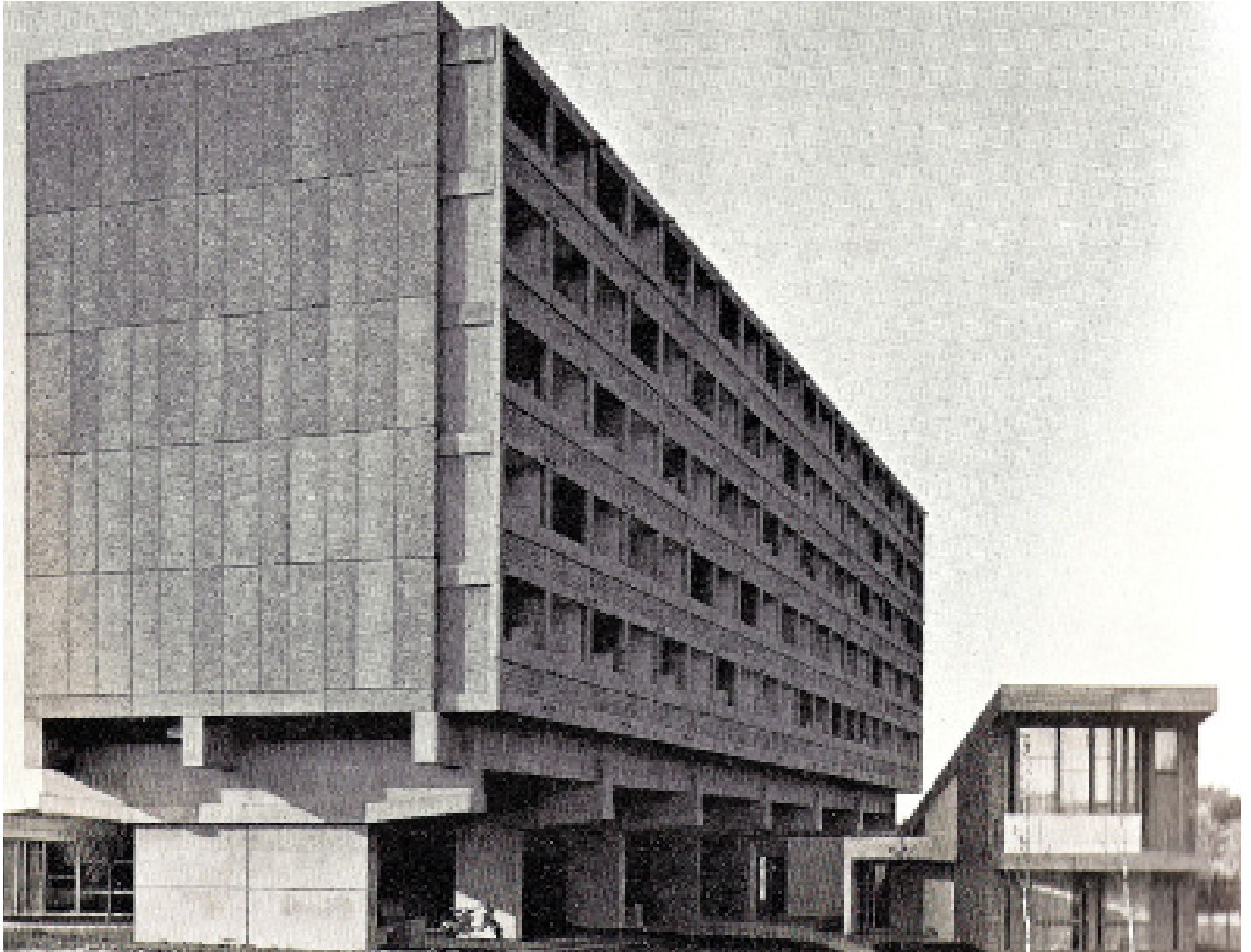


ESPAÇOS INACABADOS: LE CORBUSIER, LUCIO COSTA E A SAGA DA CASA DO BRASIL, 1953-56¹
UNFINISHED SPACES: LE CORBUSIER, LUCIO COSTA AND THE BRAZIL HOUSE SAGA, 1953-56¹

Marcelo Puppi

Tradução francês-português: Rogério de Castro Oliveira

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas



1 Vista desde o sul.
1 View from south.

A Casa do Brasil na Cidade Universitária de Paris foi elaborada e construída entre 1954 e 1959 pelo Atelier de Le Corbusier a partir de anteprojeto concebido no final de 1952, ou início de 1953, por Lucio Costa, quando de estadia na Europa onde integrou, como Le Corbusier, o júri do concurso para a sede da Unesco.²

A questão de sua autoria interessa, dada a reputação de ambos os arquitetos e sua prévia interação no Rio de Janeiro em julho de 1936, quando do projeto do Ministério da Educação e Saúde e da Cidade Universitária do Brasil. Na memória do primeiro, Costa diz que o projeto definitivo da equipe brasileira tinha por base um risco de Le Corbusier. Na memória do segundo, comparando seu risco àquele feito antes por Le Corbusier, diz que ambos usavam os mesmos elementos com partidos opostos.³ Além do mais, a nova Casa fica próxima do Pavilhão Suíço de 1931, uma das obras-primas de Le Corbusier no entre-guerras, com programa similar.

No primeiro artigo consagrado a uma avaliação do edifício, publicado em 1959, Françoise Choay o considera uma obra claramente corbusiana, examinando-o unicamente a partir de sua estética, em detrimento da contribuição de Costa.⁴ Estudos mais recentes, beneficiando-se de pesquisas documentais e do conhecimento mais ou menos preciso do anteprojeto do brasileiro, inclinam-se a atribuir ao edifício uma dupla paternidade.

Gilles Ragot e Mathilde Dion, em sua obra *Le Corbusier en France*, cuja primeira edição data de 1987, afirmam que "o anteprojeto de Lucio Costa parece ter sido respeitado", e reconhecem, no térreo, sua mão, secundando a de Le Corbusier.⁵ Os autores se confundem, contudo, pois afirmam igualmente que isso não teria acontecido, já que Costa previa orientar a construção para oeste, enquanto Le Corbusier o teria voltado para leste. A orientação, na verdade, jamais mudou, tendo sido sempre leste, ou mais precisamente leste-sudeste.

Em veia um pouco parecida, Cecília R. dos Santos, Margareth S. Pereira, Romão S. Pereira e Vasco C. da Silva publicam em 1987 outros dois textos sobre a Casa do Brasil, integrados, um, à obra intitulada *Le Corbusier e o Brasil* e, o outro, a *Le Corbusier à Paris*, publicado sob a direção de Pierre Joly. Eles utilizam as palavras "compromisso" e "colaboração" para definir tanto a natureza do edifício construído como a das relações entre os arquitetos. A Casa seria, assim, "um testemunho concreto dessa intensa colaboração que se estabeleceu entre o mestre e seu antigo discípulo"⁶ mas no segundo texto também aparecem outras duas proposições: a caracterização do edifício como "colagem" a partir da tipologia do Pavilhão Suíço retomada por Costa, e daí sua definição como "um estranho diálogo de Le Corbusier consigo mesmo, onde se exprime uma difícil fusão de duas fases distintas do trabalho de um mesmo arquiteto",⁷ sem, entretanto, que os

Brazil House was designed and built at the University City of Paris between 1954 and 1959 by Atelier Le Corbusier, based on preliminary plans conceived in the end of 1952 or beginning of 1953 by Lucio Costa, during an European sojourn in the course of which the Brazilian architect was member of the jury for the UNESCO headquarters competition, like Le Corbusier.²

The issue of authorship has a certain interest, given the reputation of both architects and their previous interaction in Rio de Janeiro, 1936, during the design of the Ministry of Education and Public Health and of the University City of Brazil. In the memoir of the Ministry, Costa says that the final project of the Brazilian team was based on a design by Le Corbusier. In the memoir of the University City, comparing his own design to an earlier one by Le Corbusier, says that both used the same elements with opposite *partis*.³ Moreover, the new House is close to the Swiss Pavilion of 1931, one of Le Corbusier's masterworks in the interwar period, of similar program.

In the first critical article devoted to the building, published in 1959, Françoise Choay considers it a Corbusian work, examining it strictly on the basis of its esthetic and misjudging Costa's contribution.⁴ Later studies, taking advantage of documental research and of more or less precise knowledge of the Brazilian's preliminary plans, tend to give to the building a double paternity.

Gilles Ragot and Mathilde Dion, in their work *Le Corbusier en France*, whose first edition is from 1987, state that "the preliminary plans of Lucio Costa seem to have been respected", and acknowledge his hand seconding that of Le Corbusier in the ground floor.⁵ The authors get confused though, because they also state that this did not happen, since Costa foresaw orienting the building towards West, while Le Corbusier would have turned it towards East. Orientation, as we shall see, never changed, having always been East, or more precisely East-Southwest.

In somewhat similar vein, Cecília R. dos Santos, Margareth S. Pereira, Romão S. Pereira e Vasco C. da Silva publish in 1987 two other texts on Brazil House, one in the volume titled *Le Corbusier e o Brasil* and the other in *Le Corbusier à Paris*, published under the direction of Pierre Joly. They use the words "compromise" and "collaboration" to define both the nature of the building and of the relationships between the architects. The House would thus be "a concrete witness to this intense collaboration established between the master and his former disciple"⁶; but in the second text two other propositions appear: the characterization of the building as "collage" and, because Costa is said to reuse the Swiss Pavilion's typology, the definition of the building as a "strange dialogue of Le

autores explicitem qual seria o significado desta fusão.

Reencontramos esta mesma idéia de compromisso em Bertrand Lemoine, que consagra algumas linhas à Casa do Brasil em *Cité Internationale Universitaire de Paris*, obra de 1990.⁸

Todos estão de acordo, salvo Choay (que não evoca o fato), sobre o seguinte ponto: as relações entre Le Corbusier e Lucio Costa durante a elaboração do projeto são conflitantes. O brasileiro, também se sabe, acabará recusando a paternidade do edifício, em favor de Le Corbusier. Ora, por definição, o termo compromisso pressupõe um acordo, um acomodamento das partes envolvidas. A recusa, por Costa, de sua condição de co-autor refuta essa idéia.

De fato, foi Wogenscky quem sugeriu tal explicação aos pesquisadores brasileiros acima mencionados. Responsável pelo projeto no Atelier de Le Corbusier, é compreensível que ele tenha dado ao caso ares de satisfatório entendimento entre todos. Contudo, o testemunho de Costa, já o havia contraditado inteiramente. Se não se trata certamente de uma colaboração, provavelmente também não se trata de um simples compromisso.

Estes são os termos nos quais o arquiteto brasileiro esclareceu o caso:

O anteprojeto que fiz – quando participava da dita Comissão dos Cinco, na Unesco – serviu apenas de base para a elaboração do projeto definitivo... O novo projeto, assim como a direção do canteiro, ficou a cargo do famoso Atelier da Rue de Sèvres, nº 35, e seu autor e responsável técnico e artístico foi o próprio Le Corbusier, com a colaboração inicial de André Wogenscky, então chefe do Atelier, de Maisonnier e de Michel, ficando o canteiro, muito a propósito, confiado a Gardien.⁹

Como veremos, o projeto ficou praticamente a cargo do Atelier e Le Corbusier permaneceu o tempo todo indiferente à sua elaboração formal – exceto quanto à decisão primordial de alterar a concepção de Costa.

LE CORBUSIER E O ANTEPROJETO DE LUCIO COSTA

Quando, em 1953, Lucio Costa confia seu anteprojeto ao “famoso *Atelier* da Rue de Sèvres, nº 35”, Le Corbusier está envolvido na realização de várias obras-primas da sua maturidade: Ronchamp, La Tourette e Chandigarh, para citar apenas as principais. Ele não teria tempo, nem interesse, de estudar outro edifício para a Cidade Universitária. Acabara de concluir a unidade de habitação de Marselha, com um programa de caráter coletivo similar, mas de envergadura muito mais complexa e vasta, perto do qual uma casa de estudantes talvez não mais oferecesse atrativos. De uma forma ou outra, é muito provável que de início este projeto não tenha

Corbusier with himself, wherein a difficult fusion between two distinct phases of the work of the same architect is expressed”⁷, without stating concretely however what would be the meaning of such fusion.

We meet again this same idea of “compromise” in Bertrand Lemoine, which devotes some lines to Brazil House in *Cité Internationale Universitaire de Paris*, a title released in 1990.⁸

Everybody agrees but Choay (that does not evoke the fact), about the following point: the relations between Le Corbusier and Lucio Costa during the design process are conflictive. The Brazilian, it is also known, will end up by refusing the paternity of the building, to the benefit of Le Corbusier. Now, the word “compromise” presupposes, by definition, a convention, a settlement between the involved parties. Refusal by Costa of his condition of co-author denies this idea.

Indeed, it was Wogenscky that suggested such an explanation to the above-mentioned Brazilian researchers. In charge of the project at the Atelier Le Corbusier, it is comprehensible that his report be one of satisfactory understanding between everybody involved. Costa's testimony already contradicted him. If it was surely not collaboration, it was probably not a mere compromise. These are the terms whereby the Brazilian architect cleared up the affair:

The preliminary project I did – when participating of the so-called Committee of Five at the UNESCO – served as the base for the elaboration of the final project... The new project, as well as the direction of the building site, was entrusted to the famous Atelier at Rue de Sèvres, nº 35, and its author – with full artistic and technical responsibilities – was Le Corbusier himself, with the initial collaboration of André Wogenscky, then the Atelier chief, of Maisonnier and of Michel, the building site, quite appropriately, in trust of Gardien.⁹

As we will see, the Atelier was, for all practical reasons, in charge of the project, and Le Corbusier remained indifferent to the project's formal elaboration throughout, except for the primordial decision of altering Costa's plans.

LE CORBUSIER AND LUCIO COSTA'S PRELIMINARY PLANS

When Costa entrusts his preliminary plans in 1953 to the “famous *atelier* at Rue de Sèvres, nº 35”, Le Corbusier is engaged in the realization of several masterpieces of his maturity: Ronchamp, La Tourette and Chandigarh, to mention just the most important ones. He would have neither time nor desire to devote himself personally to the study of another building in the University City of Paris. He had just finished the Unité d'Habitation at Marseilles, attending to a program of similar

chamado a sua atenção.

Se as coisas assim se passaram, resta a seguinte questão: por que decidir modificar o projeto de Costa, ao ponto de torná-lo irreconhecível para seu próprio autor?

Há, sem dúvida, diferentes respostas; parece-nos suficiente considerar duas. Eliminemos primeiro a razão evocada no livro de B. Lemoine (enunciada de maneira bastante ambígua pelos outros autores), que a necessidade de mudar a orientação do edifício, imposta pela administração da Cidade Universitária, ensejou a completa revisão do projeto de Costa. Essa obrigatoriedade existiu, mas foi eliminada mais tarde, diante da recusa de Costa de ver seu projeto modificado. Como já observado, a orientação nunca mudou.

A resposta mais imediata a esta questão seria a necessidade do Atelier de imprimir a própria marca sobre uma realização saída de suas pranchetas. Mas durante todo o ano de 1953 o esforço de Wogenscky para defender o projeto de Costa (em nome do próprio, é verdade) diante das exigências da administração da Cidade Universitária. Esta primeira explicação é no mínimo insuficiente. A segunda é mais arriscada, mas lança luz sobre vários aspectos de nosso problema. E se naquele momento Le Corbusier não pudesse ou não quisesse aceitar certas premissas da concepção de Costa?

De fato, a arquitetura de Costa defende ainda a leveza e a esbeltez que caracterizavam a obra de Le Corbusier nos anos 1930, mesmo quando empregava materiais rústicos; o pilotis muscular do Pavilhão Suíço era exceção justificada pelas condições do solo. Se as semelhanças de programa e situação induzem a ler o projeto de Costa para a Casa do seu país como uma versão brasileira do Pavilhão Suíço, é versão que ao mesmo tempo o valoriza e confronta, desprezando a quota de antecipação brutalista enquanto reitera a síntese entre regularidade técnica e liberdade criativa. Da parte de Le Corbusier, se certamente não era questão de renegar o Pavilhão Suíço, também não era questão de reeditar sua elegância. Tudo se passa como se só suas colunas escultóricas fizessem sentido para quem está agora obcecado por massa e peso. Notemos que desde 1949 o *Atelier* está envolvido com a restauração do Pavilhão; um dos principais problemas é justamente a de uma proteção solar adequada para a fachada envidraçada sul-sudoeste, cuja solução se define em 1955 e termina de implementar-se em 1958.¹⁰

Independentemente de suas qualidades, o edifício imaginado por Costa não poderia, de forma alguma, ter sido construído pelo último Le Corbusier. Não se tratava de corrigi-lo ou melhorá-lo, pois ele não era imperfeito, mas simplesmente fundado sobre concepções plásticas então descartadas pelo arquiteto francês. Isto explicaria, ao menos em parte, porque este decidiu mudar o projeto de Costa, embora inicialmente não demonstrasse interesse no encargo. Lembremos, por

collective character, but with a much more complex and wider scope, beside which the attractions of a student hostel would pale. One way or another, it is quite likely that at the beginning this project did not call his attention.

If things went by this way, the following question remains: why did he decide to modify Costa's project to the point of making it unrecognizable for its author?

There are, no doubt, different answers; it suffices for us to consider two of them. Let us eliminate first the reason evoked in B. Lemoine's book (very ambiguously phrased by the other authors), that the need to change the building's orientation, imposed by the administration of the University City, mandated the complete revision of Costa's plans. This obligation existed, but it was waived later, due to Costa's refusal to see his project modified. As already remarked, the orientation was never changed.

The most immediate answer to that question would be simply the Atelier's need to imprint its own mark on a realization coming out of its drafting tables. But along the whole year 1953 we see Wogenscky exerting himself to defend Costa's project (on Costa's behalf, it is true) before the demands of the University City administration. This first explanation is at the very least insufficient. The second answer is riskier, but throws some light over several aspects of our subject. What if at that moment Le Corbusier could not or did not want to accept certain premises of Costa's conception?

Indeed, the architecture of Costa still defends the lightness and thinness that characterized the work of Le Corbusier in the 1930s, even when employing rustic materials. The muscular pilotis of the Swiss Pavilion was an exception justified by soil conditions. No doubt that the similarities of program and situation induce reading Costa's project for his countrymen as a Brazilian version of the Swiss Pavilion, but it would be one that at once values and confronts it, rejecting the quota of Brutalist anticipation while reiterating the synthesis between technical regularity and creative freedom. From Le Corbusier's side, denying the Swiss Pavilion was out of question, but so was the idea of re-editing its airiness. Only its sculptural columns and beams seemed to make sense for someone now obsessed with mass and weight. Let us note that since 1949 the atelier is involved with the restoration of the Pavilion; one of the key problems is just that of adequate solar protection for the glazed S-SW façade, whose solution is defined in 1955 and whose implementation is completed in 1958.¹⁰

Indeed, the late Le Corbusier could never have built the building that Costa envisaged, irrespectively of its qualities. It was not a question of correcting it or improving it, for it was not imperfect, but simply founded upon plastic qualities then

último, o intento corbusiano de desacreditar a originalidade de Costa e seu grupo no fim dos anos 1940, evidenciando a existência de querela sobre a autoria do Ministério construído.¹¹

Entretanto, apesar da distância irreduzível entre o último Le Corbusier e a obra de Costa, o projeto deste último não foi nem revisado, nem abandonado; muito ao contrário, ele foi mantido em suas grandes linhas, mas para ser submetido a uma espécie de deformação arquitetônica. Se Le Corbusier não aceitava mais as hipóteses plásticas reafirmadas pelo brasileiro, nem desejava reconhecer a contribuição brasileira à arquitetura moderna internacional, e se, de outro lado, também não se engajava na criação de um novo projeto, ele somente poderia intervir para desfigurar a idéia inicial. A história do projeto elaborado pelo Atelier seria, assim, a história do processo de desfiguração da concepção do arquiteto brasileiro.

A CASA DO BRASIL DE LUCIO COSTA¹²

Vejamos primeiro o edifício concebido por Lucio Costa. Foi dito que ele retoma, "grosso modo" a tipologia do Pavilhão Suíço, e que sua fachada posterior foi por este "fortemente influenciada".¹³ Há de fato semelhanças entre ambos, mas há também diferenças óbvias. A Casa de Costa comporta cento e três quartos, o Pavilhão foi projetado para acomodar quarenta e cinco. O corpo da Casa é uma barra de cinco andares comprida de 56 m, o corpo do Pavilhão é uma barra de quatro andares comprida de 45 m; as empenas da primeira têm 17 m de largura, as do segundo são de 12 m. Cumpre ver mais de perto a relação da Casa com o Pavilhão Suíço, e este estudo pede algumas considerações prévias a respeito do arquiteto brasileiro.

Costa já tinha, então, uma reputação internacional bem estabelecida. Ele era, ao lado de Oscar Niemeyer, seu colega mais famoso, uma espécie de porta-voz oficial da arquitetura contemporânea do Brasil. Sua obra construída se apresentava, sempre ao lado da de Niemeyer, como o exemplo mais bem sucedido de arquitetura moderna ao mesmo tempo internacional e brasileira. A tal se devia, em grande parte, seu reconhecimento fora do país de origem. Se essa arquitetura, em seus primórdios, tinha precisado impregnar-se da obra corbusiana, já havia então invertido a direção inicial do fluxo cultural, revelando-se à admiração do mundo industrializado.

Assim, qualquer semelhança com o Pavilhão Suíço não seria, da parte de Costa, sinal de dependência diante da arquitetura de Le Corbusier, atitude que os brasileiros julgavam sem substância pelo menos desde o projeto do Ministério da Educação.¹⁴ A vizinhança do Pavilhão Suíço abria a oportunidade única de mostrar quase face a face a distância entre o mestre e seus discípulos por opção. Isto é, tratava-se

discartado by the French architect. That would explain, at least partially, why the latter decided to change Costa's project, notwithstanding his initial disinterest in the commission. Last, let us recall the Corbusian intent to discredit the originality of Costa and his group at the end of the 1940s, pointing to the existence of an authorship issue regarding the built Ministry of Education.¹¹

Nevertheless, despite the irreducible distance between the late Le Corbusier and the work of Costa, the project of the latter was not revised, nor abandoned; much to the contrary, its big lines were kept but to be submitted to a kind of architectural deformation. If, from one side, Le Corbusier no longer accepted in any way the plastic hypotheses reiterated by the Brazilian, and if, on the other side, he did not engage himself in the creation of a new project as well, he could not intervene unless to disfigure the initial idea.

The story of the project elaborated by the Atelier would therefore be the story of the process of disfiguration of the Brazilian architect's plans.

LUCIO COSTA'S BRAZIL HOUSE AND THE SWISS PAVILION¹²

Let us see the building that Costa conceived. It was said that it picks up "grosso modo" the typology of the Swiss Pavilion and that the House's rear façade was "strongly influenced" by the Pavilion.¹³ Similarities are obvious, but so are differences. The House has one hundred and three student rooms; the Pavilion was designed to shelter forty-five. The body of Brazil House is a 5-story slab building 56 meters long while the body of the Pavilion is a 4-story slab building 45 meters long; the narrow end walls of the former are 17 meters wide and those of the latter are 12 meters wide. The relation between Costa's Brazil House and the Swiss Pavilion requires a closer inspection, and a few previous remarks on the Brazilian architect are opportune.

Costa already had then a well-established international reputation. Alongside Oscar Niemeyer, his more famous colleague, he was a sort of official spokesman of the contemporary architecture of Brazil. His built work was presented, always alongside Niemeyer's, as the most successful example of a Modern architecture that was at once international and Brazilian; the recognition this architecture enjoyed outside its country of origin was by and large due to this reason. If at its birth it had needed fertilization by Corbusian work, it had already reversed the cultural flow's initial direction and now exposed itself to the admiration of the industrialized world.

Thus, from Costa's part, any similarity with the Swiss Pavilion would not be a sign of dependence towards the architecture

de mostrar o caminho original percorrido pelos arquitetos modernos brasileiros, após uma fase inicial de aprendizado deliberadamente corbusiano.

