

8

Le Corbusier en Río de Janeiro (1936). Los proyectos del Ministerio de Educación y Salud: Santa Luzia y Castelo

ROBERTO SEGRE

AVIONES, DIRIGIBLES Y PAISAJES. Tras un silencioso viaje de cinco días en el dirigible *Hindenburg*, que le permitió escribir un texto fundamental sobre los vínculos entre el arte y la arquitectura¹, Le Corbusier llegó al hangar de Santa Cruz, situado en la zona oeste de Río de Janeiro (aún existente), en la madrugada del 13 de julio de 1936. Instalado en el Hotel Glória, a orillas de la bahía de Guanabara, donde realizaba su sesión de nado matinal, se organizó de inmediato el equipo de trabajo en el estudio de Costa, en el edificio Castelo (av. Nilo Peçanha 151), en el centro de la ciudad. Durante las cuatro semanas que residió en la capital carioca², el Maestro acometió múltiples tareas:

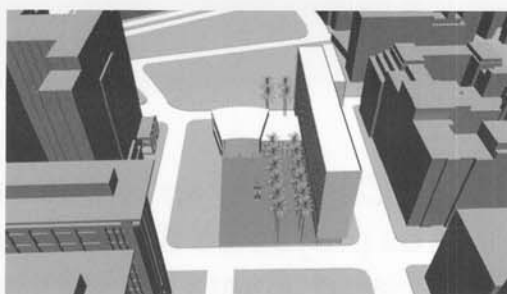
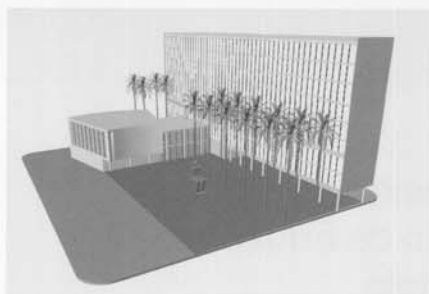
- a) asesorar el proyecto del Ministerio de Educación y Salud;
- b) participar en el equipo responsable de la Ciudad Universitaria;
- c) impartir seis conferencias —que constituían la justificación básica de su visita en términos administrativos y económicos—, concentradas en la segunda quincena de su estancia (del 31 de julio al 14 de agosto)³;
- d) realizar informes sobre los proyectos y gestiones políticas (con el fin de obtener el cambio del terreno de Castelo por el de Santa Luzia);
- e) elaborar nuevas versiones de su proyecto urbanístico para Río;
- f) profundizar en el conocimiento de la ciudad y sus alrededores a través de recorridos y visitas, documentados en los cuadernos de notas;
- g) desarrollar sus habituales actividades deportivas, recreativas y sociales. ¿Las distribuyó equilibradamente en su "ciclo solar" o privilegió algunas de ellas sobre otras? ¿Mantuvo una equidistan-

cia en su dedicación múltiple a la arquitectura, el urbanismo, la naturaleza y la teoría?

Del análisis de los proyectos, dibujos y *Carnets de viaje*⁴, cabe formular la hipótesis que los temas geográficos y urbanísticos prevalecieron sobre aquellos arquitectónicos. A la percepción del paisaje de Río evidenciada en la representación de las múltiples *nuances* de la pródiga naturaleza, y la familiarización con los tipos populares locales, se sumaron las nuevas versiones del "viaducto" dibujadas en los continuos croquis realizados durante su estancia. Resulta evidente que la concepción general de la Ciudad Universitaria y el diseño de sus edificios —cuya dimensión urbana había sido ya experimentada en el conjunto cultural del Mundaneum (1929)⁵— alcanzaron un grado mayor de elaboración que las dos soluciones planteadas para el Ministerio. Si comparamos la secuencia de los *Grands Travaux* ejecutados entre los dos proyectos del Palacio de las Naciones en Ginebra (1927) y el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), el diseño del MES para el terreno de la playa de Santa Luzia constituye una propuesta menor, con escasos aportes sobre las ideas ya formuladas anteriormente. También fueron esquemáticos los esbozos apresurados de la adaptación solicitada por el Ministro para el terreno de la Explanada del Castelo, elaborados un par de días antes de su regreso a París, al punto que ninguno de ellos quedó incluido en la *Œuvre Complète 1934-1938*⁶.

¿A qué se debe esta opción "ambientalista" del Maestro? Desde 1927, al colocar el Palacio de las Naciones a orillas del lago de Ginebra, jerarquizando la significación del paisaje natural y la atmósfera circundante, el entorno inmediato asumió una importancia equivalente al partido arquitectónico, demostrando, según

* Este texto forma parte de la investigación que se desarrolla en el PROUB/FAU/UFRJ sobre el edificio del Ministerio de Educación y Salud (1935-1945), en Río de Janeiro, con el apoyo del CNPq de Brasilia. Agradezco las sugerencias y correcciones realizadas al ensayo por los miembros del equipo de investigación: Andrea Borda, José Barki y José Kós. —1 Le Corbusier, "A Arquitetura e as Belas-Artes" (presentación y traducción de Lucio Costa), *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 19, Río de Janeiro 1984, pp 53-68. —2 Llamamos la atención algunas afirmaciones inexactas del Maestro, tanto literarias como gráficas. En una carta enviada al Sr. Hartford de Connecticut (1° de octubre de 1936), afirma, *je viens de passer deux mois à Rio de Janeiro où j'ai fait les plans du Palais du Ministère de l'Éducation et, d'autre part, les plans d'une Cité Universitaire qu'on projette de construire*, Archivo FLC, París. —3 El tema de las conferencias ya ha sido tratado en diversos ensayos. Los textos integrales están publicados en P.M. Bardi, *Lembrança de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil, Nobel, São Paulo 1984. Sin embargo, Bardi comete el error de presentar la primera de 1929 mezclada con las seis de 1936. Los resúmenes de los contenidos de las impartidas en 1936 aparecen en Yannis Tsiomis (org.) *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929-1936*, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1998. —4 André Wogenscky, Maurice Besset, François de Francieu, *Le Corbusier. Carnets*, vol. 1 (1914-1948), Hercher, Dessain et Tolra, Fondation Le Corbusier, París 1981. El C12, contiene la mayoría de los dibujos realizados durante su estancia en Río de Janeiro. —5 Proyecto que se identificaba con la búsqueda de una cultura "mundial", en pro del bien de la Humanidad, impulsada por el belga Paul Otlet. Ver William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, Hermann Blume, Madrid 1987, p 88; Matheus Gorovitz, *Os Riscos do Projeto. Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*, Edunb, Studio Nobel, São Paulo 1993; Elisabeth D. Harris, *Le Corbusier. Riscos Brasileiros*, Nobel, São Paulo 1987, p 100. —6 La investigadora Elisabeth D. Harris, en su libro (p 92), comete varios errores interpretativos. Al afirmar que la perspectiva del proyecto de Castelo fue publicada por Le Corbusier, se confunde con la nueva propuesta realizada por el equipo después de la partida del Maestro, que éste integró como suya en los dos tomos sucesivos de la *Œuvre Complète*.



1. El proyecto de Castelo, visto desde la plaza del Hombre Brasileño.

2. El proyecto de Castelo en el contexto urbano de Río de Janeiro.

algunos críticos, un progresivo retorno a "los orígenes" —la búsqueda de lo primitivo, lo telúrico, lo vernáculo y lo femenino, asociado con la "madre" tierra—, inspirado en el pensamiento rousseauniano⁷. Aproximación progresiva iniciada en la identificación del sitio de la casa de sus padres (*père fervent de la nature*) a orillas del lago Lemán (1923)⁸; se radicalizó en el diseño de la casa Errázuriz en Chile (1929) y la *Maison aux Mathes* (1935), absorbiendo al mismo tiempo la influencia surrealista y la experiencia pictórica de los desnudos femeninos⁹.

