazilian Imperial Academy of Fine Arts' course of architecture, the latter owned by a mistress of Pedro I, who founded it. A century later, within the rectangular box of the Villa at Garches, the drum becomes a small roof incident, the projecting body a lateral orthogonal porch. The rather more relaxed Villa Savoye adopts the square plan: the drum persists as an echo, fragmented and central on the ground floor, shaped as an off-center screen in the solarium, but the projecting bodies are replaced by four horizontal windows. Among the Four Compositions, Garches is the pure prism that satisfies the spirit, opposed to La Roche's easy, picturesque and lively play of volumes; Savoye is the prism carved to subsume La Roche within Garches.

Le Corbusier said of La Roche that it could always be disciplined by classification and hierarchy. Endowing the peripheral projecting body with traditionally nuclear features and eliciting thus ambivalent readings, Niemeyer intensifies both exuberance and discipline, informality and ceremony. Updating of the type accompanies the review of its origins and history. The box might be read as rectangular and Neoclassical (drum and marquise corresponding to the dining room and porch of Grandjean) or square and Renaissance (drum, marquise, block and verandah corresponding to the four blocks of Pirro or the four porticos of Palladio). Or rectangular as at Malcontenta and Garches or square as at Rotonda and Savoye, but always enhancing the role of the car as an indispensable Modern device. Otherwise, displacement of the drum from the box hints at the end of an evolutionary process. And if the square between drum and box recalls the renovation by Garnier, the square between mezzanine and drum evokes the additive play of La Roche, imbricated with a carved box à la Savoye. Crossing La Roche and Savoye,

ou quadrada e renascentista (tambor, marquise, bloco e varanda correspondendo aos quatro blocos de Pirro ou aos quatro pórticos de Palladio). Ou retangular como na Malcon-tenta e Garches ou quadrada como na Rotonda e na Savoye, mas sempre destacando o papel do carro como dispositivo moderno indispensável. De outro lado, o deslocamento do tambor da caixa sugere o fim dum processo evolutivo. E se o quadrado entre tambor e caixa recorda a reforma de Garnier, o quadrado entre mezanino e tambor evoca o jogo aditivo de La Roche, imbricado numa caixa escavada à la Savoye. Cruzando La Roche e Savoye, Niemeyer propõe uma quinta composição, híbrida. Numa segunda volta do parafuso, adiciona apêndices, reforça a simetria e gera um outra instância de satisfação espiritual para mostrar que a adesão à vila-belvedere não está restrita ao exterior.

A circulação na caixa é efetivamente cruciforme, mas o corredor que conduz ao bloco é mantido fechado por razões da segurança. A parede espelhada corrige a situação, porque a rampa duplicada restabelece a natureza cruciforme da circulação e reforça assim a afirmação tipológica. A cruz é uma característica secundária mas vital do cassino do Vaticano e da Rotonda. A migração de atividades para as bordas dos quadrantes e a horizontalidade normativa da arquitetura moderna inibem a celebração enfática do centro por tambor ou cúpula, mas não rejeitam sua transformação em encruzilhada, o patamar a partir do qual a visão pode dominar as duas metades da galeria, as rampas, sua imagem especular e, por extensão, a estrutura do projeto. Graças ao espelho, o patamar é a memória da cúpula ausente, a inversão que sinaliza tempos diferentes, a revelação de um centro transitório. Simultaneamente, espelho e teto plano juntam-se para frisar que a produção da simetria é uma operação da duplicação, não uma atividade centralizadora. A igualdade só se transforma em hierarquia com a adição de um terceiro termo. Sem um frontão, a colunata denota equivalência antes que privilégio, serialidade antes que centralidade. Sem uma cúpula, a encruzilhada aponta para a partida antes que para a chegada. Niemeyer não perde a oportunidade de resumir em uma simples parede a cenografia sensacional e o apelo intelectual. Afinal, a reflexão é também “a volta da consciência sobre si mesma para examinar seu próprio conteúdo através da agência da razão”, “meditação e reconsideração”.

COZINHA FRANCESA E OUTROS PRAZERES DA CARNE

Como Borges mostra em “Pierre Ménard, autor de Quixote”, significado depende de contexto. A marginalidade cultural do Brasil e as ligações de Niemeyer com Lucio Costa afetam a leitura do Cassino. Antes um expoente da maneira neocolonial, Lucio se voltou para a arquitetura moderna

Niemeyer propõe a fifth, hybrid composition. In a second turn of the screw, he adds appendices, reinforces symmetry and generates another instance of spiritual satisfaction to show that adhesion to the villa-belvedere is not restricted to the exterior.

Circulation in the box is effectively cruciform, but the corridor leading to the block is kept closed for security reasons. The mirror wall redresses the situation, because the duplicated ramp restates the cruciform nature of circulation and thus reinforces the typological assertion. The cross is a secondary but vital feature of the Vatican Casino and the Rotonda. Migration of activities to the borders of quadrants and the normative horizontality of Modern Architecture inhibit the emphatic celebration of the center by drum or dome, but do not disallow its transformation in crossroad, the landing from which the vision can dominate the two halves of the gallery, the ramps, their specular image and, by extension, the design structure. Thanks to the mirror, the landing is the memory of the absent dome, the inversion that signals a different time, the revelation of a transitory center. Simultaneously, mirror and flat ceiling join to stress that production of symmetry is a duplication operation, not a centralizing activity. Equality only becomes hierarchy with the addition of a third term. Without a pediment, the colonnade denotes equivalence rather than privilege, seriality rather than centrality. Without a dome, the crossroad looks forward to departure rather than arrival. Niemeyer does not miss the opportunity of summarizing in a simple wall the sensational scenography and the intellectual appeal. After all, reflection is also “the turn of consciousness upon itself to examine its own content through the agency of reason”, “meditation and reconsideration”.

FRENCH CUISINE AND OTHERS PLEASURES OF THE FLESH

As Borges points out in that hilarious parody called “Pierre Ménard, author of the Quixote”, meaning depends on context. Brazil’s cultural marginality and Niemeyer’s links with Costa impinge upon the reading of the Casino. At first an exponent of the Neocolonial manner, Costa turned to Modern Architecture in a refused design for the Fontes mansion (1930), whose long stretches of glazed panes protected by climactically responsive wood blinds assimilated the Corbusian horizontal window to a characteristic element of internal or rear galleries in Colonial and Imperial Brazilian houses. He then built a few International Style houses (1931-33) with Gregori Warchavchik, a former Piacentini assistant. Nevertheless, in parallel, individual projects for townhouses, the Monlevade Company Town and the Coelho Duarte Estate (1931-34), Costa tried to bend a cosmopolitan, abstract, Corbusian-based Machine Aesthetic and a Perret-inspired classicist rational structuralism by references to a vernacular architecture with a kindred authenticity

num projeto recusado para a mansão Fontes (1930), em que longas faixas de panos de vidro, protegidas por persianas de madeira climaticamente adequadas, assimilavam a janela horizontal corbusiana a elemento característico de galerias internas ou traseiras em casas brasileiras coloniais e imperiais. Construiu então algumas casas International Style (1931-33) com Gregori Warchavchik, ex-assistente de Piacentini. Não obstante, em paralelo, nos projetos individuais para casas urbanas, para a cidade operária de Monlevade e para a chácara Coelho Duarte (1931-34), Lucio experimentava mesclar uma estética da máquina corbusiana, cosmopolita, abstrata, e um estruturalismo clássico racional, de inspiração perretiana com referências a uma arquitetura vernácula, dotada de autenticidade e simplicidade formal afins. Janelas horizontais fechadas com venezianas, paredes de barro armado ou pedra bruta, telhados de uma água e painéis treliçados renovavam uma tradição construtiva racional e nacional enquanto aumentavam o repertório moderno de elementos de arquitetura. Fragmentos de pilotis feitos varandas, balcões, pérgulas, térreos expandidos e/ou porosos renovavam uma tradição tipológica brasileira enquanto aumentavam o repertório moderno de elementos de composição. A simetria equilibrada relativa a um eixo diagonal avivava a ortogonalidade e elementos paisagísticos garantiam definição compositiva.¹