O objetivo dessa demonstração era depositar sobre o solo de origem o exemplo de nova via aberta para a arquitetura contemporânea, a via brasileira. Os argumentos de Costa se formulam com clareza em 1952 no texto que introduz o número especial sobre o Brasil de "L'architecture d'aujourd'hui", significativamente intitulado "Imprévu et importance de la contribution brésilienne au développement actuel de l'architecture contemporaine".¹⁵ A via brasileira reforçava a defesa corbusiana da arquitetura como criação plástica, transcendendo considerações estritamente utilitárias ou construtivas. Costa reafirma aí que a arquitetura é "construção concebida com intenção plástica particular em função de uma época, um meio, uma técnica e um programa determinados".¹⁶ A seguir, reitera argumento que enuncia desde a memória da Cidade Universitária do Brasil. Para ele, duas concepções opostas se encontram e completam na nova arquitetura, uma orgânico-funcional, de raiz nórdica e oriental, dinâmica, onde a beleza desabrocha como uma flor e melhor se exemplifica com a arquitetura gótica; outra plástico-ideal, de raiz mesopotâmica e mediterrânea, estática, onde a beleza se contém como um cristal e melhor se exemplifica com a arquitetura clássica.¹⁷ A arquitetura moderna é projeto inclusivo, como Le Corbusier já demonstrara no Palácio da Liga das Nações, racional como o fórum greco-romano e Palácio dos Soviets, expressivo como as velhas catedrais. De outro lado, a via brasileira vinha acrescentar "à austeridade de Gropius, à sábia ordenação plástica de Le Corbusier e à elegância de Mies van der Rohe, o que faltava ainda à arquitetura moderna, a saber, a graça"¹⁸ – característica do temperamento ou gênio nativo.

Voltemos agora à Casa do Brasil e ao Pavilhão Suíço. Este ocupa terreno de esquina com a testada maior voltado para o parque da Cidade Universitária e a menor para a rua que limitava originalmente o campus. O Pavilhão da Noruega enfrenta esta testada menor, em quarteirão aproximadamente triangular. A Casa se situa em lote com duas testadas opostas, uma enfrentando o Pavilhão da Noruega e outra dando para a avenida periférica na borda leste da expansão do campus. Costa implanta sua barra ligeiramente oblíqua em relação ao alinhamento da avenida, para que os quartos de estudantes tenham orientação leste-sudeste, escolhida após consulta do arquiteto a moradores da Cidade.¹⁹ Desse jeito, as empenas ficam praticamente perpendiculares ao Pavilhão Suíço. Note-se que a situação do Pavilhão justificava implantar os quartos na única testada com perspectivas longas e garantidas, os ganhos térmicos de verão a sul-sudoeste podendo controlar-se com facilidade.

of Le Corbusier, an attitude that Brazilians considered unsubstantiated since the project of the Ministry of Education.¹⁴ The vicinity of the Swiss Pavilion offered the unique, almost face to face opportunity to show the distance between Le Corbusier and his disciples by choice. That is, it was a case of showing the original route taken by Brazilian Modern architects after an initial phase of apprenticeship that had been deliberately Corbusian.

The objective of this demonstration was to deposit on the country of origin the example of a new way open for contemporary architecture, the Brazilian way. Costa formulates his arguments clearly in 1952, in the introductory text for the special issue on Brazil of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, meaningfully titled "Imprévu et importance de la contribution brésilienne au développement actuel de l'architecture contemporaine".¹⁵ The Brazilian way reinforced the Corbusian defense of architecture as plastic creation, transcending strictly utilitarian or constructive considerations. Costa therein reaffirms that architecture is "construction conceived with a particular plastic intention in function of a determined era, milieu, technology, and program".¹⁶ He reiterates an argument whose first utterance can be found in the memoir of 1937 on his University City project. Based on a close reading of Corbusian work in the 1920s and the 1930s, Costa proposes that two opposite conceptions meet and complete each other in the new architecture. The first is organic-functional, of Nordic and Oriental roots, dynamic, wherein beauty blossoms like a flower and is better exemplified by Gothic architecture; the second is plastic-ideal, of Mesopotamian and Mediterranean roots, static, wherein beauty is contained as a crystal and is better exemplified by Classical architecture.¹⁷ Modern architecture is an inclusive project, as Le Corbusier had demonstrated in the Palace of the League of Nations, rational like the Greco-Roman forum, and in the Palace of the Soviets, expressive like the old cathedrals. Last but not least, the Brazilian way added to "the austerity of Gropius, the wise plastic ordering of Le Corbusier and the elegance of Mies van der Rohe, that (quality) which Modern architecture still lacked, namely, grace"¹⁸ – a characteristic feature of the native temperament or genius.

Let us go back to Brazil House and the Swiss Pavilion. The latter occupies a corner lot with the longer frontage turned to the University City park and the narrower one to the street that was the original campus boundary. The Norwegian Pavilion faces this narrow frontage, occupying an approximately triangular block. Brazil House's lot has two opposite frontages, one facing the Norwegian Pavilion and other limiting with the peripheral avenue that is the East boundary of the campus expansion. Costa's slab siting is slightly oblique in relation to

Costa propõe um pano de vidro para a fachada principal da Casa:

As janelas só terão 1,05 m de altura mas vão de fora a fora, sendo metade de abrir e metade fixa com vidro opaco. Na metade de abrir haverá uma pequena persiana externa de enrolar para fora, do tipo econômico e muito mais prático de uso corrente aqui em Lisboa e que nunca vi noutro lugar; na parte fixa haverá cortina. No peitoril estão a estante e o radiador...²⁰

A fachada oposta, simétrica, é tripartida. Dois planos laterais oblíquos abrigam banheiros e salas de estudo, definidos como paredes contínuas perfuradas por pequenas janelas quadradas. O plano central é paralelo à fachada principal. É um pano quadriculado de material não especificado, contra o qual estão outras salas de estudo, elevadores e escada. O corredor é interno. As empenas laterais são cegas, salvo por duas pequenas aberturas em forma de cruz.

O corpo da Casa do Brasil tem portanto fachadas longas bem diferentes.

A fachada reta e envidraçada, voltada para o exterior da Cidade Universitária, face à cidade, lembra em muito a fachada frente ao parque do Pavilhão Suíço. Contudo, não só tem um andar a mais como não comporta coroamento; não apresenta o último andar diferenciado com terraços e apartamento de diretor. Se ambos apresentam a mesma regularidade e serialidade, a autonomia da implantação da Casa em relação à rua é enfática no seu desalinhamento, em contraste com o paralelismo entre a fachada correspondente do Pavilhão e a rua interna fronteira.

A outra fachada é voltada para o campus e igualmente inclinada para a testada do terreno. Facetada, tende ao convexo. Combina o plano transparente central com planos sólidos perfurados, análogos aos que acolhem circulações na outra fachada do Pavilhão Suíço, a que olha para o *cul-de-sac* interno ao quarteirão. Esta tem igualmente organização tripartida, com a escada intermediária diferenciada – mas a barra tem planta retangular e a escada é um volume apostado opaco. Contrastando com a associação de barra e escada arqueada do Pavilhão, o volume da Casa do Brasil é compacto. Atende com economia um programa mais extenso e diversificado, enquanto define melhor o espaço aberto entre a Casa e o Pavilhão da Noruega que uma solução composta. Ajuda a constituir um tipo de praça quadrangular, com dois largos triangulares margeando a rua diagonal. Do ponto de vista semântico, enfatiza o aspecto institucional do empreendimento antes que o doméstico. A solução composta do Pavilhão Suíço atende programa exclusivamente de circulação – o corredor comum é externo – e dá para fundo de lote, de ambiência privativa.²¹ Soluções diferentes conformam-se por

the avenue's alignment, in order to give to the student's rooms an E-SE orientation, chosen after the architect consulted residents of the University City.¹⁹ This way, the narrow end walls of the slab result roughly perpendicular to the Swiss Pavilion. It should be remarked that the situation of the Pavilion justified locating rooms in the single frontage with long and guaranteed perspectives, since summer heat gains at the S-SW orientation could be easily controlled.

Costa proposes a *pan de verre* for the principal facade of the House:

Windows will be only 1,05 m tall, but run from side to side; half will open and half will be fixed, with opaque glass. In the opening half, there will be a small external store, of the economic kind and much more practical, of common use here in Lisbon that I never saw elsewhere; the fixed half will have curtains. In the spandrel we will find the bookcase and the radiator...²⁰

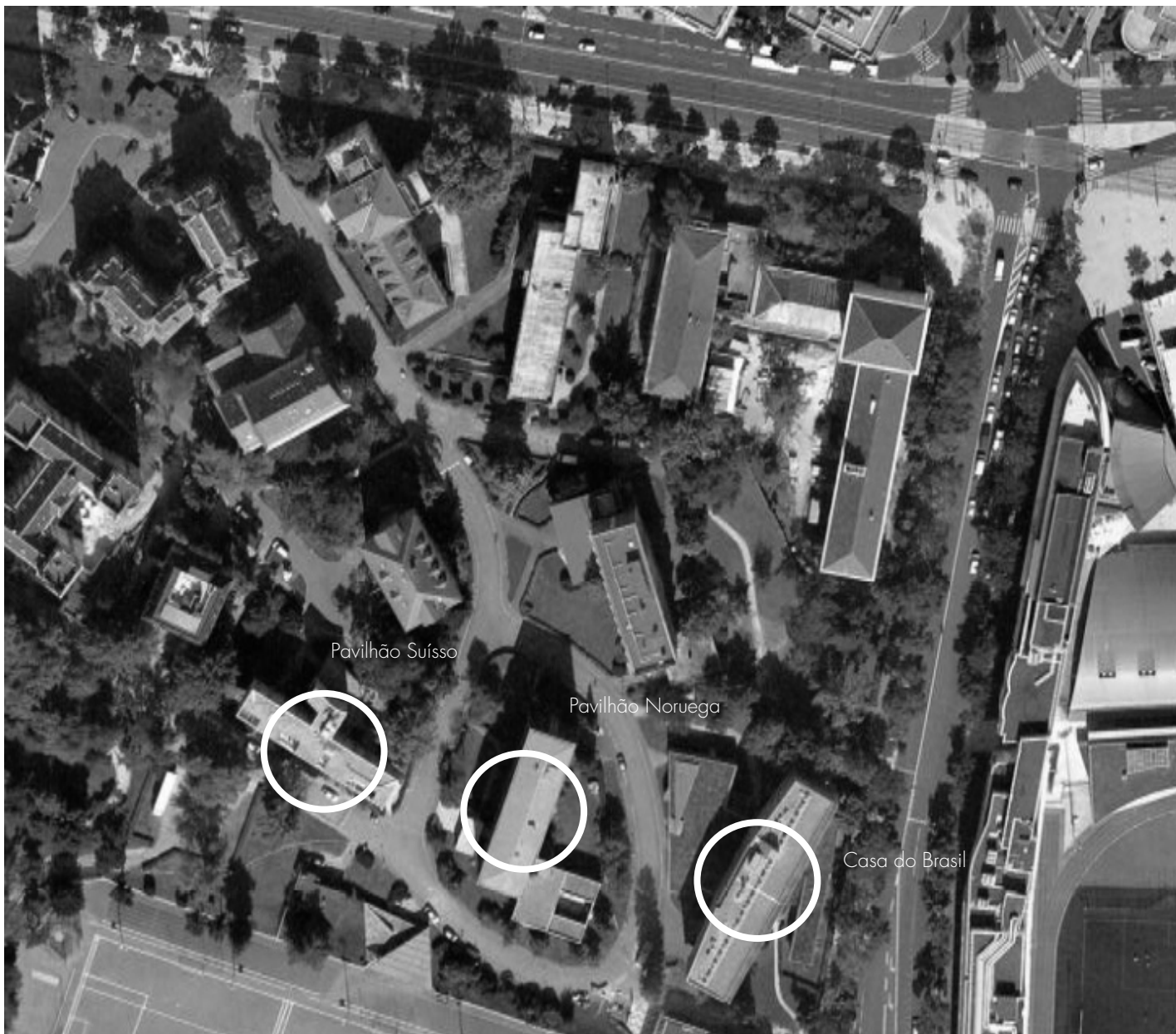
The symmetrical opposite façade is tripartite. Two oblique lateral planes shelter bathrooms and study rooms. They are defined as continuous walls perforated by small square windows. The central panel runs parallel to the main façade. It is a square-gridded pane of unspecified material, against which stand other study rooms, elevator and staircase. Corridor is internal. The narrow end walls are blank but for two small cross-shaped openings.

The body of Brazil House has therefore two very different long façades.

The straight and glazed avenue-facing façade recalls the park-facing façade of the Swiss Pavilion very much. Nevertheless, it has one extra floor but no crowning; it has not a differentiated attic floor with terraces and the director's apartment. If Brazil House and Swiss Pavilion present the same regularity and seriality, the autonomy of the House's siting with respect to the avenue is emphatic in its nonalignment, in contrast to the parallelism between the corresponding Pavilion façade and the fronting internal street.

The other façade turns to the campus and is also inclined regarding the street frontage. Faceted and widely convex, it combines the central gridded plane with solid perforated walls that are analogous to those that accommodate circulations in the other Swiss Pavilion façade, the one that looks towards the block's internal *cul-de-sac*. This façade is also vertically tripartite, with a differentiated intermediary staircase – but the slab has a rectangular plan and the staircase is an opaque attached volume. Contrasting with the association of slab and arched staircase of the Pavilion, Brazil House is a compact volume. It answers economically to a program that is more diversified and

2 Vista aérea Google Earth.
2 Aerial view of Google Earth.



2

demandas programáticas de serviço e apoio que são afins mas não iguais.

Tanto o corpo da Casa como o corpo do Pavilhão tem fachadas que possuem uma forma distinta, seguindo sua hierarquia urbana. Uma são regulares, ortogonais, modulares, unitárias, transparentes (e de maior formalidade, mais palacianas) e parecem reafirmar a hipótese de um espaço urbano constituído pela montagem de objetos arquitetônicos produzidos em série ou, melhor ainda, de "casas de vidro" estandardizadas. As outras assinalam uma ruptura com a regularidade absoluta, introduzindo aspectos não característicos da produção em série do espaço urbano; esses aspectos dizem respeito às relações mais concretas e individuais que o edifício estabelece com a paisagem ou um requerimento programático específico.

Contudo, a análise do corpo de cada projeto mostra que a semelhança entre a Casa do Brasil de Costa e o Pavilhão Suíço quase se reduz a uma questão de superfície. A idéia de uma como versão brasileira do outro aparece problemática se tomada ao pé da letra. Tampouco a idéia de retomada tipológica pode aceitar-se sem maior discussão. A ausência do coroamento – e teto-jardim – é relevante, e o exame das bases dos dois edifícios reforça essas reservas.

A base do Pavilhão inclui o térreo aberto sob barra – com um pilotis completamente aberto – e um volume horizontal tangente. Esta ala horizontal esparramada e fechada abriga quartos de serviço e equipamentos comuns (refeitório e biblioteca), além do tramo inferior da circulação vertical. Seguindo classificação proposta por Comas,²² podemos falar do Pavilhão como uma barra – com circulação vertical acoplada – sobre base expandida semi-vazada. O partido do Pavilhão pode descrever-se como um T, com as pontas da travessa evidenciando sua abertura em qualquer abordagem externa.

A classificação de barra sobre base expandida serve também à Casa do Brasil de Costa. Contudo, para precisão, cumpre que reiteremos que a circulação é integrada. A projeção da barra só tem uma ponta livre de três vãos transversais, a norte, que serve de pórtico carroçável e abriga a entrada de pedestres. Os pilotis esbeltos afinam para baixo e ficam igualmente conspícuos sob o forro plano na faixa central, de quatro vãos com salão, refeitório e gabinete-biblioteca. Desaparecem da vista no apartamento de diretor, a contrapartida simétrica da ponta livre. A vedação exterior fica sob os balanços, quase co-planar com as fachadas do corpo.

As alas são duas, uma de cada lado da barra. A ala sul forma um ângulo reto com a barra dos quartos de estudantes, prolongando a linha da empena adjacente. O arranjo é convexo desde a rua ou o caminho limítrofes, variante – com esquina marcada e sem coluna aparente – da articulação entre

extended, while defining the open space between the House and the Norwegian Pavilion better than a composite solution. It helps to constitute a kind of quadrangular plaza, with two triangular forecourts bordering the diagonal street. It emphasizes the enterprise's institutional aspect rather than the domestic one. The composite solution of the Swiss Pavilion answers exclusively to circulation needs – it is a single-loaded corridor scheme – and looks to the rear of the lot, reinforcing its private ambiance.²¹ Different solutions conform to programmatic requirements of service and support that are akin, but not identical.

Both the body of Brazil House and the body of the Swiss Pavilion have façades that possess distinct shapes, according to their urban hierarchy. One set is regular, orthogonal, modular, unitary, transparent (and more formal, more palatial), seemingly reaffirming the hypothesis of an urban space constituted by the assembly of serially produced architectural objects or, better still, of standardized "glass houses". The other set signals a break with absolute regularity, introducing in the urban space aspects that are not characteristic of mass production, whether regarding the more concrete and individual relationships that the building establishes with its site, or a particular programmatic requirement.

However, analysis of the body of each project shows that the similarity between Costa's Brazil House and the Swiss Pavilion can almost be reduced to a question of surfaces. The idea of the former being a Brazilian version of the latter appears problematic if taken strictly. Nor can the idea of a typological similarity be accepted without discussion. The absence of crowning – and roof terrace – is relevant and analysis of the two bases confirms reservations on both accounts.

The base of the Pavilion includes the open ground floor under the slab – with a fully apparent *pilotis* – and a tangent horizontal volume. This spread out and closed wing shelters service rooms and collective equipment (cafeteria and library), besides the vertical circulation inferior branch. According to the classification proposed by Comas,²² we can say that the Pavilion is a slab building – with an attached vertical circulation tower – over a semi-open expanded base. The Pavilion *parti* can be described as a T, with the extremes of the ground floor under the slab displaying their openness from all approaches.

Costa's Brazil House also fits the slab building over expanded base classification. Yet, for the sake of precision, we must reiterate that circulation is integrated. There is only one free extremity under the slab to the North; three-bay-wide, it serves as carport and shelters the pedestrian entrance. The svelte *pilotis* taper downward and are equally conspicuous under the flat ceiling of the four-bay wide central sector with reception, cafeteria and office-library. They disappear from view inside

base e corpo no projeto de Le Corbusier para o Rentenanstalt de 1933 ou entre ala e corpo no primeiro projeto de Costa e equipe para o Ministério de Educação.

A regularidade deste pequeno anexo contrasta, porém, com uma cobertura parcialmente inclinada, com paredes oblíquas no lado da avenida e com uma marquise curvilínea que une a ala ao bloco principal. Ao longo do anexo se sucedem o pátio fechado para os quartos do diretor, a garagem, salas de estudo ou reunião e um avarandado. O pátio privativo para o gabinete reitera a alusão ao Rentenanstalt, apesar da curva da passarela que o limita. Costa descreve o avarandado como uma "parte menos formal ligada ao jardim" capaz de conferir ao conjunto "certa graça nativa sem contudo destoar da atmosfera local".²³ Curvando-se quase paralela à marquise, a mureta de pedra ao longo do passeio delimita, contém, diferencia e resguarda.

A obliquidade do avarandado para a avenida restabelece virtualmente uma implantação paralela ao limite do terreno. É espaço aberto definido apenas por dois pórticos de concreto laterais, também em linhas oblíquas. Presas ao bordo da laje e à mureta entre os pórticos, uma série de linhas inclinadas tem ar de suporte para trepadeiras. A permeabilidade relativa do avarandado é o contraponto do pórtico carroçável inteiramente aberto sob a barra. A Casa não é, porém, o fragmento de Cidade Radiosa que o pilotis da barra do Pavilhão Suíço prenuncia, com o térreo totalmente livre e disponível para deambulação. A composição é mais complexa e contingente, parcialmente irregular, sutil. Ousa combinar polaridades. Oferece vistas contraditórias. Desde a avenida, através das pontas gradualmente vazadas da ala e do bloco principal, a sugestão é de barra isolada no espaço e centrífuga, planejada de dentro para fora. Desde a rua interna, a sugestão é de esquina de bloco perimetral, centrípeta, planejado de fora para dentro. Afinal, para Costa, a arquitetura moderna é inclusiva, admite a flor e o cristal.

Como a ala do Pavilhão Suíço, a ala posterior se projeta intermediária, compreendida entre as pontas da barra e assinalando o abandono do ângulo reto. Uma marquise curvilínea recorda a marquise e a mureta anteriores. Conduz a um pequeno bloco semi-circular, um estúdio de música que se destaca do conjunto. A meio-caminho, um bloco trapezoidal, com teto inclinado, abriga um ateliê de arte; a parte da marquise que leva a essa edificação intermediária também é trapezoidal. Contrariamente à outra ala, um único bloco em parte regular, que abriga sobretudo atividades de valor intelectual e científico, esta ala é inteiramente de forma livre e reservada às atividades artísticas, cuja natureza criativa, podemos supor, seria mais apropriada para estabelecer uma transição e ligações com as particularidades sociais e espaciais do lugar.

the director's apartment, the symmetrical counterpart to the free extremity. Exterior enclosure stands under the cantilevers, almost coplanar with the façades of the body.

Wings are two, one at each side of the slab. The wing to the South, beside the avenue, makes a straight angle with the slab, prolonging the line of the adjacent narrow end wall. The arrangement is convex from the street or bordering path, a variant – with emphasized corner and no apparent column of the articulation between base and body in Le Corbusier's Rentenanstalt project of 1933 or between wing and body in Costa's first project for the Ministry of Education.

The regularity of this small annex contrasts with its partially inclined roof, with oblique surfaces towards the avenue and with a curvilinear marquee linking the wing to the main block. An enclosed court for the director's bedrooms, the garage, study or meeting rooms and a verandah succeed each other along the annex. The private office-library court reiterates the Rentenanstalt allusion, despite the curve of the limiting wall. Costa describes the verandah as a "less formal part connected to the garden", capable of endowing the composition with "a certain native grace without being however out of tune with the local atmosphere".²³ Curving almost parallel to the marquee, the stone parapet along the sidewalk delimits, contains, differentiates and protects.

The obliquity of the verandah towards the avenue reestablishes virtually a parallel disposition with respect to the lot limits. It is an open space defined by just two lateral concrete frames, done also in oblique lines. Tied to the slab edge and to the parapet between the frames, a series of inclined lines looks like support for climbing plants. The relative permeability of the verandah is the counterpart of the entirely open carport under the slab. Yet, Brazil House is not a fragment of the Radiant City presaged by the Swiss Pavilion slab building's *pilotis*, where the ground floor is totally open and available for promenading. The composition is more complex and contingent, partially irregular, subtle. It dares to combine polarities. It offers contradictory vistas. From the avenue, through the gradually opened extremities of main block and wing, the suggestion is an isolated block in space, centrifugal, planned from inside out. From the internal street, the suggestion is a corner of a perimeter block, centripetal, planned from outside in. After all, for Costa, Modern architecture is inclusive, admits the flower and the crystal.

Like its counterpart at the Swiss Pavilion, the other wing projects in an intermediary position, comprised between the extremities of the block. The straight angle is almost absent there. A curvilinear marquee recalls the anterior marquee and parapet: it leads to a small semi-circular block, a music studio,

Triunfo da irregularidade, a ala lembra, vista do norte, o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 que Costa projetou com Niemeyer e a Casa do Baile da Pampulha que Niemeyer fez sozinho em 1942. Lá, a laje de cobertura da galeria se prolonga numa língua curvilínea até encontrar o auditório. Aqui, uma espetacular marquise de bordos sinuosos une o bloco principal, de planta circular, à edícula que serve de fundo do palco ao ar livre. Embora usualmente ligadas a Niemeyer, tais formas pertenciam a vocabulário comum a toda a arquitetura moderna brasileira – haja visto o desembaraço com que Costa delas se serve no térreo do edifício de apartamentos Bristol, concluído em 1951 no Parque Guinle carioca.

Mas não se trata apenas de reiterar a “graça crioula”.²⁴ Sutilmente, o quadrante noroeste da Casa de Costa parafraseia o quadrante noroeste do Pavilhão Suíço (invertendo entre si posição de ala e barra), e o acesso pedestre ao *pilotis* aberto desde o *cul-de-sac* que penetra a quadra do Pavilhão. Vista do oeste e do sul, porém, a ala se desdobra. O ateliê e o estúdio ganham ares de edículas, evocando a estratégia corbusiana no Exército da Salvação. As pontas da composição se propõem com distinto grau de fechamento. O ângulo obtuso entre a barra e as edículas define um largo frente ao Pavilhão da Noruega. Os canais abertos entre elas levam à marquise e, por aí, ao vestíbulo sob a barra.

