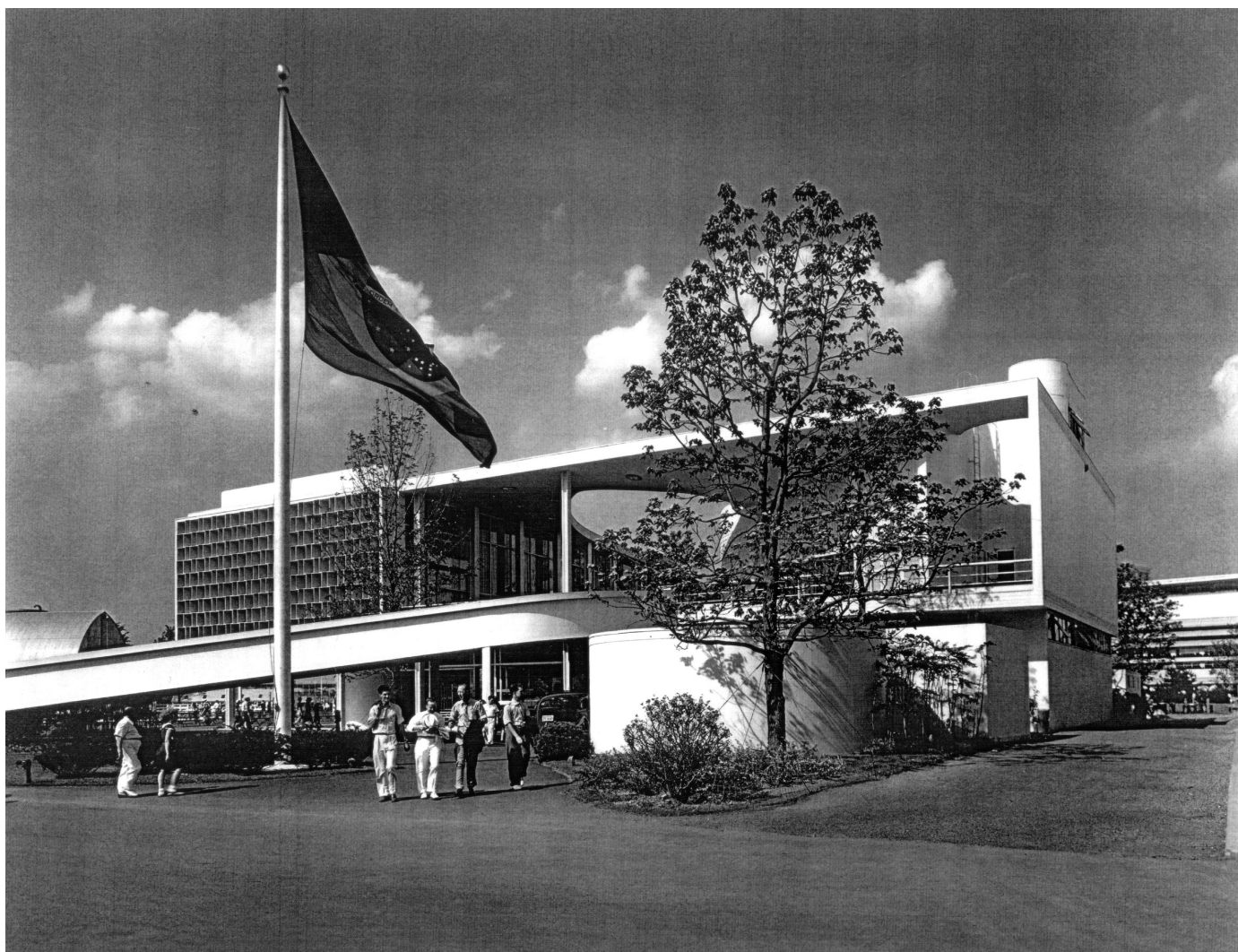


A FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK DE 1939: O PAVILHÃO BRASILEIRO
NEW YORK WORLD'S FAIR OF 1939 AND THE BRAZILIAN PAVILION

Carlos Eduardo Comas

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas



NOVA YORK¹

A Feira Mundial de 1939 visava estimular a economia ainda sob os efeitos do estouro da bolsa de 1929, mas seu pretexto era celebrar 150 anos da posse do primeiro presidente dos Estados Unidos em Nova Iorque, a primeira capital do país. A Corporação da Feira propunha emular Washington e seus companheiros revolucionários. A Feira deveria ser a promoção atualizada de ideais iluministas norte-americanos. Daí o tema escolhido, “O Mundo de Amanhã”, a construir com os instrumentos do presente².

O terreno era um pântano de 486 hectares em Queens. Usado então como depósito de lixo, seria convertido após o evento no Flushing Meadows Park. As empresas americanas ocupariam seis das sete zonas da Feira³. Coerente com o tema, a Comissão de Arquitetura da Feira proibiu a construção de réplicas e estruturas de estilo tradicional, salvo na zona de diversões e na zona de pavilhões governamentais. Formas simplificadas e fluidas eram a ordem do dia, embora o planejamento altamente estruturado e ordenado se baseasse em preceitos *Beaux-Arts*. As normas exigiam edifícios baixos para que os visitantes pudessem ver a arquitetura da feira contra os arranha-céus de Manhattan. Iluminação brilhante, colorida e inventiva era encorajada; previam-se fogos de artifício e espetáculos luminosos especiais todas as noites. Sessenta nações e organizações internacionais aceitaram o convite do governo de Franklin Roosevelt para expor, feito em novembro de 1936. A Alemanha Nazista foi a ausência conspícua.

O presidente Roosevelt lançara a Política de Boa Vizinhança para a América Latina no seu discurso inaugural de 1933. A hipótese de guerra com a Alemanha preocupava o governo americano. O Brasil detinha matérias primas estratégicas, como quartzo e borracha; no caso de conflito, sua costa desempenharia papel vital no controle do tráfego transatlântico, aéreo ou marítimo. O incremento do comércio entre Brasil e Alemanha desde 1933 justificava os temores dos Estados Unidos quanto a uma aliança entre os dois países e esses temores aumentaram após o decreto do Estado Novo pelo presidente Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937⁴. O interesse americano na participação brasileira na Feira era considerável, no plano econômico e no político. A recíproca era verdadeira. Os Estados Unidos ainda eram o maior parceiro comercial do Brasil. Vargas simplesmente não podia dispensar o reconhecimento americano de seu regime. A participação do Brasil na Feira, coordenada pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio decidiu-se ainda em novembro de 1937, instituindo-se logo um concurso público de anteprojetos.

O sítio escolhido era um quadrilátero curvilíneo de aproximadamente 50 por 100 metros, um dos dois lotes

NEW YORK¹

The 1939 World's Fair aimed to stimulate an economy still suffering from the effects of the 1929 stock market crash, but its pretext was celebration, 150 years since the inauguration of the first President of the United States in New York, the nation's first capital. The Fair Corporation proposed to emulate George Washington and his revolutionary compatriots. The Fair was to be the latter-day advancement of American enlightenment ideals. Hence the chosen theme, “The World of Tomorrow”, to be built with the tools of the present².

The site was a 486-hectare marsh in Queens. Used at the time for waste disposal, it would be converted after the event into Flushing Meadows Park. American companies occupied six of the Fair's seven zones³. In respect for the theme, the Fair's Board of Design forbade the construction of replicas and traditional-style structures, except in the Amusement and Government Zones. Streamlining was the order of the day, although the highly structured planning relied upon *Beaux-Arts* precepts. The Board required relatively low buildings so that visitors could view the fair's architecture against the backdrop of Manhattan's skyscrapers. Bright, colourful, and inventive lighting was encouraged; fireworks and special light shows were to be displayed nightly. Sixty nations and international organisations accepted the Franklin Roosevelt administration's invitation to exhibit, extended on November 1936. The conspicuous absence was Nazi Germany.

President Roosevelt had launched the Good Neighbour Policy towards Latin America in his inaugural speech of 1933. The American administration worried about the hypothesis of a future war with Germany. Brazil held strategic raw materials such as quartz and rubber; in the event of conflict its coast would play a vital role in the control of transatlantic sea and air traffic. The United States' fears of an alliance between the two countries was justified by increased trade between Brazil and Germany since 1933 and these fears increased after the declaration of the Estado Novo by president Getúlio Vargas on November 10, 1937⁴. American interest in the Brazilian participation at the Fair was considerable on both economic and political levels. The feeling was reciprocal. The United States remained Brazil's largest commercial partner. Vargas simply could not dispense with the American recognition of his regime. The participation of Brazil at the Fair was confirmed in late November 1937, coordinated by the Ministry of Labour, Industry and Trade, and an architectural competition was soon launched, calling for preliminary projects.

The chosen site was a curved rectangle of 50 metres by 100 metres, one of two plots in a privileged location. It

de quadra em situação privilegiada. Limitava a leste com o Pavilhão Francês, uma das quatro estruturas à volta da Lagoa das Nações, o término norte do eixo cerimonial da Feira, a Constitution Mall que arrancava frente às duas estruturas emblemáticas, a Perisfera e o Trilon⁵. O limite sul era a arqueada e larga Rainbow Avenue. A avenida partia da entrada principal da Feira, junto aos terminais de trem, metrô e um dos grandes estacionamentos. Um memorando oficial dizia que “a situação (do terreno) é ótima por ser de passagem quase obrigatória, com excelente vista para o Trilon e a Perisfera, além de constituir um verdadeiro camarote para os fogos de artifício”⁶. A avenida separava a zona dos pavilhões governamentais da zona dos pavilhões de empresas de alimentação. O lote em frente do Pavilhão Brasileiro estava adjudicado a uma empresa fabricante de goma de mascar; adiante, o edifício focal da zona de alimentação estava sendo projetado por Philip Goodwin, co-autor do prédio do Museu de Arte Moderna de Nova York. O limite oeste era uma rua curva, que separava o lote de quarteirão onde se mostravam uma Granja Eletrificada e coleção de casas suburbanas batizada de Cidade do Amanhã. A norte, havia passeio à margem do rio Flushing, na outra margem do qual se viam os Jardins em Desfile da Liga das Nações e o Pavilhão Inglês também voltado para a Lagoa das Nações.

O programa do Pavilhão incluía galerias de exposição, auditório, bar-restaurant com pista de dança e palco para música ao vivo, café e escritórios para o comissário-geral e equipe. O projeto devia destacar tanto a unidade, originalidade e dinamismo da cultura brasileira quanto as bases da condição exportadora do país, suas riquezas agrícolas e minerais. A afirmação idiosincrática de cultura e paisagem deveria alertar para os atrativos turísticos brasileiros. A afirmação duma modernização em curso deveria alertar para as oportunidades de negócio, deixando claro que não se tratava de mais outra república latino-americana. O tema “O Mundo de Amanhã” não permitia a revivência estilística. Praticamente afastava do concurso o estilo neocolonial que fora a única opção aceita no concurso de anteprojetos para o Pavilhão Brasileiro na exposição de Filadélfia de 1925, quando Lucio fora vitorioso em função da “organização espacial interna e do correto emprego dos elementos formais da arte luso-colonial”⁷. Em 1938, um contexto distinto qualificava a demanda. O edifício do Ministério da Educação estava em construção seguindo o partido definitivo estabelecido em dezembro de 1936 pela equipe que Lucio liderava, compreendendo Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos. O longo processo de projeto começado em 1935 incluía um primeiro projeto pela equipe brasileira e duas propostas

was bordered to the east by the French Pavilion, one of the four structures around the Lagoon of Nations, at the north end of the ceremonial axis of the Fair, Constitution Mall, which fetched up in front of the two emblematic structures of the Fair, the Trilon and the Perisphere⁵. To the south was the broad, curved Rainbow Avenue, which began at the main entrance near the train and subway terminus and one of the main car parks. An official memo states that “the situation (of the site) is excellent as being on an almost obligatory route, with an excellent view of the Trilon and Perisphere, as well as offering a truly theatre-box view of the fireworks”⁶. The avenue separated the Government Zone from the Food Zone. The site in front of the Brazilian Pavilion had been allocated to a chewing-gum manufacturer; further on, the focal building in the Food Zone was being designed by Philip Goodwin, co-designer of New York’s Museum of Modern Art. The western boundary was separated from the site by a curved street showing an Electrified Farm and suburban houses, named the City of Tomorrow. To the north was a path along the Flushing River, on whose opposite bank could be seen the League of Nations’ “Gardens on Parade” and the English Pavilion also facing the Lagoon of Nations.

The Pavilion programme included exhibition galleries, an auditorium, offices for the chief commissioner and staff, a coffee bar and restaurant with dance floor and stage for live music. The project had to highlight both the unity, originality and dynamism of Brazilian culture and its agricultural and mineral wealth, the basis for the country’s role as an exporter. The idiosyncratic affirmation of culture and landscape had to single out Brazilian tourist attractions, while the affirmation of a burgeoning modernisation had to draw attention to trade opportunities, making it clear that this was not just another Latin American republic. Since historicism was out of question, the neo-colonial style was practically withdrawn from the competition after having been the only option accepted in the architectural competition for the Brazilian Pavilion at the Philadelphia exposition of 1925, when Lucio Costa was the winner for his “internal spatial organisation and the correct use of the formal elements of Luso-colonial art”⁷. The 1938 commission was qualified by a different context. The Ministry of Education building was under construction following the definitive *parti* established in December 1936 by the team that Costa led, comprising Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão and Ernani Vasconcellos. The long design process begun in 1935 included a first project by the Brazilian team and two proposals by Le Corbusier, consultant from July 13 to August 15, 1936⁸. Controversies about the Ministry building’s symbolism had convinced many civil servants that associating modern architecture

de Le Corbusier, consultor de 13 de julho a 15 de agosto de 1936⁸. A polêmica sobre o simbolismo da sede do Ministério já tinha convencido muitos funcionários públicos que era tão plausível a associação da arquitetura moderna com progresso e eficiência quanto a associação do gótico com religiosidade.

PRECEDENTE

Uma meia dúzia de exemplos poderia referenciar um pavilhão moderno em 1938. O Pavilhão Russo de Konstantin Melnikov na Exposição das Artes Decorativas de Paris em 1925 era um deles, construção de madeira desmontável. Um caminho diagonal com escadarias, à maneira da Ponte do Rialto, permitia vista das exposições em dois prismas de planta trapezoidal retangular unificados na planta baixa. O Pavilhão Alemão de Mies na Exposição de Barcelona de 1929 era outro desses exemplos. Mies havia sido citado por Lucio Costa em *Razões da Nova Arquitetura* como autor de “obra verdadeiramente notável, milagre de simplicidade, elegância e clareza”⁹. Uma caixa de travertino num pódio de mesmo material se abria para mostrar a “planta livre” reinterpretada em cromo, vidro, mármore e ônix. Em 1937, Le Corbusier parafraseara o partido de Melnikov em projeto de pavilhão para Liège ou San Francisco. As escadarias se substituíam por rampas articuladas com uma plataforma quadrada segundo um arranjo em catavento. A plataforma seria coberta por um conjunto de quatro “almofadas” metálicas com apoios no centro de cada lado¹⁰.

Na Exposição Internacional de Paris em 1937, Le Corbusier revivera a tenda de lona no Pavilhão dos Novos Tempos. Construção em cabos e postes esbeltos de aço, abrigava uma estrutura independente incluindo um mezanino acessível por rampas retas. No mesmo evento se destacavam as estruturas de aço de dois discípulos, ambas implantadas sobre terrenos em aclave. No Pavilhão Espanhol de Josep Lluís Sert, blocos de altura desigual, muros e uma circulação externa elaborada definiam um pátio central coberto por toldo. A circulação incluía escadarias e rampa com projeção em forma de ferradura. O *pilotis* de ingresso se protegia até certa altura por painéis treliçados. O Pavilhão Japonês de Junzo Sakakura articulava caixas de alturas distintas sob *pilotis* mediante rampas retas de dois braços desenvolvidas perpendicularmente entre si. As vedações incluía painéis treliçados e painéis de cimento-amianto e vidro. Uma marquise convexa protegia a entrada¹¹.

Em vertente tatilmente distinta, o Pavilhão Finlandês de Alvar Aalto explorava a versatilidade da madeira, usada como estrutura, compartimentação, revestimento e mobiliário. Associava uma caixa de três andares, de cantos

with progress and efficiency was as plausible as associating the gothic with religious belief.

ANTECEDENTS

Half a dozen examples could stand as references for the modern pavilion. Konstantin Melnikov’s Soviet Pavilion for the Paris Exposition of Decorative Arts in 1925 was one such. It was built from wood and could be dismantled. A diagonal route with stairways in the manner of the Rialto Bridge offered views of the exhibits in the two adjoining prisms of trapezoidal floor plan, connected to the ground floor by the underside of the stairs. Mies’s German Pavilion at the 1929 Barcelona Exposition was another example. Mies had been mentioned by Costa in *Razões da Nova Arquitetura* as the author of “a truly remarkable work, a miracle of simplicity, elegance and clarity”⁹. A travertine box on a plinth of the same material opened out to reveal the “free plan” reinterpreted in chrome, glass, marble and onyx. In 1937, Le Corbusier paraphrased Melnikov in a pavilion design for Liège or San Francisco. The steps were replaced by ramps connected by a square platform in a windmill arrangement and the platform was covered by a group of four metal “cushions” supported from the middle of each side¹⁰.

Le Corbusier would revive the canvas canopy in the Pavilion des Temps Nouveaux at the 1937 International Exposition in Paris. Built from cables and slender steel poles, it housed an independent structure with a mezzanine accessed by straight ramps. The same event also featured steel structures by two of his followers, both set on sloping sites. Josep Lluís Sert’s Spanish Pavilion employed blocks of different heights, freestanding walls and an elaborate external circulation area to define a central patio covered by a canopy. Circulation included stairs and a horseshoe-shaped ramp. The entrance *pilotis* were protected to a certain height by lattice panels. Junzo Sakakura’s Japanese Pavilion connected boxes of different heights on *pilotis* using straight two-way ramps at right angles to each other. Closures included lattice panels and asbestos cement and glass panels. A convex awning protected the entrance¹¹.

From an approach very different in feel, Alvar Aalto’s Finnish Pavilion explored the versatility of timber, used for structure, divisions, coating and furnishings. A three-storey box with rounded corners, sealed with fluting and lit from above, was connected to the lower wing with a semi-enclosed indented courtyard. Jaromír Krejcar’s Czech Pavilion, meanwhile, was erected around a steel structure covered with a metallic skin, in a collage of technically advanced components comprising a swinging riveted grid, a suspended porch with glass lens panelling and a system

arredondados, fechada com meias-canãs e iluminada zenitalmente, a ala baixa que configurava um pátio semi-fechado de limites endentados. Já o Pavilhão Tcheco de Jaromir Krejcar se erguia ao redor duma estrutura de aço revestida com uma pele metálica. Era uma colagem de componentes tecnicamente avançados compreendendo uma grelha rebitada em balanço, um convés suspenso apainelado em lentes de vidro e um sistema de cabos para o suporte e contraventamento do mastro e da plataforma de observação centrais¹².

A modernidade ostensiva desses pavilhões não excluía conotações nacionalistas. No caso de Melnikov, a identidade se indicava pela foice e martelo na entrada, a festividade pela pérgula de placas entrecruzadas estendida sobre o caminho. O pátio e o toldo de Sert atualizavam tipos tradicionais ibéricos. Sakakura evocava a casa de chá japonesa com a planta aberta, a clareza construtiva e a integração de casa e jardim. A marquise adotava um perfil tradicional, embora atipicamente suportado num único pilar. A treliça recriava motivo característico da parede do jardim francês. Além da associação da madeira com a terra finlandesa, Aalto estabelecia uma tensão entre referências clássicas e vernáculas que evidenciava sua afinidade com o Classicismo Romântico nórdico.

CONCURSO

A comissão julgadora do concurso para o Pavilhão Brasileiro incluía um assessor técnico do Ministério do Trabalho e três arquitetos representando o Instituto de Arquitetos do Brasil, entre eles seu presidente Nestor Figueiredo¹³. A presença na sessão de proclamação dos resultados de Getúlio Vargas e do Ministro do Trabalho Waldemar Falcão atesta a importância do concurso. Figueiredo enfatiza que o Instituto de Arquitetos pedira aos seus associados que apresentassem o melhor de seu gênio para representar no estrangeiro a nossa civilização. Os trabalhos mostravam que o objetivo fora alcançado. Os arquitetos brasileiros haviam desenvolvido o seu espírito de brasilidade dentro da arquitetura moderna do século em que vivemos. Em resposta, Vargas considera oportuno o ressaltar dos valores nacionais na arte, como em outros campos¹⁴.

A ata do júri observa que, quanto ao modo de interpretar a nacionalidade em arquitetura,

“a questão não se devia prender ao detalhe dos elementos arquitetônicos, fossem tradicionais ou indígenas, mas se devia ater a uma forma arquitetônica capaz de traduzir a expressão do ambiente brasileiro; e mais, que essa forma fosse de preferência atualista, tendo em vista que a Feira tem, por princípio, estabelecer uma visão do amanhã.”¹⁵

of cables for supporting and bracing the central mast and observation deck¹².