Si bien el viaje realizado por los Balcanes hasta Turquía y el mar Egeo (1911) lo puso en contacto con las ancestrales tradiciones folclóricas y populares de Europa y el Oriente, asimilando paisajes clásicos y exóticos, la visión geográfica aún estaba limitada a un marco reducido¹⁰. El cambio de dimensión ocurrió en América Latina, no sólo por la extensión del territorio, sino por la perspectiva que le abrió la observación desde el avión de su diversidad geográfica, al viajar de Buenos Aires a Asunción del Paraguay, experiencia que impactó profundamente al Maestro¹¹. Allí se enfrentó con la infinitud de La Pampa, los caudalosos ríos y meandros de la Mesopotamia argentina; seguidos de los inesperados contrastes de la naturaleza en Río de Janeiro. El clímax del entusiasmo por el Nuevo Mundo apareció en sus textos, al decir: *Ma tête est pleine encore de l'Amérique... il n'y avait nulle infiltration européenne dans cette masse puissante de sensations et de spectacles américains qui... s'étaient succédés, étagés, superposés en une pyramide dont Rio était le haut et était couronné come d'un feu d'arti-*

*fice*¹². O sea, que la experiencia de recorrer los *morros*, la bahía, las playas, los bosques, insertados dentro de la ciudad, motivaron las nuevas visiones de una estructura urbana basada en la cinta horizontal continua que nucleaba las viviendas a lo largo de recorridos sinuosos —*frappant de mont et mont et tendant la main d'une baie à l'autre*¹³—, en una genial simbiosis entre arquitectura, urbanismo y naturaleza, luego desarrollada en detalle en los sucesivos planes Obús en Argel¹⁴.

Al regresar a Río en su segundo viaje, Le Corbusier estaba sumergido de lleno en la problemática urbanística: en el quinquenio 1930-35 redactó la Carta de Atenas; publicó el libro *La Ville Radieuse* en respuesta a los "desurbanistas" rusos; intentó obtener la encomienda de una nueva ciudad en la Italia de Mussolini; seguía diseñando soluciones para Argel; realizó los planes de las ciudades de Nemours y Zlin. O sea, por una parte buscaba una "autoridad" política¹⁵ sensibilizada con las urgentes soluciones a los problemas de las metrópolis; por otra, deseaba hallar una comitencia que le permitiera concretar sus ideas. Río de Janeiro constituía un ámbito propicio para ello. Había acontecido una revolución que proponía modernizar el país; la población urbana crecía aceleradamente dentro de estructuras tradicionales y obsoletas; surgía un grupo de jóvenes profesionales identificados con la vanguardia, que además se consideraban fieles discípulos y a su vez asociados al poder estatal¹⁶. Le generaba alguna esperanza el desinterés del Prefeito Pedro Ernesto (1931-1936) por el Plan Director académico de Alfredo Agache aunque aprobado en 1931 por la

— 7 *Pour l'instant je conserve l'herbe et les troupeaux, les arbres séculaires et toutes les échappées ravissantes du paysage, et, en l'air, à un niveau déterminé, sur un sol horizontal de béton juché au haut des pilotes que descendent; eux, là où ils trouvent leur base, j'élève les prismes limpides et purs d'édifices utilitaires; je compose atmosphériquement*, Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Towards an Archaeology of Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1998, p. 133. — 8 Le Corbusier, *Une petite maison*, Les carnets de la recherche patiente, Éditions Girsberger, Zürich 1954, p. 11. — 9 Richard Ingersoll, *A Marriage of Contours*, Princeton University Press, New York 1990, p. 11. Es el cambio de los *objets types* a los *objets à réaction poétique*. — 10 La visión del paisaje estaba referida a situaciones arquitectónicas, como la Acrópolis en Atenas o la escarpada roca que albergaba el monasterio del Monte Athos: *Todo el Oriente me parece forjado a grandes golpes de símbolos*. Giuliano Greslieri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Marsilio Editori, Fondazione Le Corbusier, Venezia 1984, p. 271. — 11 Su pasión por el aeroplano quedó documentada en el libro *Aircraft*, The Studio, London 1935. A su vez, Fernando Pérez Oyarzún señaló: *Se diría que Sudamérica se le aparece antes que nada como geografía y que la potencialidad de arquitectura que esta geografía le sugiere se transmite a la fuerza y al lirismo con que la describe y la canta*, en Fernando Pérez Oyarzún (edit.), *Le Corbusier Sudamérica. Viajes y Proyectos*, Ediciones de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 1991, p. 40. — 12 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Vincent, Fréal & Cie., Paris 1960, p. 1. — 13 Stanislaus von Moos, "A Ville Radieuse e seus fantasmas", en Yannis Tsiomis (edit.), *Le Corbusier. Rio de Janeiro. 1929-1936*, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1998, pp. 20-25. Y agrega Le Corbusier: *Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime... e os seus picos, seu Pão de Açúcar, seu Corcovado, sua Gávea, seu gigante Adormecido, ficaram valorizados por esta impecável linha horizontal*, en *Précisions*, "Corollaire brésilien... qui est aussi uruguayen" (1930), *op. cit.*, p. 244. — 14 Ver: William J. R. Curtis, *op. cit.*, p. 118; Mary McLeod, "Le Corbusier and Algiers", *Oppositions* 19-20, New York, invierno/primavera 1980, p. 55. — 15 Le Corbusier, "L'Autorité devant les taches contemporaines", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9, Paris, septiembre 1935, reproducido en AA 158, Paris, octubre-noviembre 1971, p. 87: *Es en este momento cuando se hacen necesarios los clarividentes... la búsqueda de una forma de autoridad capaz de establecer una organización completa que asegure la ejecución efectiva de cuanto requieren las necesi-*

Comissão do Plano da Cidade do Rio de Janeiro, cuya concreción parcial aconteció posteriormente con Henrique Dodsworth (1937-1945) y la apertura de la avenida Presidente Vargas¹⁷. La expansión de la ciudad, con las nuevas funciones propuestas —el nuevo centro administrativo en Castelo, el aeropuerto en el Aterro y la Ciudad Universitaria en la Quinta de Boa Vista—, requería la definición de ejes viales y renovadas estructuras urbanas, que justificarían la participación del Maestro.

Además, continuaba fascinado por la multiplicidad de factores que componían el paisaje de Río: la conjunción de sinuosos *morros*, blancas playas, mar azul, bahía de contornos irregulares, bosques exuberantes, con la ciudad entrelazada a estos atributos originarios. Quedó atrás la tierra de nadie, el vacío geográfico que albergaba las abstractas propuestas urbanas teóricas de la Ciudad de Tres Millones de Habitantes o la *Ville Radieuse*. Tampoco tenían viso de realidad, al perdurar los efectos económicos negativos de la Gran Crisis del 29, los rascacielos del Plan Voisin o las torres cartesianas imaginadas frente al puerto de Buenos Aires. La decepción y amargura que surgieron de la visita a Estados Unidos (1935), al no materializarse ningún encargo arquitectónico, produjo cierto distanciamiento de la imagen esquemática del edificio alto como solución universal¹⁸.

El racionalismo abstracto, identificado con el silencio y la soledad de la estepa y el desierto que contenían al ermitaño —el *Lobo Estepario* de Herman Hesse (1927)—, fue sustituido por el vitalismo activo y la propagación de las nuevas verdades, influen-

ciado por *Así hablaba Zarathustra* (1885) de Nietzsche¹⁹. Asumió la imagen del activo y dinámico predicador quien, al bajar de la montaña, descubre la maldad de la ciudad tradicional controlada por los mercaderes y regresa a la naturaleza, intentando difundir sus ideas entre los discípulos que lo rodean²⁰. Diversos ensayistas —H. Allen Brooks (1997), J. L. Cohen (1999), C. Jencks (2000)²¹— vincularon Le Corbusier a Nietzsche, pero no asociaron la metáfora del Anticristo con las proclamas urbanísticas de Le Corbusier en Río de Janeiro, quizá por la manifiesta aversión de Zarathustra respecto a la gran ciudad. Sin embargo, coincidía con el filósofo alemán en su cruzada contra un mundo maligno, forjado por inescrupulosos intereses económicos, proponiendo un nuevo orden basado en la simbiosis entre hombre, naturaleza e imagen inédita de la ciudad; cuestionando el conservadurismo de la academia, el historicismo, la rigidez de las estructuras tradicionales y la mediocridad imperante. El profeta, desde los *morros*, intuyó la necesidad de un acción creadora "sobrehumana", demiúrgica, conformadora del hábitat del futuro como expresión de la integración siconatural, contraria al exacerbado individualismo del capitalismo industrial²², y parte integral del sistema geográfico cuyo territorio fuera forjado por la divinidad.