Tudo isso posto, seria mais preciso pensar a Casa de Lucio Costa como versão brasileira da residência estudantil moderno em campus universitário, ao invés de versão brasileira de resposta outra ao mesmo problema genérico de projeto. E se a tipologia é esquematicamente análoga ao Pavilhão Suíço, se há elementos em comum, os partidos são opostos. Assim Costa compara, como notado, seu projeto da Cidade Universitária do Brasil ao projeto anterior de Le Corbusier (e do qual participou).²⁵ É expressão que cabe também à comparação entre o Ministério da Educação de Le Corbusier para o terreno na avenida Beira-Mar (de partido em cruz, a barra de pontas abertas com alas baixas acopladas ao setor médio) e o Ministério de Educação projetado por Costa e equipe após a partida do francês para o terreno no Castelo (de partido em T que vira H com o concurso da vegetação e da pavimentação do térreo, a barra de duas pontas fechadas no térreo com alas baixas acopladas dos dois lados de uma ponta e bandas plantadas dos dois lados de outra).²⁶

Aliás, a tipologia genérica da barra sobre base expandida não é privilégio de residência estudantil. Serve a albergues (o Exército da Salvação), edifícios de escritórios (o Rentenanstalt, o Ministério, a ONU, Lever House), hospital (o Sul América de Niemeyer, a Maternidade de Rino Levi), escola (a Escola de Aprendizado Industrial dos irmãos Roberto), hotel (o Park Hotel de Friburgo do próprio Costa), edifício de apartamen-

detached from the ensemble. Halfway, a trapezoidal block with an inclined roof shelters an atelier for artists; the segment of the marquise that leads to this intermediary building is also trapezoidal. In contrast to the avenue wing, a partially regular single block devoted mainly to activities of intellectual and scientific value, this wing is entirely free form and reserved to artistic activities, whose creative nature, we may suppose, would be more appropriate to establish transition and connection with the place's social and spatial particularities.

Triumph of irregularity, this wing recalls, seen from the North, the Brazilian Pavilion at the New York's World Fair of 1939 that Costa designed with Niemeyer and the Pampulha Dance Hall that Niemeyer designed alone in 1942. There, the roof slab of the gallery expands as a curvilinear tongue until it meets the auditorium. Here, a spectacular marquise with sinuous borders ties the main block, of circular plan, to a small outhouse serving as backdrop of an open-air stage. Though usually associated to Niemeyer, these forms belonged to a vocabulary that was common to all Brazilian Modern architecture – as shown by the nonchalance with which Costa uses them in the Bristol apartment building's ground floor, finished in 1951 at the Guinle Park in Rio.

But there is more to it than reiterating the "Creole grace".²⁴ Inverting the position of wing and slab building, the Northwest quadrant of Costa's Brazil House paraphrases the Northwest quadrant of the Swiss Pavilion, and the pedestrian access to the latter's open *pilotis* from the internal *cul-de-sac*. Seen from West and South though, the wing breaks away. The workshop and the studio appear as outbuildings, evoking the Corbusian strategy at the Salvation Army; the extremities of the composition display a distinct degree of enclosure. The obtuse angle between the slab and outbuildings defines a forecourt facing the Norwegian Pavilion. The channels open between them lead to the marquise and, by this way, to the vestibule under the slab.

All things considered, it would be more precise to see Costa's Brazil House as the Brazilian version of student housing in the university campus, instead of as the Brazilian version of another answer to the same generic design problem. Otherwise, if the typology is schematically the same, if there are common elements, the *partis* are opposite. That is how, as noted, Costa himself compares his project for the University City of Brazil to the project that Le Corbusier did earlier (in which he had participated).²⁵ The same expression can also be applied to comparison between the Ministry of Education designed by Le Corbusier for the Beira-Mar site (cruciform *parti*, a slab building with open extremities at the ground floor and low-rise wings attached to the intermediary sector) and the Ministry designed for the Castelo site by the Costa team after Le Corbusier left

tos (o Clarté de Le Corbusier, o Nova Cintra comentado). O Pavilhão Suíço é referência óbvia para o projeto de Costa, mas não exclusiva.

A idéia de base acomodando com liberdade criativa os elementos especiais do programa e de barra acomodando com regularidade técnica os elementos repetitivos é versátil, tem potencialidades vantajosas do ponto de vista estrutural, operacional e comunicativo. Le Corbusier a usa com propriedade, mas não tem sobre ela direitos de patente. Em última instância, é tipologia com raízes no século XIX, tributária da clara diferenciação de partes valorizada tanto pela tradição acadêmica quanto pela tradição pitoresca de composição, com as quais tem vínculos tanto Le Corbusier como Costa. Nem é Le Corbusier inventor da diferenciação hierárquica de fachadas de acordo com a situação, de cujos exemplos a história da arquitetura erudita está repleta. Cabe porém fazer justiça: ele é o primeiro a recuperá-la para a arquitetura moderna, e o Pavilhão Suíço não deixa de ser referência crucial para o empreendimento brasileiro.

Claro, Le Corbusier não se limita aí ao trato do projeto do albergue estudantil. Le Corbusier extrapola. O Pavilhão surge como emblema de uma cidade nova e radiosa, com um rés do chão fluído, traspassável nas suas pontas, edifício cuja autonomia assim se acentua ou germe de expansão linear, potencialmente aplicável a qualquer lugar, mas certamente aproveitando, para sua demonstração, de uma frontalidade enfática. Em outras palavras, Le Corbusier faz protótipo e monumento numa só vez. Le Corbusier é heróico, um demiurgo.

Enquanto isso, Costa é acomodático, descontraído, normal, vernáculo, aqui e ali se faz até de desajeitado, insiste na diversidade de caminhos possibilitada pela já não tão nova arquitetura. A fluidez não é fetiche. A transparência pode faltar. Uma esquina fechada é disposição rara mas possui valor, como o largo e a praça que Le Corbusier não parece amar. A estrutura não é ocasião de espetáculo. Contudo, Costa tampouco se reduz aos termos estritos do projeto. Desenha planta de situação mostrando outras barras em vazios dentro do campus, que dispõe na mesma orientação ótima da sua Casa do Brasil. Ainda que involuntariamente, expõe a ambigüidade corbusiana. Como o pilotis, a implantação do Pavilhão é caso especial, só justificada pela particularidade do terreno. Comas uma vez sugeriu que o projeto de Le Corbusier para o Ministério à Beira-Mar não deveria ter parecido suficientemente monumental para Costa. Provavelmente agora o Pavilhão Suíço não lhe parecesse suficientemente prototípico.²⁷

Especulações à parte, a autonomia brasileira face ao mestre se faz no nível da geometria e no da materialidade. Le Corbusier pode considerar fineza e esbeltez obsoletas ou

(the T-shaped *parti* turned into a H-shaped one with the help of paving and planting, a slab building with closed extremities at the ground floor and low-rise wings attached to the opposite sides of one extremity and planted bands to the two sides of the other).²⁶

By the way, the generic typology of slab building over an expanded base is not correlated with student housing only. It suits hostels (the Salvation Army), office buildings (Rentenanstalt, Ministry, ONU headquarters, Lever House), hospitals (Niemeyer's Sul America Hospital, Rino Levi's Maternity), schools (MMM Roberto's Industrial Schools), hotels (Costa's own Park Hotel at Friburgo) and apartment buildings (Corb's Clarté, the Nova Cintra building at the Guinle Park). The Swiss Pavilion is an obvious but not unique reference for Costa's project.

The idea of a base accommodating with creative freedom the program's special elements and a body accommodating with technical regularity the repetitive elements is versatile, has advantageous potentials from structural, operational and communicational viewpoints. Le Corbusier uses it with propriety, but has no patent rights over it. Ultimately, this typology has 19th Century roots, indebted to the clear differentiation of parts valued both by the academic tradition and the picturesque tradition of composition. Nor did Le Corbusier invent the hierarchical differentiation of façades according to situation, of whose examples the history of erudite architecture is full. Yet, to each man his due: he was the first Modern architect to adopt that approach, and the Swiss Pavilion is certainly a crucial reference for the Brazilian enterprise.

Of course, Le Corbusier does not limit his efforts to the project of the student hostel there. He extrapolates. The Pavilion rises as emblem of a new and radiant city; with a fluid ground floor, bridgeable extremities, it is either a building whose autonomy gets thus accentuated or a germe of linear expansion, potentially applicable everywhere, but actually taking advantage, for demonstration effects, of an emphatic frontality. In other words, Le Corbusier makes at once a prototype and a monument. Le Corbusier is heroic, a demiurge.

Meanwhile, Costa is accommodating, relaxed, normal, vernacular, here and there pretends even to be awkward, insists upon the diversity of approaches that the not so new architecture makes possible. Fluidity is not a fetish. Transparency may be absent. A closed corner is a rare disposition but valuable, like the forecourt and the square that Le Corbusier does not seem to love. Structure is not an occasion for spectacle. However, Costa does not limit his efforts to strict terms either. He draws a general plan showing other new slab buildings inside the campus, disposing them in the same optimal orientation of his Brazil House. Even if involuntarily, he exposes the Corbusian

impertinentes, tal como leveza, delicadeza e graça, mas é posição pessoal, não aceita pela maioria dos contemporâneos. Costa não está só ao pensar que formas com tais qualidades convêm à sociedade maquinista. A propósito, sua atitude quanto à civilização industrial – e ao estatuto da arquitetura dentro dela – parece ser de otimismo discreto, que persiste mesmo após a tragédia pessoal que o abate em 1954 com a morte da mulher.²⁸ Costa não é plenamente integrado, apesar da arquitetura internacionalmente reconhecida, mas tampouco é apocalíptico. Como veremos, não queria mesmo dar estatuto de paradigma universal à guinada brutalista corbusiana.

É improvável que Le Corbusier cansado de guerra, sempre reclamando das dificuldades para a materialização técnica e plástica de suas idéias, pudesse entender o projeto de Costa do mesmo modo que este. Não mais seguro do triunfo de suas primeiras hipóteses estéticas, Le Corbusier seguia outros caminhos de investigação, com uma visão já desabusada do papel que a arquitetura moderna se auto-atribuíra na sociedade industrial.²⁹ A predileção pelo claro-escuro dramático e pela matéria densa é coerente com as frustrações experimentadas e as ilusões perdidas. As formas ligeiras deveriam parecer ainda afirmativas de esperanças abandonadas e convicções abaladas, evocando logo fracassos dolorosos. Talvez não fizessem mais sentido para o Le Corbusier da maturidade e, bem provavelmente, ele sequer nelas se reconhecia.

O PRIMEIRO PROJETO DO ATELIER DE LE CORBUSIER³⁰

Eis o que podemos saber, de maneira mais ou menos documentada, sobre os primeiros acontecimentos desta história: 1. no final de 1952, ou início de 1953, Lucio Costa confia diretamente a Wogenscky o anteprojeto da Casa do Brasil; 2. este logo o submete ao serviço técnico da Cidade Universitária, que recusa a implantação definida pelo brasileiro; 3. em 20 de março, Wogenscky escreve a seguinte nota, dirigida a Le Corbusier: "Creio que esse caso merece nossa atenção, nem que seja pela amizade com Costa"³¹; 4. informado por Wogenscky, o delegado do Brasil na Unesco, Paulo E. B. Carneiro intervém para solicitar ao presidente da Fundação Nacional da Cidade Universitária de Paris a aceitação do projeto de Costa; 5. diante da insistência do arquiteto-chefe do serviço técnico da Cidade Universitária de que a implantação e, portanto, a orientação do edifício sejam modificadas, Wogenscky escreve a Costa, em 22 de maio de 1953, para consultá-lo sobre essas alterações, acrescentando que elas implicariam a revisão da planta do térreo³²; 6. Costa responde prontamente (em 2 de junho) que isso significaria fazer outro projeto e que, nesse caso, conseqüentemente, ele seria confiado a outro arquiteto brasileiro, e não mais ao Atelier de Le Corbusier³³; 7. Paulo Carneiro, mantido sempre informado dos acontecimentos por Wogenscky, intervém

ambiguamente. Like its *pilotis*, the Pavilion siting is a special case that plot particularities justify. Comas once suggested that, for Costa, Le Corbusier's Ministry at the Beira-Mar Avenue did not look monumental enough. Chances are that now the Swiss Pavilion did not look prototypical enough.²⁷

Speculations aside, the Brazilian autonomy with respect to the master is asserted in terms of geometry and materiality. Le Corbusier may consider slimness and thinness obsolete or impertinent as lightness, delicacy and grace, but this is a personal position that is not accepted by most contemporaries. Costa is not alone in thinking that forms with such qualities suit the machinist society. Incidentally, his attitude towards the industrial civilization – and the status of architecture within it – seems to be one of a discreet optimism, persisting even after tragedy strikes him in 1954 with his wife's death.²⁸ Costa is not fully integrated, though his architecture is recognized internationally, but he is not apocalyptic either. As we shall see, he was really unwilling to grant universal paradigm status to the master's Brutalist volte-face.

It is unlikely that Le Corbusier could understand the Costa project in its author's terms. Always waging war against the world, always complaining about the difficulties for the technical and plastic formalization of his ideas, not so sure anymore of the triumph of his first urban and architectural hypothesis, Le Corbusier followed new paths of esthetic research with a less extreme vision of the redeeming role of Modern architecture within industrial society.²⁹ The predilection for dramatic chiaroscuro and for dense matter is coherent with experienced frustrations and illusions lost. Lightweight forms should seem to him still affirmative of abandoned hopes and shattered convictions, evoking thus painful failures. Maybe they did not make any sense for the Le Corbusier of maturity and, most likely, he could not even recognize himself in them.

THE FIRST PROJECT OF THE ATELIER LE CORBUSIER³⁰

This is what we can know, in a more or less documented manner, about the first events of this history: 1. in the end of 1952, or beginning of 1953, Lucio Costa entrusts the preliminary plans of Brazil House directly to Wogenscky. 2. Wogenscky submits them immediately to the University City technical service, which rejects the site plan defined by the Brazilian; 3. on March 20 Wogenscky writes the following note, addressed to Le Corbusier: "I believe this affair deserves our attention, at the very least because of the friendship with Costa"³¹; 4. in agreement with Wogenscky, Paulo E. B. Carneiro, the Brazilian delegate at UNESCO, intervenes to demand to the president of the Fondation Nationale de la Cité Universitaire (National University City Foundation) the acceptance of Costa's plans; 5. given the

novamente, ameaçando renunciar à construção da Casa se as exigências do serviço técnico fossem mantidas; 8. em 27 de julho, o presidente da Fundação Nacional responde a Carneiro, aceitando finalmente a implantação proposta por Costa; 9. como restava ainda um problema a respeito da superfície do lote destinado à edificação, Wogenscky estuda uma nova implantação, "sem modificar nem a orientação, nem o projeto de Lucio Costa"³⁴, a qual, de fato, deslocava o edifício alguns metros em direção à avenida e para o sul³⁵; 10. Paulo Carneiro a aprova em outubro; 11. enfim, em 6 de novembro de 1953, o reitor da Cidade Universitária concorda com a nova implantação.

Em resumo, a questão da implantação do edifício ocupou todo o ano de 1953, com o apoio e constante engajamento de Wogenscky. Até então, ou seja, cerca de um ano após Costa lhe ter confiado seu projeto, nada havia sido mudado na concepção original e nenhum desenho com modificações havia sido estudado pelo Atelier, salvo o citado acima.³⁶

A próxima referência escrita data de janeiro de 1954. Em carta a Paulo Carneiro, Wogenscky conta: "mantemos atualmente encontros com todos os serviços da cidade de Paris e do licenciamento de construções, para garantir que nosso projeto seja, em seguida, facilmente aprovado". Envia o mesmo relatório, em outra carta com a mesma data, a Péricles Madureira de Pinho, recém nomeado diretor geral dos trabalhos de construção da Casa do Brasil.³⁷ Podemos presumir que nada havia mudado no projeto, fora o deslocamento mencionado.

É somente em março que surge a primeira menção a modificações em relação à concepção original. Na segunda carta a Costa, Wogenscky resume o episódio da implantação, sublinhando a conclusão favorável. Mas acrescenta então: "Le Corbusier examinou o projeto há alguns dias e me encarregou de vos dizer que ele lamenta que não tenhais previsto nenhum *brise-soleil*, que são absolutamente justificáveis em Paris e que apresentam igualmente a vantagem considerável de servir de quebra-chuva para a fachada e de proteger as esquadrias das janelas. Le Corbusier insiste em que nos seja dada vossa aquiescência para que nós os acrescentemos".³⁸

Não há resposta a esta carta nos arquivos da Fundação Le Corbusier. Costa já havia dito não concordar com modificações significativas do seu projeto e o momento para ele era de luto.³⁹ O mais importante, porém, é a primeira aparição de Le Corbusier na história. Até aqui o trabalho havia sido conduzido por Wogenscky, e em seu nome; o próprio Costa o havia escolhido como responsável pela fiel execução de seu projeto. A entrada em cena de Le Corbusier muda tudo.

O projeto entrava agora, segundo Wogenscky, "em um caminho ativo".⁴⁰ O problema da implantação estava resolvido. O governo brasileiro nomeia Madureira de Pinho responsável

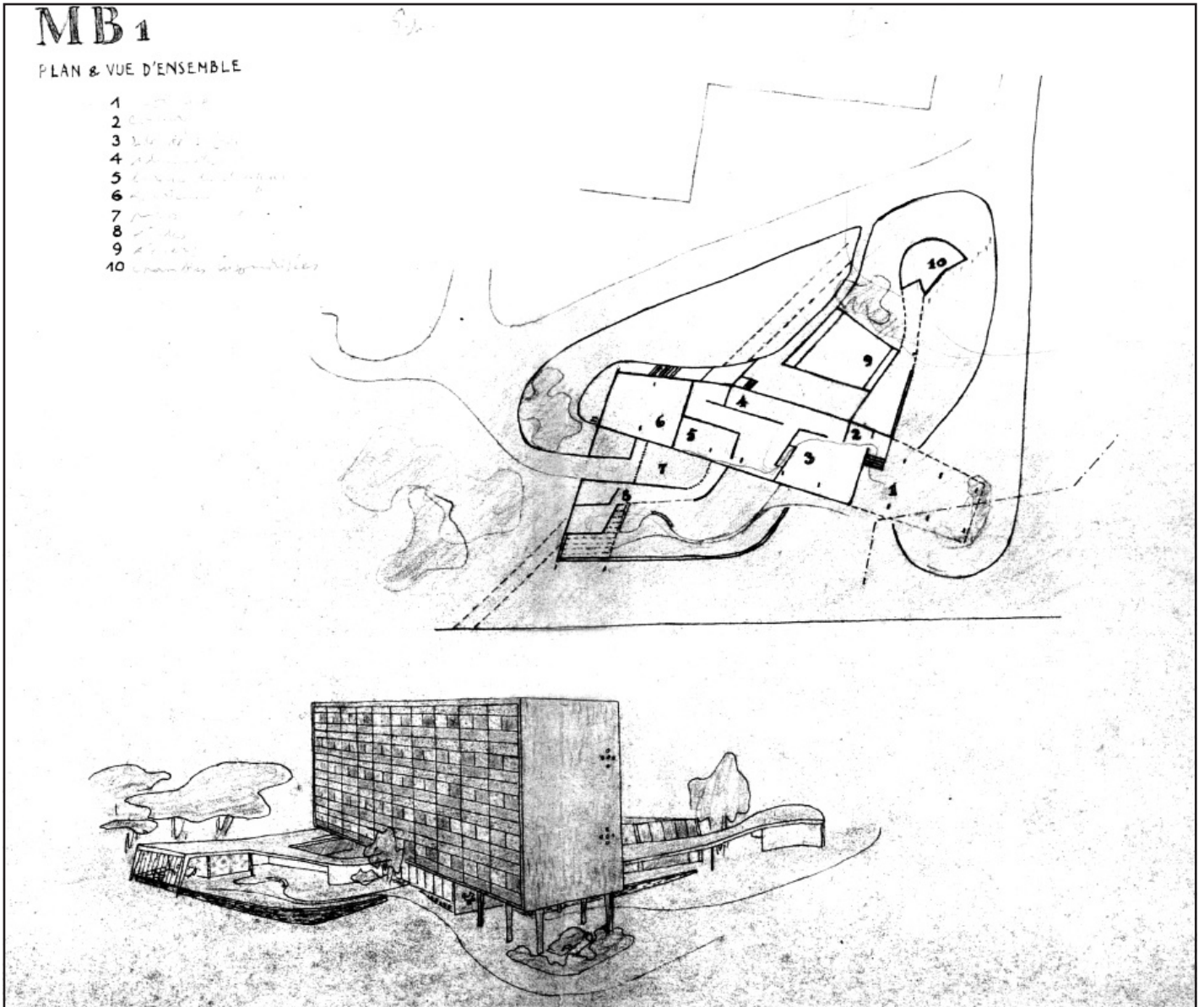
insistence of the chief architect of the University City technical service in the need for modifying the site plan, and therefore the building orientation, Wogenscky writes to Costa on May 22, 1953, to consult him about those alterations, adding that they would imply the revision of the ground floor plan³²; Costa answers promptly (June 2) that this would mean doing another project and that, in this case, it would be entrusted to another Brazilian architect, not to *Atelier Le Corbusier*³³; 7. Paulo Carneiro, informed of the events by Wogenscky, intervenes again and menaces to give up building Brazil House if the technical service keeps its demands; 8. on July 27 the president of the Fondation answers Carneiro, finally accepting the site plan proposed by Costa; 9. as there was a remaining problem regarding the size of the building plot, Wogenscky studies a new site plan "without modifying neither the orientation nor the plans of Lucio Costa"³⁴, moving the building a few meters towards the avenue and the South³⁵; 10. Paulo Carneiro approves it in October; 11. finally, on November 6, 1953, the rector of University City agrees to the new site plan.

To sum it up, the site plan issue occupied the whole year of 1953, with the support and constant zeal of Wogenscky. Thus far, one year after Costa entrusted the preliminary plans to him, nothing had changed in the original project. The Atelier had done no drawing with alterations, save the one above mentioned.³⁶

Next written reference about this affair is dated January 1954. In letter to Paulo Carneiro, Wogenscky reports the work's progress: "we presently meet with all the services of the city of Paris and of the building permits sector, to ensure that our plans will be easily approved subsequently". He sends the same report, in another letter, with the same date, to Madureira de Pinho, which had been nominated general director of Brazil House's construction.³⁷ It can be assumed that nothing had been changed in the project so far.