The conspicuous modernity of these pavilions would not hide nationalistic connotations. In the case of Melnikov, identity was indicated by the hammer and sickle at the entrance, and festivity by the pergola of interwoven panels stretching across the path. Sert's patio and awning were an updating of recurrent elements in Iberian architecture. Sakakura evoked the traditional Japanese teahouse with its open plan, constructive clarity and integration of house and garden. The awning adopted a traditional format, although atypically supported by a single column. The trellis was a recreation of a typical French garden wall feature. Aalto's timber recalled the Finnish forests, and the tension he established between classical and vernacular references revealed his affinity with Nordic Romantic Classicism.

THE COMPETITION

The jury for the Brazilian Pavilion competition included a technical advisor from the Ministry of Labour, and three architects representing the Institute of Architects of Brazil, its president Nestor Figueiredo among them¹³. The fact that President Vargas and Minister of Labour Waldemar Falcão attended the announcement of the results proves the importance of the competition. Figueiredo emphasised that the Institute of Architects had requested his members to present the best their genius could offer to represent our civilisation abroad. The projects demonstrated that the objective was achieved. The Brazilian architects had developed their spirit of Brazilianness within the modern architecture of the century they were living in. In response, Vargas considered it an opportune moment to emphasise national values in art, as in other fields¹⁴.

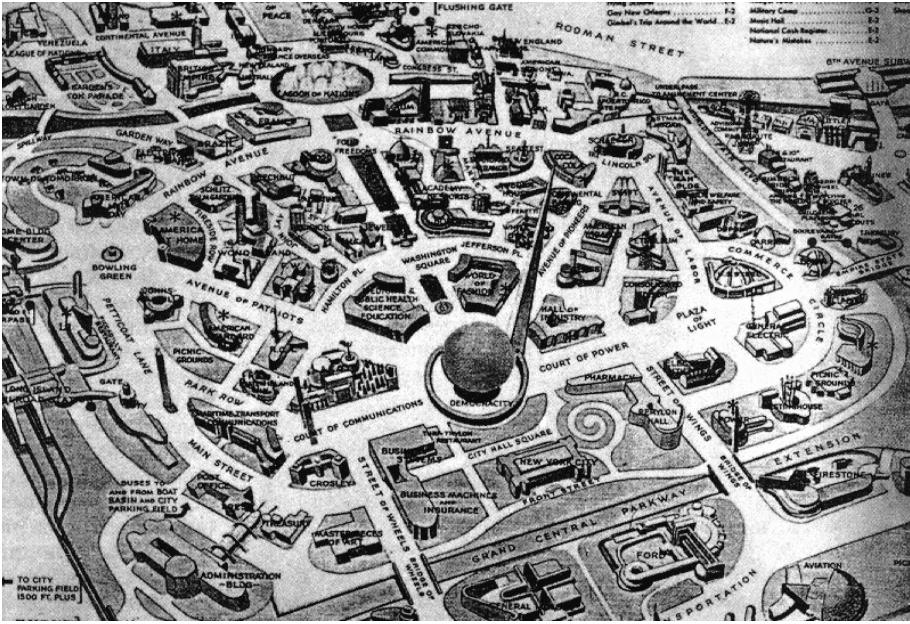
The minutes from the jury meeting note that in terms of interpreting nationality in architecture,

“The issue should not be to concentrate on the detail of architectural elements, whether traditional or indigenous, but rather to aim for an architectural form capable of translating the expression of the Brazilian environment; and furthermore that this form should preferably be up to date, bearing in mind that the principle of the Fair is to establish a vision of tomorrow.”¹⁵

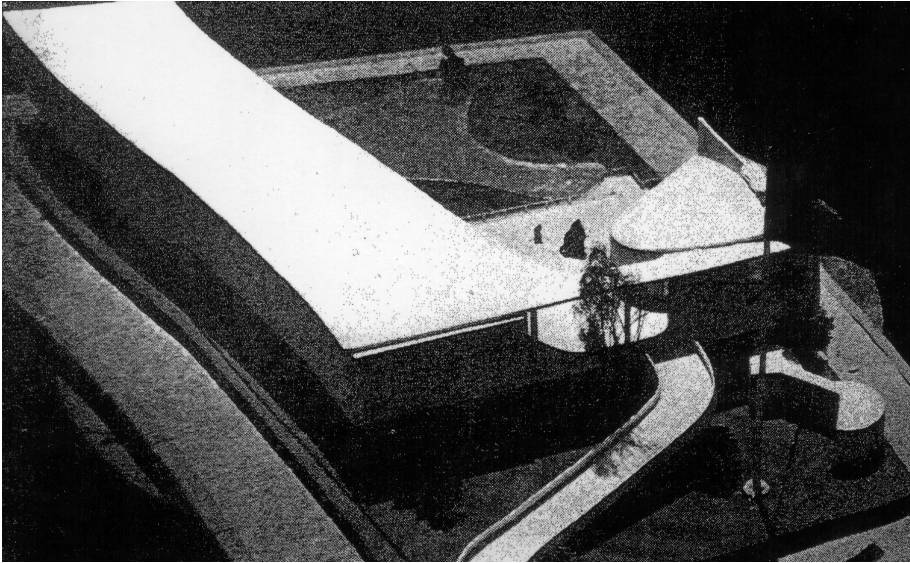
According to the jury, none of the projects fully reconciled such requirements with exemplary planning and the character of a temporary building. The first prize went to Costa and the second to Niemeyer. The jury felt that Costa's design stood out as expression of Brazilianness. Its members appreciated the suitable and discrete use of

2 Axonométrica da feira.
2 Fair's Axonometric Perspective.

3 Maquete do pavilhão.
3 Model of the pavilion.



2

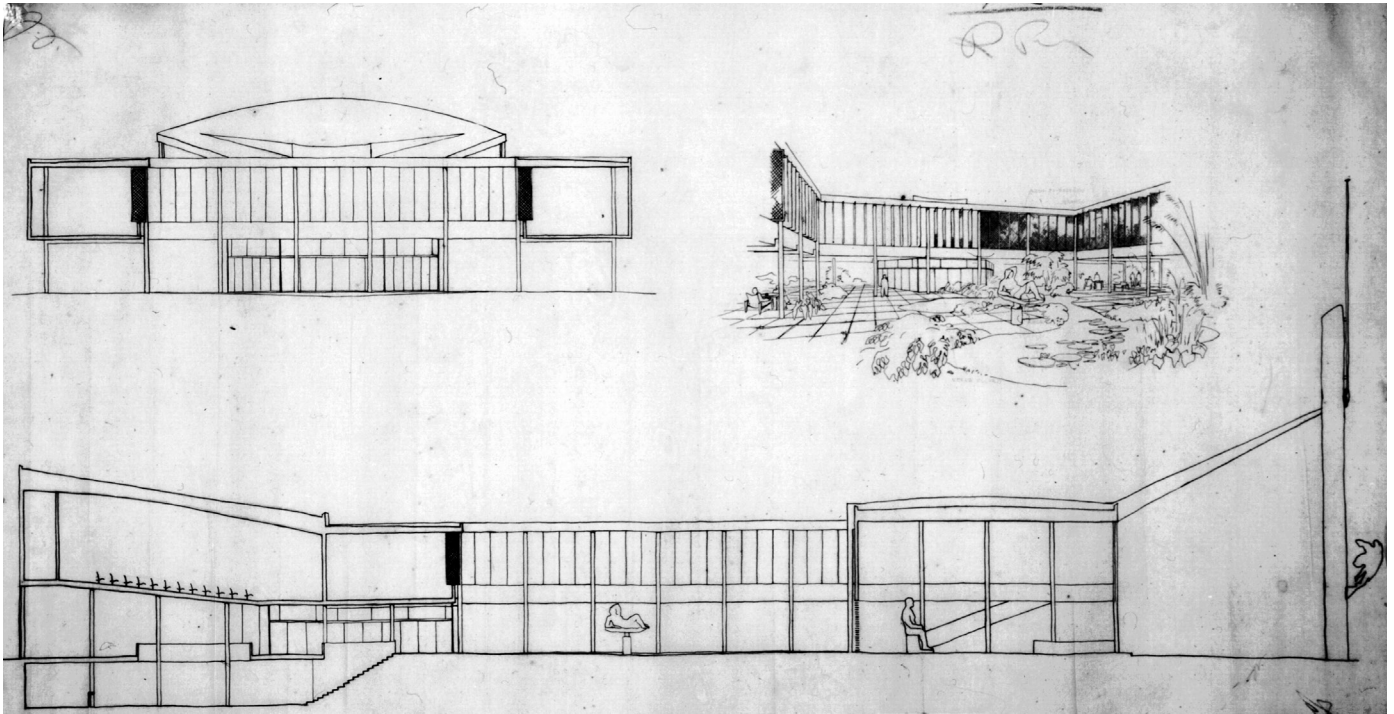


3

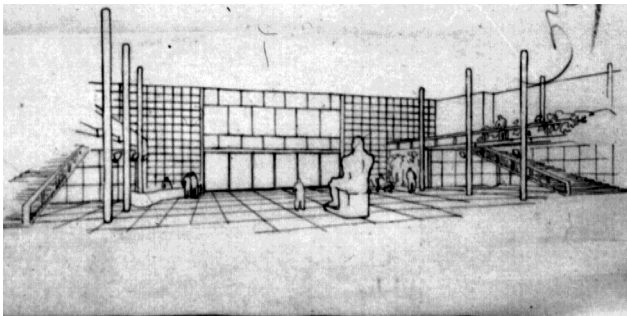
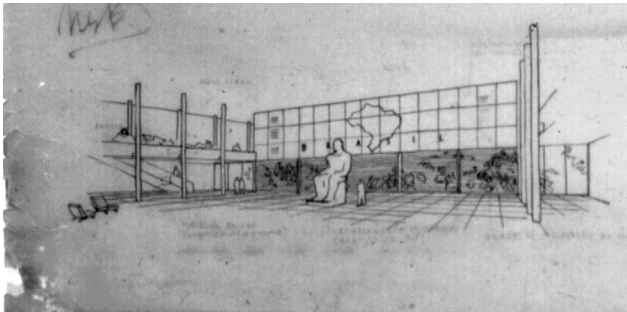
4 Cortes e perspectiva interna - Projeto Lucio.
4 Sections and intern perspective - Projeto Lucio.

5 Perspectivas do vestibulo - Projeto Lucio.
5 Foyer's perspectives - Projeto Lucio.

6 Croqui da fachada - Projeto Lucio.
6 Elevation's sketch - Projeto Lucio.



4

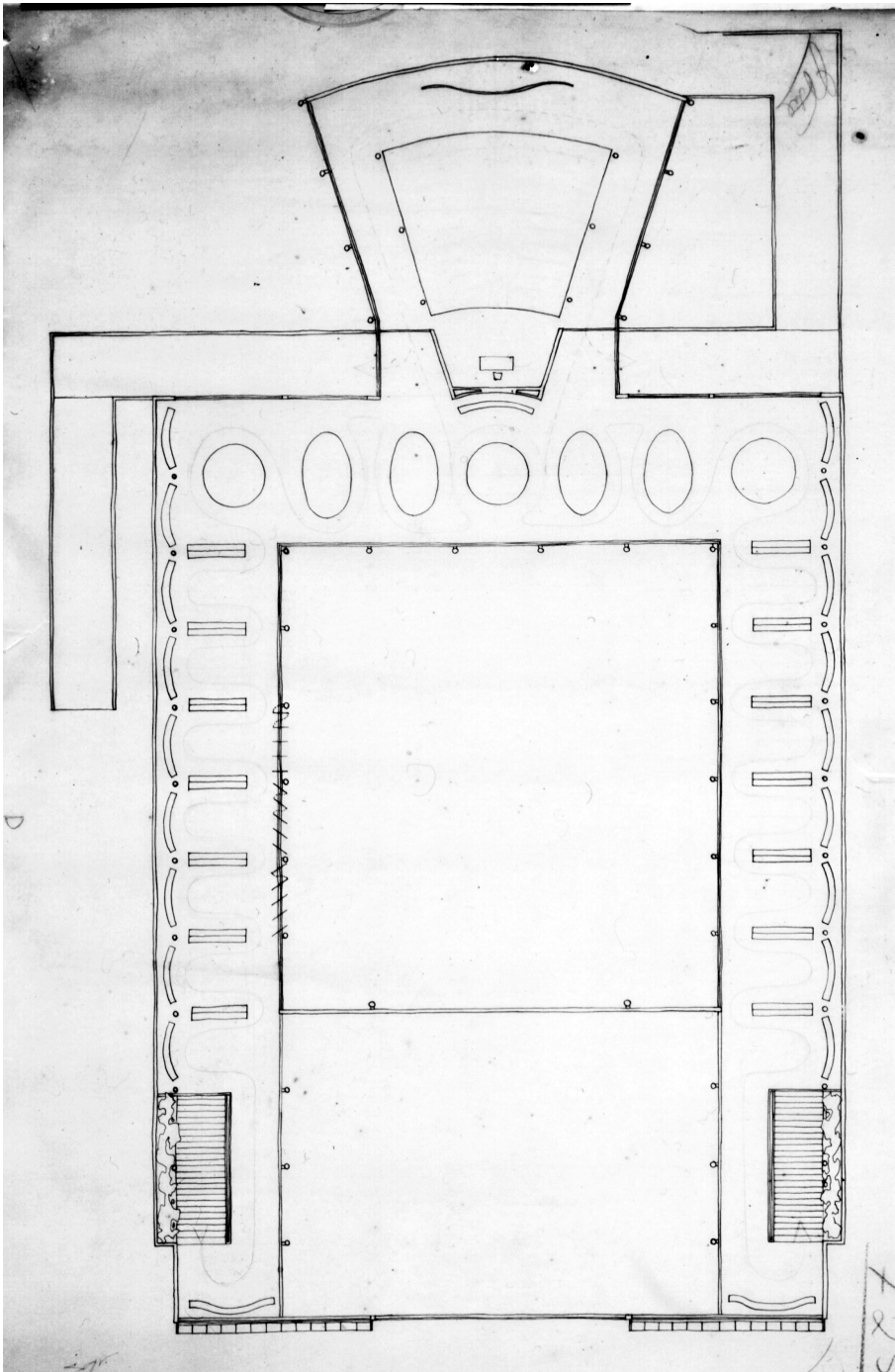


5



6

7 Planta do primeiro pavimento - Projeto Lucio.
7 First floor plan - Projeto Lucio.



7

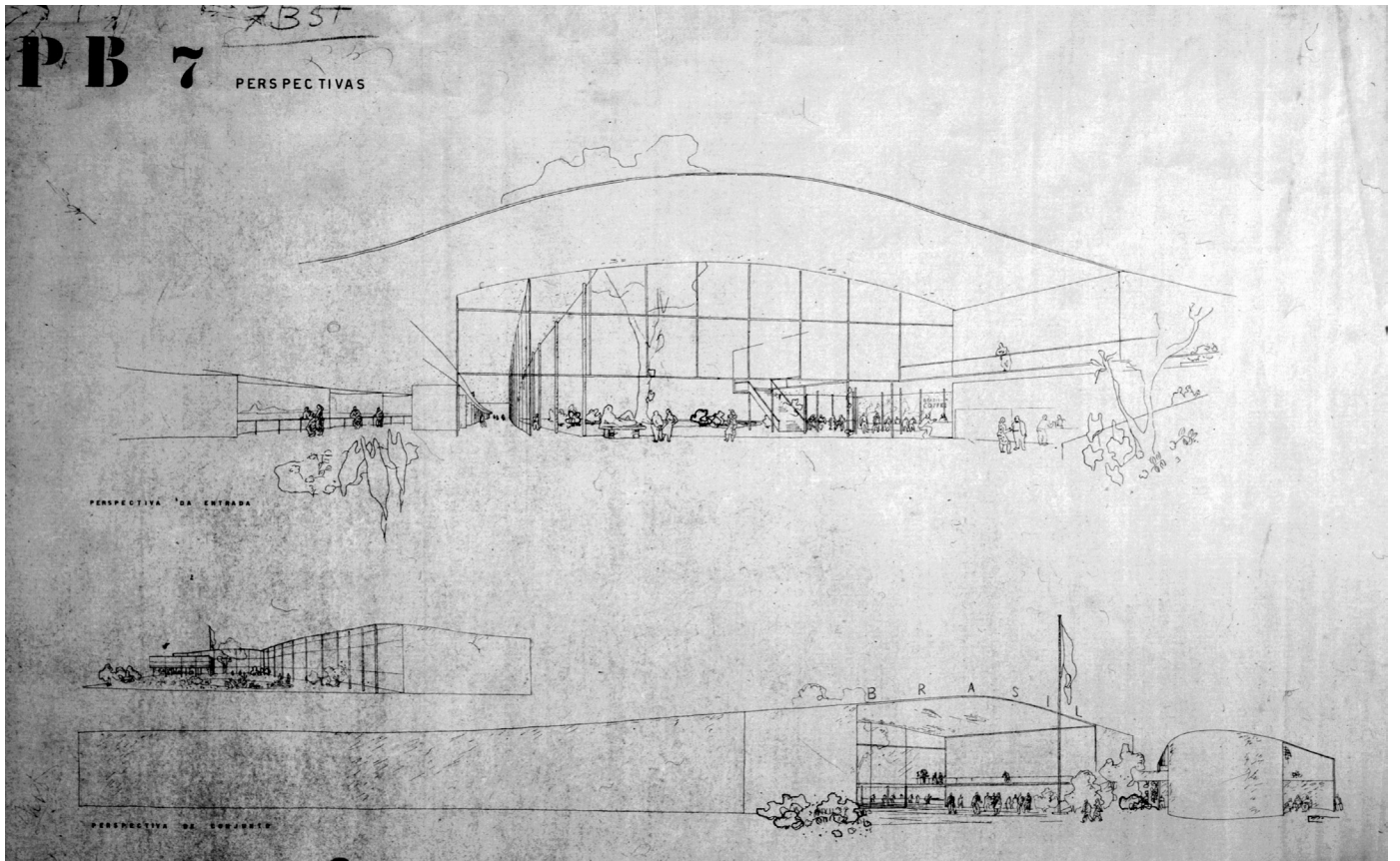
Para o júri, nenhum projeto conciliava plenamente tal exigência com um planejamento exemplar e o caráter de edifício provisório. O primeiro prêmio coube a Lucio e o segundo a Niemeyer. O júri considerou que o projeto de Lucio se destacava como espírito de brasilidade. Foram apreciados o uso adequado e discreto dos elementos da técnica moderna de construir e a fácil comunicação da rua com o pátio, elemento que propicia distração do percurso longo e constitui espaço de socialização simpático. O projeto de Niemeyer se recomendava pela entrada franca e menor percurso, funcionalidade e economia. Apesar de lhe faltar brasilidade, evitava lugares-comuns da nova arquitetura. A descoberta em 2002 de fragmentos dos dois projetos permite ajuizar da decisão¹⁶.

Bilateralmente simétrico, o projeto de Lucio compreende três elementos axialmente alinhados: um pórtico de planta triangular e isósceles, o pavilhão propriamente dito de projeção retangular e um auditório trapezoidal. O pórtico avança num largo junto à avenida. O lado desigual da laje inclinada que o cobre se apóia no pavilhão; o vértice avançado e mais alto da mesma laje, num pilar que se prolonga como mastro de bandeira¹⁷. O pórtico leva a um grande vestíbulo de pé-direito duplo, articulado com o pátio à frente e com as alas maiores da galeria de exposições. A galeria se configura em U sobre pilotis, com balanços nas alas maiores para a rua e para o vizinho. As escadas na ponta de cada ala organizam o circuito de entrada e saída da exposição. O auditório se justapõe ao centro da travessa do U, flanqueado por corredores e rampas de acesso e saída assimétricas, aproveitando a maior largura de fundos do terreno. O restaurante, independente, fica abaixo do vão central da travessa do U e do auditório, em contato com o pátio e o pilotis aberto da galeria. A composição é ternária em todos os lados. À frente sul, as portas de vidro da entrada se flanqueiam por duas estruturas quebra-sol fixas com grandes alvéolos. Lateralmente, as paredes verticais do vestíbulo e do auditório flanqueiam a galeria igualmente opaca, mas sobre pilotis aberto. Ao fundo norte, o auditório se ergue entre as duas esquinas da galeria, igualmente permeáveis. O pátio é dominado por um grande espelho d'água de bordos amebóides. A estratificação parcial das fachadas laterais dá lugar aí à verticalidade: o recuo das lajes resulta em colunatas de ordem colossal. Costa retoma um motivo importante no projeto final do Ministério da Educação, que havia expandido e intensificado um pequeno episódio na primeira proposta de Le Corbusier, precedido por sua vez, meses antes, pelas colunas à frente das lojas e sobre-lojas do projeto dos irmãos Roberto que vencera concurso para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, e antes, há quatorze anos, pelas colunas ao lado do coro na nave de

elements derived from modern construction technology and the easy communication from the street to the courtyard, offering distraction from the long route and creating a pleasant space for socialisation. Niemeyer's design was recommended for its open entrance and shorter route, functionality and economy. Although it lacked Brazilianness, it avoided clichés of the new architecture. The 2002 discovery of fragments of both projects allowed an assessment of the decision¹⁶.