Su visión, entre mágica y profética, abandonó la estructura racional homogénea del sistema urbano, sustituyéndola por una geometría libre y multiforme²³, asociada a la sensualidad expresiva del sitio y sus mujeres, permitiéndole imaginar la inmensa "máquina biomórfica" —según Tafuri—, síntesis de hombre-naturaleza y ar-

dades colectivas (CIAM, Bruselas 1930), "Le parcellement du sol des villes". — **16** Le Corbusier debía de tener alguna esperanza en una posible intervención urbana, al pertenecer tanto Costa como Reidy a la Comisión del *Plano da Cidade*. Reidy, en sus posteriores propuestas para el Castelo y Santo Antônio, deseó persistentemente lograr la participación del Maestro. Lúcia Helena Pereira da Silva, "O Rio de Janeiro e a Reforma Urbana da Gestão de Dodsworth (1937-1945): a Atuação da Comissão do Plano da Cidade", *Anais. V Encontro Nacional da Anpur*, vol. 1, Belo Horizonte, agosto 1993, pp 45-55. — **17** Denise Cabral Stuckenbruck, *O Rio de Janeiro em Questão: O Plano Agache e o Ideário Reformista dos Anos 20*, IPPUR, FASE, Rio de Janeiro 1996, p 112. — **18** Mary McLeod, "Le rêve transi de Le Corbusier: L'Amérique, 'Catastrophe Féérique'", en J.L. Cohen y H. Damisch, *Américanisme et modernité. L'ideal américain dans l'architecture*, Flammarion, Paris 1993, pp 209-227. — **19** Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Assim falava Zarathustra*, Hermus Livraria Editora, São Paulo, s.f. — **20** Heinz Paetzold, "The Philosophical Notion of the City", en Malcolm Miles, Tim Hall, Ian Borden, *The City Cultures Reader*, Routledge, London 2000, pp 204-220. — **21** Jean-Louis Cohen, "Le Corbusier's Nietzschean Metaphors", en Alexandre Kostka y Irving Wohlfarth (edit.), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, The Getty Reserch Institute Publications and Exhibitions Program, Los Angeles 1999, pp 311-332; Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, The Monacelli Press, New York, pp 354-355. — **22** Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari 1973, p 117. Aunque el autor se refiere al Plan Obús, vale igual para Río: (la propuesta) *no se limita a un nuevo "estatuto del terreno" que, venciendo la anarquía paleocapitalista de la acumulación de la renta de la tierra, disponibiliza la totalidad del suelo para la reorganización unitaria y orgánica de lo que se convertirá en un verdadero sistema urbano*. En palabras más poéticas, dice lo mismo Costa: *E que, impressionado pela beleza diferente da paisagem nativa e convencido de que o desenvolvimento iminente da cidade, comprimida entre o mar e a montanha, iria comprometer sem remédio o seu esplendor panorâmico... concebeu... uma ordenação arquitetônica monumental capaz de absorver no seu bojo a totalidade das inversões imobiliárias em perspectiva...*, Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo 1995, p 158. — **23** Según Josep Quetglas, estos antagonismos duales perduran en la vida y obra del Maestro, como principios inseparables, antagónicos y complementarios. Ver, Josep Quetglas, "Con el público en suspenso", *Circo* 91, Madrid 2001, p 3.



3



4

3. El proyecto de Castelo en el contexto urbano del centro de Río de Janeiro.

A la derecha, los edificios académicos de los ministerios del Trabajo y de Hacienda.

4. Vista aérea del centro de Río de Janeiro, localizando los dos proyectos realizados por Le Corbusier: Santa Luzia y Castelo.

arquitectura-paisaje²⁴. Las formas puras apolíneas de Platón y el ascetismo calvinista heredado de sus antepasados fueron sustituidas por las figuras orgánicas libres surgidas en Río, reveladoras de la simbiosis entre el gesto dionisiaco y la memoria histórica²⁵, que culminaron en los bloques curvos de Fort l'Empereur, integrados al Plan Obus A de Argel (1932)²⁶. Finalmente, a orillas del mar, ante la bahía de Guanabara, con su tradicional pasión y voluntad de hierro, cual Quijote contra los molinos de viento, congregó a los discípulos para llevar adelante la cruzada por la arquitectura y el urbanismo modernos en Brasil²⁷. A pesar de su reconocido individualismo, creía también en el fruto de la transmisión de la experiencia. No tuvo que lamentarse de la semilla sembrada en Río de Janeiro²⁸.

INCÓGNITAS A DESVELAR

Costa y su equipo esperaban ansiosamente la llegada de Le Corbusier para someter el proyecto del MES a sus imprevisibles y severas críticas. Ya eran conocidos los juicios no siempre favorables emitidos por los asesores de Capanema. Por ello, en la última carta escrita por Costa con el fin de aclararle las tareas a realizar en Río, éste le solicitó que no hiciera públicos los comentarios negativos²⁹. De acuerdo con estas orientaciones, en el informe a Capanema, el Maestro afirmó: *Este projeto pode ser classificado por*

*seu valor arquitetônico dentro os melhores que já se fizeram até hoje não importa em que país*³⁰. Sin embargo, en privado, a pesar de reconocer la aplicación ortodoxa de los cinco puntos, cuestionó la rígida simetría y el carácter macizo de la composición, el diseño equivocado de los *brise-soleil* de la fachada —en los que no se había asimilado su experiencia en los proyectos de Argel³¹—; y el aspecto académico de la escalera monumental de acceso al salón de conferencias. Estas observaciones motivaron el irónico apelativo de “la momia” otorgado al edificio.

De la crítica al proyecto, el Maestro con el equipo debía acometer los cambios necesarios para alcanzar una nueva solución. Sin embargo, ello no ocurrió: “la momia” quedó en remojo, Le Corbusier cuestionó el terreno asignado al Ministerio y se dedicó a la búsqueda de otro emplazamiento para realizar un proyecto alternativo³², declarando sin embargo que no era tal sino sólo una modificación que mantenía la esencia del diseño realizado por el grupo: *J'ai simplement ouvert les ailes de votre bâtiment*³³. ¿Por qué esa insistencia en cambiar de terreno? ¿Por qué no intentó, con el equipo, transformar “la momia” conservando su localización en la Explanada de Castelo? ¿Por qué no propuso una torre “monumental”, esforzándose en obtener la alteración de los códigos urbanos? ¿Por qué concentró su esfuerzo en una solución diferente, trabajada personalmente con la directa participación de Niemeyer como dibujante, en vez de intentar la continuidad con “la momia”? Final-

— 24 Le Corbusier, *Précisions*, op.cit., p 245, (...) *Le site entier se mettait à parler, sur eau, sur terre et dans l'air. Ce discours était un poème de géométrie humaine et d'immense fantaisie naturelle. L'oeil voyait quelque chose, deux choses: la nature et le produit du travail de l'homme. La ville s'annonçait par une ligne qui, seule, est capable de chanter avec le caprice véhément des monts: l'horizontale.* — 25 Giedion sugiere que las iniciativas urbanísticas inglesas del siglo XVIII en Bath de alguna manera debieron influenciar la propuesta de la cinta continua de viviendas. Ver Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1967, p 159: “Le Corbusier makes use of skyscrapers which have the “organic” outlines of the Crescents at Bath.” — 26 Mary McLeod, “L'appel de la Méditerranée”, en Jacques Lucan (edit.), *Le Corbusier. Une Encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987, pp 26-32. — 27 Oscar Niemeyer, “Arquiteto por nascimento”, *Módulo 96*, Especial Le Corbusier, Río de Janeiro, noviembre 1987, pp 18-19, *Lembro-me como nos solidarizávamos com a luta que intransigentemente mantinha na defesa de seus princípios, princípios que a incompreensão dos homens recusava, impedindo a realização de seus projetos admiráveis. Revoltava-nos essa barreira inqualificável que não permitia ao mundo civilizado possuir as mais belas obras de arquitetura...* — 28 Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas. (Viaje al país de los tímidos)*, Editorial Poseidón, Buenos Aires 1948, p 54: (...) *Nada es transmisible, salvo la nobleza del fruto del trabajo: el pensamiento. Todo lo demás desaparece: la inmensa adquisición del individuo durante su vida. Todo se disuelve; cada cual tiene que volver a empezar todo: lucha, esfuerzo para superarse, conquista individual, apasionada y, en cierto modo, desinteresada. Ideas que coinciden con la imagen de la modernidad elaborada en Marshall Berman All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982. — 29 M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde*, Ministério da Cultura, Edições do Patrimônio, Río de Janeiro 1996, p 93. Carta de Lucio Costa a Le Corbusier (26/6/1936), *Uma de suas tarefas junto ao ministro será dar-lhe sua opinião sobre o projeto do qual estou enviando fotos. Se ele desagrada, diga-nos sem cerimônia, mas, por favor, não diga secamente ao sr. Capanema: “É feio... eles não me compreenderam, pois aí nós estaríamos perdidos sem apelo, uma vez que os ‘outros’ já o condenaram e nós invocamos o seu testemunho.* — 30 M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, op. cit., p 109. Sin embargo, al producirse las contradicciones entre Costa y Le Corbusier, a raíz de la publicación de la obra construida, atribuyéndose el proyecto, el Maestro escribió: *constatei que as plantas do Ministério não convinham e que eram uma redução desfavorável do edifício do Centrosoyus em Moscou que projetei em 1928.* Carta de Le Corbusier a P. M. Bardi (París, 28/11/1949, en Cecilia Rodrigues dos Santos, Margareth Campos da Silva Pereira, Vasco Caldeira da Silva, Le Corbusier e o Brasil, Tessler/Projeto, São Paulo 1987, p 201. — 31 Se refería a las láminas horizontales (de hormigón), separadas entre sí, que conformaban el tejido de la fachada del *Immeuble Locatif* (1933) en Argel. Willy