The first mention to changes appears in March. In his second letter to Costa, Wogenscky summarizes the site plan episode, underlining the favorable outcome. But then adds: "Le Corbusier examined the project a few days ago and charged me to tell you that he regrets the lack of prevision of sun-breakers, whose use is justified even in Paris and presents also the considerable advantage of protecting the façades and the window frames from rain. Le Corbusier insists that we be given consent to add them".³⁸

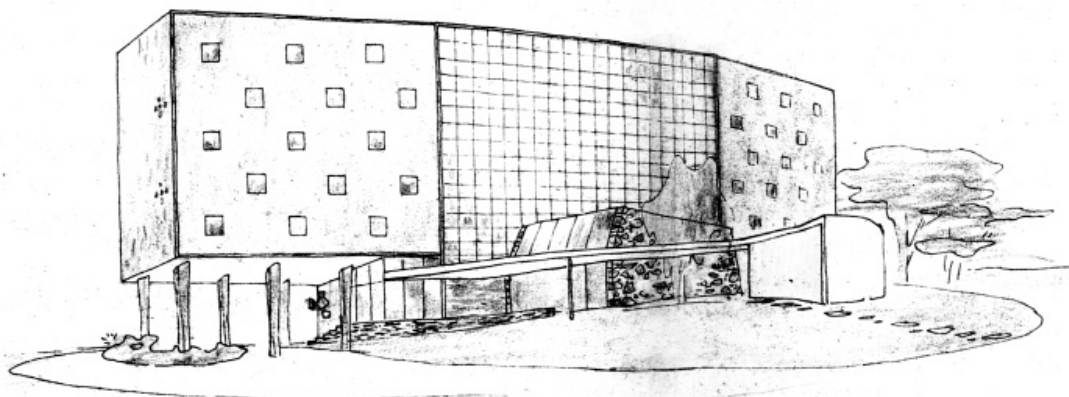
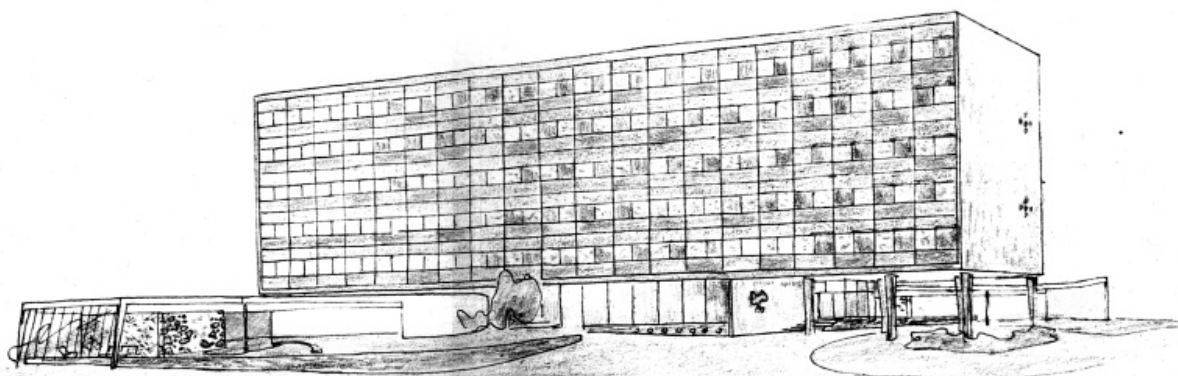
There is no answer to that letter in the Le Corbusier Foundation archives. Costa had already said that he did not agree to significant changes in his project and he was in mourning.³⁹ What is most important, though, is the first appearance of Le Corbusier in this story. So far Wogenscky had led the work,



4 Perspectiva do edifício.
4 Perspective of the building.

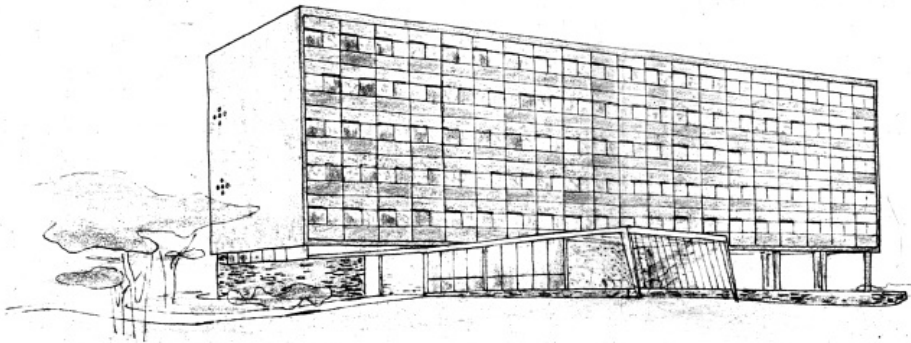
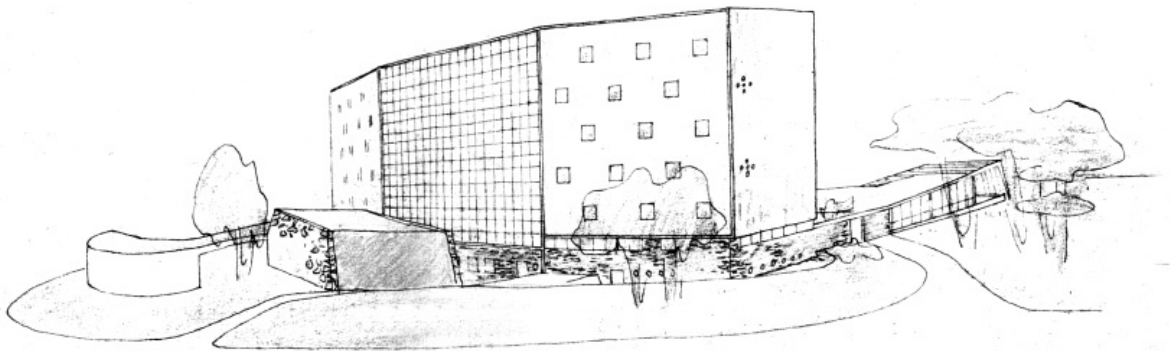
MB 2

PERSPECTIVES



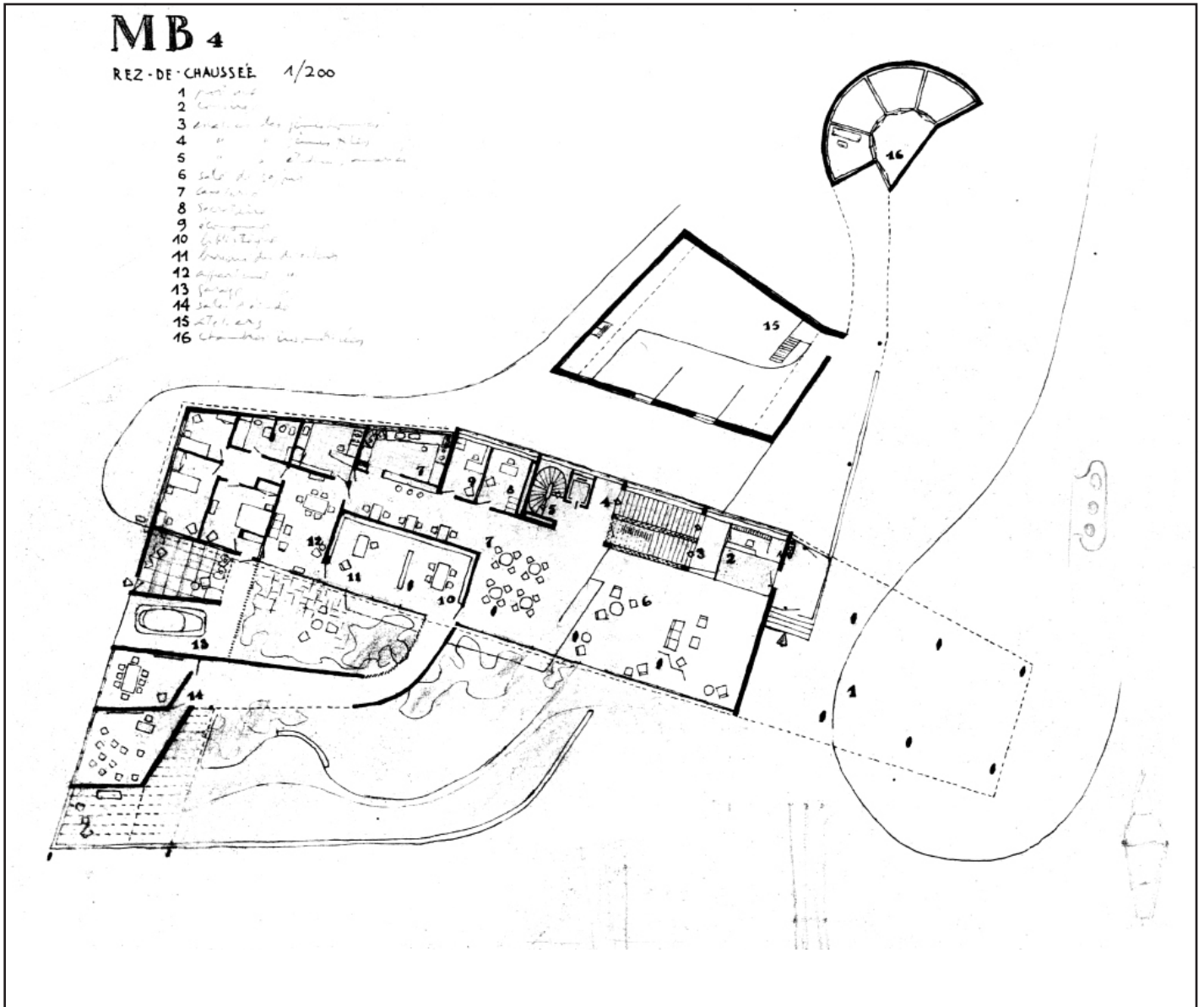
4

MB 3
PERSPECTIVES



A. Bogdanov
35 av. de Trévis
LIT 22 02

6 Planta do térreo com legenda.
6 Street level.

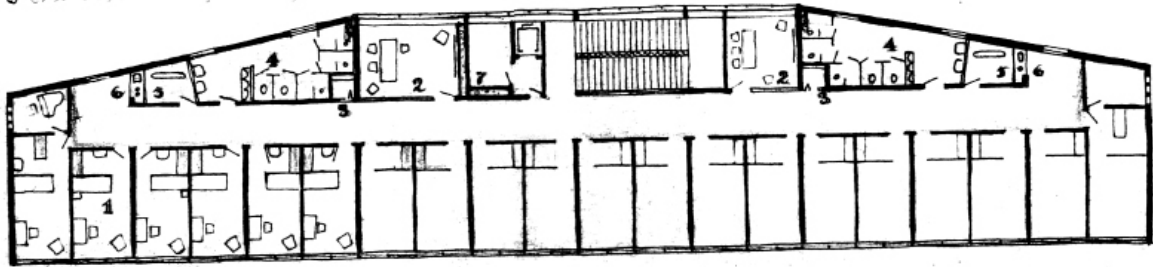


6

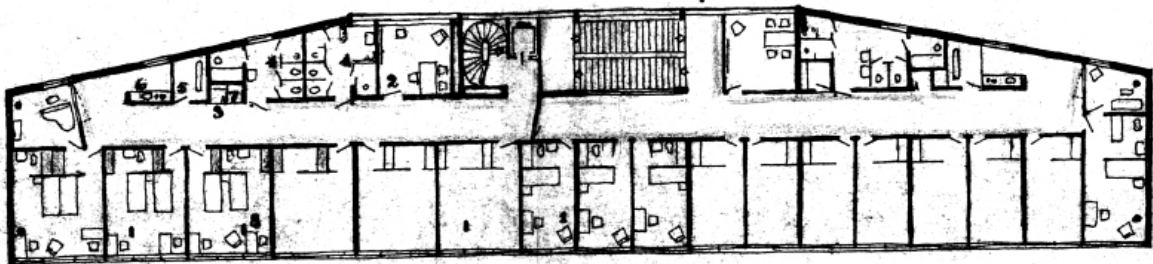
MB 5

PLAN DES ETAGES 1/200

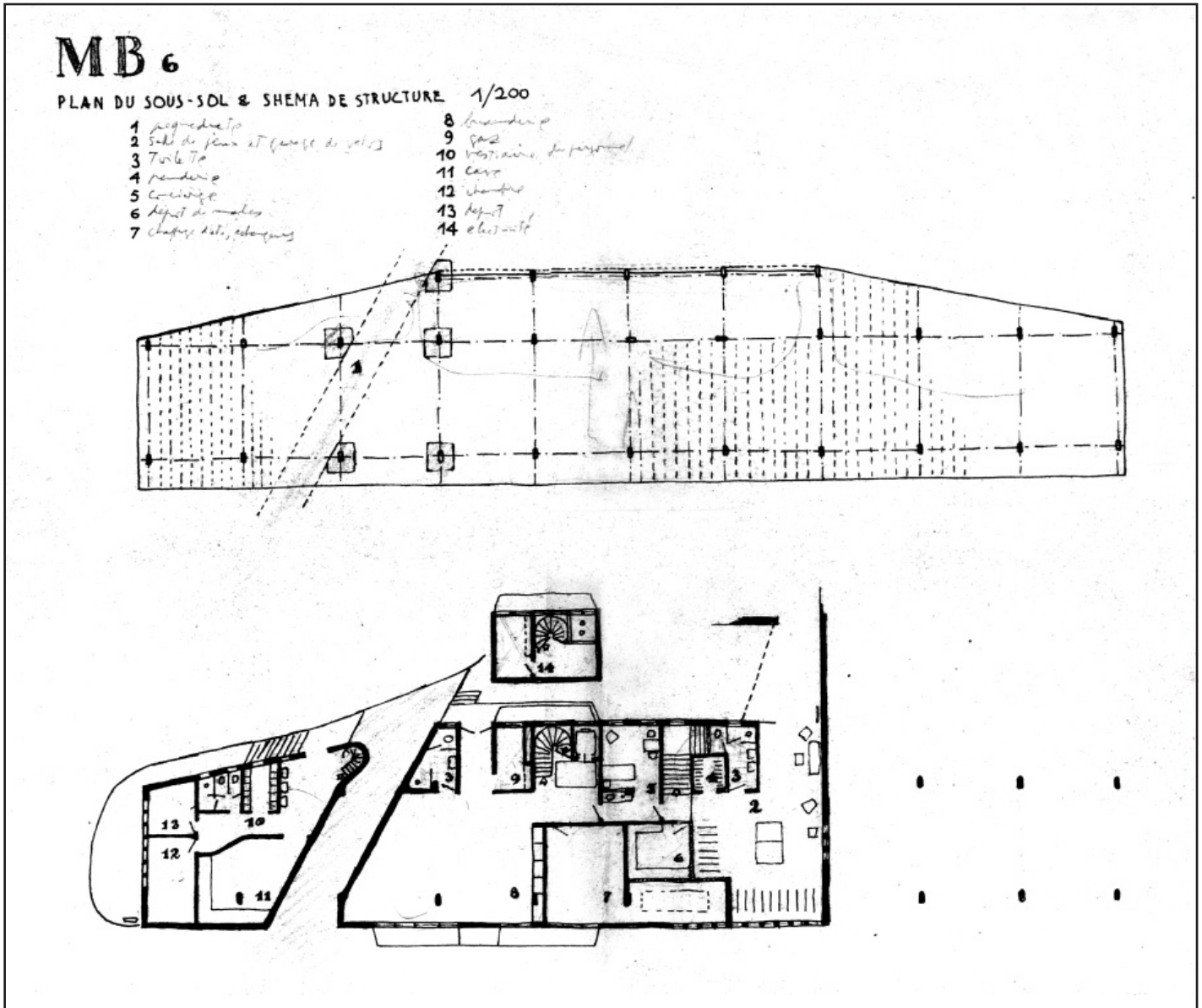
- 1 Corridor
- 2 Office
- 3 Conference room
- 4 Reception
- 5 Waiting room
- 6 Restaurant
- 7 Garage
- 8 Chambers of doctors and nurses



ETAGE TYPE

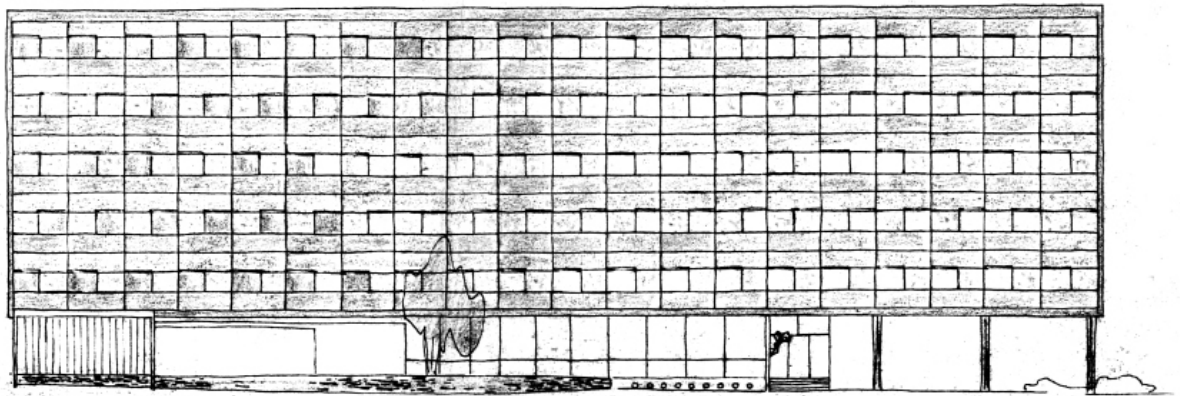
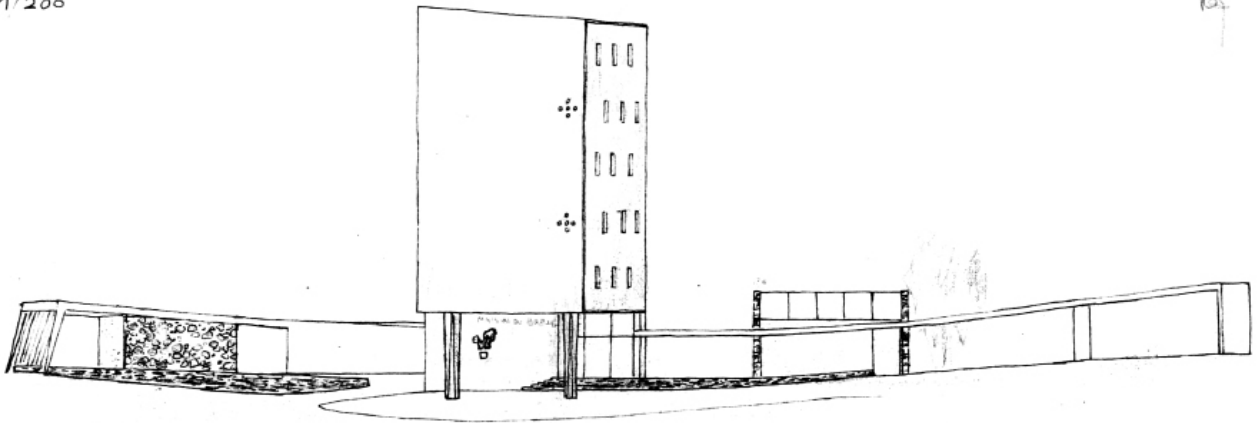


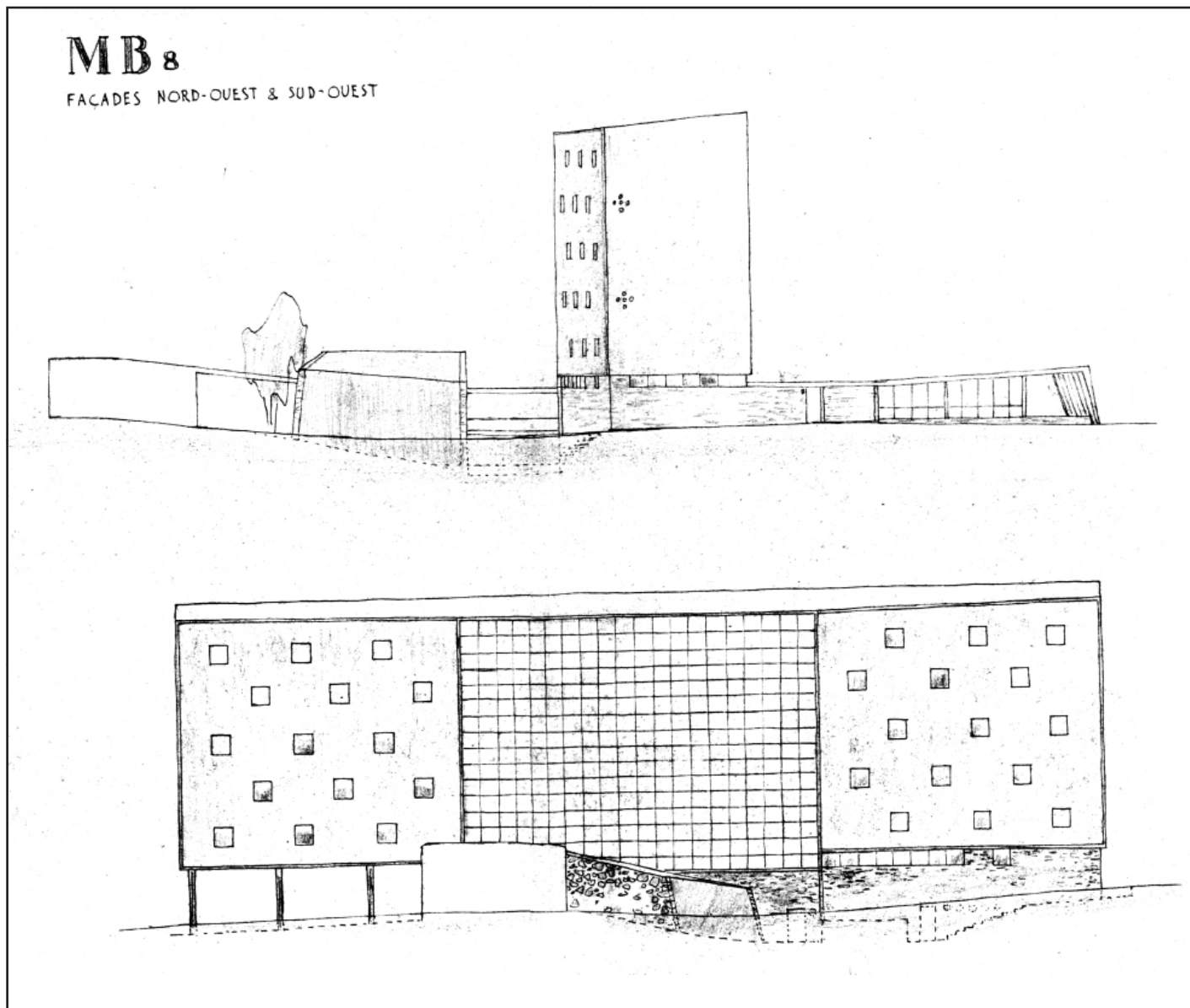
1^{er} ETAGE



MB 7

FAÇADES SUD-EST & NORD-EST
1/200

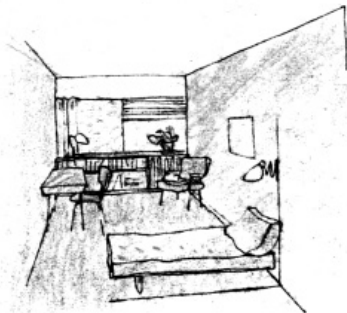
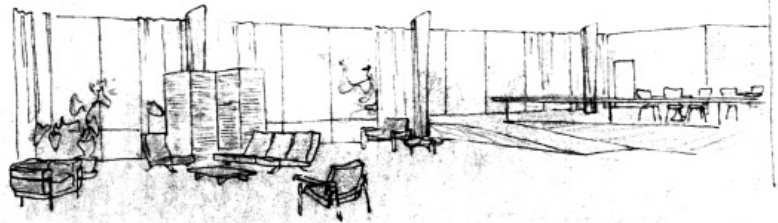




11 Interior / Perspectiva interior de um quarto de estudante e de uma sala de estar.
11 Interiors / Interior perspective of a student's room and a living room.

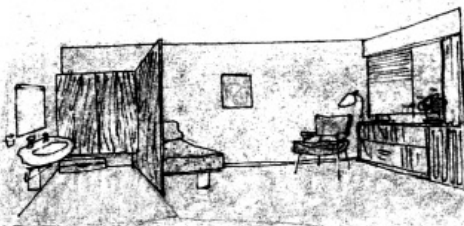
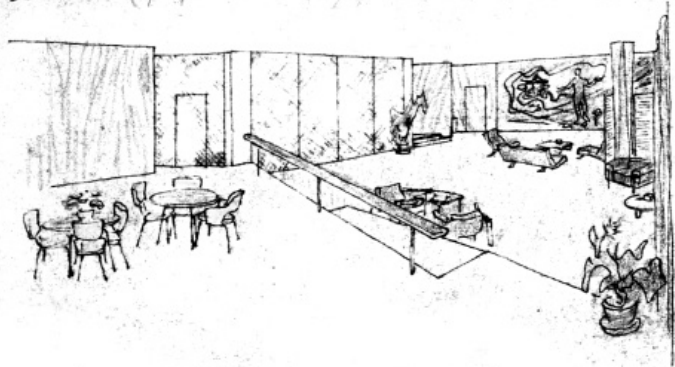
MB 9

INTERIEURS

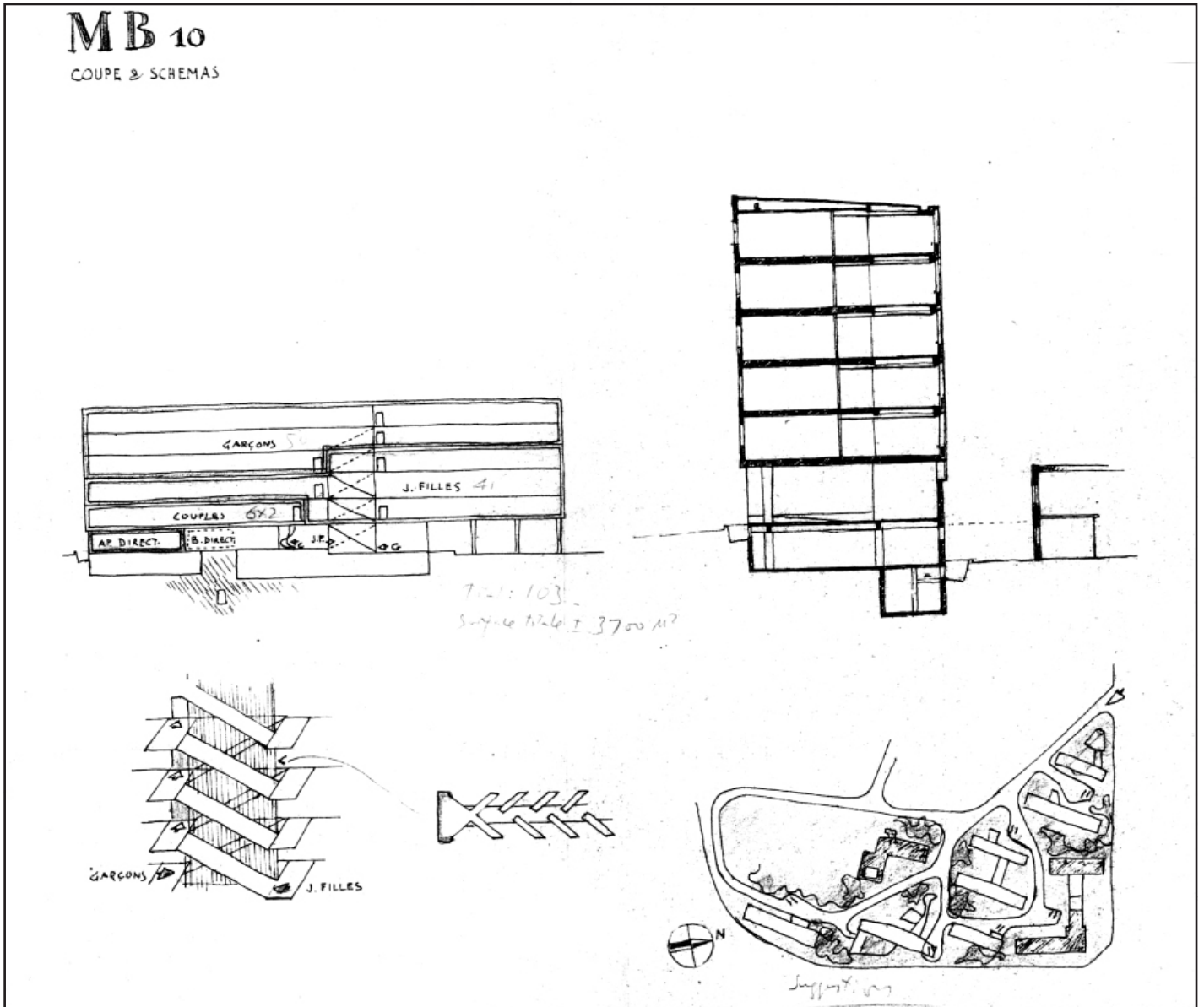


CHAMBRE D'ETUDIANT

SALLE DE SEJOUR (*plaque de Polinari*)



12 Corte e esboço / Planta de situação, cortes do edifício, esboço de escada.
12 Section and sketch / Situation plan, building sections, stair's sketch.



pela administração financeira da obra, e este chega a Paris em 1954, por fevereiro ou março. Em 5 de abril Wogenscky mostra a Le Corbusier um "projeto de contrato" em seu nome, "tal como havia sido decidido com Lucio Costa", mas Le Corbusier decide diferentemente. O contrato está pronto em 15 de maio em nome de Le Corbusier, mas só será assinado em 9 de julho. Em 5 de julho, quatro dias antes da assinatura do contrato, o projeto do Atelier está pronto.