Bilaterally symmetrical, Costa's design comprises three axially aligned elements, a portico planned over an isosceles triangle, the rectangular pavilion itself and a trapezoidal auditorium. The portico sits on a forecourt next to the avenue. The unequal side of the sloping slab that covers it is supported by the pavilion; the slab's protruding apex rests on a pillar that extends as a flagpole¹⁷. The portico leads to a large, double-height hall, connected to the patio ahead and the larger wings of the U-shaped exhibition gallery upstairs, on *pilotis*. The larger wings overhang the street and adjacent plot. The auditorium abuts the centre of the shorter transversal wing, flanked by asymmetrical access and exit ramps, making use of the greater breadth of the rear of the site. The restaurant is placed under the central span of the short wing and auditorium, in contact with the patio and the open *pilotis* of the gallery. The composition is ternary from all sides. At the south-facing front the glass entrance doors are flanked by two fixed honeycombed sunshades. To the sides, the vertical walls of the hall and auditorium flank the similarly opaque gallery on *pilotis*. At the north-facing rear, the auditorium emerges between the two permeable corners of the gallery. The patio is dominated by a lily pond with amoeboid edges. The partial stratification of the side facades gives way here to verticality: the recessed slabs result in a colossal colonnade. Costa reworks a leading motif in the Ministry of Education final design, which had expanded and intensified a small episode in Le Corbusier's earliest proposal, preceded in turn, a few months before, by the columns ahead the two-story shops in the Roberto brothers' winning design for the Brazilian Press Association headquarters, and then, fourteen years ago, by the columns beside the choir in the nave of Auguste Perret's Notre Dame du Raincy. Between Costa's columns, moveable vertical trellis panels control sunlight on the gallery floor.

Niemeyer's design has a similar forecourt next to the avenue. The L-shaped *parti*¹⁸ creates a patio opening onto the Flushing River and the French Pavilion. The rectangular and double-height portico is glazed onto the courtyard and flanked by two opaque volumes. The larger of these is a gallery aligned with the street and following its curve. It sports a mezzanine looking onto a covered walkway



Notre Dame du Raincy de Auguste Perret. Entre as colunas de Lucio, placas verticais móveis treliçadas servem de quebra-sol no piso da galeria.

O projeto de Niemeyer tem largo de entrada junto à avenida e partido¹⁸ em L, criando pátio interno aberto para o rio Flushing e o Pavilhão Francês. O pórtico de planta retangular e altura dupla é envidraçado para o pátio e flanqueado por dois volumes opacos. O maior é a galeria desenvolvida no alinhamento da rua, acompanhando a sua curva. Tem térreo, mezanino e passeio coberto ao longo do pátio, limitado por colunata de altura dupla. O volume oposto parece conter núcleo de serviço sobre balcão de informações. A passarela que se cola ao piso superior espelha o balcão do mezanino, reforçando a simetria do pórtico. Vinculada a rampas no largo e no pátio, ela conecta dois volumes soltos, grosso modo alinhados com o núcleo de serviço. Aquele sobre o largo é curvilíneo e opaco, presumivelmente o auditório. O outro, sobre o pátio ajardinado, mostra um bar no pilotis aberto e presumivelmente acolhe o restaurante acima. A passarela corta os panos de vidro que fecham o pórtico. A abóbada de canhão achatada que cobre o pórtico é tangente aos tetos planos inclinados do núcleo de serviço e da galeria, simetricamente inclinados em relação ao eixo da abóbada.

Em retrospectiva, o maior espírito de brasilidade de Lucio parece estar associado à abertura da sua planta térrea, animada por elementos evocativos, o espelho d'água e os painéis de treliça. Seguindo a tradição clássica romântica, o espelho d'água se opõe à ortogonalidade dominante, como em muitos parques e praças brasileiras, entre eles o parque da Quinta da Boa Vista com paisagismo de Auguste Glaziou no Rio de Janeiro (1880) e a Praça João Mendes em São Paulo (1880)¹⁹. A treliça dá ares coloniais às formas modernas. Anterior ou concomitante às propostas de Burle Marx para o Ministério da Educação (1938), o canteiro aquático caracteriza a nacionalidade através da vegetação, uma das alternativas que Lucio menciona, parafraseando Quatremère de Quincy, na memória da sua Cidade Universitária do Brasil (1937), publicada como *Universidade do Brasil*²⁰. A aparência estática minimiza a apreensão da radical transmutação da horizontalidade exterior da galeria em verticalidade interna, que constitui um desenvolvimento audaz das potencialidades da planta livre. Em comparação, a proposta de Niemeyer é mais descontraída e singela, mais expressiva das condições do terreno e menos resolvida construtivamente, a pouca espessura da cobertura do pórtico sendo questionável face ao vão.

As duas propostas tem em comum a ideia de largo de entrada parcialmente ocupado e pátio posterior entrevisto do vestibulo, a composição ternária que mostra vazio

along the patio, defined by a double-height colonnade. The opposite volume seems to contain a service centre and information counter. The walkway attached to the upper floor mirrors the mezzanine balcony, reinforcing the symmetry of the portico. Linked to ramps in the forecourt and patio, it connects two other volumes roughly aligned with the service centre. The one over the forecourt is curved and opaque, probably the auditorium. The other, over the patio garden, shows a bar in the open *pilotis*, presumably housing the restaurant above. The walkway cuts through the panes of glass closing off the portico. The flattened barrel vault above the portico is tangential to the flat sloping roofs of the service area and gallery, tilted symmetrically in relation to the axis of the vault.

In hindsight, Costa's greater Brazilianness seems to derive from the ground-floor open lay-out, focussing on a patio enlivened by evocative elements, the garden pond and trellis panels. Following the classical romantic tradition, the pond adds a counterpoint to prevailing orthogonality, as found in many Brazilian parks and squares such as the Quinta da Boa Vista Park landscaped by Auguste Glaziou in Rio de Janeiro (1880) and João Mendes Square in São Paulo (1880)¹⁹. The trellis adds a Colonial twist to modern forms. Prior to or concurrent with Burle Marx's proposals for the Ministry of Education (1938), the garden pond characterises nationality through vegetation, one of the alternatives that Costa records, paraphrasing Quatremère de Quincy, in the memoir of his design for the campus of University of Brazil (1936), published as *Universidade do Brasil*²⁰. The outward stillness of the design disguises the daring involved in the transmutation of the external horizontality of the gallery into internal verticality, a clever development of the free plan potential. Niemeyer's proposal looks more relaxed, more expressive of the conditions of the site and yet less resolved constructively, with the thinness of the portico roof slab being questionable in relation to the span.

Common to both proposals is the idea of a partially occupied forecourt and an inner patio garden glimpsed from the vestibule, the ternary composition of the southern façade showing a void between two solids in front of the avenue, a blank wall to the west enclosing the gallery, a colonnade facing the garden and greater permeability at the rear. There is no insurmountable contrast between them. Niemeyer's L-shaped scheme can be considered a fragment of Costa's patio design. With the implicit agreement of the jury and the Ministry of Labour, Costa and Niemeyer will combine forces to produce a new design in New York, where they travelled to in April 1938²¹.

The partnership confirmed Costa's admiration for Niemeyer's design. But Costa never stated that he believed

entre dois sólidos para a avenida, o fechamento lateral mais ou menos acentuado, uma colunata limitando o pátio, maior permeabilidade ao fundo. A oposição entre ambas não é visceral. Com o beneplácito implícito do júri e do Ministério do Trabalho, Lucio e Niemeyer vão se associar e fazer novo projeto em parceria já em Nova York, para onde viajam em abril de 1938²¹.

A parceria confirmava a admiração de Lucio pelo projeto de Niemeyer. Contudo, Lucio nunca afirmou tê-lo julgado superior. Reconhecia que a experiência junto a Le Corbusier havia feito aparecer a criatividade de Niemeyer, até então despercebida, mas pensava que “o mero fato de o ter convidado para trabalhar comigo em um novo projeto já ser suficiente prova de distinção”²². A resposta ao convite lhe exigiu fartas doses de compreensão quanto ao que chama, sem maiores esclarecimentos, de “susceptibilidades” de Niemeyer. Seja como for, o trabalho em equipe entre arquitetos não é incomum e a companhia de compatriota pode ser respaldo bem-vindo em terra estranha. Niemeyer vinha trabalhando com Lucio há alguns anos. Seus talentos podiam dizer-se complementares. A combinação da facilidade de Lucio na inflexão de formas com a facilidade de Niemeyer na geração de formas era vantagem se “o que estava em jogo era a causa da boa arquitetura”²³.

A visão dos dois projetos de concurso mostra que eram infundados os rumores de subordinação de Lucio a Niemeyer. Lucio não abdicou da co-autoria. Embora tenha observado que “a orientação de Niemeyer viria a se tornar predominante,” isto é só parcialmente verdadeiro. O projeto conjunto é uma síntese aperfeiçoada dos esforços dos dois e algumas de suas características mais ousadas vem de Lucio.

EQUIPE

O projeto conjunto adota o partido em L de Niemeyer, mas modificado pela porosidade e pelo contraste entre horizontalidade e verticalidade propostos por Lucio. Desde a avenida e a rua, o Pavilhão se mostra agora como um edifício estratificado sobre *pilotis* de aço, composto por uma ala longa sinuosa e uma ala reta mais curta e larga, com largo de entrada junto à avenida e pátio ajardinado entre as duas alas. A laje intermediária que as define tem balanços da ordem de trinta centímetros nos lados norte e sul e da ordem de dois metros a oeste, na ala longa. Recua então a leste, do lado do jardim, em relação à colunata periférica, recriando a ordem colossal de Lucio²⁴.

Com uns setenta metros de comprimento, a ala longa tem quatorze naves transversais igualmente espaçadas e duas naves longitudinais de diferente largura. A ala curta de planta trapezoidal compreende cinco naves transversais da ala longa prolongando as cinco naves transversais

it to be better. He recognised that Niemeyer’s experience with Le Corbusier had brought out his hitherto unnoticed creativity, but he thought that “the mere fact of my having invited him to work with me on a new plan (in which his own orientation was to be predominant) was sufficient proof of distinction”²². The response to the invitation had required large measures of understanding of what he calls later in the same phrase, with no further clarification, Niemeyer’s “susceptibilities”. Whatever the case, teamwork between architects is not uncommon and the presence of a compatriot may have been welcome on foreign soil. Niemeyer had been working with Costa for some years. Their talents could already be seen as complementary. The combination of Niemeyer’s facility for generating forms with Costa’s facility for inflecting forms was an advantage if “the cause of good architecture was at stake”²³.

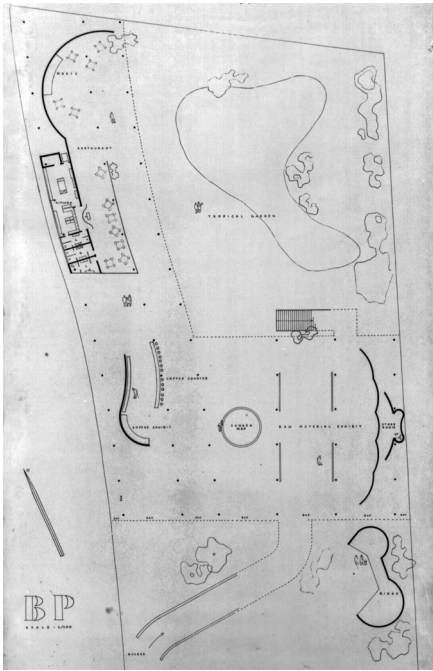
Sight of both competition designs showed that rumours of Costa’s subordination to Niemeyer were groundless. Costa did not reject co-authorship. Although he had observed that Niemeyer’s orientation would become predominant, that is only partly true. The joint design is a perfect synthesis of the efforts of both.

TEAMWORK

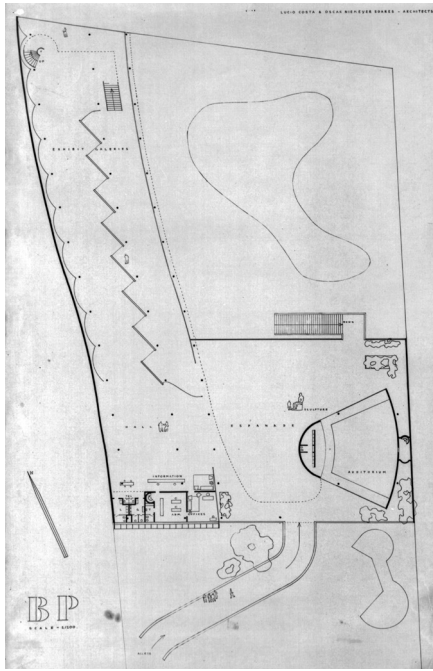
The joint design adopts Niemeyer’s L-shaped *parti*, but modified by the porosity and contrast between external horizontality and internal verticality of Costa’s design. From the avenue and the street, the pavilion now appears as a stratified building on steel *pilotis*, comprising one long, twisting wing and one shorter and broader straight wing, with a forecourt next to the avenue and a patio garden facing the river. The intermediary slab that defines them has overhangs of about thirty centimetres on the north and south sides and two metres on the long wing to the west. It is recessed on the patio garden side to the east in relation to the peripheral colonnade, recreating Costa’s colossal order²⁴.

At some seventy metres in length, the long wing has fifteen equally spaced transversal bays and two longitudinal bays of different widths. The short wing on a trapezoidal plan comprises five transversal bays extending the five southernmost transversal bays of the long wing to the east and three longitudinal bays, two of them rectangular. The regularity of the Ministry of Education structure had been altered to enable the intersection of two blocks unequal in form and function. Here, the geometry of the site validates not only the variation of the intercolumniation but also the distortion of regular structures by twisting and stretching. The orthogonal rule is inflected rather than rejected.

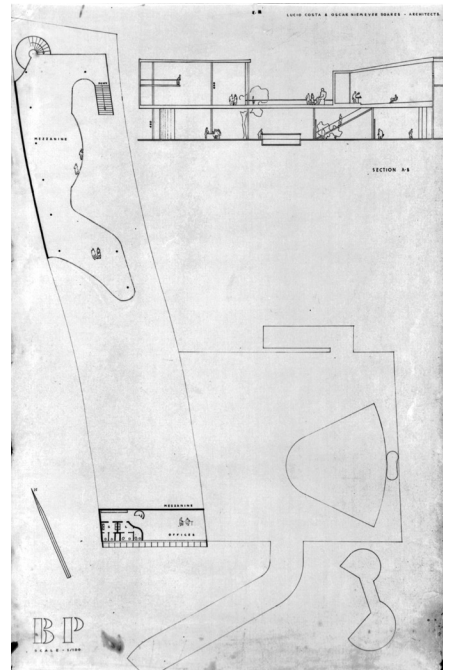
On the upper floor, the long wing accommodates the main gallery. Shut off from the street, the gallery is glazed



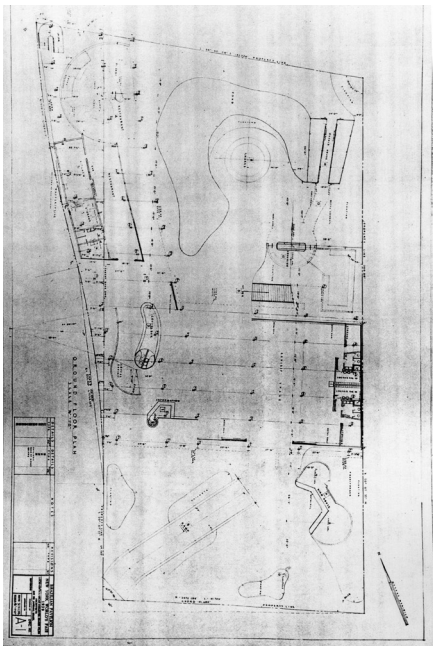
9



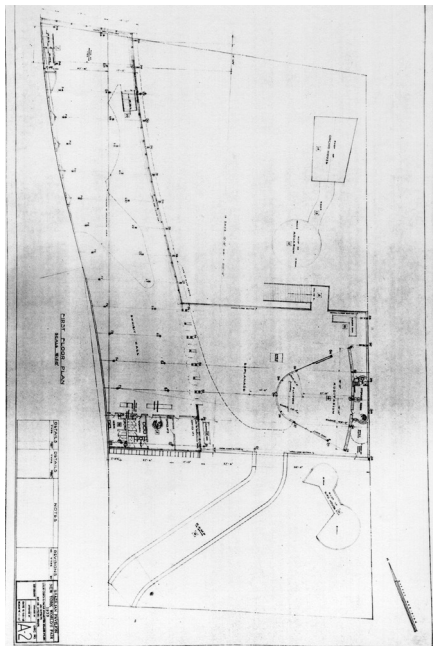
10



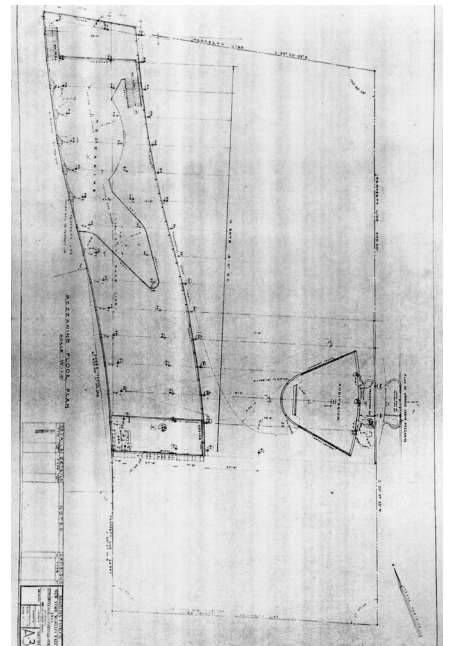
11



12



13



14

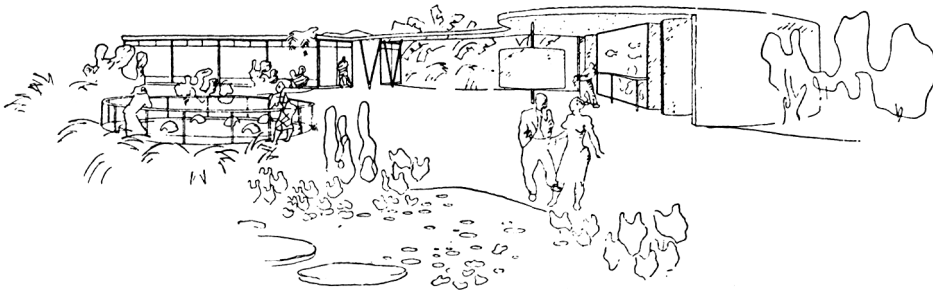
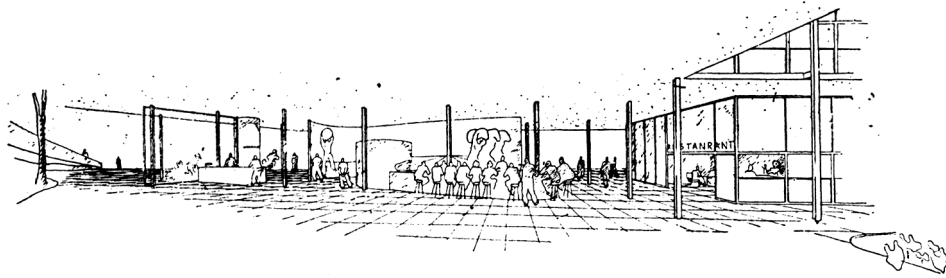
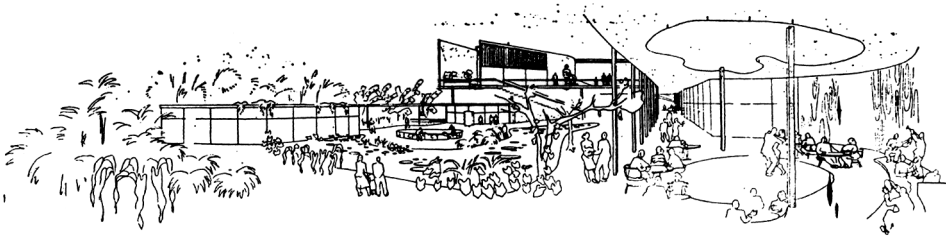
9, 10, 11 Planta do térreo, planta do segundo pavimento e planta do mezanino, respectivamente. Primeiro projeto conjunto.

9, 10, 11 Ground floor plan, second floor plan and mezzanin plan, respectively. First project together.

12, 13, 14 Planta do térreo, planta do segundo pavimento e planta do mezanino, respectivamente. Segundo projeto conjunto.

12, 13, 14 Ground floor plan, second floor plan and mezzanin plan, respectively. Second project together.

15 Perspectivas. Terceiro projeto conjunto.
15 Perspectives. Third project together.



15

da ala longa até a divisa do lote e três naves longitudinais, duas das quais retangulares. Já no Ministério da Educação a regularidade da estrutura se alterava para viabilizar a intersecção de dois blocos díspares em função e forma. A configuração do terreno valida aqui não só a variação de intercolúnios como também a deformação, por torção e estiramento, de estruturas regulares, sem que a deformação implique em obliteração da regra ortogonal.

No andar superior, a ala longa constitui a galeria principal, fechada para a rua, envidraçada nos outros lados, incluindo um mezanino de contornos amebóides. O terraço trapezoidal da ala curta é fechado por empena cega junto à divisa e acolhe auditório em forma de cunha implantado com o eixo longitudinal paralelo à avenida. A parede arqueada ao fundo define com a empena um espaço de serviço. Outra parede arqueada, feito abside, limita o palco. O vazio entre o auditório e a galeria vira pórtico, mediante a expansão da laje de cobertura da galeria até a empena.