O governo revolucionário de Getúlio Vargas tomou e começou a centralizar o poder para acelerar a modernização do país (1930). Lucio Costa começou a promover a Arquitetura Moderna durante seu breve período como o diretor da Escola Nacional de Belas Artes (1931). “Razões para uma nova arquitetura” foi escrita depois da consolidação do regime de Vargas e da indicação do intelectual modernista Gustavo Capanema para ministro da Educação (1934). Lucio aí saudava Le Corbusier como o Brunelleschi do séc. XX. Endossando a idéia de Guadet de que originalidade era fazer melhor o que outros fizeram bem, Lucio observava que personalidade em arquitetura, se não era um crime, não era uma recomendação. O trabalho de Le Corbusier era o paradigma a seguir, uma renovação compositiva validada pela mudança socio-cultural e tecnológica. A nova arquitetura que ele postulava era a herdeira legítima da tradição acadêmica. Restaurava a clareza e a objetividade de composição do mundo greco-romano, que incluía Portugal, Espanha e suas colônias americanas, cujo barroco manteve a compostura mesmo no seu momento mais delirante. Na memória sobre a Universidade do Brasil (1936), Lucio amplia o argumento propondo que duas concepções opostas se juntam e completam na arquitetura moderna, o racionalismo da vertente greco-romana ao lado da gótico-oriental “expressiva” ilustrada pelo Palácio dos Soviets de

and formal simplicity. Shuttered horizontal windows, reinforced mud or trailing rubble walls, monopitch tiled roofs, trelliswork panels renewed a rational and national building tradition while adding to a Modern set of elements of architecture. Fragments of pilotis turned into verandahs, balconies, pergolas, expanded and/or porous ground floors renewed a Brazilian typological tradition while adding to a Modern set of elements of composition. Balanced symmetry relative to a diagonal axis enlivened orthogonality, landscape architecture elements guaranteed compositional definition.¹

The Revolutionary Government of Getulio Vargas seized and started centralizing power to accelerate the modernization of the country (1930). Costa started promoting Modern Architecture during a brief stint as director of the School of Fine Arts (1931). *Reasons for the New Architecture* was written after the Vargas régime became consolidated and modernist intellectual Gustavo Capanema appointed Minister of Education (1934). Costa hailed Le Corbusier as the 20th. century Brunelleschi. Endorsing Guadet’s idea of originality as doing better what others have done well, Costa remarked that personality in architecture, if not a crime, was not a recommendation. Corbusian work was the paradigm to follow, a compositional renewal validated by socio-cultural and technological change. The New Architecture it posited was the legitimate heir to the Academic tradition. It restored the clarity and the objectivity of composition of a Greco-Roman world including Portugal, Spain and their American colonies, whose Baroque kept composure even at its most delirious. In his memoir about Rio’s University City (1936), Costa enlarged the argument by proposing that two opposed conceptions meet and complete each other in Modern Architecture, the rationalism of the Greco-Roman strand as well as the “expressive” Gothic-Oriental exemplified by the Palace of the Soviets of Le Corbusier. Costa’s University design, where Niemeyer collaborated, proposes the Aula Magna as a smaller version of the Palace, to be developed by Le Corbusier himself, framed by a colonnaded portico whose stark monumentality points to de Chirico and Piacentini² (Costa, 1966 and 1995).

Costa was keen on rebutting attacks on Modern Architecture as International, or Jewish, German or Slavic, and therefore un-Brazilian. His feelings in regard to Brazilian architecture seem akin to those of Borges regarding Argentine literature. Borges believed the Argentine tradition was “all of Western culture” and then suggested that Argentines are or might be like Jews that “are outstanding in Western culture because they act within that culture and, at the same time, do not feel tied to it by any special devotion.” And extended the reasoning to all South Americans, capable of handling all European themes “without superstition”³ (Borges, 1996).

Le Corbusier. O projeto de Lucio para a Universidade, com Niemeyer de colaborador, propõe a Aula Magna como versão menor do Palácio, a ser desenvolvido pelo próprio Le Corbusier, emoldurado por um pórtico-colunata cuja austera monumentalidade remete a de Chirico e Piacentini² (Costa, 1966 e 1995).

Lucio era agudo na refutação de ataques à arquitetura moderna como internacional, ou judia, ou alemã, ou eslava, e, logo, não-brasileira. Seus sentimentos a respeito da arquitetura brasileira parecem afins aos de Borges a respeito da literatura argentina. Borges acreditava que a tradição argentina era “toda a cultura ocidental” e então sugeria que os argentinos eram ou podiam ser como os judeus que “eram proeminentes na cultura ocidental porque agem dentro dessa cultura e, ao mesmo tempo, não se sentem amarrados a ela por nenhuma devoção especial.” Estendia o raciocínio a todos os sul-americanos, capazes de manejar todos os temas europeus “sem superstição”³ (Borges, 1996).

Sob essa luz, as alusões eruditas, paráfrases diversas e citações premeditadas do cassino reivindicam uma herança clássica e um legado francês. Pedro I, que proclamou a independência do país e fundou sua Academia Imperial de Belas Artes era um Bourbon e Bragança, Le Corbusier substituiu Grandjean como uma figura paterna. Mas, melhor do que os europeus, brasileiros sabiam que laços de família são raramente livres de tensão. Os pais alimentam os filhos e deles se alimentam. Saturno, filho de Urano, devorou os seus. Saturno castrou e exilou Urano, e morreu mais tarde nas mãos de Zeus. O parricídio é a rebelião contra a dieta estabelecida pelo pai – e pré-requisito para a maturidade individual e a revitalização cíclica do mundo. Posto que a culpa tem de ser aplacada, o parricídio vira sacrifício; o canibalismo, veículo de comunhão. Coma o corpo esquartejado para chegar à alma: conhecimento, assimilação e iluminação se seguem. As teorias culturais antropofágicas enunciadas pela vanguarda artística e literária brasileira impressionaram Le Corbusier em sua primeira viagem sul-americana (1929)⁴ (Le Corbusier, 1960: 17). No Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928), o devorar do bispo Sardinha pelos Tupinambás em 1554 é morte de herói antes que parricídio, o esquartejamento de um inimigo escolhido para ser comido por suas virtudes em vez de um pai que não pode ser escolhido. No entanto, enquanto aborígenes, os Tupinambás representam ancestrais dizimados mais tarde pelos portugueses. Sem o benefício do ritual, mas o caso é que os brasileiros não podem deixar de ser ao menos meio-ocidentais, qualquer que seja a raça ou ascendência, pela genética, transculturação e aculturação. Mesmo que bastardos, podiam justificar a reivindicação de servir-se do todo da cultura ocidental e a ela contribuir.

In that light, the Casino’s erudite allusions, sundry paraphrases, aforesought quotations vindicated a Classical inheritance and a French legacy. Pedro who proclaimed the country’s Independence and founded its Academy of Fine Arts was a Bourbon and Bragança, Le Corbusier replaced Grandjean as a fatherly figure. But, better than Europeans, Brazilians knew that family ties are seldom free of tension. Fathers feed their sons and feed on them. Saturn son of Uranus devoured his. Saturn castrated and exiled Uranus and died later in the hands of Zeus. Parricide is a rebellion against the diet established by the father- and a prerequisite for individual maturation and cyclical revitalization of the world. Since guilt has to be placated, parricide turns into sacrifice, cannibalism into the vehicle for communion. Eat the slaughtered body to get to the soul: knowledge, assimilation and enlightenment ensue. The cultural anthropophagy theories put forth by the Brazilian literary and artistic vanguard impressed Le Corbusier in his first South American trip (1929)⁴ (Le Corbusier, 1960: 17). In Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropofágico* (1928), the devouring of bishop Sardinha by the Tupinambás in 1554 is hero killing rather than parricide, the slaughter of an enemy one chooses to eat for his virtues instead of a father one did not select. Nonetheless, as aborigines, Tupinambás stand for forefathers decimated by the Portuguese afterwards. Without the benefit of ritual, yet the point is that Brazilians cannot escape being at the very least half-Western, whatever the race or ancestry, by genetics, transculturation, acculturation. Even if bastards, they could justify a claim to manipulate the whole of Western culture- and contribute to it. As it happens, in *Casa Grande e Senzala* (1933), Gilberto Freyre (1946) credited a Portuguese capacity for tropical colonization largely to its mixed cultural heritage, encompassing Romans, Goths, Arabs and Jews.⁵

Costa, Niemeyer and their circle were concerned with the representation of a modernity standing on tradition and the affirmation of national identity within Western culture, as posited earlier by Andrade and other intellectuals. The concern was not particularly novel nor exclusively Brazilian. It could be argued that the ideological construction of a national identity through shared traits such as language was not the antagonist of industrial-based modernization, but its handmaiden. Representation of a national identity through architecture had been one of the key disciplinary issues of the 19th century, no matter how inconclusive the answers. For different reasons, the problem resurfaced after World War I in Germany, Italy, Russia, Scandinavia. All were latecomers to industrialization compared to England, France or the United States; none ignored that cultural integration was needed to develop an internal market. Modern Architecture aligned itself with machine-sponsored cultural inte-