Assim, no momento em que o encargo se torna concreto, Le Corbusier intervém para assumir o controle e examinar o anteprojeto de Costa. O primeiro projeto definido pelo Atelier não respeitará o mandato do arquiteto brasileiro, alterando significativamente a sua concepção. Consiste de uma dúzia de pranchas firmadas por Wogenscky, compreendendo a implantação do edifício, as plantas dos andares, fachadas, cortes e pequenos detalhes, sem projetos técnicos complementares. Esse anteprojeto inteiramente novo substitui o de Costa na oficialização do contrato.

A implantação e as formas do bloco principal não mudam, exceto pelo pequeno deslocamento decidido no ano anterior.⁴¹ A orientação e a disposição dos quartos tampouco, a não ser pela troca da fachada plana original por balcões similares aos da Unité de Marselha. A organização da escada e dos equipamentos coletivos de cada andar recebe modificações menores. A disposição das pequenas janelas quadradas se torna levemente irregular.

Em contrapartida, a modificação do térreo é substancial. A linha dupla de finos pilotis concebida por Costa dá lugar a um alinhamento único de grossos pilares de concreto aparente, idênticos aos do Pavilhão Suíço (a única diferença é que aqui há sete pilares ao invés de seis, sendo os três centrais duplos). A distribuição volumétrica dos equipamentos é absolutamente diversa da original: uma sala colocada bem no centro do térreo da barra se conecta a duas alas retangulares uma de cada lado maior da barra e cada uma destas alas conecta com um volume trapezoidal idêntico. As duas extremidades do bloco são abertas, salvo pelas paredes oblíquas da fachada posterior, que as fecham parcialmente, e pelas escadas laterais, cuja grande massa lembra as da Unidade de Habitação de Marselha.

Nada justifica essas modificações do ponto de vista técnico e programático. Salas de estudo, ateliês e estúdios de música do térreo são arbitrariamente suprimidos em prol de um auditório formal, mas a área do térreo não diminui. *Brise-soleil* são desnecessários na orientação E-SE e os balcões inúteis no clima parisiense. A bravata estrutural que ecoa o Pavilhão Suíço não tem nada a ver com condições do solo.

A regularização simétrica do andar térreo acompanha a aplicação sobre a barra de Costa de elementos tomados de empréstimo ao Pavilhão Suíço e à Unité de Marselha. Dada

in his name; Costa himself had chosen him as his deputy, responsible for the faithful execution of his project. The stage entrance of Le Corbusier changes all.

According to Wogenscky, the project entered now "an active path".⁴⁰ The site plan problem was solved. The Brazilian government designates Madureira de Pinho as director of the building process financial administration and he arrives in Paris around February or March 1954. On April 5 Wogenscky shows to Le Corbusier a "contract draft" in his own name, "as it had been decided with Lucio Costa", but Le Corbusier decides to change that. The contract is ready May 15, in name of Le Corbusier, but it will be signed only on July 15, 1954. On July 5, four days before the contract signature, the Atelier plans are ready.

So, the moment the commission gets concrete Le Corbusier intervenes to take control and to examine Costa's preliminary plans. The first project defined by the Atelier will not respect the Brazilian architect's mandate, significantly altering his conception. It consists of a dozen sheets signed by Wogenscky, including site plan, floor plans, façades, sections and small details, with no complementary technical projects. These new preliminary plans will replace Costa's on the occasion of the contract signature.

Siting and overall shape of the slab building do not change, but for the already mentioned small displacement.⁴¹ Nor do the orientation and disposition of the student rooms change, but for the loggias replacing the original flat façade, similar to those of the Marseilles Unité. The organization of the stairs and of the collective equipment of each floor is subject to minor alterations; the disposition of the small square windows in the oblique walls becomes slightly irregular.

Modification of the ground floor is substantial though. The double line of svelte *pilotis* conceived by Costa becomes one line of gross raw concrete pillars, identical to those of the Swiss Pavilion (the sole difference is that there are seven pillars instead of six, the three central pillars being double). The volumetric distribution of the equipments is absolutely diverse from the original. A hall placed right in the center of the slab's ground floor connects to two rectangular wings on each side of the slab's length and each of these wings connects to an identical trapezoidal volume. The two extremities of the ground floor are now open but for the oblique walls of the rear façade, that partially enclose them, and for the lateral stairs, whose great mass evokes those of the Marseilles Unité.

Nothing justifies these modifications from a technical and programmatic viewpoint. Study rooms, artists workshop and music studio are arbitrarily suppressed in favor of a formal auditorium but the ground floor built area does not decrease.

a insistência em abrir as duas extremidades da barra no térreo, este primeiro projeto se apresenta como uma versão brutalista do Pavilhão Suíço que ostenta sua afinidade com a Unité. Nada resta da refinada hierarquia de volumes do original brasileiro; a sua rigidez parece amadora e compara desfavoravelmente com o Pavilhão ou com a Unité.

Devemos, então, atribuir diretamente a Le Corbusier a concepção do novo projeto? Tudo nos leva a uma resposta negativa. Ele reservou para si o controle do encargo, mas decidir o destino do encargo não implica necessariamente assumir a direção do trabalho de concepção arquitetônica. Além do mais, a equipe do Atelier desfrutava de grande liberdade de ação no desenvolvimento de projetos. A hipótese mais provável é que Le Corbusier simplesmente desconsiderou o esforço prévio para preservar o projeto de Costa e encarregou Wogenscky de modificá-lo de cima abaixo, uma tarefa que este, por sua vez, poderia ter delegado a um de seus auxiliares.

Embora inexista registro que possa confirmar decisões dessa natureza, o próprio projeto testemunha sua condição de obra realizada exclusivamente pelo Atelier. Tudo indica, aliás, que Le Corbusier sequer chegou a examiná-lo. Não há nele a unidade e a "vontade arquitetônica"⁴² de suas obras. Ao contrário, a solução se resume a uma simples soma de partes que resultam do desmembramento do projeto de Costa ou que foram tomadas de empréstimo a criações contemporâneas do próprio Le Corbusier. Seja como for, é este o projeto enviado para aprovação à Cidade Universitária e ao serviço municipal de licenciamento de construções e foi considerado definitivo até princípios de 1955.

Se acrescentarmos que Le Corbusier não mais aceitava as premissas plásticas de Lucio Costa nem tampouco desejava reconhecer a contribuição brasileira à arquitetura moderna internacional, pode-se afirmar com toda certeza que a concepção original de Costa foi simplesmente desfigurada para apagar seu potencial estético e cultural e fazê-la passar por uma obra de Le Corbusier: eis, em suma, em que consiste a primeira revisão do projeto do brasileiro realizada pelo Atelier.

O SEGUNDO PROJETO DO ATELIER⁴³

O segundo projeto é datado de 10 de novembro de 1955, um ano e cinco meses após o primeiro. O licenciamento da construção foi solicitado em 24 de setembro de 1954. A autorização foi concedida em 19 de julho de 1955. A correspondência referente ao assunto mostra que o retardo na obtenção da licença foi causado pela insuficiência técnica das pranchas enviadas, e que sua aceitação somente foi possível graças à mediação da Embaixada do Brasil. Essa insuficiência foi provavelmente a causa de um novo reexame

Sun-breakers are unnecessary in the E-SE orientation and loggias useless in the Parisian climate. The structural bravado echoing the Swiss Pavilion has nothing to do with soil conditions.

The symmetrical regularization of the ground floor plan accompanies the application, over Costa's slab building, of elements borrowed from the Swiss Pavilion and the Marseilles Unité. Given the insistence in opening up the two extremities of the ground floor, this first project comes across as a Brutalist version of the Swiss Pavilion that flaunts its kinship with the Marseilles Unité. Nothing remains of the fine hierarchy of volumes in the Brazilian original; its stiffness looks amateurish and compares unfavorably with the Pavilion or the Unité.

Should we attribute the revised project to Le Corbusier? Everything leads us to say no. He reserved for himself the control of the commission, but taking control does not necessarily mean assuming the direction of architectural conception work. Moreover, the Atelier team enjoyed wide freedom of action in the development of its projects. Most likely, Le Corbusier simply disregarded the previous efforts to preserve Costa's plans, and charged Wogenscky with the task of changing them from head to toe, a task that Wogenscky could have, by his turn, delegated to one of his assistants.

Although there is no documentation confirming decision of this kind, the project itself testifies to its condition of project realized exclusively by the Atelier. It is doubtful whether Le Corbusier actually examined it. We cannot find in them the "architectural will"⁴² that informs his works. Much to the contrary, the solution is no more than a simple addition of parts that come from the dismemberment of Costa's project or were borrowed from contemporary creations of Le Corbusier himself. Be that as it may, this is the project sent to the University City and to municipal agencies for approval, and it were considered final until the beginning of 1955.

THE SECOND PROJECT OF THE ATELIER LE CORBUSIER⁴³

The second project is dated November 10, 1955, one year and five months after the first. The building permit was requested on September 24, 1954. Authorization was granted on July 19, 1955. The correspondence about the subject shows that the delay in getting the permit was due to the technical insufficiency of the plans sent, and that they were accepted only on account of the mediation of the Brazilian embassy. Such insufficiency was probably the cause of a new revision of the whole project.

The main issue was the building foundations. On February 12, 1955, a positive appraisal of the project by the Préfecture de la Seine made restrictions about the foundations: they were too close to the Rungis aqueduct and might affect the

de todo o projeto.

A questão principal eram as fundações do edifício. Em 12 de fevereiro de 1955, um parecer favorável ao projeto, a administração municipal fazia restrições quanto às fundações: estando muito próximas do aqueduto de Rungis, poderiam afetar sua estabilidade, razão pela qual a própria administração se encarregaria de sua construção.⁴⁴ A Prefeitura não requeria mudanças no projeto. Contudo, se ela fosse construir as fundações, isso implicaria levar em conta, mais tarde, fundações que teriam escapado ao controle do Atelier. Daí o interesse deste em reestudar o problema, explorando melhor as condições técnicas do solo para diminuir os riscos e conservar o controle sobre toda a construção.

Discussões entre as partes certamente precederam a decisão da Prefeitura, pois em janeiro o Atelier já havia dado início ao reexame do projeto.⁴⁵ Dois estudos datados de 26 de janeiro, um dos quais assinado por Maisonnier, já apresentam numerosas modificações no bloco principal, especialmente nos pilotis. Uma nota deste último endereçada a Le Corbusier e Wogenscky, e datada de 9 de junho, relata em que consistia esse trabalho: "O estudo de um novo projeto foi desenvolvido durante esse tempo no Atelier [ou seja, durante as discussões relativas ao licenciamento da construção]. Em meio a esse *imbroglio*, em que um serviço da administração municipal considera a documentação válida, e os outros serviços como inaceitável, nós prosseguimos um estudo diferente do projeto protocolado, no qual as fundações foram modificadas e não correspondem mais ao *dossier* primitivo... O novo projeto apresenta, com efeito, modificações sensíveis não apenas nas fundações, mas no próprio edifício. Portanto, estamos atualmente elaborando um estudo que, de um lado, não está em conformidade com a documentação oficial e, de outro, ainda não foi examinado por M. Le Corbusier".⁴⁶

Portanto, a revisão do projeto se encontrava então bem avançada (os estudos de janeiro não tocavam o térreo, com exceção dos pilotis) e, o mais notável, Le Corbusier ainda se mantinha alheio à sua elaboração, e mesmo Wogenscky não o seguia mais muito de perto (caso ele o tenha feito anteriormente). Era a partir de agora Maisonnier, e talvez outros assistentes, que definiam livremente as formas do edifício, quando os estudos técnicos começavam a se realizar.

É provável que pouco depois Le Corbusier tenha enfim examinado o projeto. Em uma carta a Madureira de Pinho, de 22 de junho, Wogenscky afirma que "M. Le Corbusier corrige ele mesmo o projeto por esse dias".⁴⁷ Pode-se tratar apenas de uma fórmula diplomática para dar conta do estado do trabalho ao responsável pelo assunto junto ao governo brasileiro. Porém, a aprovação da licença de construção em julho dava outro impulso ao trabalho, e Le Corbusier teria então atendido ao chamado de seus assistentes.

latter's stability; therefore the Préfecture itself would undertake their construction.⁴⁴ The Préfecture did not request a change in the project.⁴⁵ Nevertheless, were it to construct the building foundations, control of the project by the atelier would certainly lessen. Hence the *atelier's* interest in re-studying the problem, better exploring the soil's technical conditions to decrease risks and keep control over the whole construction.

Discussions between the parties certainly preceded the Préfecture's decision, because in January the atelier had started revising the project. Two studies dated from January 26 (one of them signed Maisonnier) show several alterations in the main block, particularly on its pilotis. A note from Maisonnier dated of June 9 and addressed to Le Corbusier and Wogenscky throws some light on that revision: "The study of a new project was pursued during that period in the Atelier (that is, during the discussions regarding the building permit). Amidst that *imbroglio*, where one municipal service thinks that the documentation is valid, and other say it is unacceptable, we pursued a study different from the deposited project, in which foundations were modified and do not correspond anymore to the primitive dossier... The new project presents, indeed, significant changes not only in the building foundations but also in the building itself. Therefore, we are presently elaborating a study that, on one hand, is not in conformity with the deposited documentation and, on the other hand, was not yet examined by M. Le Corbusier."⁴⁶

Therefore, revision of the first project was well under way (the January studies did not the change the ground floor but for the pilotis) and, remarkably, Le Corbusier was still unfamiliar with it while Wogenscky did not follow it too closely anymore (supposing he had done so previously). From now on, when technical projects start to be realized, it is Maisonnier, and maybe other assistants, that define freely the forms of the building.

It seems that Le Corbusier does examine the new project afterwards. In letter to Madureira de Pinho, dated June 22, Wogenscky writes: "M. Le Corbusier corrects himself the plans these days".⁴⁷ That may be just a diplomatic formula to report the work's progress to the Brazilian government's representative. Anyhow, the concession of the building permit in July forces pushing the work ahead and Le Corbusier to attend to his assistant's calling, if he had not already done so.

Nevertheless, whatever corrections Le Corbusier did, they were predetermined by the changes that Maisonnier had done previously on a first project that already disfigured Costa's preliminary plans. Though Le Corbusier could order modifications in Maisonnier's drawings, he ratified the new solution for the main block (perhaps with small additions and adjustments) and intervened more, if that was the case, on the wings. Once

Entretanto, sejam quais forem as correções de Le Corbusier, elas foram predeterminadas pelas modificações significativas já efetuadas por Maisonnier sobre o primeiro projeto, o qual era, ele mesmo, uma reformulação da concepção original de Costa. Ainda que naturalmente Le Corbusier pudesse ter revisado as pranchas de Maisonnier, os estudos precedentes deste último nos mostram que ele de fato ratificou, talvez com pequenos acréscimos e ajustes, as novas soluções para o bloco principal, intervindo mais, se foi o caso, sobre os anexos do térreo. Mais uma vez, é difícil encontrar qualquer preocupação com a concepção geral, ou unidade, do conjunto, como se Le Corbusier se contentasse em corrigir ou acrescentar algum elemento ao projeto previamente desenvolvido por Maisonnier.

Com algumas transformações, o corpo do edifício conserva o aspecto geral do primeiro projeto do Atelier. Ele recebe um volume trapezoidal alongado sobre a cobertura (mais tarde abandonado), ao passo que a fachada para o campus ganha também balcões no pano central. Os novos balcões refletem uma alteração no interior: a escada central é suprimida, de modo que o trecho envidraçado da fachada agora serve para abrigar apenas os ateliês e as salas de estudo. A supressão da escadaria central implica o aumento e a aproximação, em direção ao centro, das duas escadas laterais, que permanecem assim agrupadas na superfície construída do térreo. Adicionalmente, todas as peças deste lado da planta diminuem na largura a fim de que, do outro lado, os quartos possam aumentar em comprimento para receber duchas. A maioria das mudanças já aparecem nos estudos elaborados por Maisonnier em janeiro e certamente foram definidas pelo mesmo.

Ao contrário, o térreo muda de novo, completamente, mas conserva ainda, e de modo mais visível, a forma de um trabalho exclusivo do Atelier. A linha única de pilotis se transforma em pórticos maciços constituídos por dois largos pilares laterais e uma pesada viga, que por sua vez recebe traves longitudinais, um pouco mais esbeltas, uma central e duas laterais. Seguindo o precedente do Pavilhão Suíço, os dois pórticos das extremidades viram pilares únicos quase tão largos quanto a viga acima. Esta solução tem o peso de uma obra de engenharia e, além do mais, é pouco compatível com a estrutura dos edifícios contemporâneos do próprio Le Corbusier, e basta, por exemplo, compará-la com a base da Unidade de Habitação de Marselha, edifício de porte muito maior. Note-se que os pilotis do projeto de Costa lembram justamente os de Marselha (interpretados com a leveza característica do brasileiro), e esta pode ter sido uma das razões pelas quais se excluiu, neste caso, a adoção de idéia similar que a dupla fileira de estacas da fundação sugeria. Esses elementos já estavam formulados antes que Le Corbusier

more, it is difficult to find any preoccupation with the overall conception, or unity, of the whole, as if Le Corbusier contented himself with correcting or adding some element to the project previously developed by Maisonnier.

The body of the building retains more or less the general aspect it had in the first Atelier project. It receives an elongated trapezoidal volume on the roof (later abandoned), while the campus façade gains loggias in the central pane. The new loggias reflect an interior alteration: the central staircase is suppressed and replaced by two symmetrical lateral staircases behind the oblique planes. The façade's glazed sector now shelters workshops and study rooms only. As they turn to W-NW, loggias are welcome. Moreover, all spaces giving to the campus decrease in width to make student rooms longer in order to accommodate showers. Most of those modifications already appear in Maisonnier's January drawings and must be attributed to him.

In contrast, the ground floor changes completely, but retains however and in a more visible way the shape of a work done exclusively by the Atelier. The pilotis has become a series of massive frames, made up by two wide lateral pillars and a heavy transverse beam, which receive in turn three longitudinal narrower beams. Still following the Swiss Pavilion precedent, the two extreme frames turn into one very wide pillar, almost as wide as the beam above. This solution has the weight of a work of engineering. Besides, it is not very compatible with the structure of Le Corbusier's contemporary buildings. It suffices to compare it with the base of the Marseilles Unité, a much bigger building. We should remark that the pilotis of Costa's project recall somehow those at Marseilles (but interpreted with the Brazilian's characteristic lightness), and that might have been one of the reasons behind the exclusion, in this case, of a similar idea, which a double row of foundations suggested. These elements were already formulated before Le Corbusier took notice of the second project and must also be attributed to Maisonnier.

The wings at the ground floor seem to be product of the revision done by Le Corbusier, whose participation in the entire project would have been limited to this point. The ground floor is now more complex, conveying something of the spatial subtlety of Costa's wings, but the whole is badly distributed and lacks unity. We might then say that the sole intervention of Le Corbusier in this phase corrected some parts of the project but, once more, left everything else to the care of his assistants. On one hand, the composition is no longer symmetrical, curves reappear in the western wing and the whole ground floor under the slab is now almost completely open from end to end; on the other hand, the two wings remain separated and isolated

tomasse conhecimento do segundo projeto, e também devem ser creditados a Maisonier.

Por sua vez, os anexos do térreo parecem ser fruto da revisão feita por Le Corbusier, cuja participação no desenvolvimento do projeto teria se limitado a esse único ponto. A solução é agora mais complexa, tendo um pouco da sutileza espacial das alas de Costa, mas o conjunto é mal distribuído e carece de unidade. Pode-se assim dizer que a única intervenção de Le Corbusier nessa fase corrigiu algumas partes do projeto mas, mais uma vez, deixou todo o resto a cargo de seus assistentes. Por um lado, a composição não é mais simétrica, curvas reaparecem na ala ocidental e todo o nível térreo da barra é agora tratado sob a forma de terreno livre; por outro, os dois anexos permanecem separados e isolados de cada lado do bloco principal, de maneira, aliás, pouco prática.

Em suma, ainda que Le Corbusier tenha examinado o projeto, este permanece uma obra exclusiva do Atelier. Ela não é portanto uma de suas obras, isto é, uma obra dirigida por ele, assim como também não é mais uma obra de Costa. Isto não escapou ao brasileiro quando, algum tempo depois, esse projeto foi submetido à sua aprovação.

○ TERCEIRO PROJETO DO ATELIER⁴⁸

No final de 1955, a licença da construção fora concedida e o novo projeto estava finalizado, incluindo os projetos técnicos complementares. Faltava apenas, antes da abertura do canteiro, efetuar sua atualização junto ao serviço de licenciamento e obter a aquiescência de Costa. A primeira tarefa seria fácil, pois os ajustes técnicos satisfizeram as exigências da administração municipal e, além disso, o Atelier contava sempre com o apoio diplomático da Embaixada do Brasil (na Cidade Universitária, ainda estava em suspenso um problema relativo ao aquecimento, mas isso não interferia no projeto arquitetônico). A segunda se revelaria bem mais complicada e provocaria uma terceira e última revisão do projeto. Contudo, ainda pode-se perguntar por que Costa foi consultado nesse momento, se isto não havia acontecido por ocasião da primeira revisão, que já desfigurara muito sua concepção. Talvez tenha sido exigência de Madureira de Pinho, que teria se dado conta das enormes diferenças entre o projeto do Atelier e o original. Seja como for, Costa só toma conhecimento do novo projeto quando ele já havia sido finalizado.

A próxima carta enviada por Wogenscky a Costa, depois da correspondência de março de 1954, na qual ele o consultava sobre a adição de *brise-soleil* ao edifício, data de julho de 1955: "Eu não quero encerrar este dia 29 de julho, em que foi depositada, nesta manhã, a pedra fundamental da Casa do Brasil, sem vos escrever e enviar minha mensagem de amizade. Le Corbusier me disse que escreveu para vos

on each side of the main block, quite impractically.

In short, even if Le Corbusier did examine the project, this remains a work exclusively by the Atelier. He is not one of his works, that is, a work directed by him, as it no longer is a work of Costa. That did not escape the Brazilian architect's notice when these plans were submitted to him slightly later.

THE THIRD PROJECT OF THE ATELIER LE CORBUSIER⁴⁸

In the end of 1955 the building permit had been granted and the new project finished, including the complementary technical projects. To open the construction site, it was only necessary to submit actualized plans to the municipal authorities – and get Costa's agreement. The first task would be easy, because the technical adjustments satisfied the municipal administration requirements, and, moreover, the Atelier always counted on the diplomatic support of the Brazilian embassy (there was a problem pending with regard to heating, posed by the University City, but that did not interfere in the architectural project). The second task would be much more complicated and would entail a third and last revision of the project. We do not really know why Costa was not consulted during the first revision – and disfiguration of his plans. Maybe consulting him now was a demand of Madureira de Pinho, whom must have realized the huge differences between the original and the revised project of the atelier. Whatever the reason may be, Costa will see the new project only after its conclusion.