mente, los planos elaborados para el Ministerio, ¿representaban el resultado de un mes intenso de trabajo del grupo con el Maestro?³⁴ En el terreno de las conjeturas, es lícito formular algunas hipótesis que pretenden responder a estos interrogantes.

No cabe duda que el proyecto de la Ciudad Universitaria tuvo mayor significación, tanto para Le Corbusier como para Costa y su equipo. En primer lugar, desde el inicio de su gestión, Capanema definió, como tarea prioritaria del Ministerio, organizar la enseñanza universitaria del Brasil, todavía precaria y dispersa en diferentes instituciones³⁵. Mientras el "Palacio de la Cultura" ya estaba diseñado y aprobada su solución "moderna", la sede de la Universidad del Brasil, luego de infinitos debates y varias propuestas de localización —la Praia Vermelha por Agache, la Lagõa Rodrigo de Freitas por Costa, y finalmente los terrenos de la Quinta de Boa Vista³⁶—, debía surgir en concordancia con las reformas educacionales implementadas en todo el país: de allí la invitación cursada a Piacentini, autor de la Ciudad Universitaria de Roma, y el posterior proyecto solicitado a su estudio, elaborado con su asistente Vittorio Morpurgo, una vez que fueran rechazadas las propuestas de Le Corbusier y Lucio Costa.

En segundo lugar, para el Maestro, la dimensión compleja del diseño del Campus constituía un desafío mayor que el edificio del MES. Éste ya era una realidad, definido por un equipo de discípulos y seguidores: con ellos no existían contradicciones de fondo.

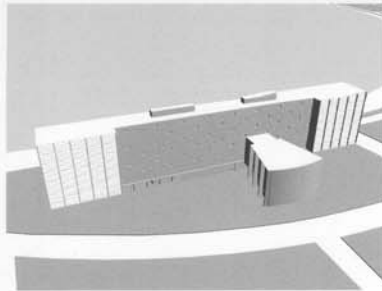
Se trataba sólo de mejorar las soluciones alcanzadas, sin grandes modificaciones. Por el contrario, en la Ciudad Universitaria, el enfrentamiento era radical: una vez más se desencadenaba la batalla contra la Academia. Había que luchar "mano a mano" con Piacentini, uno de los principales líderes europeos del clasicismo monumental. De allí que Le Corbusier, con el equipo de arquitectos³⁷, elaboró una respuesta madura, contrapuesta a las detalladas imágenes clásicas e historicistas de los italianos³⁸. Él no perdió las esperanzas, con posterioridad a su partida, de lograr vencerlos y concretar el proyecto, como demuestran las sucesivas cartas enviadas a Capanema entre 1936 y 1939³⁹.

En relación con la ciudad de Río, la admiración que sentía por la irregularidad de su trazado, el gigantismo "informal" de los factores definitorios del paisaje cuya libertad y originalidad forjaron las imágenes de la cinta continua en 1929, le hacían rechazar el Plan Agache. Si bien la conferencia inaugural realizada en su primera visita abrió con un elogio a Pereira Passos⁴⁰ y a su intervención urbanística en la capital, cuestionaba la propuesta de su colega parisino. Si Passos era émulo de Haussmann en la creación de los grandes trazados de la ciudad moderna, Agache representaba la persistencia de la estructura compacta que el Maestro combatía, como se evidenció en los dibujos sobre Buenos Aires que realizó en 1929⁴¹. Al referirse a la solución final del MES, cuyos planos y maquetas le fueron enviados por Costa en 1937, elogió la pro-

Boesiguer (edit.) *Le Corbusier, Œuvre Complète 1938-46*, Girsberger, Zürich 1946, "Le brise-soleil", pp 108-113. — **32** En el informe a Capanema, Le Corbusier escribía: *ocupei-me de procurar um outro terreno suscetível de sediar o palácio projetado em condições suficientemente aceitáveis. Achei esse terreno... Respondo isto: proponho não corrigir o projeto, que é excelente, mas sim substituir o terreno, que é ruim*. M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, p 110. — **33** Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, *op. cit.*, p 135-138. — **34** No parece que Le Corbusier, además de Niemeyer, tuviese otros colaboradores, según lo demuestra su queja al Ministro: *Estou com falta absoluta de desenhistas para levar adiante o estudo. Tratar-se-á de ver se este estudo tão minucioso não deverá ser prosseguido em Paris, com meu pessoal treinado (!)*; Carta de Le Corbusier a Capanema, 31/07/1936. M. Lissovsky y P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, p. 106. — **35** Simon Schwartzman et. alt., *Tempos de Capanema*, Paz e Terra, Editora FGV, Rio de Janeiro 2000, p 114. Al crear la Comisión para el estudio de la enseñanza universitaria en 1935, el Ministro afirmó: *...ela deve, primeiro definir o que deve ser a universidade. Deve depois, conceituar a universidade, e em seguida projetar a construção universitária*. — **36** Donato Mello Jr., "Um campus universitário para a cidade", *Arquitetura Revista* N.º 2, FAU, Rio de Janeiro 1985, pp 52-72. — **37** Lucio Costa, *Sobre Arquitetura*, vol. 1, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre 1962, p 67. El numeroso equipo estaba formado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira y Ângelo Bruhns. — **38** Matheus Gorovitz, *op. cit.*, p 58. El autor critica el carácter "universalista" de la solución de Le Corbusier, resaltando el contenido "localista" del posterior proyecto de Lucio Costa. — **39** Marcos Tognon, *Arquitetura Italiana no Brasil. A obra de Marcello Piacentini*, Editora da Unicamp, Campinas 1999, p 23. En 1936, escribe "Visitei a Cidade Universitária de Roma. Está muito bem, mas é bem pequena, e no fundo não tem espírito moderno". Luego en 1938 plantea: *Não abandono a esperança que o senhor me chame para trabalhar nos planos da Cidade Universitária, ainda que o senhor me tenha dito que M. Piacentini tenha sido encarregado de fazer este trabalho*. Por último en 1939, al analizar los planos de Piacentini, dice: *Examinei estes planos com muito escrupulo... devo declarar que são planos de arquitetura antiga, em oposição com o espírito que conduz o seu programa da Cidade Universitária...* — **40** P. M. Bardi, *op. cit.*, p 121, *Desejo colocar, no frontispício das conferências do Rio, o nome do Prefeito Passos, o grande prestidigitador. Passos fez do Rio uma cidade que é um milagre, um espetáculo admirável*. — **41** Margareth da Silva Pereira, Paris-Río: le passé américain et le goût du monument", en André Lortie (edit.), *Paris s'exporte. Modele d'architecture ou architectures modeles*, Éditions du Pavillon de l'arsenal, Picard Éditeur, Paris 1995, pp 141-148. La autora sostiene que ambos tienen la raíz común tomada de las ideas de Hénard, pero mientras Agache aplica los manidos criterios *Beaux-Arts*, Le Corbusier concibe una nueva imagen generada por el paisaje de Río, no asumida de París.