De fato, Gilberto Freyre (1946) creditava a capacidade portuguesa para a colonização tropical em grande parte à sua herança cultural mestiça, abrangendo romanos, godos, árabes e judeus.⁵

Lucio, Niemeyer e seu círculo preocupavam-se com a representação de uma modernidade assente na tradição e afirmação da identidade nacional dentro da cultura ocidental, como postulado antes por Andrade e outros intelectuais. A preocupação não era particularmente nova nem exclusivamente brasileira. Pode-se argumentar que a construção ideológica duma identidade nacional através de traços compartilhados tais como a língua não era contrária à modernização baseada na indústria, mas sua subordinada. A representação duma identidade nacional através da arquitetura tinha sido uma das questões disciplinares cruciais do séc. XIX, não importa quão inconcludentes as respostas. Por razões diferentes, o problema ressurgiu após a Primeira Guerra Mundial na Alemanha, Itália, Rússia, Escandinávia. Todos eram tardiamente industrializados se comparados à Inglaterra, à França ou aos Estados Unidos; nenhum ignorava que a integração cultural era necessária para desenvolver um mercado interno. A arquitetura moderna se alinhava com a integração cultural promovida pela máquina, mas estava sob assédio na Itália, ilegal na Rússia (1931) e Alemanha (1933). Se a nomeação de Capanema abria a possibilidade de patronato governamental, a construção do Ministério e da Cidade Universitária sendo sabidamente prioritários em sua agenda, não há dúvida que ambos os projetos envolviam problemas de simbolismo altamente carregados.

Lucio estava inteiramente a par das muitas linhas da vanguarda européia quando escolheu Le Corbusier – como herói e depois padrinho – para ser consultor do Ministério e da Cidade Universitária. Os suportes acadêmicos do trabalho corbusiano tornavam possível apresentar a arquitetura moderna como um estilo verdadeiro, no sentido de um conjunto coerente, com base na construção, de uns poucos elementos de arquitetura e elementos e princípios da composição. Costa podia argumentar que tal não desmentia a equação da arquitetura como construção qualificada. O esqueleto estrutural que o esquema Dom-ino e os “cinco pontos” faziam condição normativa da nova arquitetura não era qualquer esqueleto, mas um que empregava a laje plana em balanço para fazer possível e visível a planta livre e a fachada livre. Lucio via que a planta livre implicava uma ordem dual: um raciocínio topológico comandando a disposição das paredes de acordo com a conveniência funcional e um raciocínio geométrico, unitário, comandando a posição repetitiva dos suportes dentro do espaço estratificado definido por lajes planas paralelas. A estabilidade clássica e o improviso pitoresco podiam debater ou concordar, sem

gratification, but was under siege in Italy, outlawed in Russia (1931) and Germany (1933). If appointment of Capanema opened the possibility of government patronage, building of his Ministry and the University City known to rank high in his agenda, there was no doubt that both projects were likely to involve highly charged symbolical problems.

Costa was fully aware of the many threads of the European vanguard when he singled out Le Corbusier as hero and then godfather, consultant to the Ministry and the University City. The Academic underpinnings of Corbusian work made it possible to present Modern Architecture as a true style, in the sense of a coherent, construction-grounded, limited set of elements of architecture and elements and principles of composition. Costa could argue that it did not belie the equation of architecture to qualified construction. The skeletal frame that the Dom-ino scheme and the Five Points made the normative condition of the new architecture was not any kind of frame, but one employing a cantilevered flat slab to make feasible and visible a free plan and a free façade. Costa could see that the free plan stood for a dual order: a topological reasoning commanding the disposition of walls according to functional convenience and a geometrical, unitary reasoning commanding the repetitive location of supports within the stratified space of flat parallel slabs. Classical stability and picturesque improvisation might debate if not accord, without ruling out the use of symmetry in its original meaning of commensurability. Costa could see that the Five Points alluded to the Five Orders and implied a tripartite articulation of the free façade, while the very expression Dom-ino spoke of domesticity, the game-like character of architecture, the authority of self-imposed rules without which no game can begin. And so explain how, though absence of ornamentation and factory-like aspect suited house as well as palace and the style was international for technology did not know frontiers, it could bend to display both local and programmatic character. Paraphrasing Quatremère and Guadet.⁶ (Quatremère 1788, 1832; Guadet 1904)

Moreover, Le Corbusier was already qualifying his International Machine Aesthetic. Smitten by the voluptuousness of the Rio landscape, he mingled echoes of a meandering river, a serpentine trail and a Georgian crescent in a curvilinear inhabitable viaduct (1929) that added a twist to the Linear City proposal of Soria y Mata. In the Errazuris and de Mandrot houses (1931), scarce resources and remote sites justified the use of local materials and borrowings from a Mediterranean vernacular. In the metropolitan context of Paris, the Surrealist paradoxes in the Beistegui apartment (1930-31) joined the rubble walls in the Swiss Pavilion (1930-32) and Porte Molitor buildings (1931-33) to show Le Corbusier condoning the conjunction of building

interditar o uso da simetria em seu significado original de comensurabilidade. Lucio via que os cinco pontos aludiam às cinco ordens e implicavam uma articulação tripartite da fachada livre, enquanto a própria expressão Dom-ino falava de domesticidade, do caráter de jogo da arquitetura, da autoridade de regras auto-impostas sem as quais nenhum jogo pode começar. Era capaz de explicar, parafraseando Quatremère e Guadet, como o estilo podia inflectir-se para indicar tanto o caráter local quanto o programático, embora a ausência de ornamentação e o aspecto fabril conviessem à casa como ao palácio e o estilo fosse internacional porque a tecnologia desconhecia fronteiras.⁶ (Quatremère 1788, 1832; Guadet 1904)

Além do mais, Le Corbusier já qualificava sua estética maquinista internacional. Arrebatado pela voluptuosidade da paisagem do Rio, mescla ecos de meandro fluvial, caminho serpenteante e *crescente georgiano* num viaduto habitável curvilíneo (1929) que mexe na proposta de cidade linear de Soria y Mata. Nas casas Errazuris e de Mandrot (1931), recursos escassos e sítios remotos justificam o uso de materiais locais e o empréstimo de elementos do vernáculo mediterrâneo. No contexto metropolitano de Paris, os paradoxos surrealistas do apartamento de Beistegui (1930-31) juntam-se às paredes de pedra do Pavilhão Suíço (1930-32) e da Porte Molitor (1931-33) para mostrar Le Corbusier aceitando a conjunção de tecnologias construtivas em estágio evolucionário distinto. As falhas térmicas da fachada de vidro do Exército da Salvação o levam a esboçar painéis horizontais pivotantes tipo sanfona para Barcelona e grelhas tipo muxarabi para Argel (1933), a chamar *brise-soleil*. Enquanto isso, os racionalistas italianos enfatizavam as afinidades entre a arquitetura menor do passado e o espírito moderno (1932)⁷ (Ver Etlin 1991: 300-4). A arquitetura popular era agora uma fonte formal de tanta autoridade quanto a construção, a engenharia, a indústria ou a pintura. Lucio não estava sozinho. A arquitetura moderna já não era uma questão de novas tecnologias e materiais, mas um achado lingüístico.

Agora, a teoria acadêmica abria duas maneiras de trabalhar o problema da identidade nacional. Uma era a revivência de um estilo próprio característico, mais freqüentemente gótico. A comparação feita por Guadet entre o Pátio do Louvre francês e a Cancellaria italiana sugeria uma abordagem mais sofisticada. Quase contemporâneos, são edifícios do Renascimento com funções similares, ambos com vãos de largura e altura similares, mas parecem diferentes porque a proporção das janelas por vão é maior no primeiro, como o clima demanda. A caracterização nacional se vinculava à diferenciação compositiva dentro de um estilo, mais precisamente, um estilo importado, pois

technologies of distinct evolutionary stage. The thermal failures of the Salvation Army glazing led him to sketch accordion-like, horizontally pivoting panels for Barcelona and *mucharabieh*-like grilles for Algiers (1933), to be called *brise-soleil*. While the Italian Rationalists stressed the affinities between minor Italian architecture of the past and the modern spirit (1932)⁷ (See Etlin 1991: 300-4). Popular architecture was now a formal source as authoritative as construction, engineering, industry or painting. Costa had company. Modern Architecture was no longer a question of new technologies and materials, but a linguistic breakthrough.