Wogenscky's next letter to Costa (after that of March, 1954, where he consulted the Brazilian about the addition of sun-breakers to the building) is dated July, 1955: "I do not want to end this day of July 29, in which morning the fundamental stone of Brazil House was deposited, without writing to you and sending you my friendship message. Le Corbusier told me that he had written to you keeping you abreast of the project evolution. You will have known, I think, that finally Le Corbusier wished to make the contract in his name. The plans are almost finished... I will write to you in September, when the complete documentation of the executive project is ready."⁴⁹ As Costa was planning a trip to Paris at the end of the year, when he could personally see the project in the atelier, Wogenscky will end up by not sending the promised letter.

We do not know if Le Corbusier really wrote to Costa, but it is certain that the latter did not examine the new project before his arrival in Paris. Given that the silence between him and Wogenscky lasted little over one year, it is quite likely that he had not been informed of the first revision as well. All this excludes completely the supposition of collaboration between the two parties up to this point. Then he will discuss with Le Corbusier the Atelier project and will reprimand him, especially because

manter a par da evolução do projeto. Tereis sabido, penso, que finalmente Le Corbusier desejou que o contrato seja feito em seu nome. O projeto está mais ou menos terminado... Eu vos escreverei no mês de setembro, quando estiver pronta a documentação completa do projeto executivo".⁴⁹ Wogenscky acabará não enviando a carta prometida, provavelmente porque Costa previa uma viagem a Paris ao final do ano, quando ele poderia ver pessoalmente o projeto no Atelier.

Não sabemos se Le Corbusier realmente escreveu a Costa, mas é certo que este não conhecia o novo projeto antes de sua chegada a Paris. Tendo em vista o silêncio de mais de um ano que perdurou entre ele e Wogenscky de 1954 a 1955, também é muito provável que ele não tenha sido igualmente informado do resultado da primeira revisão. Até o ponto em que nos encontramos, toda a história do projeto exclui completamente a suposição de uma colaboração entre as duas partes. É somente então que ele discutirá com Le Corbusier o projeto do Atelier, e a correspondência nos permite deduzir que ele repreendeu-o especialmente por haver deixado o trabalho exclusivamente a cargo dos seus colaboradores.⁵⁰ Ainda que Costa não pudesse, de forma alguma, aprovar a desfiguração de seu projeto, ele se viu diante de um fato consumado e restava-lhe apenas tentar impedir a desqualificação plástica e funcional do edifício. Não teria sido por acaso que ele centrou suas objeções no pavimento térreo.

Uma nota de 10 de janeiro de 1956, aposta a um estudo do térreo, é a primeira referência da participação de Costa neste novo reexame do projeto, ou melhor, em todo desenvolvimento do projeto do Atelier: "Arch. Wog. Michel + L-C decidiram esperar L Costa".⁵¹ É difícil saber se a nota precede ou segue sua chegada a Paris. A conclusão mais imediata é que já teria havido um encontro entre os arquitetos, do qual resultaria esse estudo, para ser revisto pelo brasileiro. Mas o estudo não difere muito da planta do térreo definida anteriormente em novembro; podemos então supor que ele seria a consequência de uma discussão prévia entre Le Corbusier e seus assistentes, antes da chegada de Costa, na tentativa de ajustá-lo. Se considerarmos que, como mostramos acima, este projeto não havia sido suficientemente revisado pelo próprio Le Corbusier, não é de todo inconcebível que ele tenha pensado em examiná-lo novamente antes de discuti-lo com Costa.⁵²

Mais concretamente, há um esboço datado de 19 de janeiro, sobre o qual foi anotado: "Lucio Costa/Le Corbusier/Wog./Michel".⁵³ Este croquis difere muito do precedente, pois não é um esboço de composição de formas, mas um esquema de distribuição de massas. É, com efeito, a retificação do projeto do Atelier, cuja organização espacial já continha a composição enfim aprovada, um pouco depois, por Costa. Nós podemos considerá-la como sendo a primeira, e muito provavelmente a única, participação do brasileiro em toda

he left the job exclusively in charge of his collaborators.⁵⁰ Even though Costa could not approve in any way the disfiguration of his project, he found himself before a consummated fact and the only thing left for him to do was trying to prevent the plastic and functional disqualification of the building. Not by chance, he centered his objections on the ground floor.

A note of January 10, 1956, written on a ground floor plan study, is the first reference of Costa's participation in this new revision of the project: "Arch. Wog. Michel + L-C decided to wait for L Costa".⁵¹ It is difficult to know whether the note precedes or follows his arrival in Paris. The most immediate conclusion is that a meeting between the architects had already happened, from which this study would have resulted, to be revised by the Brazilian. But the study does not differ from the ground floor plan previously defined in November; we can suppose that it would be the result of a previous discussion between Le Corbusier and his assistants, before Costa's arrival, trying to adjust it. If we consider that this plan was not yet completely revised by Le Corbusier, as we showed earlier, it is not unconceivable that he considered examining it again before discussing it with Costa.⁵²

More concretely, there is a sketch dated January 19, over which was noted: "Lucio Costa/Le Corbusier/Wog./Michel".⁵³ This sketch differs a lot from the precedent. It is not a sketch about the composition of forms, but about the distribution of masses. It is, indeed, the rectification of the Atelier plan, whose spatial organization contained already the formalization finally approved by Costa slightly later. We can consider that as being the first, maybe the last, participation of the Brazilian in this story. No matter how angry, he did not seek to impose a new plastic solution but, instead, suggested improvements in the disposition of the ensemble.⁵⁴

The distribution scheme would engender other studies for the ground floor plan, culminating in February 19 with the definitive solution signed by Le Corbusier. This time it is certain that the master engaged himself personally in the formal conception of the plan, reserving for himself the final decision, even though the development of the idea had been undoubtedly entrusted to Michel as always. Giving sequence to the discussions in the atelier, Costa had addressed him in February 2 a letter telling him how to approach the project of a house for Brazilian students. Costa confesses therein that he had never thought of commissioning a project from Le Corbusier, just "entrusting to his office the development of the preliminary plans made by a Brazilian". He insists on the importance of grace and emphasizes that he does not like what is "brutal, rude, complicated", with "angular cutouts" and "aggressive forms". Resignation and protests of respect do not exclude censure and admonishment.⁵⁵

essa história, pois naquele momento ele não iria impor uma nova solução plástica que inviabilizasse o empreendimento, mas apenas sugerir melhoramentos na disposição do conjunto elaborado pelo Atelier.⁵⁴ Além disso, seu respeito por Le Corbusier, apesar de tudo, não lhe permitiria uma atitude indelicada.

O esquema de distribuição engendra outros estudos para a planta do pavimento térreo, culminando em 19 de fevereiro na solução definitiva, assinada pelo próprio Le Corbusier. Desta vez é certo que ele se engajou pessoalmente na concepção formal do edifício, ou mais precisamente do térreo, dirigindo finalmente o trabalho de seus assistentes. Dando seqüência às discussões no Atelier, Costa lhe havia endereçado no início de fevereiro a conhecida carta dizendo como enfrentar o projeto de uma casa de estudantes brasileiros. Confessa aí que não pensara em encomendar-lhe um projeto, apenas "confiar a seu escritório o desenvolvimento de anteprojeto feito por um brasileiro". Insiste na importância da graça e enfatiza que não gosta do que é "brutal, rebarbativo, complicado", dos "recortes angulosos" e das "formas agressivas". A resignação e a reafirmação de respeito não excluem a censura e a advertência.⁵⁵ Provocado, Le Corbusier não deixa de responder, tanto por meio arquitetônico, como por escrito.

Em 23 de fevereiro Le Corbusier lhe envia o novo e último projeto, incluindo a também conhecida réplica: "Estas pranchas servirão de resposta a vossa carta de 6.2. Estas pranchas estão assinadas por mim, coisa que faço cada vez que reviso pessoalmente um dossiê. O momento da assinatura é o momento em que eu aceito as coisas".⁵⁶ No dia seguinte, em uma nota a Wogenscky, ele grifa esta frase: "O edifício principal não muda".⁵⁷

Costa aprova sem restrições o novo projeto. Qualquer objeção suplementar colocaria o trabalho em impasse pouco favorável para a imediata construção do edifício. Além disso, agora provavelmente reconhecia nele qualidades plásticas, mesmo que não fossem mais as suas. Podia finalmente dar seu acordo, embora não se considerasse mais autor do projeto.

Como queria Le Corbusier, o edifício principal previsto no segundo projeto permanece intacto, a não ser pela supressão do volume trapezoidal da cobertura. O térreo, ao contrário, ganha a unidade que Costa, sem dúvida, reivindicou. A ala do lado do campus torna-se um volume mais simples e menos "anguloso"; interiormente, o hall se torna mais compacto, mas também mais aberto ao exterior. Esse volume assume a forma de um trapézio alongado, com a cobertura inclinada, e certamente esta é a razão pela qual o volume da cobertura, similar, desaparece. Do lado da rua, o bloco da residência do diretor também recebe uma cobertura inclinada, adquirindo desta maneira uma forma trapezoidal (como, aliás, no projeto original, com outra implantação). As duas alas são unidas por um corredor em pano de vidro ondulado que desliza sob a barra superior sem, entretanto, cortar visualmente o solo livre

Provoked, Le Corbusier answers both architecturally and in written word.

In February 23 Le Corbusier sends to Costa the new plans, including his reply: "These plans will serve as an answer to your letter of 6.2. These plans are signed by me, which I do every time I revise personally a dossier. The moment of signature is the moment I accept things."⁵⁶ The following day, in one note to Wogenscky, he underlines this phrase: "The main building does not change"⁵⁷

Costa approved the plans without restrictions and without raising problems with respect to the slab building. He was naturally aware that any supplementary objection would jeopardize the building's immediate construction. He probably recognized now plastic qualities in the building even if they were not his own. He approves but he no longer considers himself to be the project's author.

As Le Corbusier wanted, the main block of the second project by the atelier remains intact, but for the suppression of the trapezoidal volume in the roof. The ground floor recovers the unity that Costa undoubtedly claimed. The wing turned to the campus becomes a simple volume, less "angular". It is shaped as an elongated trapeze with an inclined roof, and that is why the similar roof volume disappears. The wing turned to the avenue, housing the director's apartment also receives an inclined roof, acquiring in this way a trapezoidal form (that does recall Costa's original project in other orientation). A corridor limited by a wavy now unites both wings. It fits under the slab building without interrupting too much the openness of the *pilotis*. This effect was later lost with the expansion of the ground floor but anyhow the heavy profile in raw concrete of the wing's roof and the gross pillars had already weakened that transparency. With other means and an entirely diverse result we find here the unity (much more complex) given by Costa to his ground floor.

The new ground floor, drawn by Michel and dated May 24 and 25 will be defined over those sent to Costa in February; they include a single considerable modification. The curved North wall of the auditorium is replaced by a straight one. In September 7, these new plans are sent to the University City. The rector introduces another difficulty, regarding the inclusion of showers in the rooms, but again he does not win. In October 1956 the building site opens at last.⁵⁸

Two last observations on this point: 1. Le Corbusier works once more in a much localized manner and over forms previously defined by his assistants, always remaining alien to the generation of those forms, which themselves determine his own interventions; 2. with some difficulty, Costa succeeds in his effort to engage Le Corbusier personally in the plastic elaboration

criado pelos pilotis (esse efeito foi perdido mais tarde com a ampliação do térreo, mas o pesado perfil em concreto aparente da cobertura da ala e os grossos pilares do térreo já haviam, de qualquer modo, enfraquecido essa transparência). Com outros meios e com resultado inteiramente diverso, reencontra-se aqui a unidade (bem mais complexa) concebida por Costa em seu pavimento térreo.

A nova disposição do térreo, desenhada por Michel e datada de 24 e 25 de maio, será definida a partir das pranchas enviadas a Costa em fevereiro. Comporta uma única modificação considerável: a parede curva da frente norte do auditório é substituída por um plano retilíneo. Em 7 de setembro, data da Independência do Brasil, o projeto definitivo é enviado à Cidade Universitária; o reitor levanta então outro problema, relativo à inclusão de duchas nos quartos, mas novamente sem obter ganho de causa. Em outubro de 1956, enfim, o canteiro abre.⁵⁸

Duas últimas observações sobre esse ponto: 1. Le Corbusier trabalha ainda uma vez de maneira pontual e sobre formas previamente definidas por seus assistentes, formas a cuja geração sempre permaneceu alheio e que determinam suas próprias intervenções; 2. a participação direta de Le Corbusier no final do processo resulta do apelo de Costa para que ele se envolva pessoalmente na elaboração plástica da edificação e salve o projeto, ou particularmente o térreo, da perda irremediável das qualidades arquitetônicas que o brasileiro havia desejado para a Casa (das quais as alas constituíam o ponto culminante). Esses são os termos das relações entre os dois, longe de poderem qualificar-se de colaboração, ou mesmo de compromisso.

Não seria descabido pensar que a atitude de Le Corbusier foi deliberadamente calculada para impor a Costa um insucesso capaz de fazê-lo passar pela mesma frustração experimentada por ele vinte anos antes, quando sua proposição para o Ministério da Educação foi descartada pelos arquitetos brasileiros. Mas se acaso Le Corbusier fez do projeto da Casa do Brasil um mero acerto de contas, o resultado foi o oposto do episódio de 1936: enquanto os arquitetos brasileiros foram capazes, como o demonstrou Comas,⁵⁹ de superar a barra-protótipo de Le Corbusier para criar um monumento, o arquiteto franco-suíço fez descaracterizar o projeto de um monumento à "graça nativa" para transformá-lo em uma composição abstrata de "formas agressivas", remetendo a uma suposta aspereza parisiense. Em carta a Costa, de 23/2/56, Le Corbusier se refere à Casa do Brasil como "meu edifício", não sem cobrar antes uma suposta dívida brasileira pelo Ministério de Educação.⁶⁰ Na resposta de 14/5/56, Lucio retruca com um pouco de ironia, sem nada de eufemismo e muito de paciência:

Os croquis aproveitáveis que nos deixou (edifício alongado situado num outro terreno de sua escolha) e que nos serviram de ponto de partida para o projeto definitivo – aliás bem diferente

of the building and thus saves the project, more specifically the ground floor, from the irreversible loss of the architectural qualities he wanted the House to be endowed with (of which the wings were the high point). These are the terms of the relationship between the two architects, far from able of being qualified as collaboration or compromise.

It is not far-fetched to think that the attitude of Le Corbusier was deliberately calculated to impose upon Costa a lack of success provoking a feeling of frustration similar to that experienced by the French-Swiss architect twenty years ago, when his proposal for the Ministry of Education was discarded by the Brazilian architects. But if by chance Le Corbusier made from the project of Brazil House a mere reckoning, the result was the opposite of the 1936 episode: if the Brazilian architects were able, as Comas showed,⁵⁹ of overcoming the prototype-slab of Le Corbusier to create a monument, the French-Swiss took rendered characterless the project of a monument to "native grace" to turn it into an abstract composition of "aggressive forms", referred to a supposed Parisian asperity. In the already mentioned letter to Costa dated from 23/2/56, Le Corbusier writes about Brazil House as "my building", and once more refers to a Brazilian debt regarding the Ministry of Education.⁶⁰ In the answer of 14/5/56, Costa replies with a bit of irony, no euphemism at all and lots of patience:

The serviceable sketches you left us (elongated building sited in another parcel of your choice) and that served as departure points for the final project – incidentally quite different and built during the war (our emphasis) – you did them by your own initiative, to sharpen your opinion on occasion of the consultancy whose fees you set beforehand. The sketch that you customarily publish constitutes a false testimony (author's emphasis), as I already had occasion to tell you, since it was realized a posteriori, based on photographs of the finished building or of the model.⁶¹

CONCLUSION: UNFINISHED SPACES

Brazil House's final project is after all a superimposition of changes done to the preliminary plans entrusted by Lucio Costa to Atelier Le Corbusier. It is not a development of those plans, or a legitimate new conception. It is simply a set of changes arbitrarily imposed on the original plans by the diverse involved architects, amounting to a process of progressive disfiguration.

Le Corbusier practically does not engage himself in the efforts of formal transformation of the building until up to the last minute, when he is forced or provoked to do so. A more or less marked indifference with respect to the final plastic result is more or less evident during all previous phases of the job,

e construído durante a guerra (grifo nosso). O croquis que você publica habitualmente constitui um falso testemunho, (grifo do autor), como já tive ocasião de lhe dizer, uma vez que foi realizado a posteriori, a partir das fotografias do edifício pronto ou da maquete.⁶¹

CONCLUSÃO: ESPAÇOS INACABADOS

Tudo somado, o projeto definitivo da Casa do Brasil é uma superposição de modificações efetuadas sobre o anteprojeto confiado por Lucio Costa ao Atelier de Le Corbusier. Não se trata nem de um desenvolvimento deste, nem de uma nova concepção legítima, mas simplesmente de mudanças arbitrariamente impostas pelos diversos arquitetos envolvidos: não podemos deixar de reconhecer um processo de desfiguração progressiva da concepção original.

Le Corbusier praticamente não se engaja no trabalho de transformação formal do edifício até que, no último momento, ele se vê forçado, ou provocado, a fazê-lo. Uma indiferença mais ou menos marcante frente ao resultado plástico fica clara durante todas as fases precedentes, nas quais se envolve muito pouco, quando o faz; de fato, deixa toda a tarefa a cargo de seus assistentes. Em outros termos, a Casa é antes uma obra exclusiva do Atelier, uma espécie de palimpsesto escrito a várias mãos sobre o qual finalmente, graças ao apelo de Costa, Le Corbusier acrescenta a sua, sem lhe restituir porém as sutilezas espaciais estudadas pelo brasileiro.

A decisão de modificar o projeto do brasileiro não foi, pois, seguida de verdadeira reinvenção plástica. A atitude de Le Corbusier é claro sinal do seu desejo, ou necessidade, de fazer deformar uma concepção que não podia mais aceitar tal qual. Fundada sobre premissas plásticas remontando aos anos 1920 e 30, implicando interpretação ainda otimista do potencial cultural e material da civilização industrial, a Casa de Costa devia recordar ao cérebro e ao coração de Le Corbusier sua condição de demiurgo incompreendido e malgrado, a dura experiência de sua batalha profissional. Ele mesmo o afirma, metaforicamente, em palavras dirigidas a Costa:

Dizeis apropriadamente que o clima parisiense não é o dos trópicos; ele é pérfido. Faz frio e chove neste país, e o céu da *Ile de France* é belo quando é belo, mas ele não o é a cada dia.⁶²

Se Le Corbusier queria apagar o distanciamento da obra de Costa em relação à sua e, de forma mais geral, manifestar sua ambivalência em relação à via aberta pelos brasileiros à arquitetura moderna, ele certamente foi bem-sucedido, como o demonstra a recusa por Costa de sua qualidade de autor. Contudo, nem Le Corbusier nem seus assistentes criaram um novo projeto, de tal sorte que o edifício tornou-se a imagem de espaços inacabados, onde a concepção do brasileiro, desfigurada por muitas mãos, subsiste ainda sob o produto heterogêneo do Atelier.

when he intervenes personally very little, when he does so; he leaves all the task in charge of his assistants. Brazil House is rather a work of the Atelier, a kind of palimpsest written with several hands over which, finally, thanks to Costa, Le Corbusier leaves his personal artistic touch without, however, imparting back to it the spatial subtleties of the Brazilian architect's preliminary plans.

The decision of modifying Costa's project was not followed by a true plastic reinvention. Undoubtedly taken by Le Corbusier, the decision was a signal of his wish or need to deform a conception that he could not accept as such, no matter how virtuosic. Founded upon plastic hypotheses referring back to the 1920s and 1930s and still implying an optimistic interpretation with respect to the urbanism of the industrial civilization, Costa's Brazil House should recall to the mind and heart of Le Corbusier his condition of misunderstood and failed demiurge, the tough experience of his professional struggle. This is how he alludes to it in the February 23 letter to Costa:

You say appropriately that the Parisian climate is not that of the Tropics; it is untrustworthy. There is cold and there is rain in this country, and the sky of *Ile de France* is beautiful when it is beautiful, but it is not so every day.⁶²

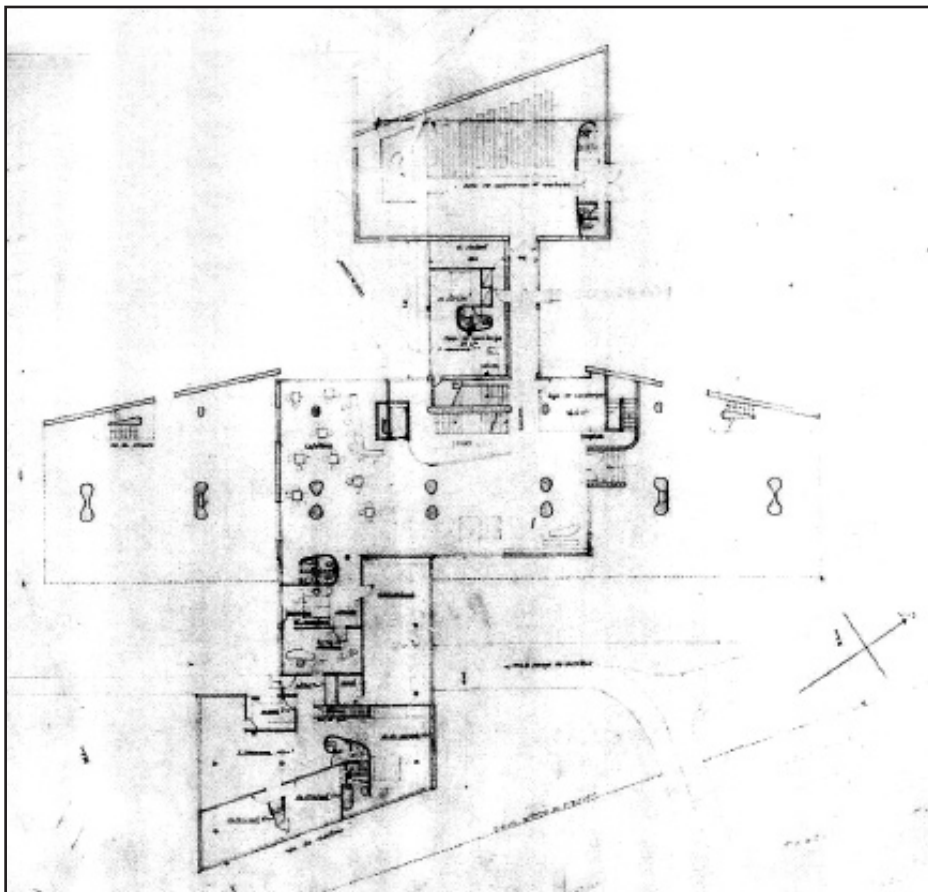
If Le Corbusier wanted to erase the distance of Costa's work with respect to his own work and, in a more general way, to manifest his ambivalence with respect to the way Brazilians opened for Modern architecture, he certainly succeeded, as shown by Costa's rejection of Brazil House's authorship. Nevertheless, neither Le Corbusier nor his assistants created a new project, so that the building became the image of unfinished spaces, where the Brazilian's plans, disfigured by many hands, subsist still under the Atelier's heterogeneous product.

13 Planta do térreo.

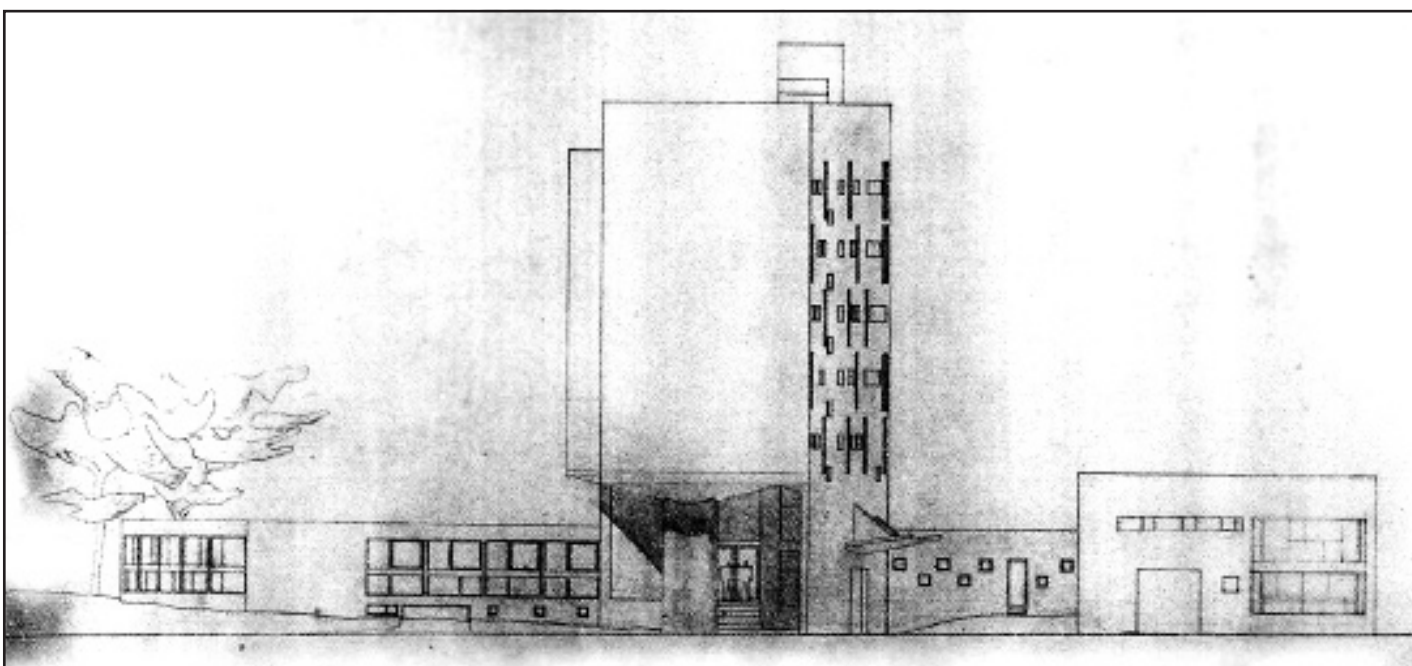
13 Street level plan.