A expansão protege as entradas da galeria e do auditório. Ao mesmo tempo arma um plano vertical reto e virtual frente à avenida, enquadrado pelos topos verticais das paredes cegas e pelas bordas horizontais das duas lajes. Um quebra-sol em metal pintado avança desse plano, protegendo o comissariado na ponta da galeria, fixo e alveolar como o previsto por Lucio originalmente. O bordo curvo da expansão para o jardim reitera a curva da abside do auditório, ficando descoberta a maior parte do terraço. Desde o jardim, a expansão é a travessa que une os volumes desiguais da galeria e do auditório.

O largo comporta agora uma rampa saindo da esquina em diagonal e uma edícula para aviário – na posição do auditório anterior de Niemeyer. Como a escada ilustrada em *Documentação Necessária*, a rampa se curva ao chegar ao pórtico onde a parede oblíqua do auditório ajuda a sinalizar a entrada lateral da galeria²⁵. Uma escada reta comunica o terraço com o pátio dominado pelo espelho d'água, que Lucio propusera plantar com vitórias-régias. O pátio é limitado pela colunata de ordem colossal em frente da ala longa envidraçada e pelo passeio pedestre beirando o lote ao longo do rio Flushing canalizado, tanto quanto pela parede cega e alta do Pavilhão Francês vizinho. Integrada à composição, a parede coopera com a rampa diagonal na definição espacial do largo de entrada.

O Pavilhão ganha uma fachada frontal porosa. Como no Ministério de Educação, um vazio (o terraço semi-coberto) entre dois sólidos (a galeria e o auditório) se traspassa por uma rota pública conectando dois espaços abertos (o largo de entrada e o pátio ajardinado). À diferença do Ministério, a rota sobe um andar e cruza uma seqüência de espaços abertos que vai da construção cinza à

on the other sides and bisected by an amoeba-shaped mezzanine. The short wing's elevated trapezoidal terrace is closed by a blind gable at the end and supports a wedge-like auditorium on the longitudinal axis parallel to the avenue. Services are located between the gable and the auditorium's curved rear wall. Another curved wall, formed as an apse, defines the stage. The space between auditorium and gallery becomes the entrance portico by extending the gallery roof slab as far as the gable.

The extension protects the gallery and auditorium entrances. At the same time, it provides a virtual straight vertical plane facing the avenue, framed by the vertical edges of the blind walls and the horizontal edges of the two slabs. A metallic *brise-soleil* protrudes from this plane to protect the office at the end of the gallery, fixed and honeycombed as Costa had originally intended. The curved outline of the extension to the patio garden restates the curve of the auditorium apse, but leaves uncovered most of the terrace while tenuously linking two contrasting volumes, the long wing and the auditorium.

The forecourt now includes a ramp emerging diagonally from the corner and a small building for an aviary in the place of Niemeyer's earlier auditorium. Like the external stairway illustrated in Costa's *Documentação Necessária*, the ramp curves as it reaches the portico, where the oblique wall of the auditorium helps to indicate the gallery entrance to the side²⁵. A straight stairway connects the terrace with the patio garden dominated by the pond that Lucio proposed to plant with Amazonian water lilies. The patio is limited by the colossal colonnade in front of the glazed east façade of the long wing, the pedestrian path bordering the site alongside the channelled Flushing River, and the tall blank wall of the neighbouring French Pavilion. Integrated to the composition, the blank wall cooperates with the diagonal ramp in the spatial definition of the forecourt.

The Pavilion gets a porous front façade. As in the Ministry of Education final design, a void (the semi-covered terrace) between two solids (the gallery and the auditorium) is crossed by a public route connecting two open spaces (the forecourt and patio garden), putting to good use a porous composition. Unlike the Ministry, the route goes up a level and involves a sequence of open spaces that go from grey construction to green nature, extending visually from the paved forecourt to the fields beyond the river. The ambivalent set-up is similar at the Ministry, where a T-shaped assembly is transformed by paving and vegetation into an H-shaped composition where two eroded forecourts flank the opposite sides of the *pilotis*. In New York, the ramp, an aviary and a row of trees along the lot boundary come together in front of the blank wall of the French Pavilion to turn an L-shaped block into a variant of an H-shaped group.

natureza verde, estendendo-se visualmente do largo pavimentado aos campos além do rio. Armando situação de ambivalência análoga à do ministério, onde o partido em T vira partido em H pela diferenciação de piso e uso da vegetação, a rampa, o aviário e o renque de árvores ao longo da divisa se conjugam à frente da parede cega do Pavilhão Francês, para transformar o partido em L numa variante de partido em H.

No andar térreo abaixo da ala longa, o restaurante junto à esquina do largo e o bar do café junto à esquina do rio são separados por uma passagem alinhada com a escada reta entre jardim e terraço. O restaurante tem dois setores. Um tem mesas e pista de dança. Fechado para as ruas por uma parede cega semicircular, é literalmente aberto para o pátio. O outro contém a cozinha e o salão. É um volume avançado a oeste no limite do balanço, escondendo a colunata exterior atrás de parede quase cega cuja natureza de pura vedação se assinala pela fita de janelas altas que a destaca da laje. A parede transversal contígua, de vidro, dobra e cria uma galeria coberta em frente ao pátio jardim levando à pista de dança. O bar do café na nave longitudinal intermediária destaca a posição do produto como o item principal da pauta de exportações brasileira e se limita por parede em forma de colchete, recuada por trás da colunata perimetral da rua. A reiteração da porosidade pela passagem entre o restaurante e o bar do café é menos formal que na fachada frontal acima. A configuração autônoma de colunas e paredes fica claramente à vista e a exposição externa da mecânica da planta livre aumenta a informalidade.

Um poço circular com mapa do Brasil ocupa a nave trapezoidal térrea da ala curta. A escada reta para o terraço e a rampa no largo limitam e velam a área de exposição de matérias-primas. Entre o poço e o bar do café, uma passagem prolonga a galeria coberta frente ao restaurante e introduz outra instância de porosidade. Mais frouxa que no Ministério, a coreografia do movimento nessas perfurações horizontais se enfatiza com o uso intensivo de curvas numa sucessão graduada, que vai do círculo à forma livre do espelho d'água e do mezanino.

EXECUÇÃO

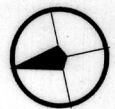
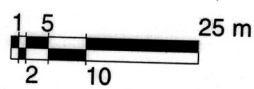
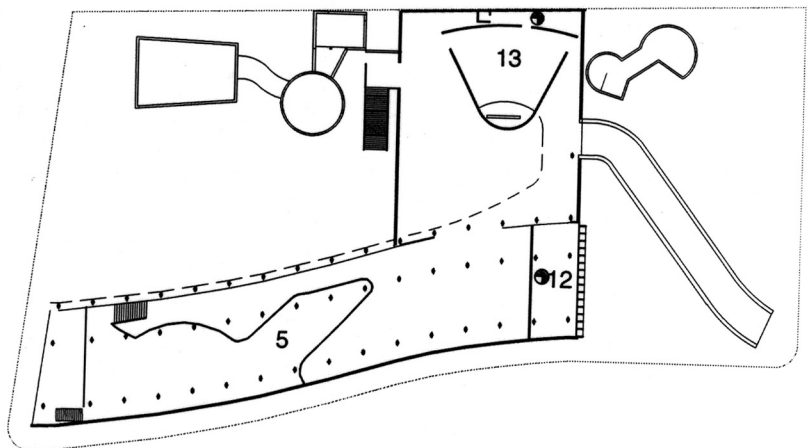
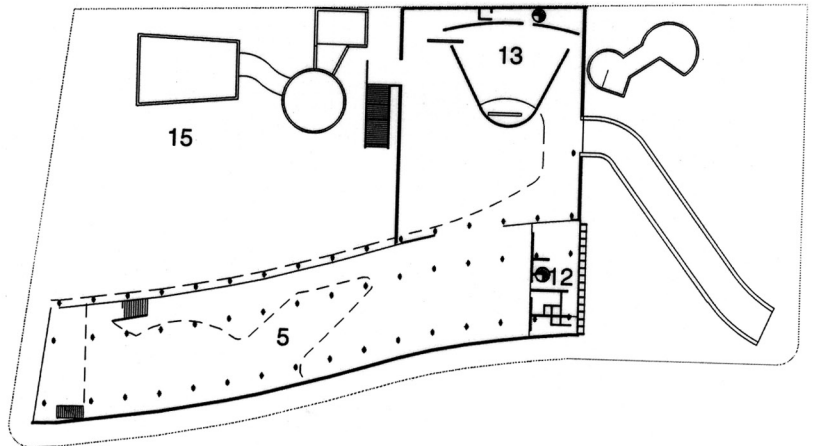
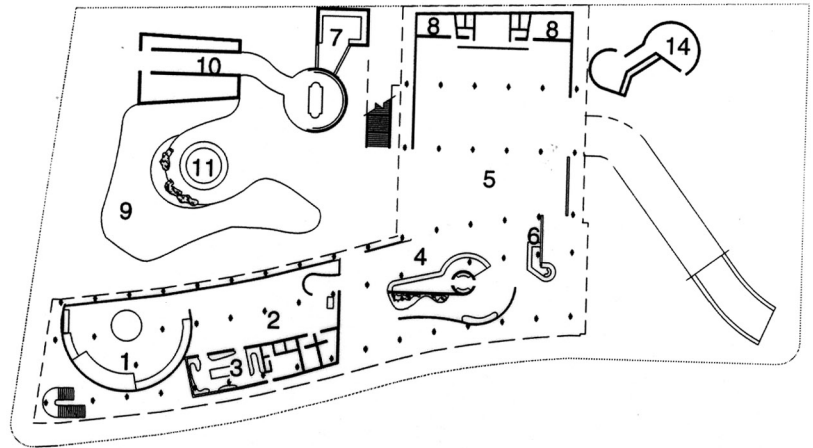
Lucio pede que um escritório americano seja contratado para o detalhamento do projeto executivo. Não atendido, volta ao Brasil no fim de agosto de 1938, ficando Niemeyer em Nova Iorque. Em 8 de setembro de 1938 toma posse o Comissário Geral nomeado, Armando Vidal, ex-presidente do Departamento Nacional do Café. Saneia uma situação econômica precária e confusa, define as diretrizes para a exposição de produtos no interior do Pavilhão e contrata o projeto da exposição

On the ground floor, the coffee bar at the long wing's forecourt corner and the restaurant at the river corner are separated by a passageway aligned with the straight stairway leading to the terrace. The restaurant is subdivided into two volumes. One accommodates the stage and dance floor. Closed to the sidewalks by a semi-circular blind wall, it is literally open to the patio garden. The other accommodates the kitchen and dining room. It protrudes westwards to the edge of the overhang and hides the perimeter street colonnade behind a mostly opaque wall whose non-load-bearing nature is indicated by a strip of clerestory windows emphasising its discontinuity with the slab. The contiguous transversal glass wall bends and creates in front of the patio garden a covered gallery leading to the dance floor. The coffee bar in the intermediary longitudinal bay plays up coffee's rank as the country's leading export and is defined by a hook-shaped wall, recessed behind the perimeter street colonnade. The restatement of porosity through the passageway between the restaurant and coffee bar is done less formally than at the front façade upstairs. The autonomous configuration of columns and walls is clearly on view and the external exposure of the free plan mechanics adds to the informality.

A circular pool with a map of Brazil occupies the ground-floor trapezoidal bay of the short wing. The straight stairway and the diagonal ramp limit and screen the raw-materials exhibition area. Between the pool and the coffee bar, another passageway extends the covered gallery in front of the restaurant, registering as an additional instance of porosity. Looser than that of the Ministry, the choreography of movement through these horizontal perforations is emphasised by intensive use of curves, in a graduated succession from the circle to the free form of the pond and the mezzanine.

EXECUTION

Costa had asked for an American firm to be contracted for the detailed execution plans. When this was not accepted, he returned to Brazil in late August 1938, leaving Niemeyer in New York. On September 8, an ex-president of the Departamento Nacional do Café became Chief Commissioner. After correcting a precarious and confused economic situation, Armando Vidal defined the directives for the display of products inside the Pavilion and commissioned architect Paul Lester Wiener, brother-in-law to the American Secretary of the Treasury, Henry Morgenthau Jr., to design it. The issue of detailing was resolved by contracting Hegemann-Harris to build the Pavilion. Probably at about the same time, the landscape architect Thomas Price was called in to design the garden. By the end of September, the final modifications had been made²⁶.



com o arquiteto Paul Lester Wiener, cunhado de Henry Morgenthau Jr, o Secretário da Fazenda americano. A questão do detalhamento parece resolver-se com a contratação da firma Hegemann-Harris para a construção. Provavelmente na mesma época se chama para o projeto do jardim o paisagista Thomas Price. No final de setembro estão já lançadas as modificações finais²⁶.

O número de naves estruturais transversais na ala longa se aumenta²⁷. No andar superior, as alterações afetam essencialmente o formato do mezanino, que aumenta. No térreo, um balcão de informações liga-se ao comissariado acima por escada em caracol. Painéis de vidro vedam a ala curta. O poço circular se substitui por um painel de vidro pintado com mapas comparativos Brasil-Estados Unidos. A área de armazenamento se refaz com sanitários. Edículas no jardim para exposição de flora e fauna brasileira incluem um orquidário e um ofidário depois vetado. A última hora, o aviário passa para o jardim e a estrutura que lhe era destinada no largo de entrada acolhe um diorama. O bar do restaurante se aumenta, desaparecendo a arcada fronteira. O envidraçamento no mesmo plano da galeria acima acentua a verticalidade da colunata colossal. O fechamento virtual do pátio se insinua com série de mastros de bandeira no alinhamento da empena²⁸. Balcão de informações e bar do café, definem uma entrada diagonal pela esquina do Pavilhão.

EXPOSIÇÃO

Vidal definia como axioma da exposição a unidade de conteúdo e forma. Queria representar “o Brasil como um todo – com oposição daqueles que ainda não adquiriram a capacidade de se afastar de regionalismos personalistas”. Pensava que um rigor de conjunto deveria comandar a exposição de matérias primas brutas ou requerendo um grau de transformação. Opunha-se a mostruários sobrecarregados com os mesmos produtos, doações idiossincráticas difíceis de integrar no conjunto, curiosidades de museu e mostra de produtos que possam competir com os fazendeiros americanos. Rejeitava peremptoriamente as decorações parecendo cenários teatrais, os aspectos tropicais excessivos, a exaltação patriótica desproporcionada, as homenagens pessoais sem cabimento na democracia americana. Exigia dignidade, sobriedade e austeridade. “Manter um cunho de civilização ocidental, de origem e cultura latinas, acordes com a verdadeira feição tradicional do país” era o seu mote²⁹. O comunicado de imprensa abaixo é claro:

“O Brasil procura mostrar no seu Pavilhão a enorme área de seu território, as possibilidades ignotas de sua agricultura, a riqueza do seu reino mineral assim como os suprimentos espantosos que o país pode armazenar para o mundo através da criação de gado nos seus pastos quase infinitos.

The number of structural transversal naves increases in the long wing. On the upper floor, the mezzanine enlarges²⁷. On the ground floor, an information counter is positioned across from the coffee bar, defining a diagonal entrance to the corner of the Pavilion. Glass panels seal the short wing and the circular pool gives way to maps comparing Brazil and the United States, painted on one of those panels. Small garden structures for displaying Brazilian flora and fauna include an orchid house and a snake pit later rejected. At the last minute, the aviary moves to the patio garden and the building intended for it in the forecourt receive a Rio de Janeiro diorama. The covered gallery disappears and the restaurant is fully enclosed by a glazed wall facing the garden on the same plane as the glazed wall of the gallery above, accentuating the verticality of the colossal order before it. A series of flagpoles in line with the gable hints at the patio’s virtual closure²⁸. The information booth and the coffee bar define a diagonal entrance by the forecourt corner.

THE EXHIBITION

Vidal defined the exhibition principle as a unity of content and form. He wanted it to represent “Brazil as a whole – in opposition to those who have still not managed to step back from personalised regionalism.” He thought that an overall rigour should command the display of raw materials or materials requiring a degree of transformation for industrial applications. He disliked displays overladen with the same products, idiosyncratic donations that would be difficult to integrate into the whole, museum curiosities and the exhibition of products that could compete with American farmers. He peremptorily rejected decorations looking like stage sets, excessively tropical elements, disproportional patriotism, and personal tributes that the democratic American spirit would reject. He demanded dignity, seriousness and austerity. His motto was “To maintain a hallmark of western civilisation, with roots in Latin culture and attuned to the true traditional features of the country”²⁹. The press release is clear:

“Brazil endeavors to show in her Pavilion, the huge area of her territory, the untold possibilities of her agriculture, the wealth of her mineral kingdom, as well as the amazing supplies she can store up for the world through stock raising on her almost endless pasture grounds. At the Pavilion are exhibited her export commodities which are at present: coffee, cocoa, mate, oranges, oils, and oleaginous seeds, such as the babassú nut, which offers better possibilities than any other similar product; the oiticica; the castor oil beans which can satisfy all lubrication needs of aviation as well as other industries of the world; the fibers; rubber and Brazil nuts; the

No Pavilhão estão expostos suas exportações – café, cacau, mate, laranjas, azeites e sementes oleaginosas como o babaçu, que oferece melhores possibilidades que qualquer produto similar; a oiticica; as favas de óleo de castor que podem satisfazer todas as demandas de lubrificação da aviação como as de outras indústrias do mundo; as fibras; borracha e castanhas; o timbó assim como a cera de carnaúba; e o grande aprimoramento alcançado no cultivo do algodão. Minerais e madeiras são particularmente destacados. A criação de bichos da seda e a indústria da seda, junto com tecidos de algodão e lã mostram o desenvolvimento dessas indústrias no Brasil. Da mesma maneira, o Pavilhão mostra a indústria de enlatados de carne e vegetais, bem como vinho.

A proteção ao trabalho e assistência aos funcionários públicos é mostrada para enfatizar o fato do país ter elaborado legislação que pode ser considerada quase sem par, especialmente desde 1930.

Os logros do Estado através de obras públicas e atividades privadas na indústria e na construção rural, aviação civil e no desenvolvimento acelerado na construção de rodovias são expostos de maneira a dissipar qualquer dúvida sobre o progresso material do Brasil. Faz-se justiça à valiosa cooperação do capital e da empresa norte americana no país. Uma mostra completa de fotografias, filmes e folhetos revela as extraordinárias vantagens oferecidas pelo Brasil ao turista americano.

Evidencia-se plenamente o progresso na ciência médica e na engenharia através de fotos, maquetes e livros. Dá-se proeminência à música brasileira, em todas as suas combinações rítmicas e danças brasileiras acompanhadas por uma orquestra nativa estão atraindo os amantes dessa arte graciosa. A mostra de arte é significativa, incluindo pinturas, escultura, móveis antigos, cerâmicas e bronzes.

O que o Brasil deseja na Feira é revelar o Brasil como o Brasil é, com todas as suas características, tanto geográficas como históricas, culturais e econômicas. O que o Brasil deseja é mostrar as suas realizações e o campo excepcionalmente convidativo para o investimento de capital de todo o mundo³⁰.

No andar térreo, o movimento admitia uma multiplicidade de percursos sem priorizar nenhum. Alguns expositores tinham inspiração suprematista, um deles apresentando cordas contra verticais de aço pintadas em amarelo e vermelho. Em 3 de junho de 1939, o *New York World Telegram* elogiava o frescor e a tranqüilidade do restaurante, cuja parede semi-circular de imbuia tinha banco de couro de cor pêssego ao longo de sua base. Para *Town and Country* em julho, Braque poderia ter firmado “os brancos, limões, damascos e azuis claros de um decor bem iluminado que destacava a melhor orquestra de dança da Feira contra painéis chocolate de madeiras preciosas.”

A rampa curva suave e a estrada reta afilada definiam rotas mais formais levando ao terraço e às entradas do auditório e da galeria principal dispostas lateralmente.

timbo, as well as the carnauba wax; and the great improvement reached in cotton growing. Minerals and timber are particularly brought into relief. The breeding of silk worms and the industry of silk, together with cotton and woolen fabrics show the development of these industries in Brazil. Likewise, the packing industry of meat and vegetable products, as well as wine, is shown at the Pavilion.

Protection to the laborer and assistance to State officers in demonstrated so as to emphasize the fact that Brazil, especially since 1930, has worked out legislation which may be considered almost matchless in this respect.

The achievements of the State through public works and private activities in industry and rural construction; civil aviation and the fast expanding development in the construction of driveway are depicted in a manner to dispel any doubt that may be harbored as to the material progress of Brazil. The valuable co-operation both of North-American enterprise and capital in Brazil is also done justice to. A complete display of photographs, films and folders and the Information Bureau reveal the extraordinary facilities extended by Brazil to the American tourist.

Progress in medical science and engineering is fully evidenced through photographs, maquettes and books displayed to the millions of visitors. Brazilian music, in all the rhythmical combinations, is given prominence in the exhibit and Brazilian dances accompanied by a native orchestra are attracting the lovers of that graceful art.

The Brazilian art display is the most significant. Paintings, sculpture, old furniture and modern furniture, ceramics and bronzes make up this important exhibit.