Now, Academic theory opened two ways of tackling the problem of national identity. One was the revival of a characteristic indigenous style, Gothic more often than not. The comparison made by Guadet between the French Cour du Louvre and the Italian Cancellaria suggested a more sophisticated approach. Almost contemporary, both are Renaissance buildings with similar functions, both have bays of similar width and height, yet they look different because the proportion of windows per bay is greater in the former, as the climate demands. National characterization was tied to compositional differentiation within a style. More precisely, within an imported style, as Guadet clearly states the French building debts to Italian art. Thus national characterization could be conceived in terms of characteristic elements – a highly perforated wall – and characteristic attributes – relative transparency – instead of a characteristic style.⁸ (Guadet 1904: I, 106-9) The Neocolonial movement was justified by the idea of a characteristic national style, while Art Déco buildings ornamented with Indian motifs explored the idea of the characteristic national element. Neocolonial could be dismissed by not being modern, Art Déco could be dismissed both by being insufficiently modern and superficially national.

Projects such as Monlevade showed that it was easy to assimilate Modern elements of architecture to characteristic elements of vernacular Brazilian architecture. It was harder to prove that Modern Architecture could rival the great historical styles, given so many proclamations of rupture with the past and lack of built evidence other than residential work, the occasional exhibit pavilion, school or sanatorium. It was not enough to say that forms had to change so that the old spirit might live, that fidelity to tradition implied its betrayal. Corbusian proposals for Geneva and Moscow advanced an answer but did not set the question. So did Terragni's Casa del Fascio (1933-36), a glass house recalling both the erudite, central courtyard urban *palazzo* and farms whose L-shaped wings open to a *loggia* closed by a wooden grid. As of 1934, more examples were needed to show that Modern Architecture could deal pragmatically and semantically with any kind of program, modern or old, monumen-

Guadet enuncia claramente a dívida francesa à arte italiana. Assim a caracterização nacional poderia ser concebida em termos de elementos característicos – uma parede muito perfurada – e atributos característicos – transparência relativa – em vez de estilo característico.⁸ (Guadet 1904: I, 106-9) O movimento neocolonial se justificava pela idéia de um estilo nacional característico, enquanto os edifícios Art Déco ornamentados com motivos indígenas exploravam a idéia de elemento nacional característico. O neocolonial podia ser desprezado por não ser moderno, o Art Déco por ser ao mesmo tempo insuficientemente moderno e superficialmente nacional.

Projetos tais como Monlevade mostravam que era fácil assimilar elementos modernos da arquitetura a elementos característicos da arquitetura brasileira vernácula. Era mais difícil provar que a arquitetura moderna podia rivalizar com os grandes estilos históricos, dadas tantas proclamações de ruptura com o passado e a falta de evidência construída que não fosse obra residencial, o pavilhão de exposições, a escola ou o sanatório eventuais. Não bastava dizer que as formas tinham de mudar para que o velho espírito pudesse viver, que fidelidade à tradição implicava sua traição. As propostas corbusianas para Genebra e Moscou avançavam uma resposta mas não eliminavam a questão. Nem o fazia na Itália a Casa del Fascio (1933-36) de Terragni, uma casa de vidro lembrando tanto o *palazzo* urbano erudito de pátio central como as casas de fazenda cujas alas em forma de L abrem para uma *loggia* fechada por grade de madeira. Até 1934, mais exemplos eram necessários para mostrar que a arquitetura moderna podia tratar pragmática e semanticamente de qualquer tipo de programa, moderno ou antigo, monumental ou não. A ênfase de Lucio na simetria era sintomática. Se falava de seu interesse no papel representativo de edifícios do governo e por aí sinalizasse uma preocupação com caracterização nacional, também se enquadrava em uma preocupação maior com a caracterização programática e tipológica, em última instância uma preocupação com as potencialidades retóricas da arquitetura moderna.

O caráter nacional era em si mesmo uma exigência programática nos projetos do Ministério da Educação e do Pavilhão Brasileiro. O hotel em Ouro Preto enfrentava um conjunto arquitetônico do séc. XVIII. Mas o programa do cassino tinha pouco conteúdo “nacional”, e isso se nota. Os azulejos não aparecem aí como painéis pintados a mão atualizando uma característica das mais ricas elevações lusobrasileiras. Os quebra-sóis estão conspicuamente ausentes, e assim estão a profundidade e a textura que eles acrescentam, alveolar, tramada ou ondulada. O tambor responde tanto a características funcionais quanto a situacionais; Guadet já

tal or otherwise. Costa’s stress on symmetry was symptomatic. If it spoke of his interest in the representative role of government buildings and hence signaled a concern with national characterization, it also fitted into a wider concern with programmatic and typological characterization, ultimately a concern with the rhetorical capabilities of Modern Architecture.

National character was in itself a programmatic requirement in the Ministry of Education and Brazilian Pavilion projects. The Ouro Preto Hotel had to face an 18th century classed setting. But the Casino program was low on “national” content, and that shows. Azulejos do not appear as hand painted panels updating a characteristic feature of Luso-Brazilian richest elevations. Sun-breakers are conspicuously absent, and so the depth and texture they add, alveolate, lacy or corrugated. The drum answers both to functional and situational characteristics; Guadet already noted the influence of site over program. Otherwise, curves are minor elaborations that could be related to expressionist or Dada precedent. Allusions, paraphrases, quotations delimit a typological lineage whose impact subsists in the exclusion of the Neoclassical Brazilian precedent or unawareness of the author’s prior work. Niemeyer’s design might well exemplify a Modern Glass Casino by the water; a not too windy site enjoying less than extreme temperatures at least during one season of the year to justify the amount of area on pilotis is all it hints at. Such as Cap Ferrat or Portofino.

Delimitation of a typological lineage also relates to program in Ministry, Pavilion, Hotel. Framed by a contemporary colossal order of circular columns, the former’s forecourts recall the Campidoglio and Versailles, three-sided squares shaped by civic palaces, the type of the profane monument. The pilotis is a hypostyle hall and a propylæum, evoking Egyptian and Greek temples, the type of the sacred monument. Affinities with the Bauhaus bridge speak of common educational purposes. With Guanabara Bay in the background, the curvilinear volumes of the superstructure materialize almost literally the Modern metaphor of the building as a ship, the ship of State propelling Nation. The U-shaped parti of the Pavilion recalls 19th century plantation houses near Rio such as Colubandê, an *hôtel particulier*, their common Roman source. From the street, the cantilevered bending gallery is a stratified fragment of Le Corbusier’s curvilinear megastructures; Melnikov’s Russian Pavilion at the Paris 1925 Exposition, a 17th century ranch in São Paulo and a 16th century fort in Salvador revive in the elevated terrace between curved ramp and staircase, forecourt and garden, gallery and trapezoidal auditorium. From the garden, the gallery is a sparkling Crystal Palace behind a colossal colonnade of steel supports clad by a bow-shaped metal sheet, gallery tied to auditorium as Colubandê to its chapel. Domesticity and deflated

tinha notado a influência do sítio sobre o programa. Além disso, as curvas são elaborações menores que podem se relacionar a precedentes expressionistas ou Dada. Alusões, paráfrases e citações delimitam uma linhagem tipológica cujo impacto subsiste na exclusão do precedente neoclássico brasileiro ou desconhecimento do trabalho prévio do autor. O projeto de Niemeyer ilustra bem um cassino moderno de vidro junto à água; sugere um sítio que poderia ser Cap Ferrat ou Portofino – não demasiado ventoso e gozando de temperaturas não extremas ao menos durante uma estação do ano – para justificar a quantidade de área em pilotis.