14 Fachada noroeste / Elevação com sombras e contornos.

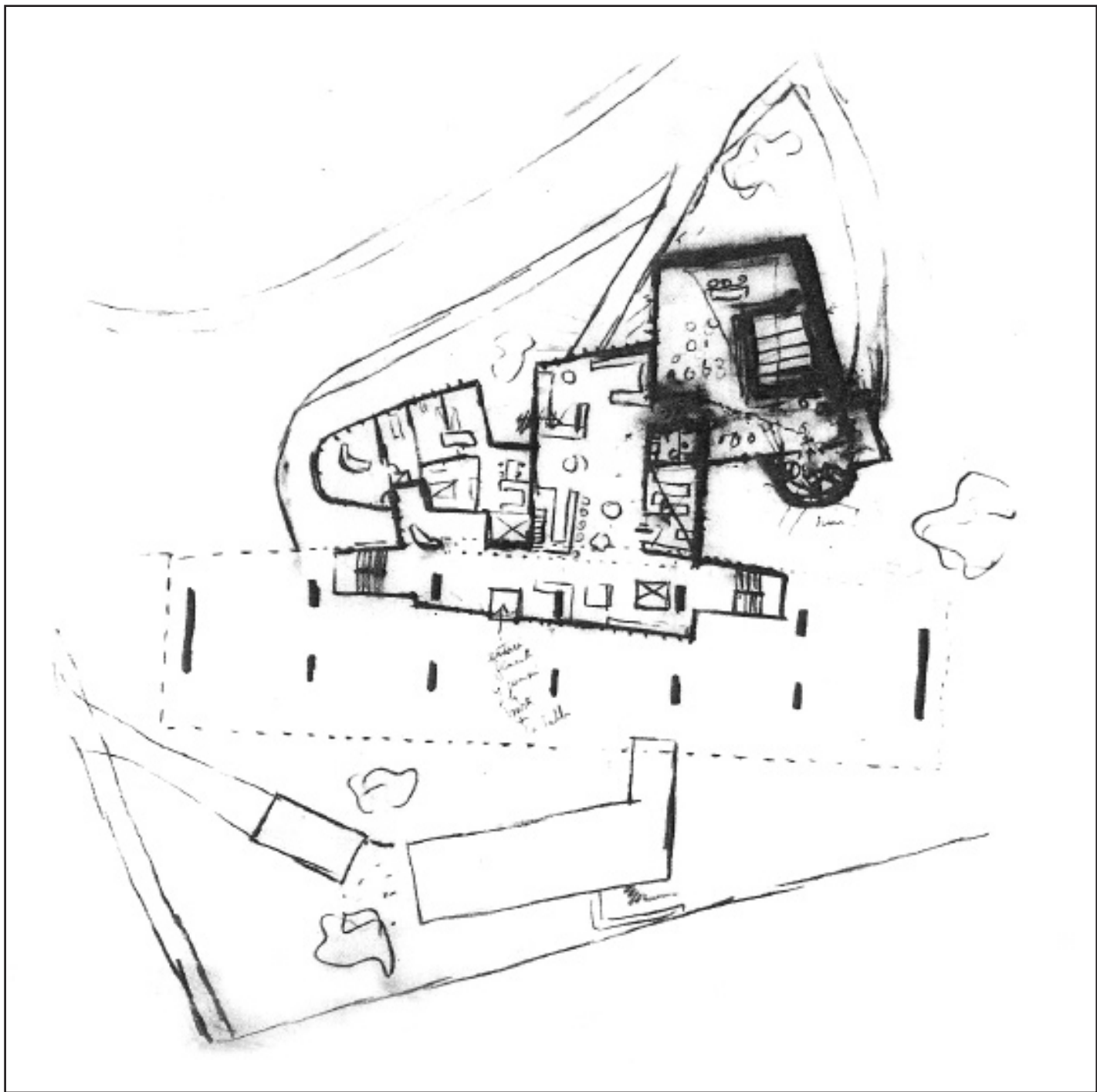
14 Northwest façade / Elevation drawing with shading and silhouettes.



13



14



16 Croquis de estudo, planta, nota sobre o desenho.

16 Study sketch, plan, note on the drawing.

17 Croquis de estudo, planta, orientação.

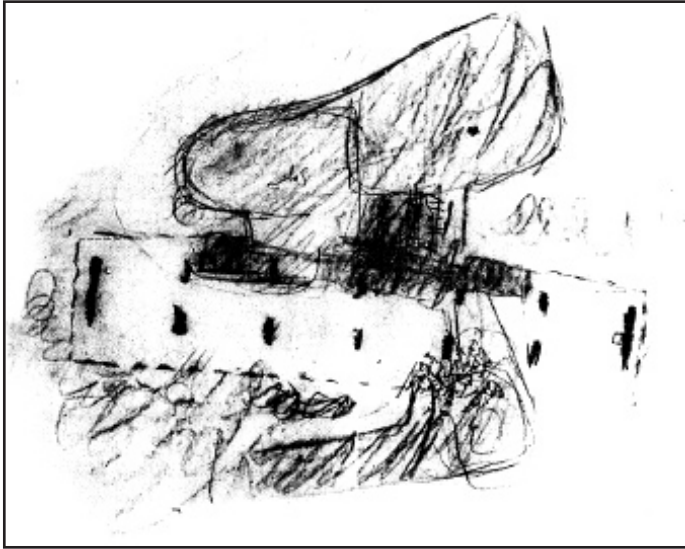
17 Study sketch, plan, direction.

18 Croquis de estudo, planta (desenho de Le Corbusier).

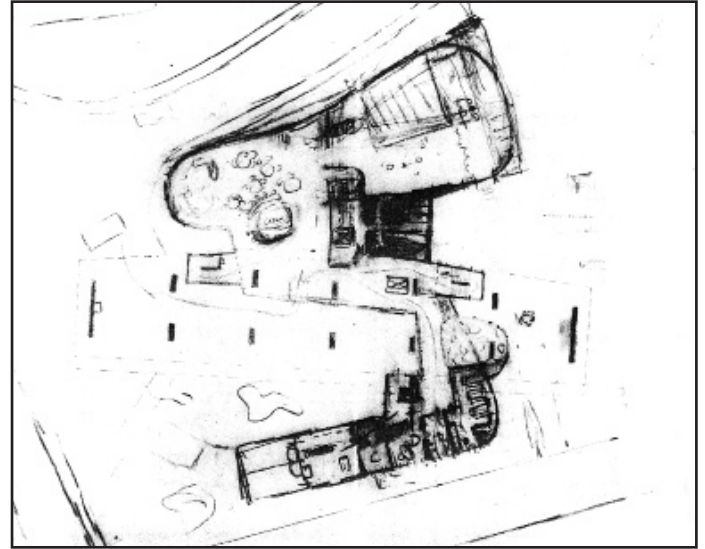
18 Study sketch, plan (Le Corbusier's drawing).

19 Croquis de estudo, planta do térreo com informações e cotas, pequenos esboços à direita/ Le Corbusier.

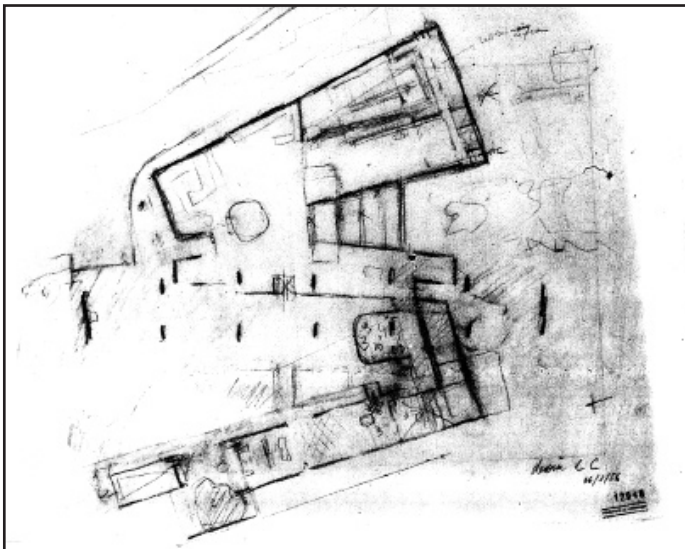
19 Study sketch, street level plan with information and elevations, small sketches at right/ Le Corbusier.



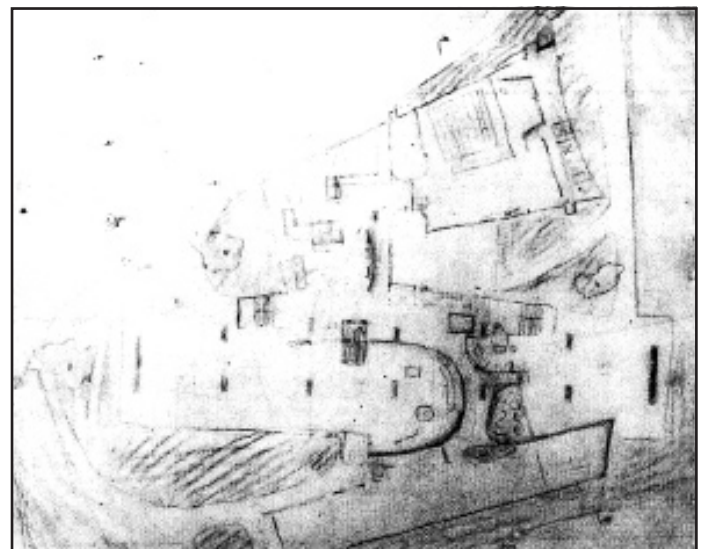
16



17

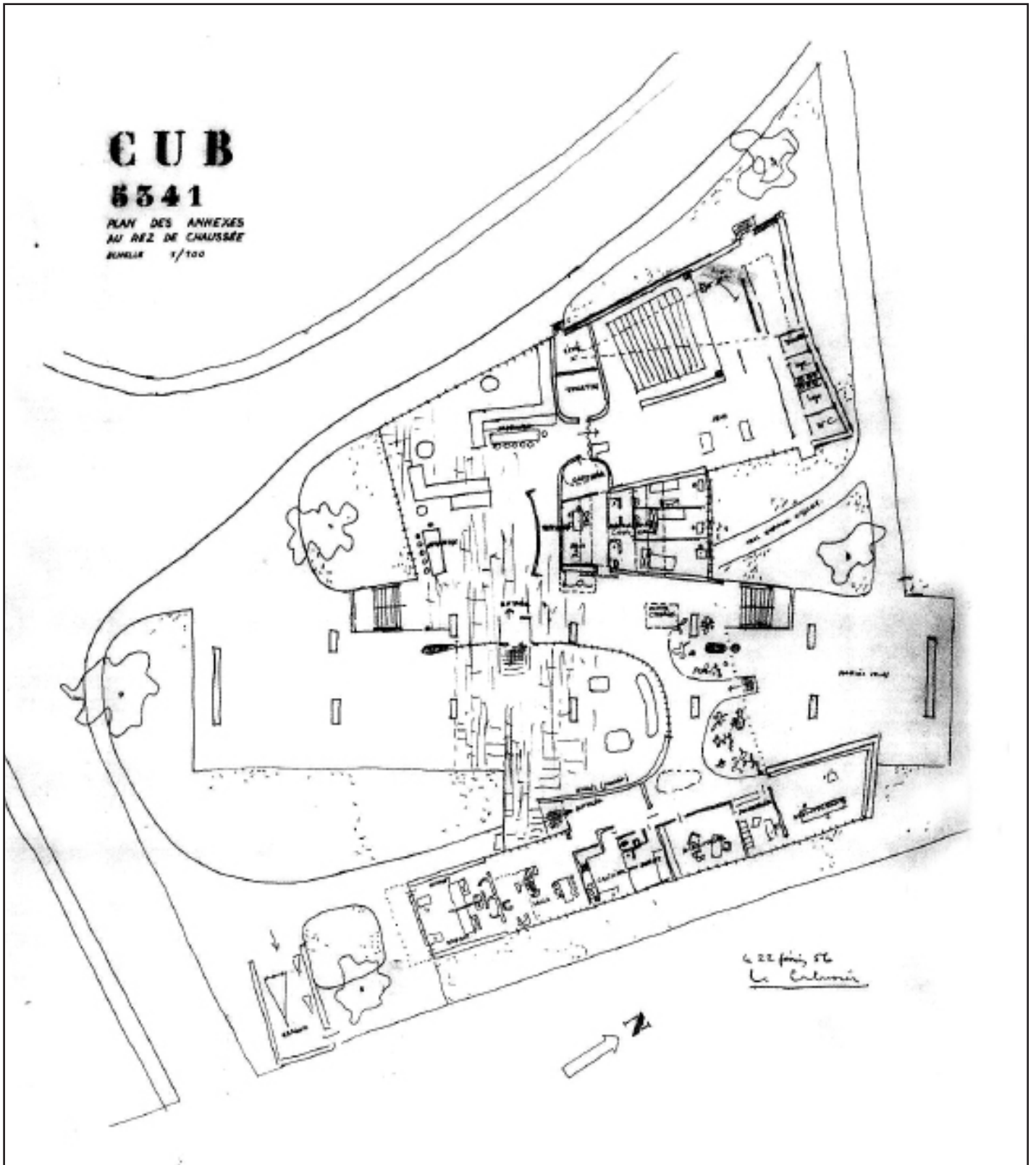


18



19

20 Planta dos anexos do térreo/ desenho com legendas e orientação.
 20 Plan os street floor extensions/ drawing with subtitles and direction.

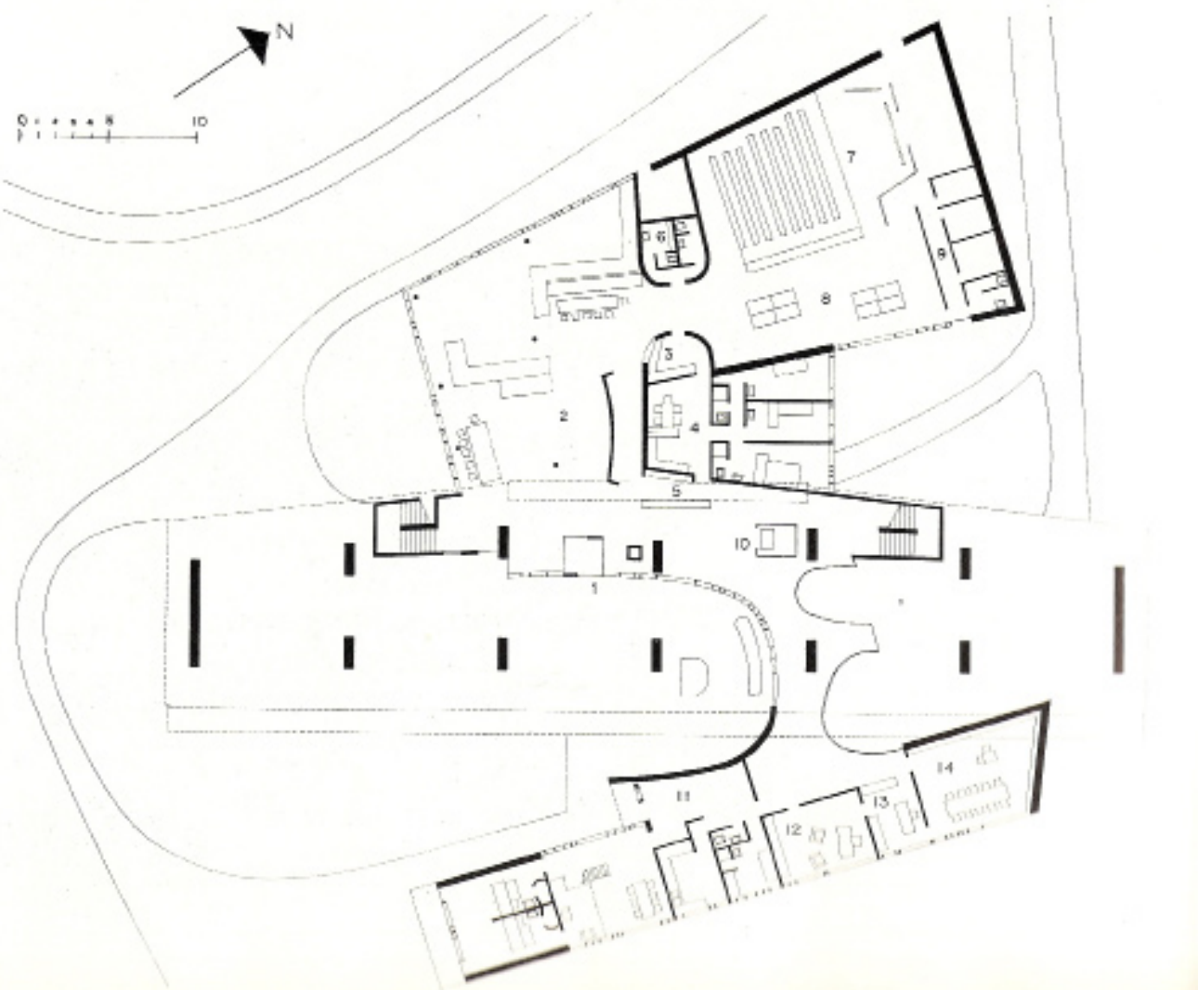


21 Um andar.
21 A floor.

22 O térreo.
22 Street level floor.



21



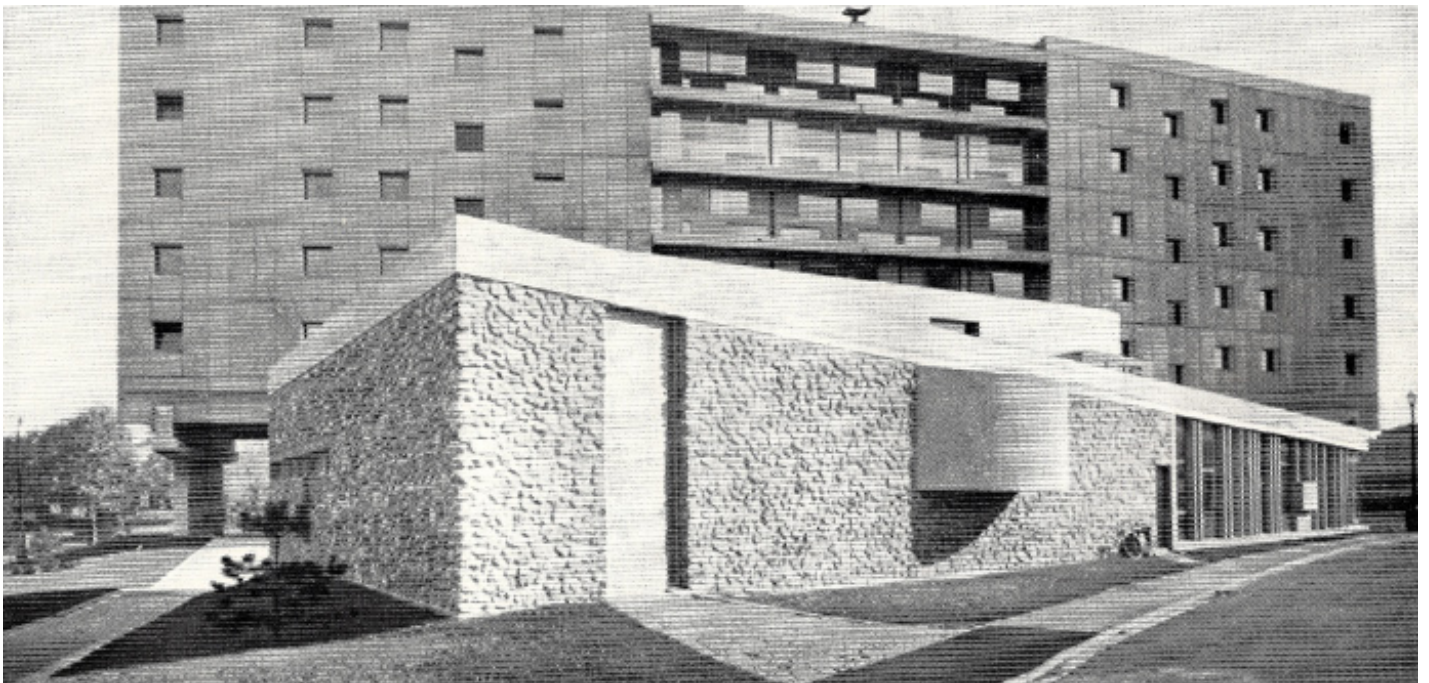
22

23 Fachada oeste, com o pavilhão do diretor.
23 West façade, with the director's pavilion.

24 Fachada leste, com a sala de espetáculos
e o hall.
24 East façade, with auditorium and hall.



23



24



NOTAS

¹ Este estudo foi elaborado em 1996 como trabalho de disciplina de pós-graduação na Universidade de Paris 1, sob a orientação de Gérard Monnier. Carlos Eduardo Comas revisou substancialmente o texto original datado de então. Agradeço-lhe pelas inúmeras correções e sugestões que permitiram aperfeiçoar a análise tanto do edifício quanto do contexto. Agradeço também a Rogério de Castro Oliveira pela tradução do original em francês e pelos comentários, que contribuíram para me fazer compreender melhor o objeto do trabalho.

² Os outros membros eram Sven Markelius, Walter Gropius e Ernesto Rogers. Paulo Carneiro, o delegado brasileiro na UNESCO, tinha proposto Le Corbusier para o encargo, mas os americanos vetaram a indicação e Le Corbusier foi convidado para fazer parte do júri.

³ As duas memórias se transcrevem em Lucio Costa, *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre: CEUA, 1966, p. 56-62 e 67-85. Elas reaparecem em Lucio Costa. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

⁴ F. Choay, "Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris", *L'Oeil*, n° 57, sept. 1959, p. 54-59.

⁵ G. Ragot et M. Dion, *Le Corbusier en France. Réalisations et Projets*, Paris, Le Moniteur, 1992, p. 76-77.

⁶ Cecília R. dos Santos, Margareth C. da S. Pereira, Romão V. da S. Pereira e Vasco C. da Silva, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela/Editora Projeto, 1987, p. 250.

⁷ Idem, "Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris: un dialogue difficile", in: Pierre Joly, *Le Corbusier à Paris*, Lyon/Paris, La Manufacture/Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1987, p. 218-222.

⁸ B. Lemoine, *La Cité Internationale Universitaire de Paris*, Paris, Editions Hervas, 1990, p. 103-104.

⁹ L. Costa, "Casa do Brasil em Paris", in *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., p. 290-1.

¹⁰ Cf. I. Zaknic, *Le Corbusier: Pavillon Suisse, Biographie d'un Bâtiment*, Basel: Birkhauser, 2004

¹¹ Ver a correspondência pertinente: cartas a Reidy, s.d. circa junho julho 1948, de 6/4/1949 e 13/5/1949, transcritas em *Le Corbusier e o Brasil*, cit. nas p. 190, 195 e 196; cartas a Pietro Maria Bardi, de 18/10/1949 e 28/11/1949, transcritas em *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 198/9 e p. 201/2; cartas de Lucio Costa a Le Corbusier, de 27/11/1949, transcritas em *Le Corbusier e o Brasil*, op. cit., p. 199/200 e p. 200; e a resposta de Le Corbusier a Costa, de 23/12/1949, transcrita em *Le Corbusier e o Brasil*, cit. 202/3. As cartas a Reidy mostram que Le Corbusier inveja as oportunidades de trabalho dos brasileiros e considera que estes tem uma dívida para consigo, arquitetônica e pecuniária, em função do Ministério de Educação. Escarnece da pretensão brasileira de ter contribuído para a arquitetura moderna, manifestando o seu descontentamento com a fama das obras de seus discípulos. Nas cartas a Bardi, fala em mover processo para reclamar honorários de autoria do projeto do Ministério de Educação, mas é calado pelas cartas de Costa. Este reafirma a autoria brasileira do projeto definitivo do Ministério. Recorda o envio dos planos definitivos a Le Corbusier em 1937 e a carta em que este manifesta sua surpresa diante dos mesmos; fala da associação do nome de Le Corbusier ao projeto final como uma homenagem; escarnece por sua vez da pretensão de cobrança de honorários por parte deste e condena como fraude o croquis publicado na *Oeuvre complète 1934-38* para sugerir autoria. Costa diz em pós-escrito: "o esboço feito a posteriori baseado nas fotos do edifício construído, e que você publica como se tratasse de uma proposição original, nos causou, a todos, uma triste impressão." A resposta de Le Corbusier é defensiva, reiterando queixas quanto ao "roubo" de suas idéias, mas escorregadia e inconvincente na refutação da acusação de "plágio" (o termo é dele), dizendo que recebeu os planos definitivos enviados a ele pelos brasileiros

NOTES

¹ The studies leading to this paper were done in 1996 as part of my doctoral work in the University of Paris 1, under the guidance of Gérard Monnier. Carlos Eduardo Comas revised the 12-year-old original text substantially. I thank him for the countless corrections and suggestions that improved both the analysis of the building and its context. I thank also Rogerio de Castro Oliveira for his translation of the French original and by his comments, which helped me to better understand the object of work.