5



6

5. Fachada del proyecto de Santa Luzia.
Vista desde la Bahía de Guanabana.

6. Fachada del proyecto de Santa Luzia.
Vista desde la trama urbana de Río de Janeiro.

puesta arquitectónica, lamentándose del entorno que la albergaba, considerándola como "uma pérola em meio ao lixo agáchico"⁴². ¿Podía entonces Le Corbusier dialogar con un contexto académico que rechazaba por mantener una tradición obsoleta y ajena a los desafíos de la modernidad?⁴³ ¿Cabía asimilar una postura urbanística que eliminaba los accidentes naturales y aplanaba la ciudad para organizar un sistema de ejes y focos, opuestos a la esencia paisajística de Río?⁴⁴ ¿Era lícito aprobar la injustificada eliminación del *morro do Castelo*⁴⁵ con todos sus edificios coloniales, interviniendo brutalmente en la topografía originaria en aras de una falsa modernidad, y construir en un espacio destinado al surgimiento de la monumentalidad burocrática, a la representación estática del poder que él siempre rechazó?⁴⁶ ¿Tenía sentido proponer un rasca-cielo cartesiano, en un contexto compacto de calles y edificaciones, sin los habituales espacios verdes que debían circundarlo? Por otra parte, ¿era realmente capaz de trabajar con otros profesionales en términos de igualdad, o sólo podía mantener una relación de maestro a discípulos?⁴⁷

PLAYA DE SANTA LUZIA: LA FASCINACIÓN DEL SITIO

Para el Maestro, la dinámica identificadora de la modernidad se asociaba con los nuevos medios de comunicación que aproximaban entre sí las geografías distantes. Mientras Agache cubría la Explanada do Castelo con edificios públicos y administrativos eclécticos, regularizaba el borde de la bahía con paseos arbolados y avenidas rectilíneas de

palmeras reales, Le Corbusier relacionaba sus visiones arquitectónicas con el futuro aeropuerto adosado a la *City*, la irregularidad de la costa de la bahía de Guanabara y la persistente imagen de los dos íconos naturales: el Pan de Azúcar y el Corcovado. Opuesto a diseñar su propuesta del MES en el terreno original, buscó un sitio a orilla de la bahía y encuentra un espacio libre sin construcciones en las cercanías, en proximidad al *aterro* del aeropuerto, frente a la playa de Santa Luzia. Conformaba una estrecha manzana triangular de aproximadamente 300 metros de longitud, bordeada en sus lados mayores por una calle curva y la avenida Beira Mar⁴⁸.

Sobre ella coloca un bloque horizontal aislado de 200 metros de longitud y ocho pisos de altura, asentado en su totalidad sobre pilotis de cuatro metros de altura, planteado como un desdoblamiento de "la momia", con sus alas laterales abiertas sin alterar la estructura funcional de la solución de Costa y el equipo. El volumen principal estaba atravesado por un eje perpendicular menor, colocado asimétricamente, formado por el trapecio bajo abovedado del teatro, situado en la fachada norte, y el nuevo salón de exposiciones, orientado hacia el sur. Sin embargo, ocurrieron cambios sustanciales en el carácter y organización de los espacios. No cabe aquí reiterar la descripción del proyecto, ya suficientemente estudiado por Comas, 1998⁴⁹, pero sí analizar algunos atributos del diseño aún poco resaltados.

El primer enunciado del partido arquitectónico consistió en despojar de toda expresión monumental al ministerio⁵⁰: su identificación como edificio público provenía de su aislamiento, de su

— 42 Cecilia Rodrigues dos Santos et. alt, *op.cit.*, p. 199. Carta de Le Corbusier a Lucio Costa, 13/09/1937. — 43 *L'Académie a fait encore la percée du boulevard Haussmann. Elle établit les plans de la route triomphale à Paris, que se terminera à l'Étoile. Elle a besoins d'honneurs et de trophées, elle oublie que Paris s'anémie tout les jours, brisée par la machine. Dans cette ville en plein danger, on prépare des cortèges et des triomphes. La tuberculose est dans les quartiers pauvres. A qui servent tant de trophées?.. Mais une nouvelle architecture est née. Expression de l'esprit de notre temps. La vie est plus forte*, citado en Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, Coleção IAB, Rio de Janeiro 1981, p. 101. — 44 Yannis Tsiomis, "Da utopia e da realidade da paisagem", *op. cit.*, pp. 12-19. Para Agache, a cidade — a cidade — é o mais importante na metáfora. Para Le Corbusier, é a montanha — aquilo que se destaca — que conduz o olhar. — 45 Cabe aclarar que la visión de *tabula rasa* aplicada a París en el Plan Voisin no se aplicaba a este caso, ya que no se trataba de una estructura "arquitectónica" que se deseaba sustituir, sino de un componente natural característico del ámbito geográfico de Río. — 46 En este sentido, Le Corbusier imaginó el empleo de la alta tecnología en la construcción de la ciudad como una forma de conservar su naturaleza originaria, en vez de sacrificarla ferozmente, como se hizo tanto en la concepción académica como en la brutal especulación que se desencadenó después de la Segunda Guerra Mundial. Ver: Jorge Francisco Liernur, "América Latina. Los espacios del 'otro'", en Richard Koshalek y Elisabeth A. T. Smith (edit.), *A fin de siglo. Cien años de arquitectura*, El Antiguo Colegio de San Ildefonso, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, México D.F. 1998, p. 278. — 47 Al diseñar en otro terreno, y aunque sostuviera que partía de "la momia", estaba elaborando un proyecto diferente, de su propia responsabilidad, en el que se sabe, Niemeyer estuvo a cargo de dibujos y perspectivas. Por lo tanto, queda la duda si es verídica la imagen de trabajo de equipo sustentada por Elisabeth E. Harris, sobre el testimonio de E. Vasconcellos, *op. cit.*, pág. 81; Alberto Xavier, Jose Carlos Coutinho y J. Luiz Sisberg, "Depoimentos. Gustavo Capanema", Módulo N.º. 85, Rio de Janeiro, mayo 1985, pp. 27-32. *Quem o ajudava muito nos seus projetos, quem era o "enfant-gaté" de Le Corbusier era Oscar Niemeyer. Como era o mais jovem e desenhava muito bem, Oscar Niemeyer passou a ser o "sacristão" de Le Corbusier. Ele não fazia nada sem Oscar. O Oscar convertia as suas idéias logo em desenhos.* — 48 H. Allen Brooks (edit.), *The Le Corbusier Archive. Pavillon des Temps Nouveaux and Other Buildings and Projects, 1936-1937*, Garland Publishing, New York, London 1983, p. 64. — 49 Carlos Eduardo Comas, "Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936", en Yannis Tsiomis (org.), *op. cit.*, pp. 26-31. — 50 El profesor Paulo Jardim sostuvo recientemente la

pureza geométrica dialogando con el paisaje⁵¹ —que es realmente el componente monumental de la composición—, y por la apropiación visual del espacio exterior —la bahía de Guanabara, el Pan de Azúcar y el Corcovado—, por parte de los funcionarios y los usuarios del edificio⁵². Sin embargo, existía una monumentalidad "virtual", casi imperceptible visualmente, pero definida por el Maestro: el piso rectangular de granito colocado en el frente hacia la bahía y dispuesto simétricamente respecto al bloque, que delimitaba el espacio ceremonial del Ministerio. Las formas geométricas libres en que fuera subdivido el terreno quedaban regularizadas por el plano horizontal, extendido simétricamente a ambos lados del eje principal; cuya axialidad era definida por la indicación de dos ejes menores, marcados por la presencia de la continuidad teatrosalón de exposiciones y la localización del "hombre brasileño", coloso sentado de diez metros de altura, semejante a un "Coloso de Memnon", obra del escultor Celso Antônio (1896-1984). Éste constituía el hito referencial del ámbito público de las congregaciones populares o patrióticas.

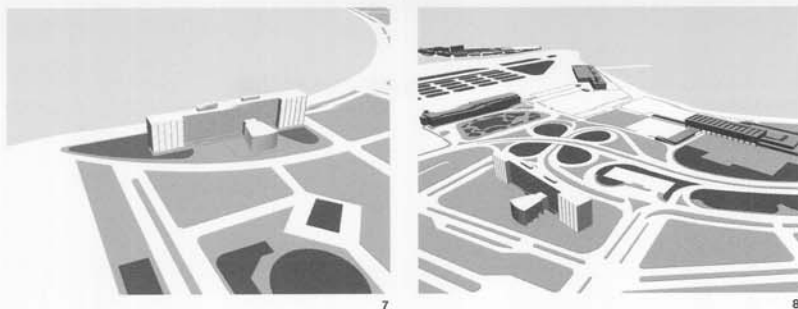
Es de señalar la importancia otorgada por el Maestro al espectador del paisaje en actitud de contemplación, de éxtasis, ante la inconmensurabilidad de la naturaleza circundante: el reiterado dibujo del funcionario sentado frente a la ventana que encuadra el Pan de Azúcar está en la misma posición que la figura escultórica. Así como el hombre de granito, ya no se erigía sobre un pedestal académico y distante; el hombre "cotidiano" en el interior del Ministerio se distanciaba de la posición erguida perretiana, ensimismado

en el cómodo sofá, en la fruición visual de la belleza del paisaje⁵³. Imagen metafórica que representaba la identidad entre el pasado y el Brasil futuro que se deseaba construir⁵⁴.