A delimitação de uma linhagem tipológica também se relaciona com o programa no Ministério, Pavilhão, Hotel. Enquadrada por uma ordem colossal contemporânea de colunas circulares, os pátios de acesso recordam o Campidoglio e Versalhes, praças com três lados fechados por palácios cívicos, o tipo de monumento profano. Os pilotis são um salão hipostilo e um propileu, evocando os templos egípcios e gregos, o tipo do monumento sacro. Afinidades com a Bauhaus falam de objetivos educacionais comuns. Com a baía da Guanabara ao fundo, os volumes curvilíneos da superestrutura materializam quase literalmente a metáfora moderna do edifício como um navio, o navio do Estado propelindo a nação. O partido em forma de U do Pavilhão recorda casas de fazenda do séc. XIX perto do Rio, como Colubandê, um *hôtel particulier*, sua fonte comum romana. Da rua, a galeria fletida em balanço é um fragmento estratificado das mega-estruturas curvilíneas de Le Corbusier; o Pavilhão Russo de Melnikov na Exposição de Paris em 1925, uma casa bandeirante do séc. XVII em São Paulo e um forte do séc. XVI em Salvador se evocam no terraço elevado entre a rampa curva e a escadaria, pátio de acesso e jardim, galeria e auditório trapezoidal. Do jardim, a galeria é um Palácio de Cristal faiscante atrás de uma colunata colossal de suportes em aço revestidos por chapa de metal recurva, galeria amarrada ao auditório como Colubandê à sua capela. Domesticidade e pompa atenuada alternam-se de modo teatral, como convém ao palco efêmero de uma feira. Como o Palácio do Governador do séc. XVI na vizinhança, o hotel de Ouro Preto é uma extrusão. Uma paliçada com dois a três andares de altura de pilares quadrados e ambientes públicos suporta a série celular de balcões privativos atrás de treliças azuis. Domesticidade e monumentalidade rústica se sobrepõem em um bloco fraturado que semelha um geodo partido, como convém a uma cidade mineira. Em todos os casos, os precedentes brasileiros podem ser negligenciados sem prejudicar a transmissão do caráter programático, quer específico ou genérico. A severidade dórica do Ministério, a elegância jônica do Pavilhão, a clareza toscana do hotel e luxo coríntio do Cassino certamente aumentaram a com-

pomp alternate theatrically, as befits the ephemeral stage of a fair. Like the nearby 18th century Governor's Palace, the Ouro Preto Hotel is an extrusion. A two to three-story-high stockade of square pillars and public rooms supports the cellular seriality of private balconies behind blue trelliswork. Domesticity and rustic monumentality overlap in a fractured block resembling a cut geode, as befits a mining town. In all cases, the Brazilian precedents might be overlooked without major damage to conveyance of programmatic character. Whether specific or generic: Doric severity of the Ministry, Ionic elegance of the Pavilion, Tuscan plainness of the Hotel, Corinthian luxury of the Casino surely added to the competitiveness of Modern Architecture regarding the Classical tradition, exemplifying diversity of feeling within a similar compositional framework.

Those buildings do integrate a *corpus*, albeit looks vary more than those Le Corbusier gave to his Four Compositions. For instance, the porous base is shown in different guises irrespectively of program, exhaustively demonstrating the plastic potentials of balanced symmetry. Reduced to a transparent pane between marquee and double-story hall at the Casino, the central void acts as portico and passage joining two similar courts at the Ministry, forecourt and garden at the Pavilion, front and back porches divided by a pierced concrete block screen at Ouro Preto. It even appears as entry and service porches separated by a frescoed stone wall in a retreat house design that Niemeyer did for no other than Andrade (1939). Walls mask peripheral supports to reappear behind them under a cantilevered slab, slabs project and recede truncating columns or enhancing their full height in a multilevel space: all buildings disclose the free plan mechanism at ground level, in contrast to its hiding behind an external wall as in Garches or a colonnade as at Savoye. And counter-act such exhibitionism with the reiterated display of a colossal contemporary order, itself a result of the independent configuration of flat slabs in different levels. A recurring ambivalence is the offspring of an impulse that exacerbates both stasis and dynamism, both immodesty and decorum compared to other Modern work. Locational clues are stronger when the four buildings are seen together, but compositional interest does not depend upon representation of any kind of *genius loci*.⁹ (Comas 1989, 1991, 1999, 2000, 2002)

WOE TO THE VANQUISHED: WINNER TAKES ALL

To say that those buildings belong to a Regional or National Modernism is a half-truth, the by-product of a diffusionist view that misses or dismisses their complexity – as much as the challenges of the 1930s¹⁰ (Curtis 1996; Frampton 1980). Economic depression upset machinolatry and cosmopolitanism. Never suppressed regionalist and nationalist trends got strength after

petitividade da arquitetura moderna face à tradição clássica, ilustrando diversidade de sentimentos dentro de moldura compositiva similar.

Esses edifícios integram sim um *corpus*, apesar das aparências mais variadas que as que Le Corbusier dá às suas quatro composições. Por exemplo, a base porosa é mostrada de modos diversos irrespectivamente de programa, exaustivamente demonstrando os potenciais plásticos da simetria equilibrada. Reduzido a um pano transparente entre a marquise e o salão em dupla altura no Cassino, o vazio central atua como pórtico e passagem que junta dois pátios similares no Ministério, pátio de acesso e jardim do Pavilhão, varanda dianteira e traseira divididas por uma placa perfurada de concreto em Ouro Preto. Aparece mesmo como pórtico de entrada e de serviço separados por uma parede de pedra pintada em projeto de casa de campo que Niemeyer fez para ninguém menos que Andrade (1939). As paredes mascaram suportes periféricos para reaparecer atrás deles sob uma laje em balanço, as lajes projetam-se e retrocedem truncando colunas ou realçando sua altura plena num espaço de múltiplos níveis. Assim todos os edifícios revelam o mecanismo da planta livre no nível térreo, em contraste com seu encobrimento por uma parede externa como em Garches ou uma colunata como em Savoye. E neutralizam tal exibicionismo com a reiterada exposição duma ordem colossal contemporânea, ela mesmo um resultado da configuração independente de lajes planas em níveis diferentes. A ambivalência recorrente é produto de um impulso que exacerba repouso e dinamismo, imodéstia e decoro. As pistas de lugar são mais fortes quando os quatro edifícios são vistos junto, mas o interesse compositivo não depende da representação de nenhum tipo de *genius loci*.⁹ (Comas 1989, 1991, 1999, 2000, 2002)

AI DOS VENCIDOS: O GANHADOR LEVA TUDO

Dizer que esses edifícios pertencem a um modernismo regional ou nacional é uma meia verdade, sub-produto de uma visão difusionista que esquece ou omite sua complexidade – tanto quanto os desafios dos anos 1930¹⁰ (Curtis 1996; Frampton 1980). A depressão econômica perturbou a maquinolatria e o cosmopolitismo. O regionalismo nunca suprimido e as tendências nacionalistas se fortaleceram após o queda da bolsa nova-iorquina em 1929. E as falhas técnicas de muitos edifícios modernos viraram notícia, justamente quando a aerodinâmica fazia a estética da máquina dos anos 1920 parecer gasta. Independentemente do que diziam os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, o *zeitgeist* não era mais um aliado. As lacunas nas explicações ortodoxas do nascimento da nova arquitetura aumentavam. Havia muito pouco moderno nas primeiras nações industriais, salvo vilas para a boêmia elegante de Paris e Los Angeles, e

the 1929 Crash. And the technical failures of many Modern buildings hit the news, just when aerodynamics was making the Machine Aesthetic of the 1920s look worn. Whatever the International Congresses on Modern Architecture said, the *zeitgeist* was no longer an ally. Gaps in the orthodox account of birth opened wide. There was very little Modern in older industrial nations, mostly villas for the smart Bohemia of Paris and Los Angeles. And Russia was not industrialized at all. International was the act and not the fact. Criticisms of Modern Architecture being German, Slavic, Jewish were not built on fantasy alone. To become truly International, it had to expand its typological and technological range. Reality discredited beliefs in a technological and formal darwinism. In order to stay, Modern Architecture had to embrace technological eclecticism, even if as a transitional stage. It had not so much to dissociate itself from than to qualify its machinist basis. Loss of innocence had to be compensated by gain of wisdom: birth and puberty are equally awesome thresholds. Of course, some like their meat raw. But that does not mean one should prefer raw to cooked. Or justify contempt for cooking.

Another version of a fetishist cult of the original uncorrupted by diffusion is the derivative label. Sure, debts to Le Corbusier have been acknowledged by Costa and Niemeyer, even exaggerated as a political strategy. Successful to the point that now even Brazilians credit Le Corbusier with the authorship of the Ministry of Education design, although evidence proves that he was no more, no less than a consultant in the process and that the building is in crucial ways the antithesis of his ideas for another site.¹¹ Otherwise, attributing to Le Corbusier the invention of the pilotis, the horizontal window, the glazed façade, the roof garden, the butterfly roof and the sun-breaker is either historical myopia or bad faith. It suffices to look at the Ducal Palace in Venice, department stores in Paris, Gaudí in Barcelona, the Muslim and Mozarabic *mucharabieh*. Or Juan o'Gorman's studio for Diego Rivera in Mexico (1932-33), where constructivist industrial imagery and Ozenfant echoes mix with cacti fence, vivid colors and *brise-soleil* before the latter appeared in Algiers or Barcelona. No demerit: who would blame Michelangelo for using the same Orders as Bramante? And admitting that the free plan in the sense of visible independence between walls and columns is a Corbusian find, why is Mies not scolded for adopting it so late in the Barcelona Pavilion? Granted Le Corbusier's greater authority; he is less a catalyst than a corroborator of convergent efforts during the first half of the 1930s, in Brazil and Mexico as well as in Italy and Finland, where Alvar Aalto incorporated farm reminiscences into his own wood and masonry house (1934-36).