What Brazil aim at in the New York World's Fair 1939 is to reveal Brazil as Brazil really is, in all her features, both geographical and historical, as well as cultural and economical. What Brazil desires to show is her achievements and her most exceptionally inviting field for the investment of capital from all the world³⁰.

On the ground floor, movement allowed a variety of routes without prioritising one over another. Some displays showed suprematist inspiration, one of them featuring ropes against steel verticals painted red and yellow. On June 3, 1939, the *New York World Telegram* praised the cool and restful effect of the restaurant, whose semi-circular wall of dark polished walnut features a peach-coloured leather bench running around its base. According to *Town and Country* in July, Braque might have done “the whites, lemons, apricots and pale blues of a well lighted decor that profiled the outstanding dance orchestra of the Fair against chocolate panels of precious woods.”

The curved suave ramp and the straight crisp stairway defined more formal routes leading to the terrace and the

No centro do terraço estava “Moça reclinada”, escultura de Celso Antonio para o futuro Ministério da Educação, frente à parede externa do auditório inscrita com os nomes de brasileiros famosos. Após tantas impressões, o vestíbulo da galeria principal – chamada de Salão da Boa Vizinhaça – era um oásis de tranquilidade. Duas das paredes eram apaineladas em imbuia, uma das quais ocultando o comissariado³¹. Contra elas se destacavam um conjunto de bandeiras históricas do Brasil, as telas de Portinari sobre os ciclos econômicos brasileiros e as colunas brancas definindo a nave entre os planos do piso e do forro. Uma cortina de veludo bordada com as armas da República separava o vestíbulo da galeria propriamente dita. Ao abrir-se, o busto de Vargas aparecia na esquerda, montando guarda a um cenário espetacular. A proa do mezanino de contornos irregulares avançava, definindo dois corredores e uma área central de exposição. Nos nichos ao longo da parede cega se mostravam minérios e minerais. Um dos nichos tinha cópia de tela de De Chirico como fundo, alusão óbvia tanto ao racionalismo italiano quanto ao surrealismo. No espaço central mais baixo se sucediam maquetes de aeroportos, portos, represas e açudes, assim como a maquete do projeto da Cidade Universitária do Brasil de Marcello Piacentini e Vittorio Mopurgo, contratado após a rejeição de projeto de Le Corbusier e projeto subsequente de Lucio³². Dados sobre rodovias, estradas de ferro e linhas de navegação aérea no Brasil complementavam as maquetes. Perto da escada que leva ao mezanino estão informações sobre turismo, viagens, fotos de igrejas e paisagens do Brasil, mostruários de madeiras e modas femininas. As passagens a cada lado do mezanino estavam pontuadas por colunas colossais alternando com colunas truncadas pela laje do mezanino.

O pano envidraçado ao longo da fachada de jardim se detalhava com painéis da altura e largura das portas de entrada, enfatizando a unidade espacial do volume. O corrimão constituía uma estrutura independente, protótipo para a solução similar do Ministério, onde se associava à distribuição de força e telefones. No mezanino se concentravam produtos amazônicos e pastoris, além de artefatos médicos.

INAUGURAÇÃO

Niemeyer ficou acompanhando a construção até dezembro. O Pavilhão se inaugurou em 7 de maio de 1939, com a presença do embaixador Carlos Alberto Martins Pereira e Sousa, acompanhado de sua mulher Maria Martins, escultora de mérito, vastamente relacionada nos círculos artísticos americanos. No seu discurso, o comissário disse que

laterally placed entrances of the auditorium and main gallery. At the centre of the terrace stood “Reclining Girl”, a sculpture by Celso Antonio intended for the Ministry of Education building, in front of the external wall of the auditorium apse, inscribed with the names of famous Brazilians. After so many impressions, the vestibule of the main gallery – called the Good Neighbour Hall – was a haven of calm. Two of the walls, one of which concealed the commissioner’s office, were panelled with imbuia wood³¹. Features set against them included historic Brazilian flags and Candido Portinari’s paintings of Brazilian economic cycles also commissioned for the Ministry of Education building, as well as the white columns defining an aisle between the planes of the floor and the ceiling. A velvet curtain embroidered with the coat of arms of the Republic separated the vestibule from the gallery itself. Opening the curtain revealed a bust of Vargas on the left, surveying a spectacular scene. The irregular prow of the mezzanine projected to define two corridors and a central exhibition space. Niches along the blind wall displayed ores and minerals. One niche had a copy of a De Chirico painting as a background, alluding both to Italian rationalism and surrealism. A succession of models of airports, ports, dams and dikes occupied the lower central space together with a model of the campus for *Universidade do Brasil* designed by Marcello Piacentini and Vittorio Mopurgo, commissioned after the rejection of Le Corbusier’s design and the subsequent one by Costa³². Data about roads, railways and airline routes in Brazil complemented these models. Information about tourism, travel, photographs of Brazilian churches and landscape, displays of wood and women’s fashion could be found near the steps leading to the mezzanine. Either side of it, the passageways were punctuated by colossal columns before the mezzanine slab alternating with columns split by the mezzanine slab.

The glass curtain along the garden façade was picked out with panels the height and width of the entrance doors, emphasizing the spatial unity of the volume. The handrail was an independent structure, the prototype for a similar solution at the Ministry of Education building with channels for power and telephone cables. The mezzanine featured products from the Amazon and the countryside, together with medical instruments.

THE OPENING

Niemeyer accompanied the construction works until December. The Pavilion opened on May 7, 1939, attended by Carlos Alberto Martins Pereira e Sousa, the Brazilian ambassador to the United States, and his wife Maria Martins, a sculptor widely recognised on the American art scene. In his speech, the commissioner said,

17 Contra o riacho.
17 Against the river.

18 Da outra borda do riacho.
18 From the other edge of the river.



17



18

“no seu esforço de seguir a orientação geral da Feira – a antecipação do mundo de amanhã – o governo do Brasil organizou o Pavilhão e sua exposição de acordo com as tendências da arquitetura moderna”³³.

As relações entre Vidal e Lucio pareciam ser boas. Para o álbum do Pavilhão, publicado em 1939, Vidal pediu a Lucio que escrevesse algo a respeito do espírito que orientou a sua organização. A resposta veio na feição duma memória:

“A resposta é simples: é o espírito dos CIAM, porque ambos, tanto o Niemeyer como eu próprio, fazemos parte do grupo brasileiro dos CIAM, que reúne, nos principais países, os arquitetos de espírito verdadeiramente moderno, ou seja aqueles que constatando o desacordo fundamental entre os processos atuais de construção e os estilos históricos, procuram reajustar tais processos não às formas mortas desses estilos, mas aos princípios permanentes da boa arquitetura, criando assim, como no passado, verdadeiramente obras de arte.

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia pseudo-moderna, dessa tão em voga aí nos Estados Unidos da América. Queremos, isto sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e de locais, tudo porém, guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida a pintura e a escultura vem tomar naturalmente cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos mas com valor artístico autônomo, embora fazendo parte integrante da composição.

No caso do Pavilhão teve-se de levar em conta inicialmente a preexistência da construção vizinha. Daí o afastamento até o extremo limite do terreno e o partido adotado leve e aberto, como que rendado, afim de sobressair pelo contraste em vez de se deixar dominar pela massa compacta, pesada, mais alta e muito maior do pavilhão francês.

O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em grau mais ou menos acentuado se repete na marquise, no auditório, na rampa, nas paredes soltas do pavimento térreo, etc. dando ao conjunto graça e leveza e fazendo assim com que corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra da rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco

“in its efforts to follow the general guidelines for the Fair – anticipation of the world of tomorrow – the government of Brazil has organised its Pavilion and exhibition according to modern architectural trends”³³.

Relations between Vidal and Costa seemed to be good. Vidal asked Costa to write something about the guiding spirit of its organisation for the Pavilion album published in 1939. The reply came in the form of a memoir:

“The answer is simple: it is the spirit of CIAM, because both Niemeyer and myself are part of the Brazilian CIAM group, which in several countries brings together architects with a truly modern spirit, meaning those who, demonstrating the profound imbalance between current construction processes and historical styles, seek not to adapt those processes to the dead forms of those styles but rather to the permanent principles of good architecture, thus creating real works of art, as has happened in the past.

We respect Le Corbusier’s teachings. We neither intend to subjugate the modern spirit exclusively to technical and functional convenience, nor create a ‘pseudo-modern scenography of it, which is so much the vogue there in the United States of America. Rather, we seek the rigorous application of modern techniques and the precise satisfaction of the requirements of the programme and sites, yet all guided and controlled, both in the whole and in the details, by the constant desire to produce a work of fine art, in the purest sense of the term. In architecture understood in those terms, painting and sculpture will naturally take their own places not simply as ornament or decoration, but with their own artistic value, while still forming an integral part of the composition.

In the case of the Pavilion it was initially necessary to take into consideration the pre-existence of the neighbouring building. Hence the setback from the extreme edge of the site, and we adopted a light and open, somewhat lace-like parti, to stand out by contrast rather than be overwhelmed by the much taller and larger compact heavy mass of the French pavilion.

The use of the attractive curve of the site therefore controlled the whole layout. It forms the basic motif, which with greater or lesser accentuation is repeated in the marquise, auditorium, ramp, freestanding screens of the ground floor, etc. bringing lightness and grace to the whole and thus allowing it to correspond, in academic terms, to the Ionic order rather than the Doric, unlike what occurs in most contemporary architecture. This break with rigidity, this organised movement that runs through the whole composition from one end to the other, even has something of the baroque about it – in the good sense of the word – which is very important

– no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira³⁴.

Paul Lester Wiener complementava, dizendo que seu trabalho procurou traduzir o caráter mesmo do “Brasil de Amanhã”, respeitando tradições de onde evolvia esse futuro, para interessar favoravelmente a opinião pública internacional nos produtos, recursos, atividades governamentais e possibilidades do Brasil. “O estilo arquitetônico dos interiores e dos mostruários, na sua correlação com o estilo do edifício, constitui uma só unidade³⁵.”

REPERCUSSÃO

O relatório de 1940 era positivo: o Pavilhão recebera de sete a oito milhões de visitantes, predominantemente americanos; a imprensa especializada era unânime nos elogios. A finalização de atividades no edifício se deu em maio de 1941, sendo presumível que sua demolição no mesmo ano. *Architectural Forum*, então a mais importante revista de arquitetura americana, selecionou para reportagem dezoito países entre os sessenta que se apresentaram na Feira. Brasil e Suécia foram os únicos distinguidos com duas páginas e sete fotografias. O comentário feito se transcreve a seguir:

“O Pavilhão do Brasil foi desenhado por dois discípulos de Le Corbusier e apresenta um mostruário superlativo de suas ideias e formas. Um magnífico plano para acomodação de grandes multidões; é quase completamente aberto no andar térreo e igualmente espaçoso no andar superior. Os mostruários figuram entre os melhores da Feira pelo interesse, técnica de apresentação e qualidade de execução. Como em San Francisco, o Brasil deu grande apresentação ao café, alimentos e espaçosa acomodação para restaurante e danças³⁶.”

Segundo o número dedicado à Feira de *The Architectural Review*, “a novidade mais pitoresca é a valiosa apresentação dos países sul-americanos, com a bela largueza do Pavilhão Brasileiro realçada pela sua situação ao lado do desajeitado Pavilhão Francês.” A utilização paisagística que o Brasil faz do rio Flushing “demonstra o que outras nações poderiam ter conseguido se tivessem tentado.” Nas reportagens especiais, o país figura com a Suécia, a Suíça, a Holanda, a Dinamarca e a Finlândia. O Brasil tem cinco fotos na edição, o mesmo número do Pavilhão Sueco de Sven Markelius e os interiores de Alvar Aalto para a Finlândia no Hall das Nações. Só a Suécia obtém apreciação mais extensa que a feita sobre o Brasil, não isenta de alguns reparos:

to us, representing in a way a connection with the traditional spirit of Luso-Brazilian architecture³⁴.

Paul Lester Wiener added that his work sought to translate the true character of the “Brazil of Tomorrow”, respecting the traditions this future evolved from, to achieve a favourable international public response to the products, resources, governmental activities and possibilities of Brazil. “The architectural style of the interior and displays forms a single unit in correlation with the style of the building³⁵.”

REPERCUSSIONS

The 1940 report was positive: the pavilion attracted seven to eight million visitors, most of whom were American; praise in the specialist press was unanimous. The building’s activities came to a close May 1941, with the building presumably demolished the same year. *Architectural Forum*, at that time the most important American architecture magazine, reported on eighteen countries from the sixty showing at the Fair. Brazil and Sweden were the only ones to receive two pages and seven photographs. The article states:

“The Brazilian Pavilion was designed by two disciples of Le Corbusier and introduces a superlative display of their ideas and forms. A magnificent plan for the accommodation of large crowds, it is almost completely open on the ground floor, equally spacious above. The exhibits are among the best at the Fair for interest, technique of display and quality of execution. As in San Francisco, Brazil made a special presentation of coffee and food, with spacious accommodation for restaurant and dancing³⁶.”

The Architectural Review’s Fair edition says that on general inspection “the most attractive new feature is the valuable presentation of South American countries with the beautiful spaciousness of the Brazilian Pavilion highlighted by its position next to the awkward French Pavilion.” Brazil’s use of the landscaping of the Flushing River showed “what other nations could have achieved had they tried.” The country is featured in special chapters alongside Sweden, Switzerland, Netherlands, Denmark and Finland. Brazil has five photographs in the publication, the same number as Sven Markelius’s Swedish Pavilion, and Alvar Aalto’s interiors for Finland in the Hall of Nations. Brazil’s coverage is almost as great as Sweden, but praise is not unqualified:

“By its openness of plan, the Brazilian Pavilion achieves a lightness and grace which are usually absent in pavilions of



“O Pavilhão Brasileiro, graças a seu plano de edifício sem divisões, conseguiu uma leveza e graça usualmente ausentes em pavilhões dessas dimensões. A rampa conduzindo ao terraço do primeiro andar é desproporcionalmente pesada para o resto do edifício e nada mais faz que acarretar confusão à circulação uma vez que já existe uma escada na parte posterior do edifício. Como elemento de decoração a fachada em caixa que sombreia a parte sul do edifício é prática e frisante. Assim, porque reclamar se isto parece uma maneira complicada de solucionar um problema comum? Afinal, é um trabalho de exposição arquitetônica.

A qualidade do mostruário executado no edifício atinge um padrão muito elevado. O desenho dos letreiros – uma forma modificada de Bodoni – é sobretudo notável. Conseguiram sugerir a ideia de divisão dos mostruários não por sólidas paredes mas só com nivelamento diferente do teto e pela forma dos próprios mostruários, o que tende a fazer talvez um edifício mais para arquitetos do que para um público menos observador”³⁷.

A Design Student's Guide to the New York World's Fair, publicada pela Laboratory School of Interior Design só recomendou no seu conjunto os Pavilhões do Chile, Suécia, Suíça, Venezuela – e Brasil. Sugeriu o emprego de 45 minutos para visitá-lo, a recomendação máxima concedida também à Suécia e à Finlândia, esta pelos interiores. Disse do projeto:

“Bela composição de formas arquitetônicas. Bom emprego de madeira na decoração e contraste na parte externa. Plano prático para circulação de grandes multidões. Andar térreo quase completamente aberto, onde matérias primas e produtos manufaturados são inteligentemente expostos, atraindo o visitante para a rampa, e por esta ao espaçoso terraço e demais mostruários. Magníficos tecidos, plantas, vidros e cores pastel, em feliz combinação. Excelente técnica na execução dos mostruários. Bons letreiros”³⁸.

Lucian Bernhard, da Academia Real de Berlim, congratulou Vidal em carta onde elogia a escolha e apresentação dos produtos e atividades brasileiras, a fusão harmônica entre o exterior e o interior e a impressão geral de boas vindas. O Magazine Semanal de Arquitetura, órgão oficial da Associação de Arquitetos da Holanda, chamou de conservador o caráter do Pavilhão, para júbilo de Vidal, que o toma como sinal de sobriedade e dignidade. Aprovava a exposição feita de maneira original, aplaude a ligação harmônica, elegante e agradável entre Pavilhão, jardim e rampa e relaciona a boa impressão causada pela mostra ao fato de ter-se evitado o acúmulo de objetos³⁹.

this size. The ramp leading to the first-floor balcony is disproportionately heavy for the rest of the building and does nothing but confuse the circulation, inasmuch as there is already a flight of stairs at the rear of the building. As a piece of decoration, the box front that shades the southern part of the building is practical and striking. So why should we complain if this seems to be a complicated way of solving a common problem? After all, this is a piece of exhibition architecture.

The quality of the display work within the building reaches a very high standard.....Space divisions are achieved not by solid walls but with the suggestion conveyed by an area of dropped ceiling or by the shape of the stands themselves, which tend to make this a building for architects rather than for the less perceptive public”³⁷.

A Design Student's Guide to the New York World's Fair, published by the Laboratory School of Interior Design, only recommended the Chilean, Swedish, Swiss, Venezuelan and Brazilian pavilions, suggesting 45 minutes to visit it, the maximum time also allocated to Sweden and Finland. It said of the design:

“Handsome composition of architectural shapes. Good use of wood for decoration and contrast on exterior. Practical circulation plan for the handling of large crowds. Ground floor, almost completely open, with raw materials and manufactured products intelligently displayed, attracting the visitor up the ramp and onto a spacious terrace and other displays. Gay, luxurious and open interior. Precious materials, plants, glass and soft colours happily combined. Excellent craftsmanship in execution of exhibits. Good lettering”³⁸.

Lucian Bernhard, of the Berlin Royal Academy, sent a congratulatory letter to Vidal, praising the choice and presentation of Brazilian products and activities, the harmonious fusion between the exterior and interior and the general welcoming impression. *The Weekly Architecture Magazine*, the official organ of the Association of Dutch Architects, says that the character of the Pavilion is conservative, to the joy of Vidal, who took it as a sign of dignity and sobriety. It praised the harmonious, elegant and pleasant circulation, approves of the original style of the exhibition and credits the good impression of the displays to the avoidance of too many objects³⁹.

COMPOSITION

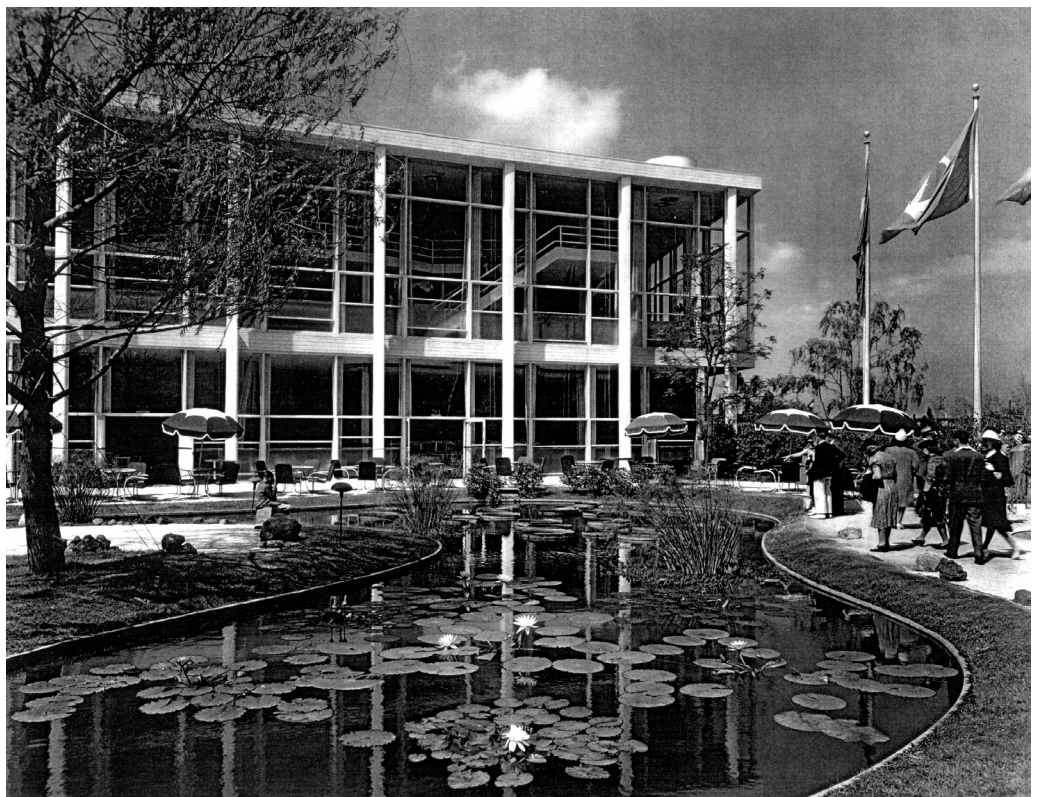
None of the comments touches on the unexpected, theatrical contrast between opposite sides. Photographs taken from the street or avenue present the Pavilion as a rather prosaic subtractive composition. Recesses and holes or horizontal perforations seem to result from the virtual

20 Da esquina da rua com a avenida.
20 From the corner.

21 Do jardim.
21 From the garden.



20



21

COMPOSIÇÃO

Fotografias tiradas da rua ou avenida apresentam o Pavilhão como uma composição subtrativa bastante pro-saica. Reentrâncias e orifícios ou perfurações horizontais parecem resultar da eliminação virtual das paredes externas do volume estratificado e unificado, revelando os diferentes órgãos que compõem o Pavilhão e indicando a sua profundidade. A autonomia relativa das paredes e colunas proporcionadas pela estrutura independente e suas lajes é exibida dramaticamente abaixo do balanço maior. Lucio e Niemeyer expandem e intensificam um pequeno episódio no Pavilhão de Barcelona, a exibição comedida de uma coluna de canto isolada perto de panos de vidro e paredes de travertino recuadas em relação à projeção da cobertura. A externalização da mecânica da planta livre é acompanhada pela multiplicação igualmente inovadora de instâncias do movimento e porosidade combinados. O vazio grande, único e central penetrado por uma avenida vai animar o piso principal, enquanto os pilotis são atravessados por vielas.