El segundo enunciado se manifiesta en la dimensión "urbanística" del edificio. El proyecto no constituye una solución cerrada e introvertida, como "la momia", sino que materializa en el espacio natural un fragmento arquitectónico. Carece de los atributos formales y volumétricos complejos que poseen el Palacio de las Naciones de Ginebra o el Centrosoyuz. Al crear la lámina horizontal suspendida totalmente en el aire por los pilotis apoyados sobre tres manzanas, Le Corbusier estaba construyendo un trecho del "viaducto" o, según Comas, un segmento del *rédent* de la *Ville Radieuse*: signo referencial del sistema arquitectura-ciudad-naturaleza⁵⁵. El partido, basado en un bloque único —con los servicios en los extremos, identificados por dos volúmenes salientes recubiertos por los *brise-soleil*—, articulado con el auditorio y el salón de exposiciones ubicados perpendicular y asimétricamente respecto al eje de la lámina, podría repetirse *ad infinitum*, al igual que la extensión ilimitada de la *Ville Radieuse*.

Al señalar —en el croquis de la planta general de la *Œuvre Complète 1934-38*— las circulaciones vehiculares que lo atraviesan en ambas direcciones, tanto bajo el volumen principal y del auditorio, como también el estacionamiento de los pilotis del basamento⁵⁶, estaba privilegiando el valor urbano del Ministerio y su inserción en el nuevo sistema vial imaginado para la ciudad. Pero, al mismo tiempo, constituía una construcción metafórica de la futura

tesis del carácter monumental del Ministerio, en su autonomía dentro del paisaje, acorde con los criterios paisajísticos de Camillo Sitte. Ver: Paulo Jardim de Moraes, *Por uma "Nova Arquitetura" no Brasil*. Jorge Machado Moreira (1904-1992), Tesis de Maestría, FAU/UFRJ (inédita), Rio de Janeiro 2001, p. 127. —51 Idea expresada con claridad en el pequeño croquis de la *Œuvre Complète 1934-1938*, op. cit. 1936. Palais du Ministère de l'éducation nationale et de la santé publique à Rio de Janeiro, p. 78. Este croquis y los que realizó en los *Carnets*, dibujados desde la bahía hacia la ciudad, demuestran la analogía con el transatlántico: el bloque, a la distancia, parece un barco anclado al borde de la bahía de Guanabara. —52 En el informe al Ministro, escribió Le Corbusier: *...Se for construído na praia de Santa Luzia, a opinião pública... será unânime no sentido de louvar uma solução que preservou os esplendores naturais do Rio, esplendores que são precisamente objetos de admiração mundial e que, até o momento, têm sido perfeitamente desprezados na edificação da grande maioria da cidade, exceto pelo grande Pereira Passos, que associou seu nome à glória mundial do Rio.* —53 Le Corbusier, *Précisions*, op. cit., p. 78, *Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule ni isolée; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant (el Pan de Azúcar, R.S.), existe, peut exister partout, ailleurs, toujours. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle même: le dehors existe... L'harmonie prend ses sources au loin, partout, en tout... Le dehors est toujours nos dedans.* —54 Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e Monumento. Um Ministério, o Ministério, Projeto 102, Rio de Janeiro, agosto 1987, pp. 137-149. *Não é um Brasil primitivo e rude que se evoca, é um Brasil cioso de suas riquezas já conquistadas e desejoso de guardá-las — altivo — para os seus. É um Brasil que é história e geografia entrelaçadas e canta sua geografia tropical como natureza risonha e franca, paraíso passado, presente e futuro de clima ameno, onde interior e exterior se podem confundir, a terra é boa e os habitantes andam nus.* —55 Le Corbusier, *Précisions*, op. cit., p. 245, *Le site entier se mettait à parler, sur eau, sur terre et dans l'air; il parlait architecture. Ce discours était un poème de géométrie humaine et d'immense fantaisie naturelle. L'œil voyait quelque chose, deux choses: la nature et le produit du travail de l'homme. La ville s'annonçait par une ligne que, seule, est capable de chanter avec le caprice véhément des monts: l'horizontale.* Ver: Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e monumento, o ministério, o ministério", *Projeto 102*, São Paulo, agosto 1987, pp. 137-149. —56 *Outro elemento de grande importância é que o estacionamento para automóveis pôde ser agora criado, o que não seria possível no terreno precedente.* Informe de Le Corbusier a Capanema, M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, op. cit., p. 112.



7. El proyecto de Santa Luzia colocado en el contexto urbano de 1936.

8. El proyecto de Santa Luzia colocado en el contexto urbano actual. A la derecha, el Museo de Arte Moderno de Eduardo Afonso Reidy y, a la izquierda, el aeropuerto Santos Dumont, de los hermanos Roberto.

urbe, ya que las calles "virtuales" que atraviesan el edificio no resolvían ninguna exigencia concreta de circulación. El acceso vehicular principal al Ministerio se producía a través del sistema de avenidas fijado en el plano Agache: básicamente desde la futura Antônio Carlos y de Beira Mar, a orilla de la bahía. Se niega así la herencia histórica: a pesar de la cercanía con las manzanas de la Explanada del Castelo, no dialoga con este tejido, sino que le ofrece las espaldas: la lámina, a pesar de contener el acceso principal orientado hacia Río, es prácticamente ciega en su fachada norte, identificada por la pared maciza perforada —al igual que en el pabellón Suizo, el Centrosoyuz y "la momia"—, y los quiebrasoles de las áreas de servicio que definen dos volúmenes salientes, alterando su pureza geométrica. El concepto de *non finito* (de Miguel Ángel) resulta evidente en el proyecto, al resultar imprecisa la imagen del basamento. El fragmento de antepecho cerrado, que soporta visualmente el paño de cristal hacia la bahía, posee una columnata abierta en la fachada norte, carente de una función definida en los dibujos de las plantas: sólo actúa como apoyo ligero del muro macizo perforado.

Le Corbusier no renunciaba a los contenidos formales y espaciales del hecho arquitectónico. Diversas caracterizaciones del proyecto evidencian sus búsquedas: el estudio de las proporciones; las relaciones de simetría ya analizadas; los trazados reguladores y el énfasis en las transparencias espaciales y visuales⁵⁷. Un croquis del Maestro demuestra la aplicación de la regla de oro en la definición de las dimensiones del volumen y de su espesor. También repite el ya clásico sistema tripartito, proveniente de las obras anteriores: basamento (los pilotis); el *piano nobile* (volumen principal) y ático (techo-jardín)⁵⁸. Pero, sin lugar a dudas, la contribución más importante, que despertó la atención del equipo del MES, fue el manejo de la riqueza espacial que articulaba el vestí-

bulo de acceso con el salón de exposiciones, basado en las transparencias logradas con la perforación del bloque y la orientación múltiple de las visuales hacia el paisaje. Éste constituía el gran protagonista del proyecto: los visitantes del salón de exposiciones; los funcionarios y el Ministro, todos ellos "miran" persistentemente hacia el Pan de Azúcar recortado a la distancia, como telón de fondo del escenario natural, cuya perspectiva queda definida por el plano horizontal de granito de la plaza monumental, que se continúa en las azules aguas de la bahía. El vínculo entre el vestíbulo y el salón de exposiciones, indicado por el plano inclinado de la ancha escalera de acceso, contenía las columnas de doble altura —luego asumidas por Niemeyer en la propuesta definitiva del MES—, que sustentaban el volumen del salón y la terraza jardín situada frente al despacho del Ministro.