Costa's reserves on originality aside, there was no Corbusian

a Rússia não era nada industrializada. Internacional era o ato e não o fato. As críticas da arquitetura moderna como alemã, eslava, judia não se baseavam só na fantasia. Para tornar-se verdadeiramente internacional, a arquitetura moderna tinha que expandir sua gama tipológica e tecnológica. A realidade desacreditava a fé em um darwinismo tecnológico e formal. A fim de subsistir, a arquitetura moderna tinha que acolher o ecletismo tecnológico, mesmo que fosse como um estágio transitório. Tinha não tanto que se dissociar de sua base maquinista como qualificá-la. A perda da inocência tinha que ser compensada pelo ganho em sabedoria: nascimento e puberdade são umbrais igualmente fascinantes. Naturalmente, há quem goste de carne crua. Mas isso não significa que se deva preferir o cru ao cozido. Nem justifica o desprezo por cozinhar.

Outra versão de um culto fetichista do original imaculado pela difusão é o rótulo “derivativo”. Certamente, os débitos com Le Corbusier foram reconhecidos por Lucio e por Niemeyer, exagerados mesmo como estratégia política. A estratégia foi bem sucedida, ao ponto de que até brasileiros creditam a Le Corbusier a autoria do projeto da Ministério da Educação, embora a evidência prove que ele foi nada mais e nada menos que um consultor no processo, e que o edifício é em aspectos cruciais a antítese de suas idéias para um outro local.¹¹ Aliás, atribuir a Le Corbusier a invenção dos pilotis, da janela em fita, da fachada envidraçada, do terraço jardim, do telhado-borboleta e do quebra-sol são miopia histórica ou má-fé. Basta olhar o palácio Ducal em Veneza, lojas de departamentos em Paris, Gaudí em Barcelona, os muxarabis muçulmanos e moçárabes. Ou o estúdio de Diego Rivera por Juan O’Gorman no México (1932-33), onde as imagens do construtivismo industriais e os ecos de Ozenfant se misturam com a cerca de cactos, as cores vívidas e o brise-soleil antes deste aparecer em Argel ou em Barcelona. Nenhum demérito: quem culparia Michelangelo por usar as mesmas ordens que Bramante? E admitindo que a planta livre no sentido da independência visível entre paredes e colunas é um achado de Le Corbusier, por que Mies não foi censurado por o ter adotado no Pavilhão de Barcelona tão tarde? Admitido, a autoridade maior é a de Le Corbusier; mas ele menos catalisa que corrobora esforços convergentes durante a primeira metade dos anos 1930, no Brasil e no México tanto quanto na Itália e Finlândia, onde Alvar Aalto incorpora reminiscências rurais em sua própria casa de madeira e alvenaria (1934-36).

Reservas à originalidade feitas por Lucio aparte, não há nenhum precedente corbusiano para o conjunto de aletas horizontais móveis de amianto emolduradas por grelhas de concreto que protegem a fachada de vidro norte do Ministério qual venezianas gigantes. Igualmente, para as placas

precedent for the assemblage of horizontally mobile cement louvers framed by concrete fins that shields the glazed North façade of the Ministry, giant venetian blinds. Ditto, for the vertically mobile curtain of cement slats of the Nursery. At the Pavilion, the mucharabieh changes material – steel instead of wood, scale-huge pores and process of fabrication – handcraft to serial production. Ouro Preto sports a trelliswork version of the movable vertical slat and the pierced concrete block that screened its porches had been patented in 1930 as *combogó*. Le Corbusier first elaborate brise-soleil was designed for the Algiers skyscraper (1938), after seeing the final plans of the Ministry. Whose figurative and definitely Surrealist superstructure is probably a forerunner of the magnificent roofscape of the Unité d’Habitation, as nothing remotely approaching it was present in previous Corbusian building, drawing, sketch. And it takes blinders not to perceive the debts of the Harvard Carpenter Center to the porous base of the Ministry and the curvilinear ramp of the Pavilion. Or the connection between Lever House and the expanded base of the Ministry. After all, Niemeyer was a member of the ONU design team (1947).

Yes, Costa and Niemeyer and a dozen others – were engaged into the definition of a typological identity that, as of 1942, already suggested a Brazilian Modern style. As Costa observed, a style is born and refined out of the repetition of a few forms. In another demonstration of the way context produces meaning, porosity, exuberance, ambivalence were taken by many as “natural” signs of a climate, a temperament, a psychological and geographical landscape, instead of one “conventional” reading among several. Were it so idiosyncratic, the style would not have been so influential.¹² Yet the very idea of style was felt to be a betrayal of Modern Architecture. Most critics made peace with the International Style label (1932), but formalist and decadent still depict not so much the Ministry (for Le Corbusier did it) or Hotel (a compromise, when not ignored) as Pavilion and Casino, because of hedonist, “frivolous” curves, not to mention the immoral purpose of gambling. While similar curves in Aalto are praised as humane and organic and no one condemns the Colosseum as architecture because Christians were put to death in the arena. This Tartuffe-esque argument is usually entangled with the idea that backward countries should not be squandering money in Art. It might even reach the point to equate functional segregation of artists and public in the Casino to the class divisions of Brazilian society.¹³ Oddly enough, Euroamerican arrogance at its most impudent and hypocritical finds an echo in all “nationalist” and “regionalist” theories that deplore an “imported modernity”, when not shocked because Modern Architecture did not eliminate the abyssal distinctions between the country’s rich and poor.

verticais móveis de cimento-amianto da Obra do Berço. No Pavilhão, o muxarabi muda de material (aço em vez de madeira), escala (poros grandes) e processo de fabricação (de artesanato para produção de série). Ouro Preto ostenta uma versão em treliça das placas verticais móveis e os blocos de concreto perfurado que fecham suas varandas tinha sido patenteado em 1930 como combogó. O primeiro brise-soleil elaborado de Le Corbusier foi projetado para o arranha-céus de Argel (1938), depois de vistos os planos finais do Ministério. Sua superestrutura figurativa e definitivamente surrealista é provavelmente um precursor da cobertura magnífica da Unité d'Habitation, porque nada remotamente aproximado se apresenta em edifícios, desenhos e croquis prévios de Le Corbusier. E é preciso viseira para não perceber as dívidas do Carpenter Center de Harvard com a base porosa do Ministério e a rampa curvilínea do Pavilhão. Ou a conexão entre a Lever House com a base expandida do Ministério. Afinal, Niemeyer era um membro da equipe de projeto da ONU (1947).

Lucio e Niemeyer e uma dúzia de outros estavam engajados na definição de uma identidade tipológica que, por volta de 1942, já sugeria um estilo moderno brasileiro. Como Lucio observou, um estilo nasce e se refina pela repetição de umas poucas formas. Em uma outra demonstração da maneira como contexto produz significado, porosidade, exuberância, ambivalência foram tomados por muita gente como expressões "naturais" de um clima, um temperamento, uma paisagem psicológica e geográfica, em vez de uma leitura "convencional" entre outras. Tivesse o estilo sido mesmo tão idiossincrático, não seria assim tão influente.¹² Contudo, a própria idéia de estilo era percebida como uma traição à arquitetura moderna. A maioria dos críticos fizeram as pazes com o rótulo International Style (1932), mas "formalista" e "decadente" são rótulos ainda aplicados não tanto ao Ministério (porque é de Le Corbusier) ou ao hotel (um compromisso, quando não ignorado) quanto ao Pavilhão e ao Cassino, por causa de suas curvas hedonistas e "frívolas", para não mencionar a finalidade imoral do jogo. Curvas similares em Aalto são elogiadas como humanas e orgânicas e ninguém condena o Coliseu como arquitetura porque cristãos foram jogados aos leões na sua arena. Este argumento de Tartufo se entremeia geralmente à idéia de que os países atrasados não devem desperdiçar dinheiro com arte. Pode mesmo chegar ao ponto de igualar a segregação funcional dos artistas e o público no cassino às divisões da classe na sociedade brasileira.¹³ Estranhamente, a arrogância euro-americana, em suas versões mais despudoradas e hipócritas, encontra um eco em todas as teorias "nacionalistas" e "regionalistas" que deploram "a modernidade importada", quando não se choca por ver que a arquitetura moderna não eliminou as distinções abissais entre os ricos e os pobres do país.