Fotografias tiradas do jardim ou do rio apresentam o Pavilhão como uma composição aditiva bastante monumental. A forma especial e a massa concentrada do auditório chamam a atenção para a verticalidade da fachada de jardim da ala longa, manifesta através de sua colunata colossal, o envidraçamento contínuo dos seus dois andares e os mastros vizinhos. A internalização do mezanino da galeria principal pode ser vista no topo da seqüência de bar e restaurante. As bordas irregulares da laje do mezanino são percebidas como recortes definindo perfurações verticais. A verticalidade é reforçada por dentro pela alternância de colunas cortadas por balanços da laje do mezanino e colunas colossais que revelam toda a altura da galeria. Lucio e Niemeyer expandem e intensificam um pequeno episódio em Notre-Dame du Raincy, onde as colunas cortadas pelo balcão do coro vizinham com colunas colossais que revelam toda a altura da nave. A autonomia visual entre lajes e colunas complementa aquela entre colunas e paredes, e diferentes possibilidades resultam da incongruência das bordas em lajes paralelas. As curvas regradas do piso e teto da galeria contém e se opõem às curvas irregulares dos contornos do mezanino, enquanto que as linhas retas do terraço contém e se opõem às curvas regradas do pórtico e da cobertura do auditório acima. Estendida à empena, a transparência mostra como o efeito teatral deriva de relações distintas entre os suportes, lajes e paredes externas, dando origem a dois volumes sobrepostos: um virtual e definido pelos apoios, o outro real e contido pelas paredes externas e lajes.

Por outro lado, o contraste entre uma subtração e uma composição aditiva não é isenta de ambigüidade, porque

removal of external walls of the stratified and unified volume, disclosing the different organs that make up the Pavilion and indicating its depth. The relative autonomy of walls and columns afforded by the independent structure and its flat slabs is dramatically on view below the larger overhang. Costa and Niemeyer expand and intensify a small episode at the Barcelona Pavilion, the rather quiet display of a freestanding corner column near glass panes and travertine walls set back regarding the roof overhang. The externalisation of the free plan mechanics is accompanied by the equally innovative multiplication of instances of combined movement and porosity. The large, unique and central empty void penetrated by an avenue will enliven the main floor, while the *pilotis* are crossed by alleys.

Photographs taken from the river or patio garden present the Pavilion as a rather monumental additive composition. The special shape and concentrated mass of the auditorium call attention to the verticality of the long wing garden façade, manifest through its colossal colonnade, the continuous glazing of its two floors and the neighbouring flagpoles. The internalisation of the main gallery's mezzanine can be seen atop the sequence of bar and restaurant. The mezzanine slab's irregular borders are perceived as cut-outs defining vertical perforations. Verticality is reinforced inside by the alternation of columns split by the mezzanine slab's overhangs with colossal columns that disclose the full height of the gallery. Costa and Niemeyer expand and intensify a small episode at Notre-Dame du Raincy, where columns split by the choir balcony stand besides the colossal columns that disclose the full height of the nave. The visual autonomy between slabs and columns complements that between columns and walls, and different possibilities follow from the incongruence of edges in parallel slabs. The ruled curves of the gallery roof and floor contain and oppose the irregular curves of the mezzanine contours, while the straight lines of the terrace contain and oppose the ruled curves of the portico and auditorium roof above. Extended to the gable, transparency shows how the theatrical effect derives from distinct relationships between point supports, slabs and the external walls, giving rise to two overlapped volumes: one virtual and defined by the supports, the other real and contained by the external walls and slabs.

On the other hand, the contrast between a subtractive and an additive composition is not free of ambiguity, for an opposite suggestion arises in both cases. The blind wall of the French Pavilion combines with the transparent long wing to suggest that the Pavilion might have resulted from the fragmentation of a classic yet distorted quadrangle. From the avenue, the ramp and the diorama are perceived as additions to the punctured frontal façade. An illusionistic

uma sugestão contrária se faz nos dois casos. A parede cega do Pavilhão Francês se combina com a ala longa transparente para sugerir que o Pavilhão poderia ter resultado da fragmentação de um quadrilátero clássico, mas distorcido. A partir da avenida, a rampa e o diorama são percebidos como adições virtuais à fachada frontal perfurada. A oscilação ilusionista entre “gestalts” que poderiam ser consideradas incompatíveis é adicionada à alternância ou sobreposição de opostos.

A ambivalência tampouco é mencionada pela imprensa. Como a teatralidade e a exuberância, ela aparece de várias formas. O partido em L também pode ser lido como um partido em H distorcido, como notado antes. Lucio explicou que a abertura (que também pode ser chamada de extroversão) e o rendilhado (que também pode ser chamado de porosidade) resultaram de uma sólida análise do sítio e dos edifícios vizinhos. De fato, há mais no partido que o contraste com a massa alta e pesada do Pavilhão Francês e a reiteração da curva da rua. Além de respeitar e valorizar a hierarquia das vias limítrofes e adaptar-se às especificidades de orientação solar, a maior parte da construção está alinhada com a rua e o pátio de entrada é definido por um recuo paralelo à avenida. Como a sede da Associação Brasileira de Imprensa dos irmãos Roberto, o Pavilhão completa seu quarteirão, mas o faz de maneira ambivalente, combinando um perímetro quase-fechado com uma grande dose de transparência reveladora. Esta não é a Cidade Funcional sonhada por Le Corbusier no CIAM de 1933. Como o projeto final do Ministério da Educação, que pode ser lido como uma versão parcialmente corroída de um bloco perimetral, o Pavilhão aponta para uma cidade de blocos quase fechados e ruas quase corredores quarenta anos antes que Oriol Bohigas a promovesse.

De outro ponto de vista, Lucio observava que a composição Pavilhão tinha algo de barroco, não devido ao uso de curvas por si só, mas pelo movimento que esse uso organizava. Na verdade, Lucio e Niemeyer não foram precursores do uso de curvas na nova arquitetura, como mostram os Viadutos Habitáveis de Le Corbusier para o Rio de Janeiro e Argel, a obra de Aalto e Mendelsohn, Scharoun, Haring que havia projetado o Clube Alemão para o Rio, o Highpoint de Lubetkin publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*. Curvas estavam por toda parte na década de 1930, na arquitetura moderna como na Déco modernista. A simplificação formal foi uma maneira de reconhecer que a aerodinâmica conformava as máquinas em 1930. Dito isto, movimento organizado é resumo apto das características barrocas de acordo com Heinrich Wölfflin.⁴⁰ Ele engloba a multiplicação exuberante de volumes e *promenades architecturales* que enfatizam as qualidades

oscillation between gestalts that might be considered incompatible is added to the alternation or overlapping of opposites.

Ambivalence is not mentioned by the press, however. Like theatricality and exuberance, it appears in many guises. The L-shaped *parti* can also be read as a distorted H-shaped one, as noted before. Costa explained that openness (which can also be called extroversion) and laciness (which can also be called porosity) resulted from a sound analysis of the site and its neighbouring buildings. In fact, there is more to the *parti* than the contrast with the tall, heavy mass of the French Pavilion and the reiteration of the street curve. Besides sensibly respecting and enhancing the hierarchy of the bordering roads and adapting to the specificities of solar orientation, most of the construction is aligned with the street and the forecourt is defined by a set-back parallel to the avenue. Like the Roberto brothers' Brazilian Press Association headquarters, the Pavilion completes its urban block, but it does so ambivalently, combining a quasi-closed perimeter with a great deal of revelatory transparency. This is not the Functional City dreamed by Le Corbusier in the 1933 CIAM. Like the Ministry of Education final design which can be read as a partially eroded version of a perimetral block, the Pavilion points to a city of quasi-closed blocks and quasi-corridor streets forty years before Oriol Bohigas promoted it.

From another standpoint, Costa noted that the Pavilion composition had something of the baroque about it, due not to the use of curves by itself but to the movement they organised. Indeed, Costa and Niemeyer were not precursors of the use of curves in the new architecture, as shown by Le Corbusier's Inhabitable Viaducts for Rio de Janeiro and Algiers, the work of Aalto and Mendelsohn, Scharoun, Haring who had designed the German Club for Rio de Janeiro, Lubetkin's Highpoint published in the *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*. Curves were everywhere in the 1930s, in modern as well as moderne architecture. Streamlining was a way of recognizing that aerodynamics shaped machines in the 1930s. That said, organised movement is an apt summary of baroque features according to Heinrich Wölfflin⁴⁰. It encompasses the exuberant multiplication of volumes and *promenades architecturales* that emphasise the pictorial qualities of the Pavilion's open form, along with the interest in ambiguous images and the preference for spatial recession over frontality. None of those traits depend in theory on curves, just as straight lines do not necessarily convey classical serenity.

Orthogonal interludes at the Pavilion do suspend fluidity and anchor movement now and then, while curvilinear

pictóricas de forma aberta do Pavilhão, juntamente com o interesse em imagens ambíguas e a preferência pela recessão espacial ao invés de frontalidade. Nenhuma dessas características depende, de curvas em teoria, assim como linhas retas não necessariamente resultam em serenidade clássica.

Os interlúdios ortogonais no Pavilhão de fato suspendem a fluidez e ancoram a circulação aqui e ali, enquanto episódios curvilíneas animam a regra ortogonal no projeto final do Ministério da Educação. A ambivalência está presente nos dois casos, no sentido da apreciação positiva dos valores que são complementares, tanto quanto contrários. A ênfase muda de acordo com especificidades do caso, de modo que as características barrocas podem aparecer como um traço dominante ou subordinado. Lucio deu por assente que as características barrocas nos dois casos se contrapunham a colonatas que tinha algo de neoclássico. No Ministério da Educação, um *pilotis* atua como propileu. No Pavilhão do Brasil, revive um antigo contraponto: a ala longa cristalina atua como fundo para o espelho d'água pitoresco cuja forma amebóide é estilização do natural. A gradação expressiva entre esses dois exemplos não carece de relevância. Lucio implicava dois conjuntos de características afins em sua memória do Pavilhão. Ele associou o jônico com o barroco, curvas dinamismo, um certo lirismo, sensualidade e feminilidade, romantismo, talvez, enquanto o dórico se ligava ao classicismo, linhas retas, estabilidade, austeridade, racionalidade e masculinidade. Os conjuntos não definem oposições absolutas, apenas estabelecem os pontos convencionais extremos em uma escala. Nos termos do Pavilhão Brasileiro, a ambivalência é uma questão de amar os muitos tons de cinza entre branco e preto, tanto quanto os muitos tons de preto e branco.

CARACTERIZAÇÃO

Lucio e Niemeyer foram treinados na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, modelada após a *Beaux-Arts* de Paris. Filhos da classe dominante, eles não desprezavam a sua instituição de origem. Apesar de terem rejeitado o historicismo e ornamento, não tinham rompido com a compreensão acadêmica de boa arquitetura como composição correta. Em *Razões da Nova Arquitetura*, Lucio afirmava que a arquitetura moderna era a herdeira legítima da tradição clássica defendida pelos acadêmicos. Seu segredo, ele apontava, era um tipo particular de estrutura independente, com lajes planas em balanço. Essa estrutura justificava a renovação das formas arquitetônicas e embasava um verdadeiro estilo, isto é, um sistema coerente de elementos e princípios de construção aliados a elementos e princípios de composição. Além disso,

episodes enliven the orthogonal rule at the Ministry of Education final design. Ambivalence is present in both cases, in the sense of positive appreciation of values that are complementary as much as contrary. Emphasis changes according to case specifics, so that baroque features appear as either a dominant or subordinate streak. Costa took for granted that baroque features in both case were played against colonnades which had something of the neoclassical about it. At the Ministry of Education, a *pilotis* acts as propylaeum. At the Brazilian Pavilion, an old counterpoint revives: the crystalline long wing acts as foil to the picturesque garden pond whose amoeboid shape is stylised after nature. The expressive gradation between these two examples does not lack relevance. Costa implied two sets of kindred features in his Pavilion memoir. He associated the Ionic with the baroque, curves, dynamism, a certain lyricism, sensuality and womanhood, romanticism perhaps, while the Doric went with classicism, straight lines, stability, austerity, rationality and manhood. The sets do not define absolute oppositions, they just establish the conventional extreme points in a scale. In the terms of the Brazilian Pavilion, ambivalence is a question of loving the many shades of grey between black and white as much as the many shades of black and white.

CHARACTERISATION

Both Costa and Niemeyer were trained at the Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro, modelled after the Parisian *Beaux-Arts*. Establishment sons, they did not scorn their alma mater. Although they rejected historicism and ornament, they did not break with the academic understanding of good architecture as correct composition. In *Razões da nova arquitetura*, Costa claimed that modern architecture was the legitimate heir to the classic tradition defended by academics. Its secret, he pointed out, was a particular kind of independent structure, one featuring cantilevered flat slabs. It justified the renewal of architectural forms and underpinned a true style, that is, a coherent system of elements and principles of construction allied to elements and principles of composition. Furthermore, the academic understanding of good architecture required correct composition endowed with appropriate character, so that individual physiognomies could emerge reflecting different programmes and contexts without the loss of the "family air" that distinguished a true style, as Costa put it in the memoir of his entry for the Monlevade Company Town competition, written in 1934, the same year as *Razões*⁴¹. Style, composition and character were not dirty words for Costa. He was fully aware that the materialisation of correct composition implied the manipulation of a pre-existing repertory of forms, while the materialisation of appropriate

22 Escadaria.
22 Staircase.

23 Em direção ao vestíbulo I.
23 Towards the vestibule I.



22



23

24 Vestíbulo lambris.
24 Paneled vestibule.



24

25 Galeria depois o vestíbulo o projeto de Piacentini - Mopurgo para a Cidade Universitária do Brasil exposta na primeira mesa.
25 Gallery after the vestibule of the project Piacentini - Mopurgo for the University City of Brazil exposed in the first table.



25

a compreensão acadêmica de boa arquitetura requeria composição correta dotada de caráter apropriado, para que fisionomias individuais pudessem emergir refletindo programas e contextos diferentes, sem a perda do “ar de família” que distingue um verdadeiro estilo, como Lucio o coloca na memória de seu projeto de concurso para a Vila Operária de Monlevade, escrito em 1934, no mesmo ano que *Razões*⁴¹. Para Lucio, estilo, composição e caráter não eram palavras. Ele estava plenamente consciente de que a materialização da composição correta implicava a manipulação de um repertório pré-existente de formas, enquanto a materialização do caráter implicava a manipulação dos valores convencionais atribuídos a essas formas. Sua qualificação do Pavilhão como possuidor de uma graça jônica deveria ser lida nessa luz, e o mesmo se aplica à sua qualificação da maioria da arquitetura moderna até então como possuidora de uma severidade dórica, mesmo o prédio do Ministério da Educação em construção. Caráter apropriado é uma questão de ambiência (graça, severidade) e linhagem (jônica, dórica), e envolve geometria e materialidade, composição e iconografia, abstração e figuração. Sua expressão é motivada pela situação e ocasião, inovação e reiteração, o desejo de ser diferente e o desejo de se conformar.

UM PAVILHÃO DE FEIRA

Graça, leveza, extroversão, exuberância e porosidade respondem ao desejo de transmitir atributos convencionalmente considerados apropriados para um pavilhão de feira. A teatralidade também convém a um tipo de construção que não deve durar mais que uma estação, como uma peça. Nessa perspectiva, o violento contraste entre as elevações de rua e jardim é comparável ao contraste entre bastidores e boca de cena. A elevação para o pátio ajardinado evoca a grandiloquência de outros pavilhões através da sua colunata colossal e ao mesmo tempo que a evita através de sua materialidade, trazendo à mente o Palácio de Cristal (1851) que continha uma feira inteira em Londres, a primeira com intenções universais.

De outra perspectiva, Lucio sugere um contraste entre a severidade dórica do edifício do Ministério da Educação, um monumento cívico para todas as estações, com a graça e leveza jônicas do pavilhão temporário. Implicações da feminilidade e lirismo são reforçadas pela chapa de metal que reveste as colunas de aço como uma voluta. As conotações palacianas da colunata se mantêm em tom menor. Um ar doméstico predomina, elegante, mesmo que às vezes peculiar⁴². Como Sert em Paris, Lucio e Niemeyer rejeitam o conceito linear adotado por Mies em Barcelona. Não deixam dúvida de que a linhagem tipológica do pavilhão é o da vila romana. Estão conscientes

character implied the manipulation of the conventional values ascribed to those forms. His qualification of the Pavilion as possessing an Ionic grace should be read in that light, and the same applies to his qualification of most modern architecture so far as possessing a Doric severity, even the Ministry of Education building under construction. Appropriate character is a question of proper mood (grace, severity) and lineage (Ionic, Doric), and involves both geometry and materiality, composition and iconography, abstraction and figurativeness. It is motivated by situation and occasion. innovation and reiteration, the desire of being different and the desire to conform.

A FAIR PAVILION

Grace, lightness, extroversion, exuberance and porosity respond to the desire to convey what are conventionally considered to be appropriate attributes for a Fair Pavilion. Theatricality also befits a type of building that is not meant to last more than a season, like a play. In that perspective, the violent contrast between street and garden elevations is comparable to the contrast between backdrop and stage curtain. The patio garden elevation evokes the grandiloquence of other pavilions through its colossal colonnade and eschews it through its materiality, while bringing to mind the Crystal Palace (1851) which had contained a whole fair in London, the first with universal intentions.

From another perspective, Costa intimates a contrast between the Doric severity of the Ministry of Education building, a civic monument for all seasons, with the Ionic grace and lightness of the temporary Pavilion. Implications of femininity and lyricism are reinforced by the metal plate that clads the steel columns like a scroll. The palatial connotations of the colonnade are kept in a minor key. A domestic tone predominates, elegant even if at times peculiar⁴². As Sert in Paris, Costa and Niemeyer reject the linear concept adopted by Mies in Barcelona. They leave no doubt that the Pavilion’s typological lineage is that of the Roman villa. They are aware that the villa’s axial organisation, atrium and peristyle reappear in the French *hôtel particulier* with its *corps-de-logis* set between forecourt and garden and the Brazilian sugar plantation house with a colonnaded veranda at the front and a three-sided courtyard opening to fields at the back, like the neoclassical Fazenda Colubandê near Rio⁴³, equally remarkable for the multiple entrances to ground-floor services. Urban colonial Brazil and the Moorish components of its Iberian pedigree justify fashioning the *brise-soleil* as a modern fixed *muxarabi*, instead of the more elaborate movable panels designed for the Ministry of Education building. Evocation of the ancestral past is combined with allusion to the modern pavilion, to Melnikov (the rising

que o organização axial, o átrio e o peristilo da vila re parecem no *hôtel particulier* francês com o *corps-de-logis* entre pátio e jardim como na casa de engenho brasileira que tem varanda com colunas na frente e um pátio fechado de três lados aberto para o campo ao fundo, como a fazenda Colubandê neoclássica, perto do Rio⁴³, igualmente notável pelas múltiplas entradas aos serviços no piso térreo. O Brasil colonial urbano e os componentes mouros de sua descendência ibérica justificam modelar o *brise-soleil* como um muxarabi moderno fixo, em vez dos painéis móveis mais elaborados projetados para o prédio do Ministério da Educação. A evocação do passado ancestral é combinada com a alusão ao pavilhão moderno, Melnikov (a via de acesso pública que sobe), Sakakura (a rampa e as treliças) e Aalto (curvas), para não mencionar Mies (a externalização da mecânica da planta livre) e Perret (as colunas colossais e as truncadas).

UM TEMPERAMENTO NACIONAL

Caracterização da nacionalidade era também uma exigência do programa. Graça, leveza, exuberância, extroversão e porosidade se associam com traços convencionalmente considerados distintivos do temperamento e da paisagem do país, de uma natureza franca e risonha. A porosidade insinua uma personalidade aberta enquanto materializa a integração entre interior e exterior permitida pelo clima e propiciada pela ocasião. A expressão é menos grave do que no prédio do Ministério, porque uma feira é evento ocasional, mas a exuberância e extroversão não levam à falta de decoro. São mantidas sob controle pelo despojamento dos elementos de arquitetura moderna. Lucio sugeriu que a ausência de ornamento convém à simplicidade dos costumes e atitude brasileiros, seguindo uma tradição nacional e racional de construção que remontava aos tempos coloniais. Para ele, a simplicidade chã era um fator constituinte da arquitetura brasileira. O barroco brasileiro estava longe de ser engalanado⁴⁴. Durante o império, os exercícios com sólidos elementares informavam tanto as colonatas de alvenaria neoclássicas enfeitando as varandas das casas de engenho como Colubandê e os postes de ferro lineares enfeitando as varandas das casas urbanas e dos chalés suburbanos ecléticos, como o exemplo ilustrado em *Documentação Necessária*.