² The other members were Sven Markelius, Walter Gropius and Ernesto Rogers. Paulo Carneiro, the Brazilian delegate to UNESCO, had proposed Le Corbusier for the commission but the Americans vetoed the indication and Le Corbusier was instead invited to the jury.

³ Both memoirs are transcribed in a collection of texts and newspaper articles, Lucio Costa. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1966, p. 56-62 and 67-85. They reappear in Lucio Costa. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, the book that records his memories.

⁴ F. Choay, "Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris", *L'Oeil*, n° 57, sept. 1959, p. 54-59.

⁵ G. Ragot, M. Dion, *Le Corbusier en France. Réalisations et projets*, Paris: Le Moniteur, 1992, p. 76-7.

⁶ Cecília R. dos Santos, Margareth da S. Pereira, Romão da S. Pereira and Vasco C. da Silva, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo: Tessela/Projeto Editeur, 1987, p. 250.

⁷ Idem, «Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris: un dialogue difficile», in Pierre Joly, *Le Corbusier à Paris*, Lyon/Paris: La Manufacture/ Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1987, p. 222.

⁸ B. Lemoine, *La Cité Internationale Universitaire de Paris*, Paris, Editions Hervas, 1990, p. 103-104.

⁹ Lucio Costa, "Casa do Brasil em Paris", in *Sobre arquitetura*, cit., p. 290-1.

¹⁰ Cf. Ivan Zaknic, *Le Corbusier: Pavillon Suisse, Biographie d'un Bâtiment*. Basel: Birkhauser, 2004

¹¹ See correspondence: letters to Affonso E. Reidy, s.d. circa June July 1948, 6/4/1949 and 13/5/1949, transcribed in *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 190, 195, 196; letters to Pietro Maria Bardi, 18/10/1949 and from 28/11/1949, transcribed in *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 198/9 and p. 201/2; letters from Costa to Le Corbusier, dated 27/11/1949, transcribed in *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 199/200 and p. 200; and the reply of Le Corbusier to Costa, document T2.13.67/68 from 23/12/1949, transcribed in *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 202/3. The letters to Reidy show that Le Corbusier envies the Brazilian's job opportunities and thinks that they are in debt to him, architecturally and pecuniarily, regarding the Ministry of Education. He scorns the Brazilian pretension of contributing to Modern architecture, manifesting his discontent with the fame of his disciples' works. In the letters to Bardi, he talks about suing to claim fees for the authorship of the Ministry's project, but Costa's letter silences him. Costa reasserts the Brazilian authorship of the final project of the Ministry. He recalls the sending of the building's final plans to Le Corbusier in 1937 and the letter whereby Le Corbusier manifests his surprise regarding them; says that the association of Le Corbusier's name to the final project was an homage; scorns in his turn Le Corbusier's claim to fees and decries as fraud the sketch that Le Corbusier published in *Oeuvre complète 1934-38* to suggest authorship. Costa writes in a postscript: "the sketch made a posteriori based on the photos of the building, and that you publish as an original proposition, caused, to all of us, a sad impression." Le Corbusier's answer is defensive, reiterating complaints about the "theft" of his ideas, but slippery and

mas não se lembra da data e isentando-se de responsabilidade na republicação do esboço no número especial sobre o Brasil de "L'architecture d'aujourd'hui" 13-14, de setembro de 1947.

¹² As pranchas confiadas por Costa ao Atelier foram publicadas em *The Le Corbusier Archive*, v. 28, 1984, mas com atribuição incerta (cf. H. Allen Brook, ed., *Le Corbusier. La Tourette and Other Buildings and Projects, 1955-1957, The Le Corbusier Archive*, v. 28, Garland Publishing/Fondation Le Corbusier, New York e Londres/Paris, 1984, p. 344-350; as legendas do catálogo as apresentam da seguinte maneira: "segundo uma nota de Gardien, a tiragem é dos originais de Lucio Costa"). Em 1962, duas perspectivas haviam sido publicadas numa coletânea de textos e artigos de jornais do arquiteto (cf. *Sobre Arquitetura*, op. cit., p. 291). Mais recentemente, no livro reunindo suas lembranças, ele publicou vários detalhes do anteprojeto, eliminando definitivamente as possíveis dúvidas quanto à sua condição de autor dessas pranchas (cf. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, op. cit., p. 232-236).

¹³ Cecília R. dos Santos, Margareth da S. Pereira, Romão da S. Pereira e Vasco C. da Silva, "Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris: un dialogue difficile", cit., p. 221.

¹⁴ Ver Carlos Eduardo Comas. "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério" in *Projeto* nº 89, 1987; idem, "Modern Architecture, Brazilian Corollary" in *AA Files* 36, verão 1998; *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme d'après les projets exemplaires de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cie, 1936-45*. Tese de doutorado. Paris, Université de Paris VIII, 2002, capítulo 3; "Projeto arquitetônico, obra coletiva: o caso do Ministério da Educação", in *O lugar do projeto*, C.R. Duarte, P.A. Rheingantz, G. Azevedo, L. Bronstein, orgs. Rio: Proarq; Contracapa, 2007, p. 419-428. Sobre a Cidade Universitária do Brasil, ver também Rogério de Castro Oliveira, "Dos proyectos, una ciudad universitaria: las modernidades electivas de le Corbusier y Lucio Costa" in *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*, Fernando Perez O. org., Santiago de Chile: Arq, 1991.

¹⁵ Lucio Costa, "Imprévu et importance de la contribution brésilienne au développement actuel de l'architecture contemporaine" in *L'architecture d'aujourd'hui*, 42-43, 1952, p. 4-7.

¹⁶ Ibidem p. 4.

¹⁷ Ibidem p. 4-5.

¹⁸ Ibidem p. 7.

¹⁹ Lucio Costa, "Casa do Estudante. Cité Universitaire de Paris. 1952. Carta a Rodrigo", in: *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, cit., p. 234.

²⁰ Ibidem.

²¹ Lucio usara solução composta, associando barra retangular com delicada caixa de escada cilíndrica de vidro translúcido no edifício Nova Cintra do Parque Guinle no Rio, terminado em 1948, numa situação urbana distinta. O lote retangular tem três testadas. A testada voltada para a rua interna do parque tem metade do comprimento da fachada longa oposta, totalmente limitada pela rua de acesso, de modo que a caixa de escada se alinha "grosso modo" com o edifício Bristol vizinho e reforça o ângulo obtuso entre os dois edifícios.

²² As noções de base expandida ou contida, base aberta ou fechada, base vazada ou maciça, base porosa ou recessiva aparecem sistematicamente em Carlos Eduardo Comas. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme d'après les projets exemplaires de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cie, 1936-45*. cit., último capítulo. Para aplicação condensada, ver Carlos Eduardo Comas. "Questões de base e situação: arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45", in *Arqtextos* 078, http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq078/arq078_00.asp.

²³ Lucio Costa, "Casa do Estudante. Cité Universitaire de Paris. 1952. Carta a Rodrigo", in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*,

unconvincing in refuting the accusation of "plagiarism" (his word); he admits receiving the final plans sent to him by the Brazilians but cannot remember when, and refuses responsibility for the reprinting of the sketch in the special issue about Brazil of "L'architecture d'aujourd'hui" 13-14, September 1947.

¹² The plans entrusted by Costa to the atelier were published, in 1984, in *The Le Corbusier Archive*, v. 28, but with uncertain attribution (cf. H. Allen Brook, ed., *Le Corbusier. La Tourette and Other Buildings and Projects, 1955-1957, The Le Corbusier Archive*, v. 28, Garland Publishing/ Fondation Le Corbusier, New York & London / Paris, 1984, p. 344-350; the legends of the catalogue present them in the following manner: "according to a note by Gardien, the copies are from the originals of Lucio Costa". In 1962, the architect published two perspectives (cf. Costa, *Lucio Costa: sobre arquitetura*, cit., p. 291). More recently, he published several details of the preliminary plans, eliminating any doubts regarding his authorship (cf. Costa, *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, cit., p. 232-236).

¹³ Santos et al, "Le Pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris: un dialogue difficile", cit., p. 221.

¹⁴ See Carlos Eduardo Comas. "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério" in *Projeto* nº 89, 1987; "Modern Architecture, Brazilian Corollary" in *AA Files* 36, summer 1998; *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme d'après les projets exemplaires de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cie, 1936-45*. Doctoral thesis. Paris, Université de Paris VIII, 2002, chapter 3; "Projeto arquitetônico, obra coletiva: o caso do Ministério da Educação", in *O lugar do projeto*, C.R. Duarte, P.A. Rheingantz, G. Azevedo, L. Bronstein, orgs. Rio: Proarq; Contracapa, 2007, p. 419-428. See also, Rogério de Castro Oliveira, "Dos proyectos, una ciudad universitaria: las modernidades electivas de le Corbusier y Lucio Costa" in *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*, Fernando Perez O. org., Santiago de Chile: Arq, 1991.

¹⁵ Lucio Costa, "Imprévu et importance de la contribution brésilienne au développement actuel de l'architecture contemporaine" in *L'architecture d'aujourd'hui* 42-43, 1952, p. 4-7.

¹⁶ Ibidem, p. 4.

¹⁷ Ibidem, p. 4-5.

¹⁸ Ibidem, p. 7.

¹⁹ Lucio Costa: "Casa do Estudante, Cité Universitaire de Paris, 1952. Carta a Rodrigo" in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. cit, p. 234.

²⁰ Ibidem.

²¹ Lucio used a composite solution, associating rectangular slab with a delicate cylindrical staircase of translucent glass in the Nova Cintra building of Guinle Park in Rio, completed in 1948, a different urban situation. The rectangular plot has three frontages. The frontage towards the internal street is half the length of the opposite long frontage, wholly bordered by the access street. The staircase "grosso modo" aligns with the neighboring Bristol building and reinforces the obtuse angle between the two buildings.

²² The concepts of expanded or contained bases, open or enclosed base, porous or recessive base appear systematically in Carlos Eduardo Comas. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme d'après les projets exemplaires de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cie, 1936-45*. cit., last chapter. See also Carlos Eduardo Comas. "Questões de base e situação: arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45", in *Arqtextos* 078, http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq078/arq078_00.asp.

²³ Lucio Costa. "Casa do Estudante. Cité Universitaire. 1952" in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. cit., p. 234.

²⁴ Creole grace is a synonym of native grace, both expressions used

cit., p. 234.

²⁴ Graça crioula é sinônimo de graça nativa, ambas expressões usadas em Lucio Costa: *Registro de uma vivência*, cit., p. 234.

²⁵ Le Corbusier esquematiza aí suas residências em edifícios “à redents”; Costa delinea barras retangulares isoladas, sem circulação aparente. Ver referências na nota 14.

²⁶ Ver referências na nota 14.

²⁷ Carlos Eduardo Comas, “Os riscos brasileiros de Le Corbusier”, in *Le Corbusier- Rio de Janeiro, 1929-1936*, Yannis Tsiomis (org), Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1998, p. 26-31. Idem, “Modern Architecture, Brazilian Corollary”, in *AA Files 36*, verão 1998.

²⁸ Julieta Costa morre a 10 de março de 1954 em acidente de automóvel, apunhalada pela alavanca de mudanças do carro. Lucio Costa dirigia e se culpou pelo acidente entrando em depressão profunda.

²⁹ Se fosse preciso dar ainda uma prova desse novo estado de espírito de Le Corbusier, bastaria citar o parágrafo final do prefácio de 1957 a *La charte d’Athènes*: “*Une mutation immense, totale, s’empare du monde: la civilisation machiniste s’installe dans le désordre, l’improvisation, les écombres... Un siècle que cela dure!.. Mais un siècle aussi que la sève nouvelle monte... Un siècle que des clairvoyants ont apporté des idées, des notions, et fait des propositions... Un jour viendra peut-être...*” [Uma mutação imensa, total, toma conta do mundo: a civilização maquinista se instala na desordem, na improvisação, nos escombros... Isso já dura um século!... Mas também há um século a seiva nova sobe... Um século em que clarividentes trouxeram idéias, noções, e fizeram proposições... Talvez virá um dia...] (Le Corbusier, *La Charte d’Athènes*, Editions de Minuit, 1957 (réimpression), p. 10).

³⁰ As pranchas do primeiro projeto foram publicadas em *The Le Corbusier Archive*, v. 28, cit., p. 137-140.

³¹ Documento K1.8.298 da Fundação Le Corbusier (de agora em diante, FLC).

³² Documento K1.8.195 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 269.

³³ Documento K1.8.196 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 270.

³⁴ Documento K1.8.313 da FLC.

³⁵ Cf. a prancha 12.531 da FLC.

³⁶ O único desenho existente no qual a orientação foi alterada se encontra nos arquivos da Fundação Nacional da Cidade Universitária de Paris (de agora em diante FN-CIUP). Segundo o que foi possível verificar na correspondência relativa ao assunto, este desenho é a solução esboçada pelo arquiteto-chefe do serviço técnico da Cidade Universitária (cf. o dossiê 77.050 da FN-CIUP).

³⁷ Cf. documentos K1.8.318 e K1.8.3 da FLC.

³⁸ Cf. documento K1.8.197 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 271.

³⁹ Ver nota 28.

⁴⁰ Ver nota 38, mesma carta de 19 março 1954.

⁴¹ Pode-se observar que a planta de situação do primeiro projeto do Atelier conservada nos arquivos da FLC, numerada CUB 5.071, foi corrigida para incorporar a planta do térreo do projeto definitivo, de 1956.

⁴² “Vontade arquitetônica” é expressão empregada pelo próprio Le Corbusier no conhecido estudo “quatro composições”, de 1929.

⁴³ As pranchas do segundo projeto conservadas pela FLC foram publicadas em *The Le Corbusier Archive*, v. 28, op. cit., p. 141-156.

⁴⁴ Cf. a correspondência da Préfecture de la Seine datada de 12 de fevereiro de 1955, pertencente ao dossiê 77.050 dos arquivos da FN-CIUP.

⁴⁵ Um despacho da administração municipal, datado de 12 de outubro de 1954, solicitava ao Atelier “os resultados do estudo técnico que vocês encomendaram para estabelecer que a construção proje-

in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, cit., p. 234.

²⁵ Le Corbusier there proposes to house students in buildings à redents. Costa suggests isolated rectangular slabs, without external staircases. See references in note 14.

²⁶ See references in note 14.

²⁷ Carlos Eduardo Comas. “Os riscos brasileiros de Le Corbusier” in *Le Corbusier- Rio de Janeiro, 1929-1936*. Yannis Tsiomis (org). Rio: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1998, p. 26-31. Idem. “Modern Architecture, Brazilian Corollary”, cit.

²⁸ Julieta Costa dies on 10 March 1954 in a car accident, stabbed by the car’s shift gear stick. Lucio Costa drove and blamed himself by the accident, falling prey to deep depression.

²⁹ If it we had to corroborate the new state of mind of Le Corbusier, it would suffice to quote the last paragraph of the 1957 preface to *La charte d’Athènes*: “*Une mutation immense, totale, s’empare du monde: la civilisation machiniste s’installe dans le désordre, l’improvisation, les écombres... Un siècle que cela dure!... Mais un siècle aussi que la sève nouvelle monte... Un siècle que des clairvoyants ont apporté des idées, des notions, et fait des propositions... Un jour viendra peut-être...*” [An immense, total mutation takes over the world: the machinist civilization installs itself in disorder, improvisation, wreckage... That is going on for one century! ... But for one century also the new sap rises... A century in which clairvoyants brought ideas, notions, and made propositions... Maybe a time will come...] (Le Corbusier, *La Charte d’Athènes*, Editions de Minuit, 1957 (réimpression), p. 10)].

³⁰ Plans of the first project were published in *The Le Corbusier Archive*, v. 28, cit., p. 137-140.

³¹ Document K1.8.298 from Fondation Le Corbusier (from now on FLC).

³² Document K1.8.195 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 269.

³³ Document K1.8.196 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 270.

³⁴ Document K1.8.313 from FLC.

³⁵ Cf. plan 12.531 from FLC.

³⁶ The only existing drawing where the orientation was altered is found at the archives of the Fondation Nationale de la Cité Universitaire de Paris (from now on FN-CIUP), and this is, surely, the solution sketched by the chief architect of the technical services of the University City (cf. dossier 77.050 from FN-CIUP), according to what was possible to verify in related correspondence.

³⁷ Cf. documents K1.8.318 and K1.8.3 from FLC.

³⁸ Cf. document K1.8.197 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 271.

³⁹ See note 28.

⁴⁰ See note 38, same letter from March 19, 1954.

⁴¹ It can be remarked that the site plan of the first project by the Atelier, conserved in the FLC archives, numbered CUB 5.071, was corrected to incorporate the ground floor plan of the final project, of 1956.

⁴² “Architectural will” is the expression used by Le Corbusier himself in the known study “Four compositions”, 1929.

⁴³ The plans of the second project conserved by the FLC were published in *The Le Corbusier Archive*, v. 28, cit., p. 141-156.

⁴⁴ Cf. correspondence with Préfecture de la Seine dated from February 12, 1955, belonging to dossier 77.050 of the FN-CIUP archives.

⁴⁵ A dispatch from Préfecture de la Seine, dated from October 12, 1954 asked from the atelier “the results of the technical study that was realized to establish that the foreseen building does not entail risk of harming the conservation of the Rungis aqueduct, which it will partially cover” (document belonging to dossier 77.050 of the FN-CIUP archives). Considering the terms of the report of February 23 of the following year, we can deduce that this study had no been done so far.

tada não traz o risco de prejudicar a conservação do aqueduto de Rungis, que ela deverá cobrir parcialmente" (documento pertencente ao dossiê 77.050 dos arquivos da FN-CIUP). Levando em conta os termos do parecer de 12 de fevereiro do ano seguinte, pode-se deduzir que este estudo não havia até então sido feito.

⁴⁶ Documento K1.5.16 da FLC.

⁴⁷ Documento K1.8.22 da FLC.

⁴⁸ As pranchas do terceiro projeto conservadas na FLC foram publicadas em *The Le Corbusier Archive*, v. 28, cit., p. 157 e seguintes.

⁴⁹ Documento K1.8.198 da FLC.

⁵⁰ Cf. a resposta de Le Corbusier a Costa, datada de 23 de fevereiro de 1956: "contrariamente ao que você pensou, este estudo foi conduzido seriamente e pouco a pouco... Todo o quiproquó reside nisso: Michel é um rapaz sério, que desenha dura mas lealmente, com absoluta integridade, e esta é a chave de uma preparação arquitetônica através da qual eu posso, na hora certa, quando tudo passou pelo crivo da discussão (em inúmeros níveis), intervir pessoalmente" (documento K1.8.202 a 204 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-278).

⁵¹ Cf. a prancha 12.890 da FLC.

⁵² Um esboço datado de 6 de janeiro, assinado por Michel, é também, entre outros, uma variante da prancha de novembro (cf. a prancha 12.886 da FLC). Se vemos corretamente, Le Corbusier o teria encarregado de revisá-lo e teria em seguida estudado o problema com ele e Wogenscky, para preparar a discussão com Costa. Outra explicação, mas muito pouco provável, seria uma primeira e rápida passagem deste último em Paris em dezembro, quando sua desaprovação do projeto teria provocado esses primeiros esboços, e uma estadia pouco depois, em janeiro, para retomar as negociações com Le Corbusier.

⁵³ Cf. a prancha 12.949 da FLC.

⁵⁴ Há um croquis do térreo com a nota "desenho Costa" (cf. a prancha 12.655 da FLC), mas não acreditamos que tenha sido feito por ele. Ele é semelhante a outro esboço no qual está anotado, com a mesma letra, "desenho LC" (cf. a prancha 12.948 da FLC). Trata-se verossimilmente de confusão de quem fez, a posteriori, as atribuições.

⁵⁵ Documento K1.8.199-200 da FLC. A carta é a de 5/2/56; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 273-274.

⁵⁶ Documento K1.8.202-204 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-278.

⁵⁷ Documento K1.8.209 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 275.

⁵⁸ Curiosamente, o concurso para o plano-piloto de Brasília foi anunciado em 31 de setembro de 1956, sepultando qualquer esperança de Le Corbusier ganhar o encargo, como tinha sido discutido em 1955 e como mencionado pelo próprio Le Corbusier no seu discurso quando do lançamento da pedra fundamental da Casa do Brasil, 29 de julho de 1955.

⁵⁹ Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério". *Projeto*, cit.

⁶⁰ Documento K1.8.202-204 da FLC, transcrito em *Le Corbusier e o Brasil*, op. cit., p. 276-78. Ver nota 10.

⁶¹ Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 279.

⁶² Documento K1.8.202 a 204 da FLC; cf. também a nota 42. Em suas anotações para o discurso inaugural da Casa do Brasil, em 1959, lê-se também: "Hoje, em colaboração com meu grande amigo Lucio Costa: este pavilhão. 'Um pouco severo', me disse Lucio. 'Entre nós, no Rio, nós sorrimos e a arquitetura é alegre'. Eu: 'Entre nós, em Paris, o clima é duro e o espírito crispado'" (documento C3-11-97 da FLC; ver também Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 283).

⁴⁶ Document K1.5.16 from FLC.

⁴⁷ Document K1.8.22 from FLC.

⁴⁸ The plans of the third project conserved in the FLC were published in *The Le Corbusier Archive*, v. 28, cit., p. 157 and following.

⁴⁹ Document K1.8.198 from FLC.

⁵⁰ Cf. answer from Le Corbusier to Costa, dated from February 23, 1956: "contrary to what you think, this study was developed slowly, with much seriousness...The whole quid-pro-quo resides in this: Michel is an earnest boy, that draws rough but loyally, with absolute integrity, and that is the key of an architectural preparation by which I can, on the right time, when everything has passed through the sieve of discussion (with innumerable meshes), intervene personally." (document K1.8.202-204 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-278).

⁵¹ Cf. plan 12.890 from FLC.

⁵² A sketch dated from January 6, signed by Michel, is also, among others, a variant of the November plan (cf. plan 12.886 from FLC). If we see correctly, Le Corbusier had charged him to revise it, and would then studied the problem with him and Wogenscky, to prepare the discussion with Costa. Another explanation, but quite unlikely, would be a first and quick stay of Costa in Paris in December when his disapprobation of the plans would have provoked these first sketches, and a later stay, in January, to resume negotiations with Le Corbusier.

⁵³ Cf. plan 12.949 from FLC.

⁵⁴ There is a sketch of the ground floor with the note "drawing Costa" (cf. plan 12.655 from FLC), but we do not believe that he did it. It is similar to other sketch where it is noted, with the same handwriting, "drawing LC" (cf. plan 12.948 from FLC). It is understandably, a confusion of whoever did, a posteriori, the attributions.

⁵⁵ Document K1.8.199-200 from FLC. The letter is from 5/2/56; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 273-274.

⁵⁶ Document K1.8.202-204 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-278.

⁵⁷ Document K1.8.209 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 275.

⁵⁸ Interestingly, the competition for Brasilia was announced on September 31, 1956, burying any hopes of Le Corbusier getting the commission, as had been discussed in 1955 and as was mentioned by Le Corbusier himself in his speech during the laying of the foundation stone of Brazil House, July 29, 1955.

⁵⁹ Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério". cit.

⁶⁰ Document K1.8.202-204 from FLC, transcribed in Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-78. See note 10.

⁶¹ Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 279.

⁶² Document K1.8.202-204 from FLC, transcribed in Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 276-78. In his notes for the inaugural speech of Brazil House, in 1959, we still read: "Today, in collaboration with my great friend Lucio Costa: this pavilion. 'A bit severe' Costa said to me. 'Among us, in Rio, we smile and architecture is gay'. Myself: 'Among us, in Paris, climate is tough and the spirit tense'" (document C3.11.97 from FLC; see also Santos et al, *Le Corbusier e o Brasil*, cit., p. 283).