A subtler attack is to call Pavilion and Casino a lyrical but facile prelude to deeper Corbusian work.¹⁴ The less than exhaustive analysis of the Casino here might suggest that what seems facile about it is only a matter of less than satisfactory critical attention. Pavilion and Casino can be said to be villas like Garches and Savoye. But Le Corbusier is strict about treating Garches as a suburban palace full of Florentine *gravitas* and giving to rural Savoye the allure of a skinny and small Trianon, both Classical in feeling given the formal autonomy of its architectural elements. The Brazilians explore the interstices between pure house and palace, collision and co-presence of the domestic and the monumental; ambivalence in another guise. They juxtapose Baroque episodes of fusion with Classical bits of individuation and then turn Corbusian containment inside out, urchin-like complication outside, simplicity within. While indicating how to define a quasi-closed urban block, a latter-day Palais Royal at the Fair. And, as in Montecarlo and innumerable German spas before that, how to use gambling to anchor garden suburb development. House and palace play again in the Hotel, the Ministry rises stately in the quasi-open block. Yes, a degree of cruelty creeps in as Utopia is rejected, and the world is accepted almost as it is. But then, assimilation is never complete either in hero killing or parricide: not only despite but because the amount of denial necessarily implied by the killing is reiterated in the refuse that accompanies digestion.

The Casino marquee weighs over thin steel. Its arcuated arm strikes a delicate note against the dominant orthogonality, plundering the guardian's lodge at Garches to frame Zamoisky's statue. At Montecarlo, custom told gamblers to touch the knee of a bronze horse to get lucky. At Pampulha, the reclined statue is a female figure, bringing to mind that it was a goddess that ruled over luck, fate and opportunity in the Latin myth. Fortune had the power to rise the unworthy mortal and lower the mighty, controlled the destiny of every living being allowing for the fertility of men, plants and animals and was shown as a blind woman holding a helm, to steer the course of the world, and a cornucopia, for the riches She could bring: the horn of Amalthea, the she-goat that suckled the boy Jupiter, the plenty promised by the god to the family who owned the animal. Oddly enough, the arcuated arm might pass as a stylized horn or as the crescent or bow that were nocturnal Diana's attributes. In the opposite straight point, transposing an episode of the entrance sequence at the Salvation Army, the double supports delineate, hopeful, the V of Victory, *Si non è vero, è bene trovato*. Hedonism never meant absence of brains.

O ataque mais sutil é chamar o Pavilhão e o Cassino de prelúdio fácil mas lírico a obras corbusianas mais profundas.¹⁴ A análise do Cassino aqui feita não é exaustiva, mas basta para sugerir que o que parece fácil nele é o resultado de uma atenção crítica insatisfatória. O Pavilhão e o Cassino podem ser chamados de vilas como Garches e Savoye. Mas Le Corbusier é estrito em tratar Garches como um palácio suburbano cheio de *gravitas* florentina e dar à Savoye rural o fascínio dum Trianon esquelético e pequeno, ambas clássicas em sensibilidade, dada a autonomia formal de seus elementos arquitetônicos. Os brasileiros exploram os interstícios entre a casa e o palácio puros, a colisão e a co-presença do doméstico e do monumental; ambivalência em um outro aspecto. Eles justapõem episódios barrocos de fusão com pitadas clássicas de individualização e então explodem a contenção corbusiana, complicação atrevida de ouriço no exterior, simplicidade no interior. Ao mesmo tempo, indicam na Feira novaiorquina de 1939 como definir um quarteirão urbano quase-fechado, um Palais Royal tardio. E, à maneira de Montecarlo e dos inumeráveis spas alemães antes dele, usam o jogo para ancorar o desenvolvimento de bairro-jardim. A casa e o palácio atuam outra vez no Hotel; o Ministério surge majestoso no quarteirão quase-aberto. Sim, um grau de crueldade se insinua quando a Utopia é rejeitada, e o mundo é aceito quase como é. Mas então, a assimilação nunca é completa quando se mata o herói ou pai: a quantidade de negação que a matança necessariamente implica é reiterada na recusa que acompanha a digestão.

A marquise do Cassino pesa sobre o aço fino. Seus braços arqueados são uma nota delicada diante da ortogonalidade dominante, roubando da guarita em Garches para enquadrar a estátua de Zamoisky. Em Montecarlo, é costume os jogadores tocarem no joelho dum cavalo de bronze para ter sorte. Na Pampulha, a estátua reclinada é uma figura feminina, trazendo à mente que é uma deusa que governa a sorte, o destino e as oportunidades no mito latino. Fortuna tinha o poder de levantar o mortal indigno e rebaixar os poderosos; ela controlava o destino de todo vivente, dotando de fertilidade os homens, as plantas e os animais, e se mostrava como uma mulher cega segurando um leme, para dirigir o curso do mundo, e uma cornucópia, para as riquezas que ela podia retirar do chifre de Amaléia, da cabra que amamentou o Júpiter menino, a abundância prometida pelo deus à família que era proprietária do animal. Curiosamente, o braço arqueado pode passar por chifre estilizado ou pelo crescente ou laço que eram os atributos de Diana noturna. No lado oposto, transpondo um episódio da seqüência da entrada no Exército da Salvação, apoios duplos delineiam, esperançosos, o V da vitória, *Si non è vero, è bene trovato*. Hedonismo nunca significou cérebro vazio.

NOTES

¹ Lucio's projects and essays can be found in Lucio Costa, *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre, 1966 and Lucio Costa, *Registro de uma Vivência*. São Paulo 1994. A fuller and essential version of the memory of the Brazilian Pavilion at the New York's World Fair of 1939 can be found in Album Comemorativo do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Nova York, 1939.

² Lucio Costa, op. cit.

³ 'The Argentine Writer and Tradition', *Labyrinths*, London, 1970, p.216, from a conference given in the mid-forties, first published in *Discusión*, Buenos Aires, 1964.

⁴ Corbusier reports his conversations with the young intellectuals of São Paulo (presumably Oswald de Andrade, and his wife, the painter Tarsila do Amaral) in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Vincent Fréal, 1960 reprint of the 1930 original edition, pp. 17. The Manifesto was republished in Oswald de Andrade, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, 1990.

⁵ Gilberto Freyre classic book was translated as *The Masters and Slaves: a study in the development of Brazilian civilization*, New York, 1946.

⁶ *A princeps edition of Quatremère de Quincy*, Encyclopédie Méthodique, Paris, 1799, can be found at the National Library, probably brought to Rio de Janeiro by Grandjean de Montigny. Both the Encyclopédie and the Dictionnaire Historique, Paris, 1832 were key texts for the Brazilian Academy of Fine Arts. Costa paraphrases Quatremère's strategies for programmatic characterization in the entry character when he says that Brazilian Modern buildings might achieve local character by particularities of plan and elevation (such as patios and galleries), choice of materials and surface treatment (such as rubble or whitewashed walls) and by the use of appropriate vegetation. Julien Guadet's *Elements et Theorie de l'Architecture*, Paris, 1904 was given to Costa when he was 17-year-old by his father and became his bedside book, as told to the author in an interview of 1987.

⁷ See Richard Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge, Mass., 1991. Brazilians were quite knowledgeable about what was going on Italy, given the importance of Italian immigration since the beginning of the 19th century and commercial relations with the Mussolini régime, besides the fact that Warchavchik and Rino Levi had been educated in Rome. Piacentini came to Rio in 1935 as a consultant for the University City project and was the architect of choice for the Professors' Building Committee. Costa's insistence on the coming of Corbusier might have a lot to do with the idea of fighting the Italian's political clout. See also Cecilia Rodrigues dos Santos et alii, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, 1987.

⁸ Guadet, op. cit., vol. 1, pp. 107-9.

⁹ The author has analyzed those buildings in a series of essays: (1990) "Prototipo, Monumento, un Ministerio, el Ministerio". in *Le Corbusier y Suramerica*. ed. Fernando Perez Oyarzun, org (Santiago: Ediciones Arq) and (1999) "Le Corbusier: Os Riscos Brasileiros de 1936", in *Le Corbusier e Rio, 1929-1936*, ed. Yannis Tsimis. (Rio: Centro de Arquitetura e Urbanismo), as well as *Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*, published in *AU 26*, São Paulo, *Modern Architecture, Brazilian Corollary*, published in *AA Files 36*, London, 2000 and *O Passado Mora ao Lado* published in *Arqtexto 3*, Porto Alegre, 2002.