Como mostra a conexão com Colubandê, a declaração substantiva de linhagem nacional inclui mais que realizações modernas e pessoais. A rampa externa é um elemento comum em fortalezas e prefeituras coloniais. Antes de Colubandê, muitas casas rurais do século 17 em São Paulo tinham capela separada, mas relacionada; o confronto entre galeria e auditório principal em Nova York é antigo. O pátio do Pavilhão revive jardins pitorescos

public access route), Sakakura (ramp and trelliswork) and Aalto (curves), not to mention Mies (the externalisation of the free plan mechanics) and Perret (the colossal and split columns).

A NATIONAL TEMPERAMENT

Characterisation of nationality was also a requirement of the programme. Grace, lightness, exuberance, extroversion, and porosity associate with traits conventionally considered distinctive of the Brazilian temperament and landscape, of a frank and cheerful nature. Porosity hints at an open personality while materialising the integration between inside and outside allowed by the climate and provided by the occasion. Expression is less severe than at the Ministry building because a fair is a casual affair, but exuberance and extroversion do not lead to lack of decorum. They are kept under control by the bareness of modern architecture's elements. Costa suggested that the absence of ornament suited the simplicity of national custom and attitude, following a national and rational tradition of building that went back to colonial times. For him, plainness was a constituent feature of Brazilian architecture. The Brazilian baroque was far from ornate⁴⁴. During the Empire, exercises with elementary solids informed both the Neoclassical masonry colonnades gracing the verandas of plantation houses such as Colubandê and the linear iron posts gracing the verandas of Eclectic urban houses and suburban cottages, like the one illustrated in *Documentação Necessária*.

As the connection with Colubandê shows, the substantive declaration of national lineage includes more than modern and personal achievements. The external ramp is a common element in colonial fortresses and town halls. Prior to Colubandê, many 17th century rural São Paulo houses had a separate but related chapel; the confrontation between the main gallery and auditorium in New York goes back a long way. The Pavilion's patio revives picturesque Brazilian gardens and the gallery invokes Le Corbusier's Inhabitable Viaduct for Rio de Janeiro – as well as the Bath crescents behind it. If the baroque affiliation represents a connection with the traditional spirit of Luso-Brazilian architecture according to Costa, so does straightforward classical objectivity.

Inclusiveness follows ambivalence, and both intimate that Brazilian culture was not only porous but downright voracious, much as Oswald de Andrade proposed in his *Manifesto Antropofágico* (1928), as well as eclectic and tolerant, much as Gilberto Freyre had depicted Portuguese culture at its best in *Casa Grande e Senzala* (1933)⁴⁵. Allusions to past architectures in the Pavilion relate to a fairly diversified set of places and times, drawing on

brasileiros e a galeria evoca o Viaduto Habitável para o Rio de Janeiro e Le Corbusier, bem como os crescentes de Bath por trás do projeto. Se a filiação barroca representa uma conexão com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira para Lucio, o mesmo acontece com a objetividade clássica direta.

A inclusividade se segue à ambivalência, e ambas intimam que a cultura brasileira era não só porosa, mas absolutamente voraz, como Oswald de Andrade propusera em seu *Manifesto Antropofágico* (1928), mas também eclética e tolerante, como Gilberto Freyre tinha representado o melhor da cultura portuguesa em *Casa Grande e Senzala* (1933)⁴⁵. As alusões a arquiteturas passadas no Pavilhão constituem um conjunto bastante diversificado de lugares e épocas, compreendendo fontes que são tanto populares quanto eruditas. Transcendendo os limites da história e geografia brasileiras, elas reivindicam como herança o conjunto da cultura ocidental e sugerem que a brasilidade não existe fora dele, corroborando o mote anteriormente citado do Comissário Vidal. Como disse Lucio em *Razões*, a história mostrava arquitetura que foi local antes de se tornar internacional; como disse Lucio em *Universidade do Brasil*, a história mostrava que arquitetura internacional podia adquirir inflexões nacionais. Era absurda a oposição entre nacional e internacional. Tanto o edifício do Ministério quanto o Pavilhão apresentavam inovações de composição que não eram intrinsecamente brasileiras. O dórico masculino se relaciona com o jônico feminino como modos genéricos correspondentes a distinções biológicas universais. Wölfflin fez do barroco uma categoria da arte ocidental. A “invenção” do *brise-soleil* por Le Corbusier foi ocasionada por problemas de proteção solar em seu projeto para a sede do Exército de Salvação em Paris: superfícies de vidro superaquecidas não eram uma preocupação exclusivamente tropical.

DECLARAÇÃO SOBRE ARQUITETURA MODERNA

Lucio reconhecia duas concepções espaciais e formais desenvolvidas por separado ao longo da história. Em *Universidade do Brasil* e dois ensaios subsequentes, ele definiu uma como estática e centrípeta, a outra como dinâmica e centrífuga. Prevalecendo em um eixo mediterrâneo-mesopotâmico que prezava a contenção plástico-ideal de um cristal, a primeira era exemplificada pelas arquiteturas grega e romana. Prevalecendo em um eixo nórdico-oriental que prezava a expansividade orgânico-funcional de uma flor, a segunda era exemplificada pelas arquiteturas gótica e barroca. Desta vez as duas concepções se encontravam e se complementaram na teoria e na prática. A arquitetura moderna admitia o jogo espontâneo ou proposital tanto das formas livremente delineadas quanto das

sources that are both popular and erudite. Transcending the limits of Brazilian history and geography, they claim the whole of Western culture as heritage and suggest that Brazilianness does not exist apart from it, corroborating Commissioner Vidal’s previously quoted motto. As Costa said in *Razões*, history showed architecture that was local before becoming international; as Costa said in *Universidade do Brasil*, history showed that international architecture could acquire national inflections. It was senseless to oppose the national to the international. Both the Ministry building and the Pavilion presented compositional innovations that were not intrinsically Brazilian. The masculine Doric related to the feminine Ionic as generic modes corresponding to universal biological distinctions. Wölfflin made the baroque a category of Western art. Le Corbusier’s “invention” of the *brise-soleil* was due to solar protection problems in his design for the Salvation Army building in Paris: overheated glazed surfaces were not exclusively a tropical concern.

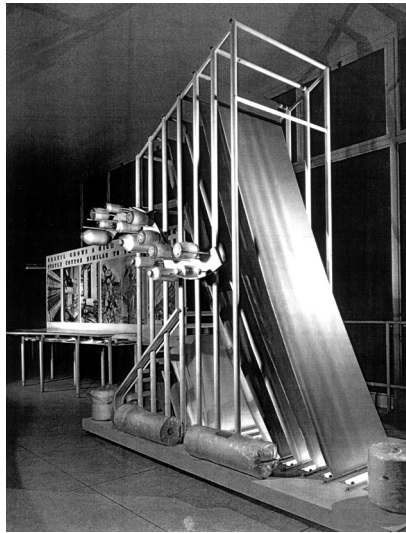
A STATEMENT ABOUT MODERN ARCHITECTURE

Costa recognized two spatial and formal conceptions developing separately in history. In *Universidade do Brasil* and two subsequent essays, he defined one as static and centripetal, the other as dynamic and centrifugal. Prevailing on a Mediterranean-Mesopotamian axis that prized crystalline, plastic-ideal containment, the former was exemplified by Greek and Roman architecture. Prevailing on a Nordic-Oriental axis that prized flowery, organic-functional expansiveness, the latter was exemplified by Gothic and Baroque architecture. This time both conceptions met and complemented each other in theory and practice. Modern architecture admitted the spontaneous or deliberate play of both freely delineated and geometrically defined forms, at one moment sprawling, next restrained, now independently, and then together. The ambivalence and inclusiveness of the Pavilion illustrated a general proposition⁴⁶.

Furthermore, modern architecture had already a past but was open to development. The several allusions founds in the Pavilion suggested that it was a tradition in the making, a maturing style. Costa conceived style as a convenient, if not unavoidable, guiding force. Endorsing a style was like accepting the rules of a game, the necessary conventional framework for learning, displaying and expanding expertise. After all, architecture was always construction, but construction was not necessarily architecture, and the characteristic independent skeleton of modern architecture was first deployed by Le Corbusier in a residential project baptized Domino, recalling both a game and the authority of the rules without which no game can begin.

26, 27 Uma piscadela ao suprematismo.
26, 27 A wink to suprematism.

28 Galeria Principal.
28 Main Gallery.



26



27



28

geometricamente definidas, em um momento esparramadas, ao lado comprimidas, agora independentes, e depois em conjunto. A ambivalência e a inclusividade do Pavilhão ilustravam uma proposição geral⁴⁶.

Além disso, a arquitetura moderna já tinha um passado, mas estava aberta para o desenvolvimento. As várias alusões no Pavilhão sugeriam que era uma tradição que se elaborava, um estilo em maturação. Lucio concebia um estilo como uma força orientadora conveniente, se não inevitável. Endossar um estilo era como aceitar as regras de um jogo, o quadro convencional necessário para o aprendizado, exibição e ampliação de perícia. Afinal, a arquitetura sempre foi construção, mas a construção não era necessariamente arquitetura, e o esqueleto independente característico da arquitetura moderna foi estabelecido por Le Corbusier em um projeto residencial batizado Dom-ino, recordando simultaneamente um jogo e a autoridade das regras sem as quais nenhum jogo pode começar.

As regras são restrições, mas não determinam automaticamente os movimentos do jogador. Boas regras de jogo vão além de garantir espaço de manobra. Desde que sua implantação se dá por consentimento e não por imposição, jogar o jogo também é uma forma de verificar o seu apelo e enriquecer o repertório de movimentos conhecidos. Boas regras de jogo lançam um desafio e tanto o prédio do Ministério da Educação quanto o do Pavilhão do Brasil indicavam que a arquitetura moderna poderia ser um jogo mais rico do que aquele que estava implícito no pensamento ortodoxo "racionalista" ou "funcionalista" de 1920. Na verdade, o Pavilhão Brasileiro coroava os esforços em 1930 para superar as limitações técnicas e expressivas de um "racionalismo" ou "funcionalismo" supostamente objetivos que negava, mas não podia deixar de ser um estilo. Le Corbusier, Mies, Aalto e Terragni contam entre os arquitetos que expandiram o escopo do sistema da arquitetura moderna naquela década, mas o mesmo se pode dizer de Lucio e Niemeyer.

LEGADO

O sucesso de crítica e bilheteria do Pavilhão ajudou a lançar uma escola brasileira de arquitetura moderna baseada no Rio, colocada na ribalta por uma grande mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York. O Brasil tinha se mantido neutro quando a invasão alemã-soviética da Polônia em setembro de 1939 deu início à Segunda Guerra Mundial. Embora muito menos importante que a oferta de ajuda financeira em troca do direito de estabelecer bases militares ao longo da nordeste do Brasil, a mostra foi parte dos esforços americanos para trazer Vargas para o lado dos Aliados. Philip Goodwin e G.E. Kidder-Smith foram os curadores de *Brazil Builds: New*

Rules are restrictions, but they do not automatically determine the player's moves. Good game rules go beyond ensuring room for manoeuvre. Since they stand by consent and not by imposition, game-playing is also a way of checking their appeal and enriching the repertory of known moves. Good game rules set a challenge, and both the Ministry of Education building and the Brazilian Pavilion indicated that modern architecture could be a richer game than what was implied by the orthodox "rationalist" or "functionalist" thought of the 1920s. Indeed, the Brazilian Pavilion crowned efforts in the 1930s to overcome the technical and expressive limitations of a supposedly objective "rationalism" or "functionalism" that denied but could not help being a style. Le Corbusier, Mies, Aalto and Terragni count among the architects that expanded the scope of the modern architectural system in that decade, but so do Costa and Niemeyer.

LEGACY

The Pavilion's critical success helped to launch a Brazilian school of Rio – based modern architecture, brought into the limelight by a major exhibition at the Museum of Modern Art in New York. Brazil had remained neutral when the German-Soviet invasion of Poland in September 1939 started World War II. Although much less important than the offer of financial aid in return for the right to establish military bases along the Northeast coast of Brazil, the exhibition was part of the American efforts to bring Vargas to the Allies' side. Philip Goodwin and G.E. Kidder-Smith were the curators of *Brazil Builds: New and Old 1652-1942*⁴⁷. It opened in January 1943, about four months after Brazil declared war to Germany and Italy. For once, diplomatic pragmatism served critical acumen. The exhibition lived up to its title, provocative enough for the institution that had coined the term international style for the progressive architecture of the twenties in 1932.

Brazil Builds showed modern architecture interacting with history and geography, memory and place, operation and communication, necessity and desire. The Ministry of Education building opened the "new" section, presented as the counterpart of the Neoclassical Itamaraty Palace (1854) that opened the "old" section and was formerly an urban mansion converted into the Ministry of Foreign Affairs headquarters. The Brazilian Pavilion closed the "new" section, presented as the counterpart of the Neoclassical villa (1789) converted into a school that closed the "old" section. *Une maison, un palais*: that was the title of Le Corbusier's book defending his project for the Palace of the League of Nations (1927) and modern architecture's obligation to deal with house and palace alike⁴⁸. Issues of modern monumentality were being raised,

and Old 1652-1942, inaugurada em janeiro de 1943, cerca de quatro meses após o Brasil ter declarado guerra à Alemanha e à Itália⁴⁷. Por uma vez, o pragmatismo diplomático serviu a capacidade crítica. A mostra fez jus ao título, bastante provocativo para a instituição que tinha cunhado em 1932 a expressão estilo internacional para a arquitetura progressista dos anos vinte.

Brazil Builds mostrava a arquitetura moderna interagindo com história e geografia, memória e lugar, operação e comunicação, necessidade e desejo. O Ministério da Educação abria a seção “nova”, apresentado como a contrapartida do Palácio Itamaraty (1854) neoclássico, que abria a seção “velha”, uma mansão urbana transformada em sede do Ministério das Relações Exteriores. O Pavilhão Brasileiro fechava a seção “nova”, apresentado como a contrapartida da vila neoclássica (1789) convertido em escola que fechava a seção “velha”. *Une maison, un palais*: este é o título do livro de Le Corbusier defendendo o seu projeto para o Palácio da Liga das Nações (1927) e a obrigação da arquitetura moderna lidar com a casa e o palácio igualmente⁴⁸. Questões de monumentalidade moderna estavam sendo levantadas, contra críticos como Lewis Mumford ou John Summerson, enquanto tanto regimes totalitários quanto democráticos estavam ocupados erguendo mausoléus pomposos e grandiloqüentes. Mumford alegava em 1937 que a própria noção de monumento moderno era uma contradição em termos, porque monumentos caracterizam civilizações orientadas para a morte e o homem moderno era um nômade para quem a continuidade era uma questão de genes, em vez de pedras⁴⁹. Summerson argumentava em 1941 que, ser monumental era trair os tempos modernos; ecoando Victor Hugo em *Notre Dame de Paris*, para quem o livro iria matar a catedral, o papel substituindo a pedra, Summerson afirmava que a arquitetura não era mais o instrumento básico da coesão social⁵⁰. Goodwin pensava o contrário, como Le Corbusier e os brasileiros. Eles não acreditavam que a monumentalidade significava necessariamente pomposidade e grandiloqüência. Lucio detestava a oratória na vida e na arte da mesma forma, mas considerava que um tom de conversa era compatível com diferentes graus de formalidade e cerimônia.

Sigfried Giedion concordava. Escrevendo em 1944 sobre *The need for a new monumentality*, Giedion elogiou o edifício do Ministério da Educação e a Feira Mundial de 1939 em Nova York⁵¹. Em sua opinião, a feira foi um mega-evento proporcionando grandes espetáculos capazes de fascinar o povo com jogos de água, luz, som e fogos de artifício. Giedion estava promovendo centros comunitários como o novo tipo de monumento cívico moderno e uma inferência plausível é que ele os imaginava modelados a

against critics such as Lewis Mumford or John Summerson, while both totalitarian and democratic regimes were busy building pompous, grandiloquent piles. Mumford claimed in 1937 that the very notion of a modern monument was a contradiction in terms, because monuments characterised death-oriented civilisations and modern man was a nomad for whom continuity was a question of genes instead of stones⁴⁹. Summerson argued in 1941 that to be monumental was to be untrue to modern times; echoing Victor Hugo in *Notre Dame de Paris*, who had said that the book would kill the cathedral, paper replacing stone, he maintained that architecture was not the basic tool of social cohesion anymore⁵⁰. Goodwin thought otherwise, like Le Corbusier and the Brazilians. They did not believe that monumentality necessarily meant pomposity and grandiloquence. Costa abhorred oratory in life and art alike, but he did consider that a conversational tone was compatible with different degrees of formality and ceremony.

Sigfried Giedion agreed. Writing in 1944 about “The need for a new monumentality”, Giedion praised both the Ministry of Education building and the 1939 New York’s World Fair⁵¹. In his opinion, the fair was a mega-event providing great spectacles capable of fascinating the people with waterplays, light, sound and fireworks. Giedion was promoting community centres as the new type of modern civic monument and a plausible inference is that he envisioned them modelled after exemplary modern fair pavilions such as that designed by Costa and Niemeyer.

Even if implicitly and inadvertently, Giedion made a point that is easily overlooked. For the classic definition of a monument is a structure erected to commemorate person, idea, deed, event. A monument is a device of celebration, but a celebration does not necessarily call for pomposity and grandiloquence; its devices are not necessarily meant to last. An ephemeral monument is not an oxymoron. National fair pavilions fit into that slot. Celebration of the Weimar Republic was the main purpose of the German Pavilion at Barcelona by Mies van der Rohe – and celebration of the Nazi Reich would be the main purpose of his unbuilt design (1934) for the German Pavilion at the 1935 Brussels International Exposition⁵². Controversy often accompanies monuments, whether ephemeral or permanent. In her preface of 1945 to another MoMA show and catalog, *Built in USA – since 1932*, Elizabeth Mock included the Brazilian Pavilion among the architectural achievements of the thirties and early forties and differentiated between good democratic monumentality (exemplified by the Ministry of Education) and bad totalitarian monumentality (exemplified by Fascist, Nazi and Soviet architecture), but she was not really convincing because the Estado Novo of Vargas was not exactly an American style

partir de pavilhões de feira modernos exemplares como o projetado por Lucio e Niemeyer.

Mesmo que implícita e inadvertidamente, Giedion tocou num ponto importante que é facilmente passado por alto. A definição clássica de um monumento é uma estrutura erigida para comemorar pessoa, ideia, ação de eventos. Um monumento é um dispositivo de celebração, mas esta não pede forçosamente pomposidade e grandiloquência, nem seus dispositivos são forçosamente feitos para durar. Um monumento efêmero não é um oxímoro. Pavilhões nacionais de feira se encaixam nesse nicho. A celebração da República de Weimar era o objetivo principal do Pavilhão alemão em Barcelona por Mies van der Rohe e a celebração do Reich nazista seria o principal objetivo do seu projeto não construído (1934) para o Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Bruxelas de 1935⁵². A controvérsia acompanha frequentemente os monumentos, efêmeros ou permanentes. Em seu prefácio de 1945 para outra mostra e catálogo do Museu de Arte Moderna de Nova York, *Built in USA: since 1932*, Elizabeth Mock incluiu o Pavilhão do Brasil entre os logros arquitetônicos dos anos trinta e começo dos quarenta e diferenciou a monumentalidade democrática boa (exemplificada pelo Ministério da Educação) e a monumentalidade totalitária ruim (exemplificada pela arquitetura fascista, nazista e soviético), mas não foi muito convincente, porque o Estado Novo de Vargas não era exatamente uma democracia ao estilo liberal americano, a arquitetura promovida por Mussolini incluía a Casa del Fascio de Terragni e os prédios da administração Roosevelt, já notava Giedion, eram tão pesados como os que vinham de Berlim, Moscou e Roma⁵³.

A efemeridade, porém, é relativa. A linhagem dos pavilhões de feira por certo inclui estruturas erguidas para eventos especiais, entre eles coroações reais e festivais revolucionários. Essas estruturas podem ser muito elaboradas, como a longa galeria e os arcos triunfais projetados para a coroação do imperador do Brasil D. Pedro II em 1841 pelo arquiteto Manoel de Araújo Porto Alegre – cujo nome, aliás, é comemorado em uma das ruas ao redor da quadra ocupada pela sede do Ministério da Educação, o tipo mesmo do monumento moderno que desafia o tempo. As estruturas de Araújo Porto Alegre não duraram muito. Contudo, não foram totalmente perdidas. O papel preservando a pedra, elas sobrevivem nos desenhos originais, gravuras posteriores e testemunhos contemporâneos. Da mesma forma, o Pavilhão Brasileiro sobrevive em desenhos, descrições e fotografias. Para nos lembrar da maioridade da arquitetura moderna tanto quanto do mundo de amanhã de ontem.

liberal democracy, architecture promoted by Mussolini included Terragni's Casa del Fascio and the buildings of the Roosevelt administration, as already observed by Giedion, were as ponderous as those coming from Berlin, Moscow and Rome⁵³.