Si comparamos las representaciones de ambos proyectos —"la momia" y el de Santa Luzia—, observamos que, en el primero, el entorno urbano o las visuales desde el edificio no están presentes en las perspectivas que ilustran la propuesta: predomina el principio de la introversión en la lectura del edificio. Por el contrario, en el proyecto del Maestro, con excepción de la perspectiva de conjunto del Ministerio, todos los dibujos (supuestamente realizados por Niemeyer) se organizan como una sucesión de encuadres "fotográficos"⁵⁹ hacia el paisaje exterior desde los espacios interiores⁶⁰. Como afirma Colquhoun, las fachadas no constituyen un paño material definido, sino "fronteras críticas y ambiguas" entre el exterior e interior, que niegan la materialidad y la definición del espacio construido, jerarquizando la vivencia perceptiva del individuo, en su constante movilidad dentro de un ámbito continuo e indiferenciado. Se comprende entonces la primacía que otorga Le Corbusier al tema de la ventana, cara transparente del "cubo prospectivo" de la habitación, donde radica el usuario⁶¹.

—57 Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, The MIT Press, Cambridge 1976. El autor, conjuntamente con Robert Slutzky, en el ensayo "Transparency: Literal and Phenomenal", define la particularidad de la transparencia en la obra del Maestro. —58 J. C. Sancho Osinaga, *El sentido purista de Le Corbusier*, Editorial Munilla-Lería, Madrid 2000, p. 83. Constituyen los componentes canónicos presentes en la Villa Savoye. —59 Varios ensayistas demuestran la importancia de la visión "fotográfica" de Le Corbusier, identificada con la ventana horizontal, y los encuadres prospectivos del paisaje, como ocurre en la Villa Savoye: Lorens Holm, "Reading Through the Mirror: Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier. The Invention of Perspective and the Post-Freudian Eye, I", *Assemblage 18, A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, MIT Press, Cambridge, agosto 1992, pp. 21-39; Beatriz Colomina (edit), *Sexuality & Space*, Princeton Papers on Architecture, Princeton Architectural Press, New York 1992. Ver el capítulo "The Split Wall: Domestic Voyeurism", p. 73. —60 Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*, G. Gili, Barcelona 1978, p. 118. —61 En la conferencia pronunciada por Le Corbusier en Río el 10/08/1936, dedicada al tema "A moradia como prolongamento dos serviços públicos", dibujó una vista en perspectiva de una habitación con la bahía y el Pan de Azúcar al fondo, igual al esquema secuencial que representa la visual desde su oficina del ministerio: *Como é bela a natureza colocada a*

Este relacionamiento intenso con la naturaleza, tanto en la vivienda como en un edificio ministerial, constituye una metáfora de la democracia y de la alegría del trabajo, basados en la ética y la estética representadas por la unidad e integración de las funciones vitales y "saludables" de la vida cotidiana, sean recreativas, laborales, culturales, sociales o individuales. Al desaparecer supuestamente el trabajo alienado, que el Maestro reduce a cuatro horas en su ciclo solar⁶² y homogeneizarse y diluirse los rituales de la vida comunitaria, los símbolos jerárquicos identificados con la monumentalidad arquitectónica eran ajenos a la sociedad moderna, móvil, dinámica, basada en las comunicaciones, los flujos, los desplazamientos. El espacio público era priorizado sobre el privado; la extroversión y la nitidez de las acciones políticas y administrativas, realizadas a la luz del sol, imperaban sobre la introversión, el ocultamiento, la oscuridad y el silencio, asociados a la mentira, la trampa y el engaño. De allí que el Ministro, respecto a los funcionarios, no quedaba identificado por lujosos salones ni laberínticos corredores, sino por la presencia de una terraza jardín; o sea, expresión de un contacto más "privado" con el paisaje circundante. Sin duda, Le Corbusier anticipó intuitivamente la globalización y la tan ansiada democratización de los sistemas políticos que, luego de profundos desgarramientos, se avecinarían a finales del siglo XX.

Otro aporte significativo del Maestro fue su insistencia en integrar a la arquitectura las diversas manifestaciones plásticas, que ya tímidamente estaban contenidas en "la momia"⁶³. La gigantesca estatua del "hombre brasileño" que presidía la explanada hacia la bahía en el frente principal del edificio constituyó un referente simbólico, visible en casi todas las perspectivas dibujadas por Niemeyer. Durante su estancia en Río, las visitas a los barrios populares, su admiración por las *favelas* y sus habitantes, sus mujeres y los monumentos coloniales, le hicieron descubrir colores, materia-

les y detalles ornamentales que le llamaron la atención: elogió los azulejos portugueses de color azul de la pequeña iglesia de Nossa Senhora da Glória, que dibujó en sus *Carnets*, y sugirió que elementos similares fueran incluidos en el basamento del Ministerio. También se interesó por la variedad de granitos locales, en particular el *gness*, utilizado en los marcos de piedra de las viviendas tradicionales y empleado en los cordones de las aceras, en aquel entonces poco valorizado por los arquitectos cariocas. En sus recorridos dibujaba las soluciones espontáneas de cubiertas, sistemas de protección solar, tramas cerámicas, relacionadas con sus preocupaciones climáticas y de acondicionamiento ambiental. No es casual, así, que dentro del equipo, a pesar de reconocer el talento de Niemeyer, su principal colaborador, de coincidir con Lucio Costa en las formulaciones conceptuales de la arquitectura moderna, tuviera mayor afinidad con Carlos Leão, quizá el más "regionalista" y con vocación artística del grupo. El haber elogiado la casa de su madre en Laranjeiras⁶⁴, cuyos atributos vernáculos predominaban sobre la ortodoxia racionalista, demostraba el distanciamiento de la estética de las "cajas blancas", todavía hegemónica en los diseños de los restantes miembros del grupo.

CASTELO: UNA SOLUCIÓN APRESURADA

En el informe presentado al Ministro el 10/08/1936, fundamentando el proyecto de la playa de Santa Luzia, Le Corbusier escribía: *Estou convencido de que o palácio, situado neste local, irá tornar-se alvo de admiração, pois a forma do terreno permite proporcioná-lo de acordo com as mais belas regras da arquitetura*⁶⁵. Al día siguiente, Capanema le transmitió su entusiasmo por la belleza del proyecto, pero le informó que no garantizaba la obtención del sitio, solicitándole su adaptación al terreno de Castelo⁶⁶. En un par de

disposição do homem, sobretudo no Rio. (...) Eu vou colocar aqui uma boa poltrona, colocar dentro dela um habitante do Rio... Eu vou instalar ladrinhos, e está rerealizando um passe de mágica. Mudei a moradia, trouxe o milagre que pode entrar nos corações de dia e de noite (...) Enquanto este (...) é um produto de urbanismo em três dimensões. Yannis Tsiomis, *op. cit.*, p. 47.—⁶² Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran Blancas*, *op. cit.*, p. 241. El ciclo de veinticuatro horas tenía: ocho horas de sueño; media hora de transportes; cuatro horas de trabajo productivo, participación necesaria y suficiente en la producción; media hora de transporte; y once horas de ocios cotidianos.—⁶³ En el texto escrito a bordo del *Zeppelin*, en el viaje a Río, Le Corbusier se refiere a la importancia del uso del color en la arquitectura, y su integración con las nuevas técnicas de comunicación: el cine o el montaje fotográfico, *A Arquitetura e as Belas Artes*, *op. cit.*, p. 68.—⁶⁴ Jorge Czajkowski; Fernando Sendik (coord.), *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*, Editora Casa da Palavra, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2000, p. 62.—⁶⁵ M. Lissovski, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, p. 113.—⁶⁶ *A solução proposta para o palácio parece-me bela e justa... Como não tenho nenhuma certeza da realização da troca do terreno, por razões de ordem burocrática e outras, e ainda para prevenir tudo, peço-lhe que exponha essas 'algumas modificações de detalhes' às quais o senhor se refere*, M. Lissovski, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, p. 114.

jornadas, antes de su partida definitiva el 15 de agosto, sin haber concluido aún el ciclo de conferencias, realizó los dibujos de varias plantas, un par de elevaciones y una perspectiva del nuevo proyecto⁶⁷. Su esquematismo e indefinición de importantes detalles funcionales y formales, sin duda no le satisficieron —dejó también decepcionados a los miembros del equipo⁶⁸—, por lo que nunca se interesó en difundir esta alternativa, opacada por la brillante solución final basada en las sugerencias de Oscar Niemeyer. El hecho curioso e inconcebible ante la dimensión ética y creadora del Maestro fue la apropiación y difusión del proyecto del equipo brasileño, tal como si fuera de su autoría⁶⁹.