¹⁰ Among them Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London, 1980 and William Curtis., *Modern Architecture since 1900*, 3rd. edition. New Jersey, 1996.

¹¹ Enrique Browne dismisses it as a transplant in *Otra Arquitectura en América Latina*. Mexico, 1988, pp. 37-8.

¹² To recall only architects and Modern works of distinction already built or being completed concurrently with the Casino. Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira and Carlos Leão who were members of the Ministry team, the latter having designed on his own Rio's Pedro II College (1937-38); Marcelo and Milton Roberto, authors of the seminal headquarters for the Brazilian Association of Press (1936-38) and the Santos Dumont airport (1938-44) in Rio; Attilio Correa Lima who did the Seaplane and the Coastal Boat Passenger Stations also in Rio (1937-38); Luis Nunes and Saturnino de Brito who did respectively the Olinda Water Tower (1936) and the Anatomical Laboratory at Recife (1940); Vital Brazil author of the Esther apartment building in São Paulo (1936-38). The Brazilian influence was acknowledged in some of most interesting Latin American projects done after the war, such as the University City of Caracas, the University City of Mexico and the Quinta Normal Housing Estate in Santiago de Chile.

¹³ Frampton, op. cit.

¹⁴ This is the case with Peter Buchanan's otherwise interesting piece on Oscar Niemeyer, in this issue. By the way, it is necessary to relativize the term exile that Buchanan uses following Niemeyer. Botey's monograph show that the architect built in Brasília as much in this period as before, including the Headquarters of the Armed Forces of 1968.

NOTAS

¹ Projetos e artigos de Lucio Costa podem ser encontrados em *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre, 1966 e Lucio Costa, *Registro de uma Vivência*. São Paulo 1994. Uma completa e essencial versão do memorial do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939 pode ser encontrada no Album Comemorativo do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Nova Iorque, 1939.

² Lucio Costa, op. Cit.

³ 'The Argentine Writer and Tradition', *Labyrinths*, London, 1970, p.216, de uma conferência dada na metade dos anos 1940, publicada pela primeira vez em *Discusión*, Buenos Aires, 1964.

⁴ Corbusier relata suas conversas com os jovens intelectuais de São Paulo (presumivelmente Oswald de Andrade, e sua esposa, a pintora Tarsila do Amaral) em *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Vincent Fréal, 1960 reimpressão da edição original de 1930, pp. 17. O Manifesto foi republicado em Oswald de Andrade, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, 1990.

⁵ O clássico de Gilberto Freyre foi traduzido para o inglês como *The Masters and Slaves: a study in the development of Brazilian civilization*, New York, 1946.

⁶ *A édition princeps de Quatremère de Quincy*, Encyclopédie Méthodique, Paris, 1799, pode ser encontrada na Biblioteca Nacional, provavelmente trazida ao Rio de Janeiro por Grandjean de Montigny. Tanto a Encyclopédie quanto o Dictionnaire Historique, Paris, 1832 foram textos chave para a Academia Brasileira de Belas Artes. Costa parafraseia estratégias de Quatremère para caracterização programática no verbete caráter quando ele diz que os edifícios modernos brasileiros devem reunir caráter local em detalhes de planta e fachada (tais como pátios e galerias), escolha de materiais e tratamento de superfícies (como paredes caiadas ou de cantaria) e pelo uso de vegetação apropriada. O livro *Elements et Theorie de l'Architecture*, de (Julien Guadet, Paris, 1904) foi dado a Costa quando ele tinha 17 anos por seu pai e tornou-se seu livro de cabeceira, como ele relatou ao autor em entrevista de 1987.

⁷ Ver Richard Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge, Mass., 1991. Os brasileiros sabiam muito bem o que se passava na Itália, dada a importância da imigração italiana desde o início do séc. XIX e as relações comerciais com o regime de Mussolini, além do fato de que Warchavchik e Rino Levi foram educados em Roma. Piacentini veio ao Rio em 1935 como consultor para o projeto da Cidade Universitária. A insistência de Costa na vinda de Corbusier tem muito a ver com a idéia de luta contra o fechamento político da Itália. Ver também Cecilia Rodrigues dos Santos et alii, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, 1987.

⁸ Guadet, op. cit., vol. 1, pp. 107-9.

⁹ O autor analisou estes prédios em uma série de artigos: (1990) "Prototipo, Monumento, un Ministerio, el Ministerio" in *Le Corbusier y Suramerica*. ed. Fernando Perez Oyarzun, org (Santiago: Ediciones Arq) e (1999) "Le Corbusier: Os Riscos Brasileiros de 1936", em *Le Corbusier e Rio, 1929-1936*, ed. Yannis Tsiomis. (Rio: Centro de Arquitetura e Urbanismo), tanto quanto em *Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*, publicado em *AU 26*, São Paulo, Modern Architecture, Brazilian Corollary, publicado em *AA Files 36*, Londres, 2000 e *O Passado Mora ao Lado* publicado em *Arqtexto 3*, Porto Alegre, 2002.

¹⁰ Entre eles Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London, 1980 e William Curtis., *Modern Architecture since 1900*, 3ª edição. New Jersey, 1996.

¹¹ Enrique Browne rejeita como um transplante em *Otra Arquitectura*

en América Latina. Mexico, 1988, pp. 37-8.

¹²Para relembrar somente arquitetos e obras modernas reconhecidas já construídas ou completadas durante a edificação do Cassino. Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Carlos Leão, que foram membros da equipe do Ministério, o último tendo desenhado o Colégio Pedro II, no Rio (1937-38); Marcelo e Milton Roberto, autores da seminal sede da Associação Brasileira de Imprensa (1936-38) e do aeroporto Santos Dumont (1938-44) no Rio; Attilio Correa Lima que fez a Estação de Hidroaviões no Rio (1937-38); Luis Nunes e Saturnino de Brito que fizeram a Caixa d'água de Olinda (1936) e o Laboratório Anatômico do Recife (1940), respectivamente; Vital Brazil, autor do Edifício Esther, residencial multifamiliar em São Paulo (1936-38). A influência brasileira é reconhecida em alguns dos mais interessantes projetos latino-americanos realizados no pós-guerra, como a Cidade Universitária de Caracas, a Cidade Universitária do México e o conjunto habitacional Quinta Normal, em Santiago de Chile.

¹³ Frampton, op. Cit.

¹⁴ Este é o caso do texto de Peter Buchanan nessa edição, sob muitos outros aspectos interessante. A propósito, é preciso relativizar o termo exílio que Buchanan usa seguindo Niemeyer. A monografia de Botey mostra que o arquiteto construiu tanto em Brasília nesse período quanto antes, incluindo o Quartel General das Forças Armadas de 1968.

REFERÊNCIAS/REFERENCES

- ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- ANON. Album comemorativo do Pavilhão Brasileiro de Nova York. New York: H. K. Publishing, 1939.
- BORGES, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". In: BORGES, Jorge Luis. Obra Completa. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 267-74.
- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Ménard, auctor del Quijote". In: BORGES, Jorge Luis. Obra Completa. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 444-50.
- BROWNE, Enrique. Outra arquitetura em América Latina. México: Gustavo Gili, 1988.
- BUCHANAN, Peter. "Formas flotantes, espacios fluidos". AV. 13, p. 28-35.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro". AU, n. 26, 1989, p. 92-101.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Prototipo, monumento, um ministerio, el ministerio". In: PÉREZ OYARZUN, Fernando. Le Corbusier y Suramerica. Santiago: ARQ, 1991, p. 114-127.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936". In: TSIOMIS, Yannis. Le Corbusier e Rio. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1999, p. 26-31.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Modern Architecture, Brazilian corollary". AA Files, n. 36, 2000, p. 3-13.
- COMAS, Carlos Eduardo. "O passado mora ao lado". Arqtexto, n. 3, 2002, p. 31-40.
- COSTA, Lucio. Sobre Arquitetura. Porto Alegre: CEUE, 1966.
- COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CURTIS, William. Modern Architecture since 1900. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- ETLIN, Richard. Modernism in Italian Architecture, 1890-1940. Cambridge MA: MIT Press, 1991.
- FRAMPTON, Kenneth. Modern Architecture: A Critical History. London: Thames and Hudson, 1980.
- FREYRE, Gilberto. The Masters and Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization. New York: Alfred A Knopf, 1946.
- GUADET, Julien. Éléments et théorie de l'architecture. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1904.
- LE CORBUSIER, Charles. Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris: Vincent Fréal, 1960.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. Encyclopédie méthodique d'architecture. Paris: C. J. Panckoucke, 1788.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. Dictionnaire historique. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère, 1832.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.