Of course, ephemerality is relative. The lineage of fair pavilions certainly includes structures erected for special events, among them royal coronations as well as revolutionary festivals. These structures could be very elaborate, like the long gallery and triumphal arches designed for the coronation of Brazilian emperor Pedro II in 1841 by architect Manoel de Araújo Porto Alegre – whose name, by the way, is commemorated in one of the thoroughfares surrounding the block where the Ministry of Education building stands, the very type of the time-defying modern monument. Araújo Porto Alegre's structures did not last. Nonetheless, they were not lost entirely. Paper preserving stone, they survive on the original drawings and later engravings as well as contemporary testimonies, much as the Brazilian Pavilion survives on drawings, descriptions and photographs, to remind us of both modern architecture's coming of age and yesterday's world of tomorrow.

¹ Este documento é baseado em dois textos anteriores, um artigo chamado "Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro" em *AU 26* (São Paulo, 1989), páginas e parte de um capítulo de minha dissertação de doutorado, *Précisions*. Bibliografia pertinente inclui Philip Goodwin and G.E. Kidder-Smith, *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* (New York: MOMA, 1943); Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (London: Thames and Hudson, 1980); Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (São Paulo: EDUSP, 1999); Oigres Leici Cordeiro de Macedo, "Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, iconografia remanescente" em *Usos do passado*. Anais, XII Encontro Regional de História (Niterói: Depto. História UFF; ANPUH_ Rio, 2006), <http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2006/Indice2006.htm>. (acessado em 7/11/2010) e do mesmo autor com Eduardo Verri Lopes, "Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York 1939-40, Passeio Virtual por Novas Imagens", Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Maringá: 2009), http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Macedo_Oigres.pdf (acessado em 7/11/2010).

² Artigo de Grover Whalen, presidente da Fair Corporation na Encyclopaedia Britannica (14ª edição, 1937). Ver também Stanley Appelbaum, ed. *New York World's Fair/1939/1940 em 155 Photographs by Richard Wurts and others* (New York: Dover Publication, 1977).

³ Comunicações e serviços comerciais, produção e distribuição, interesses comunitários, alimentação, transporte e diversões, cada uma com um edifício focal projetado pela Comissão de Arquitetura da Feira.

⁴ Estado Novo é o período entre 1937 e 1945, quando o presidente Getúlio Vargas, em um golpe de estado, impôs uma Constituição nova e autoritária, derrubando o Congresso e assumindo poderes ditatoriais.

⁵ O Trilon e a Perisfera foram projetados por Wallace K. Harrison e J. André Fouilhoux. Harrison trabalhará depois com Niemeyer no projeto da sede da ONU.

⁶ Memorando, Arquivo do Ministério do Trabalho, Rio de Janeiro.

⁷ Atas do júri do concurso de arquitetura para o Pavilhão.

⁸ Para o processo de projeto do Ministério de Educação, ver minha tese e artigos citados na nota 1.

⁹ Lucio Costa, "Razões da Nova Arquitetura", em *Lucio Costa: Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), 86-94, escrito em 1934, publicado originalmente em 1936.

¹⁰ S. Frederick Starr, K. Mel'nikov. *Le Pavillon Soviétique*. Paris: 1925 (Paris: L'Équerre, 1981). A vanguarda russa estava particularmente presente em *L'Architecture Vivante*. Os pavilhões de Le Corbusier podem ser encontrados em *Oeuvre complète 1934-38* (Zurich: Ginsberger, 1939).

¹¹ Para Le Corbusier's Pavilion des Temps Nouveaux ver *Oeuvre complète - 1934-38*. O Pavilhão Espanhol aparece em Josep Lluís Sert (Barcelona: Studio Paperback, GG, 1979). O Pavilhão Japonês está presente em Kenneth Frampton, *Modern Architecture 1920-1945*. (Tokyo: GA, 1983).

¹² Os Pavilhões Finlandês e Checo estão presentes em Frampton, *Modern Architecture. 1920-1945*.

¹³ O arquiteto Rubens Porto era o representante do Ministério do Trabalho. Os outros representantes do IAB eram Ângelo Bruhns, que integrara a equipe de Costa para o projeto da Universidade do Brasil de 1936 e Eduardo de Souza Aguiar, do Departamento de Obras do Ministério da Educação.

NOTES

¹ This paper is based on two previous texts, an article called "Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro" in *AU 26* (São Paulo, 1989), 92-101, and part of chapter 5 from my doctoral dissertation, *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les projets et les oeuvres de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M. Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira et cie.* (Paris: Université de Paris VIII, 2002). For a comparison with the Ministry of Education building, see my "Modern Architecture, Brazilian Corollary". *AA Files*, 36 (London: 1999), 10-20. Relevant bibliography includes Philip Goodwin & G.E. Kidder-Smith, *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* (New York: MOMA, 1943); Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (London: Thames and Hudson, 1980); Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (São Paulo: EDUSP, 1999); Lauro Cavalcanti, *Moderno e brasileiro* (Rio: Zahar, 2006); Oigres Leici Cordeiro de Macedo, "Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, iconografia remanescente" in *Usos do passado*. Anais, XII Encontro Regional de História (Niterói: Depto. História UFF; ANPUH_ Rio, 2006), <http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2006/Indice2006.htm>. (accessed November 7, 2010) and from Macedo with Eduardo Verri Lopes, "Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York 1939-40, Passeio Virtual por Novas Imagens", Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Maringá: 2009), http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Macedo_Oigres.pdf, (accessed November 7, 2010).

² Relevant bibliography includes the entry "New York World's Fair" by Grover Whalen, president of the Fair Corporation, in *Encyclopaedia Britannica 14th edition* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1937), 25-27; the leaflet *New York World's Fair. The fairs of the past. The fair of tomorrow*. (Chicago: Encyclopaedia Britannica Junior, 1937); *The Official Guide Book of the New York World's Fair* and Stanley Appelbaum, ed. *New York World's Fair/1939/1940 in 155 Photographs by Richard Wurts and others* (New York: Dover Publication, 1977). Among recent on-line material, *The iconography of hope: The 1939-40 New York World's Fair*. <http://xroads.virginia.edu/~1930s/display/39wf/front.htm>, accessed in 12/5/2010.

³ The six zones were Communications and business, Production and distribution, Community interests, Food, Transportation and Amusement, each having a focal building designed by the Fair Corporation's Board of Design. Among the Board's more influential members were industrial designers Norman Bel Geddes, Raymond Loewy, Henry Dreyfuss and Walter Dorwin Teague.

⁴ Estado Novo (literally New State) is the period from 1937 to 1945, when president Getúlio Vargas imposes a new, authoritarian Constitution in a coup d'état, and shuts down Congress, assuming dictatorial powers.

⁵ They were designed by Wallace K. Harrison and J. André Fouilhoux. Harrison was later to work with Oscar Niemeyer in the United Nations headquarters project.

⁶ Memo, Ministry of Labour Archives, 1939. New York World's Fair folder. Rio de Janeiro.

⁷ Minutes of the jury of the architectural competition for the Pavilion.

⁸ For the Ministry of Education design process, see my thesis and articles quoted in note 1.

⁹ Lucio Costa. "Razões da Nova Arquitetura", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), 86-94, written in 1934, originally published in 1936.

- ¹⁴ *Arquitetura e urbanismo*, IV, Maio/Junho 1939, 471-480.
- ¹⁵ *Arquitetura e urbanismo*, III, Março/Abril 1938, 98-99.
- ¹⁶ As descrições que seguem são feitas a partir dos fragmentos dos projetos encontrados no apartamento de Costa após sua morte, em 1988 e expostos no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 2002.
- ¹⁷ Pefigurando o pilar que se alça como uma cruz na Igreja Nossa Senhora de Fátima de Brasília por Niemeyer.
- ¹⁸ Partido é o esquema básico ou conceito de um projeto arquitetônico, na linguagem *Beaux-Arts*.
- ¹⁹ A Quinta da Boa Vista era a residência imperial, incluindo o Palácio de São Cristóvão neoclássico e lagos artificiais de bordos amebóides. Há muitas imagens e descrições na web. A Praça João Mendes é o antigo Largo da Cadeia. Ver foto (1880) por Marc Ferrez mostrando canteiros em forma de rim em frente das linhas neoclássicas da modesta Casa de Câmara e Cadeia de São Paulo, em *Cadernos de Fotografia Brasileira, São Paulo 450 Anos* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004), 77.
- ²⁰ Lucio Costa, "Universidade do Brasil" em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, 67-85. O parágrafo em questão, 85. O verbete "caractère", em Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique Architecture*. vol. 1 (Paris: C. J. Panckoucke, 1788).
- ²¹ Conforme sugerido por telegramas de arquivos do Ministério do Trabalho, Rio de Janeiro.
- ²² Lucio Costa, prefácio de "A obra de Oscar Niemeyer" Stamo Papadaki, *The work of Oscar Niemeyer*, (New York, Reinhold, 1950), 1-2. Quotation, 2. O original em Português foi publicado em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, 161-165. Quotation, 163.
- ²³ Lucio Costa, *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das artes, 1995), 190.
- ²⁴ As plantas dessa primeira versão também foram encontradas no apartamento de Lucio.
- ²⁵ Lucio Costa. " Documentação Necessária ", em *Lucio Costa: Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), publicado originalmente na *Revista do SPHAN*, 1937.
- ²⁶ Conforme deduzido da publicação em *Arquitetura e Urbanismo*.
- ²⁷ Ver galeria de fotos no link <http://digitalgallery.nypl.org>, buscando no campo search: New York World's Fair Brazil.
- ²⁸ Cobertura fotográfica completa é encontrado no *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939* (New York: H.K. Publishing, 1939).
- ²⁹ Todas as citações deste parágrafo de Armando Vidal, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Relatório geral* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941). Vidal também escreveu um segundo volume com fotografias, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940. Relatório geral* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942).
- ³⁰ Brochura oficial da *Feira Mundial de Nova York*, 31.
- ³¹ Curiosamente o escritório do comissariado era apainelado no "estilo inglês".
- ³² O projeto Italiano está re-publicado em Marcos Tognon, *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini. História, catálogo, documentos* (Campinas: Editora da Unicamp, 1999).
- ³³ Vidal, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*.
- ³⁴ *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 3-4. As referências acadêmicas não aparecem em outras versões do memorial publicado em *Arquitetura e Urbanismo*, IV, Maio/Junho 1939, 471-472, e mais tarde em Lucio Costa, *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das artes, 1995), 191-193.
- ¹⁰ S. Frederick Starr, *K. Mel'nikov. Le Pavillon Soviétique*. Paris: 1925 (Paris: L'Equerre, 1981). The Russian avant-garde was particularly present in *L'Architecture Vivante*. Le Corbusier's pavilions can be found in *Oeuvre complète 1934-38* (Zurich: Ginsberger, 1939).
- ¹¹ For Le Corbusier's Pavilion des Temps Nouveaux see *Oeuvre complète 1934-38*. The Spanish Pavilion appears in *Josep Lluis Sert* (Barcelona: Studio Paperback, GG, 1979). The Japanese Pavilion is featured in Kenneth Frampton, *Modern Architecture. 1920-1945* (Tokyo: GA, 1983).
- ¹² The Finnish and Czech Pavilions are featured in Frampton, *Modern Architecture 1920-1945*.
- ¹³ The architect Rubens Porto was the representative of the Ministry of Labour. The other representatives of the IAB were Ângelo Bruhns, who had been part of Costa's team for the Universidade do Brazil project in 1936, and Eduardo de Souza Aguiar from the Ministry of Education Superintendency of Works Division.
- ¹⁴ *Arquitetura e Urbanismo*, IV, May/ June 1939, 471-480.
- ¹⁵ *Arquitetura e Urbanismo*, III, March/ April 1938, 98-99.
- ¹⁶ The descriptions that follow are made after the fragments of the projects found in Costa's apartment after his death, 1998 and shown at Paço Imperial, Rio de Janeiro, in 2002.
- ¹⁷ Pefiguring the pillar that extends as a cross in Brasilia's Our Lady of Fatima Church (1957) by Niemeyer.
- ¹⁸ *Parti* is the basic scheme or concept of an architectural design in *Beaux-Arts* parlance.
- ¹⁹ Quinta da Boa Vista was the Imperial Residence, featuring the Neoclassical São Cristóvão Palace and artificial lagoons of amoeboid borders. There are many images and overall descriptions on-line. João Mendes Square was the former Largo da Cadeia (Police Station Plaza). See photo (1880) by Marc Ferrez showing kidney-shaped borders in front of the Neoclassical lines of the modest Casa de Câmara e Cadeia de São Paulo (Town Hall and Police Station) in *Cadernos de Fotografia Brasileira, São Paulo 450 Anos* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004), 77.
- ²⁰ Lucio Costa, "Universidade do Brasil" in *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, 67-85. The relevant paragraph, 85. Quatremère's entry "caractère", in *Encyclopédie Méthodique. Architecture*. vol. 1 (Paris: C. J. Panckoucke, 1788).
- ²¹ As suggested by telegrams at the archives of the Ministry of Labour, Rio de Janeiro.
- ²² Lucio Costa, foreword to "A obra de Oscar Niemeyer" Stamo Papadaki, *The work of Oscar Niemeyer*, (New York, Reinhold, 1950), 1-2. Quotation, 2. The original in Portuguese was published in *Sobre arquitetura*, 161-165. Quotation, 163.
- ²³ Lucio Costa, *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das artes, 1995), 190.
- ²⁴ Plans for this first version were also found at Costa's apartment.
- ²⁵ Lucio Costa. "Documentação Necessária", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: CEUA, 1962), originally published in *Revista do SPHAN*, 1937.
- ²⁶ As deduced from the publication in *Arquitetura e Urbanismo*.
- ²⁷ See the photo gallery at <http://digitalgallery.nypl.org>, searching: New York World's Fair Brazil.
- ²⁸ Complete photographic coverage of the Pavilion is found in *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939* (New York: H.K. Publishing, 1939).
- ²⁹ All quotations in this paragraph from Armando Vidal, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Relatório geral* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941). Vidal also wrote a second volume with photos, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de*

³⁵ *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 4. Wiener preservou cópias das fotografias usadas neste álbum em seus arquivos, hoje na Universidade de Oregon. Uma fotografia do Pavilhão foi exposta no vestíbulo da Town Planning Associates, firma de Wiener e seu parceiro Josep Lluís Sert. Wiener casou-se em 1947 com Ingeborg ten Haffen, ex-mulher de Lútero Vargas, um dos filhos de Getúlio.

³⁶ *Architectural Forum*, vol. 70 n.º. 6 (Chicago: Junho 1939), 448-449.

³⁷ *The Architectural Review*, vol. 86, n.º. 513, (Londres: Agosto 1939), 72.

³⁸ De acordo com *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 6.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Tradução em português: *Conceitos fundamentais da história da arte* (São Paulo: Martins Fontes, 1996). Hanna Levy, depois Hanna Deinhard, uma estudiosa de Wölfflin, autora de *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs* (Rottweil: Rothschild, 1936), fugiu da Alemanha para o Brasil e trabalhou no SPHAN nos anos 1940. Ela organizou seminários sobre as teorias de seu professor e publicou vários artigos sobre o barroco brasileiro.

⁴¹ "Vila Monlevade", em *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, 42-55. Originalmente publicado em *Revista PDF 3*, vol III, 1936.

⁴² Nesse sentido, o projeto conjunto é mais parecido como o projeto de concurso de Lúcio, com o seu peristilo interno, que ao de Niemeyer, cuja galeria tinha ar de depósito.

⁴³ Colubandê é um tipo de implantação residencial rural paradigmática estudada por Joaquim Cardozo, "Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio". *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro), 1943, n.º. 7: 209-256. Está disponível em http://www.joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/casa_rural.pdf, sem imagens.

⁴⁴ Como postulado em "Razões da nova arquitetura" e "Documentação Necessária", em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*.

⁴⁵ "Manifesto Antropofágico", *Revista de Antropofagia*, ano 1 n.º. 1, May 1928. *Casa Grande e Senzala*, (Rio: Record, 1998 [1933]).

⁴⁶ "Considerações sobre o ensino de arquitetura", em *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, 111-117. "Considerações sobre arte contemporânea", em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, 202-229. O primeiro foi publicado em 1945, o segundo em 1952, embora Lucio tenha dito ao autor em entrevista que tinha sido escrito nos anos 1940.

⁴⁷ Ver nota 1.

⁴⁸ Le Corbusier, *Une maison, un palais* (Paris: Crès, 1928).

⁴⁹ "The death of the monument" em *Circle; An International Survey of Constructive Art*. Edited by James L. Martin, Ben Nicholson e N. Gabo (London: Faber and Faber, 1937), 263-70. Mumford dizia que se um edifício era um monumento ele não podia ser moderno, e se era moderno não podia ser um monumento.

⁵⁰ "The mischievous analogy", read before the Architectural Association em 1941. Publicado em *Heavenly Mansions and other essays on architecture* (New York: Norton 1966 [1949]), 195-218. O romance de Hugo tem um capítulo intitulado "Ceci tuera cela".

⁵¹ "The need for a new monumentality" em *New Architecture and City Planning*, Paul Zucker ed. (New York: Philosophical Library, 1944), 549-568.

⁵² Terence Riley, Barry Bergdoll, eds. *Mies in Berlin* (New York: MoMA, 2001), 284-287.

⁵³ Elizabeth Mock, ed., *Built in USA: since 1932* (New York:

1940. *Relatório geral* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942).

³⁰ *New York World's Fair Official Guide Book*, 31.

³¹ Curiously, the commissioner's office was paneled in the "English style".

³² The Italian project is re-published in Marcos Tognon, *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini. História, catálogo, documentos* (Campinas: Editora da Unicamp, 1999).

³³ Vidal, *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*.

³⁴ *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 3-4. The Academic references do not appear in other versions of the memoir published in *Arquitetura e Urbanismo*, IV, May/June 1939, 471-472, and later in Lucio Costa, *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa das artes, 1995), 191-193.

³⁵ *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 4. Wiener kept copies of photos used in this album in his archives, today at the University of Oregon. A photo of the Pavilion was displayed at the vestibule of Town Planning Associates, the firm of Wiener and his partner Josep Lluís Sert. Wiener married in 1947 Ingeborg ten Haffen, ex-wife of Lútero Vargas, one of Getúlio's sons.

³⁶ *Architectural Forum* (Chicago) 70, n.º. 6 (June 1939): 448-449.

³⁷ *The Architectural Review* (London) 86, n.º. 513, (August 1939): 64.

³⁸ According to *Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939*, 6.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Portuguese translation: *Conceitos fundamentais da história da arte* (São Paulo: Martins Fontes, 1996). Hanna Levy, later Hanna Deinhard, a student of Wölfflin, author of *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs*, Rottweil: Rothschild 1936, fled to Germany to Brazil and worked at SPHAN in the 1940s. She held seminars on her professor's theories and published several articles on the Brazilian baroque.

⁴¹ "Vila Monlevade", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, 42-55. First published in *Revista PDF 3*, vol III, 1936.

⁴² In that sense the joint project is more similar to Costa's competition design, with its inner peristyle, than to Niemeyer's, whose gallery had the air of a warehouse.

⁴³ Colubandê is the paradigmatic type of rural plantation house studied by Joaquim Cardozo, "Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio". *Revista do SPHAN* (Rio de Janeiro), 1943, n.º. 7: 209-256. It is available at http://www.joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/casa_rural.pdf, no images.

⁴⁴ As postulated in "Razões da nova arquitetura" and "Documentação Necessária", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*.

⁴⁵ "Manifesto Antropofágico", *Revista de Antropofagia*, ano 1 n.º. 1, May 1928. *Casa Grande e Senzala*, (Rio: Record, 1998 [1933]).

⁴⁶ "Considerações sobre o ensino de arquitetura", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, 111-117. "Considerações sobre arte contemporânea", in *Sobre arquitetura*, 202-229. The former was first published in 1945, the latter in 1952, although Costa said to the author in interview that it was written in the 1940s.

⁴⁷ See note 1.

⁴⁸ Le Corbusier, *Une maison, un palais* (Paris: Crès, 1928).

⁴⁹ "The death of the monument" in *Circle; An International Survey of Constructive Art*. Edited by James L. Martin, Ben Nicholson, and N. Gabo (London: Faber and Faber, 1937), 263-70. Mumford said that if a building was a monument it could not be mod-

MoMA, 1945), 9-25. Mock superestima a influência corbusiana no Pavilhão Brasileiro e credita o projeto final do Ministério da Educação a Le Corbusier sem sequer mencionar a equipe brasileira.

ern and if it was modern it could not be a monument .

⁵⁰ "The mischievous analogy", read before the Architectural Association in 1941. Published in *Heavenly Mansions and other essays on architecture* (New York: Norton 1966 [1949]), 195-218. Hugo's novel had a chapter called "Ceci tuera cela".

⁵¹ "The need for a new monumentality" in *New Architecture and City Planning*, Paul Zucker ed. (New York: Philosophical Library, 1944), 549-568.

⁵² Terence Riley and Barry Bergdoll, eds. *Mies in Berlin* (New York: MoMA, 2001), 284-287.

⁵³ Elizabeth Mock, ed., *Built in USA: since 1932* (New York: MoMA, 1945), 9-25. Mock overrates the Corbusian influence in the Brazilian Pavilion and credits the Ministry of Education final design to Le Corbusier, without even mentioning the Brazilian team.