Al reducirse el tamaño del terreno —la manzana de Castelo medía 71 por 91 metros— e imposibilitado de superar la altura reglamentaria de diez pisos, tuvo que colocar el volumen de las oficinas sobre el borde del terreno en el sentido más largo, paralelo a la calle Graça Aranha, cuya proximidad a los edificios construidos en la acera opuesta creaba la *rue corridor* que tanto había combatido. A su vez, para dar cabida al salón de exposiciones y el teatro, ambos fueron colocados perpendicularmente, casi al final del bloque, conformando una planta en "L", asomándose su ala más corta sobre la calle Pedro Lessa con el objetivo de mantener libre un área importante de la manzana para las ceremonias públicas —presididas por la estatua del "hombre brasileño"—, abierta hacia la confluencia de las calles Araújo Porto Alegre y de Imprensa.

Aunque los bocetos resultan poco explícitos, se evidencia el intento de conservar, tanto la caracterización de las funciones básicas y su expresión volumétrica —las formas "puras" identifican el volumen de las oficinas, el espacio intermedio del acceso y el salón de exposiciones y el volumen trapezoidal del teatro— como las transparencias del bloque principal de oficinas sobre pilotis,

elaborado para la playa de Santa Luzia. Mientras éste es casi ciego en su fachada oeste (calle Graça Aranha), con la pared perforada por los orificios que iluminan los corredores de circulación y el paño de quiebrasoles sobre los servicios; la superficie integral de vidrio de la fachada este (que recibiría una dosis considerable de sol) se asoma hacia la plaza, separada del volumen por una hilera de palmeras reales que marcan la dirección de los visitantes hacia la entrada principal. El carácter aéreo del espacio del vestíbulo, sus directrices diagonales creadas por la ancha escalera en dirección al salón de exposiciones que orientaban las visuales hacia la bahía y el Pan de Azúcar se rigidizaban aquí, al construir dos ejes perpendiculares de acceso al vestíbulo y el teatro. Uno, proveniente de la calle Araújo Porto Alegre, definido como el acceso principal al Ministerio, asumía una rigidez "clásica" enfatizada por las palmeras reales que cruzan el vestíbulo; el otro, desde la calle Graça Aranha, atravesando el bloque de oficinas, permitía la comunicación con el salón de exposiciones y el teatro. Aquí, la escalera de acceso al teatro y al salón de exposiciones, en su geometría cartesiana, asume el carácter monumental que el Maestro había criticado al proyecto de "la momia". El vestíbulo de tamaño reducido, totalmente acristalado en ambas fachadas (norte-sur), poseía las columnas de doble altura, que soportaban la cubierta de la caja de cristal, estableciendo una transparencia poco aprovechada en su comunicación con el entorno. Tampoco quedaba explícito el espacio asignado al salón de exposiciones, función de significativa importancia para Capanema.

A pesar de sus evidentes defectos, constituía una propuesta antitética a "la momia", en cuanto a la espacialidad y las transparencias obtenidas en el terreno, demostrando que era factible quebrar las precedentes simetrías y el carácter macizo del edificio.

—68 Lucio Costa, "Relato Pessoal" (1975), *op. cit.*, p. 135-138, *Ele ainda tentou adaptar a sua concepção ao terreno original, surgindo então um impasse, porque sendo o lote mas estreito na desejada orientação sul não haveria como dispor, nessa orientação, a metragem total de piso requerida pelo programa, uma vez que então as autoridades da aeronáutica limitavam o gabarito a dez pavimentos. Teve assim que implantar o bloco no sentido norte-sul, com fachadas para leste e oeste, o que resultou numa composição algo contrafeita que não agradou nem a ele nem a nós.* —69 Los planos y la perspectiva dibujados para la solución en el terreno de la Explanada del Castelo nunca fueron incluidos en los dos tomos de la *Œuvre Complète (1934-1938)* y *(1938-1946)*. Tampoco aparecen en la recopilación de H. Allen Brooks (edit.), *The Le Corbusier Archive. Pavillon des Temps Nouveaux and Other Buildings and Projects, 1936-1937*, Garland Publishing, New York, London 1983, pp. 59-71. En los tres volúmenes, se presentan los dibujos del proyecto para el terreno de Santa Luzia, y luego, acreditándose la solución final, una perspectiva realizada a posteriori, a partir de los dibujos y planos que le enviara Lucio Costa en 1937. Esta "falsificación" aparece ya en el tomo de la *Œuvre Complète 1934-1938* (p. 81), al señalar en el epígrafe de la perspectiva del proyecto del equipo brasileño: *Adaptation sur le terrain adopté en dernière heure des aménagements du projet de la page 78* (Santa Luzia). Se trata de una afirmación errónea, porque la propuesta de la *derrière heure* era la del Maestro para el terreno de Castelo. En aquel entonces, curiosamente, ni Costa

Aunque no aparecen testimonios explícitos, los diseños del Maestro carecían del elemento considerado necesario en las indicaciones de Capanema y en la justificación de "la momia", elaborada por Costa: la indispensable "monumentalidad" que debía simbolizar el Ministerio de la Cultura Nacional⁷⁰. La explanada abierta para los actos públicos y el colosal "hombre brasileño" no eran suficientes para lograr dicho efecto; el edificio requería una prestancia propia todavía inexistente. Una insinuación aparece en Castelo, al establecer el recorrido "ceremonial" del acceso principal, con las dos hileras de palmeras reales, paralelas al edificio del Ministerio. De las sucesivas simbiosis entre los diferentes proyectos, de la decantación de las ideas de Le Corbusier, canibalizadas y fagocitadas por parte del equipo, madurarán las nuevas soluciones en busca de la concreción de la propuesta definitiva del MES⁷¹.

Roberto Segre (Milán, 1934). Graduado en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires (1960). Se convirtió en "fan" del Maestro desde que tuvo oportunidad de conocerle personalmente en París, en 1962. Difundió su obra en ensayos y libros, entre ellos, *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Modernos. Siglo XIX y XX*, La Habana - Madrid 1985. Ha escrito, aún inédito, *Le Corbusier, arquitecto de tres mundos*. Profesor Titular Consultante en la FAU/ISPJAE de La Habana (1963-2002); Profesor Titular en la FAU/UFRJ de Río de Janeiro (1994-2002). Doctor en Ciencias del Arte (La Habana 1990) y Doctor en Planificación Regional y Urbana (Río de Janeiro 1997). Ha publicado aproximadamente treinta libros sobre la arquitectura y el urbanismo de América Latina y el Caribe. En la actualidad es el Coordinador de la Maestría y el Doctorado en Urbanismo en la FAU/UFRJ, Río de Janeiro. Con un equipo de computación gráfica, está desarrollando una investigación sobre el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1945), de la que forma parte el presente texto.

ni Niemeyer hicieron comentarios sobre el desliz, quizá todavía eclipsados por la figura dominante de Le Corbusier. Sin embargo, cuando volvió a aparecer el mismo dibujo y todas las plantas y fotos del edificio terminado, en el tomo 1938-1946 (pp 80-90), Lucio Costa se sintió obligado a comentar el hecho a Le Corbusier, en carta del 27/11/1949: "*P.S. O esboço feito a posteriori baseado nas fotos do edifício construído, e que você publica como se se tratasse de uma proposição original, nos causou, a todos, uma triste impressão*", Cecilia Rodrigues dos Santos et. Alt, *op. cit.*, pp. 199-200. — **70** Aunque en la Memoria Descriptiva no aparece explícita la definición de la "monumentalidad", los términos estéticos que definen el proyecto la contienen, al decir: *...procuramos atender... aos princípios permanentes de proporção, ritmo, simetria, comuns a toda verdadeira arquitetura. Daí resultou, sem esforço, um edifício de linhas severas, de aspecto sóbrio e digno, não em "determinado estilo" — o que seria lamentável —, mas "com estilo" no melhor sentido da palavra*. M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, p 67. — **71** Coincido con P. M. Bardi sobre el valor "didáctico" de la presencia de Le Corbusier, al decir: *O "risco" do Resolvedor resultou mais um ponto de partida que um anteprojecto a ser elaborado. A prevista horizontalidade foi adaptada às necessidades de verticalidade a fim de bem situar o prédio no terreno. ...a posição Emendador foi mais didática que efetiva na elaboração do projeto*. P. M. Bardi, *op. cit.*, p 80.