

EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD (1936-1945): INTEGRACIÓN, INTERACCIÓN Y SÍNTESIS EN LA DIALÉCTICA DEL PROYECTO Y EQUIPO DE TRABAJO

SEGRE, Roberto (1)

Arq., Dr., Professor Titular, FAU/UFRJ (bobsegre@uol.com.br)

BARKI, José (2)

Arq., Dr., Professor Adjunto, FAU/UFRJ (zbki@ufrj.br)

KÓS, José (3)

Arq., Dr., Professor Adjunto, FAU/UFRJ (josekos@pobox.com)

VILAS BOAS, Naylor (4)

Arq., Msc., Professor Assistente, FAU/UFRJ (naylor.vilasboas@ufrj.br)

RESUMO

En la historia y crítica de la arquitectura del siglo XX perdura el error de asumir los edificios paradigmáticos del Movimiento Moderno como obras cerradas, identificadas por su unidad formal y espacial y su consecuente perfección estética: ello ocurre con la escuela del Bauhaus, la villa Savoye o el Pabellón de Barcelona, entre otras. Análisis reduccionista y esquemático que también alcanzó el MES, sólo conocido por sus monumentales pilotis, el uso de los brise-soleil y su original localización en el contexto urbano. Sin embargo, cada uno de estos ejemplos es el producto de un trabajoso, contradictorio y complejo proceso de proyecto, extendido en el tiempo histórico. La posibilidad de estudiar en profundidad la evolución del proyecto del MES, permitió develar las etapas de un proceso de diseño poco conocido hasta ahora, desde la primera solución de Lucio Costa y su equipo, todavía atada a esquemas académicos; las intervenciones de Le Corbusier a través de dos propuestas que no alcanzaron la madurez esperada, y el momento de inspiración de Oscar Niemeyer, quién tuvo la capacidad de síntesis que le llevó a resumir todas las precedentes alternativas y lograr la solución acabada del MES, convertido en modelo y paradigma universal del moderno edificio de oficinas. En este ensayo se intenta demostrar la complejidad existente en un proceso de proyecto y al mismo tiempo, la dinámica positiva establecida por un equipo de trabajo, en antítesis con la equivocada tesis de una arquitectura surgida de la inspiración espontánea del artista genial.

ABSTRACT

In the twentieth century, the inaccuracy to assume paradigmatic buildings of the Modern Movement as concluded "closed" works prevails through both historians and critics of architecture. Its formal unit and its consequent aesthetic "perfection" would assure its quality and identify them. The same process happens, among others, with the school of the Bauhaus, the Villa Savoye or the Pavilion of Barcelona. This kind of reductionism and schematic analysis also reached the Ministry of Education and Health building (MES), only known by its monumental pilotis, the use of brise-soleil and its original location. Nevertheless, each of those examples is the arduous product of a contradictory and complex design process. The possibility of studying in depth the evolution of the project of the MES, allowed the revealing of design process stages which were little known until now: From the first solution of Costa and his team (still tied to academic schemes) through the interventions of Le Corbusier (who had proposed two alternative designs), until the "moment of enlightenment" of Oscar Niemeyer, who had the synthesis capacity to summarize all the precedents projects to reach the decisive solution. The MES eventually, turned to be a model and a universal paradigm for the modern office building. In this essay it is attempted to demonstrate the design process complexity and, at the same time, the positive dynamics established by a work team, as an antithesis of the mistaken thesis that "good design" arises naturally from the spontaneous illumination of any brilliant artist.

Premisas de la investigación proyectual

Describir las transformaciones acaecidas en las propuestas del MES hasta la concreción de la solución definitiva resulta casi una labor de arqueólogo, en busca de huellas, indicios y marcas; expresivas de avances y retrocesos, de dudas, opciones y alternativas desarrolladas durante los años de trabajo del equipo. No existió una separación entre proyecto y construcción sino que, en el lento proceso de ejecución de la obra, continuaron las modificaciones y agregados hasta los días finales de su inauguración. Fallecidos los miembros del equipo con excepción de Niemeyer, sin dejar testimonios precisos sobre el desarrollo de la dinámica proyectual, subsisten las

hipótesis, las dudas e interrogantes. El Maestro hubiera podido aclararlas en la actualidad, pero desde hace tiempo, tomó distancia del MES al insistir en la autoría de Le Corbusier y restándole la significación como punto de partida de la capacidad imaginativa que desplegó junto al grupo brasileño de proyecto.¹

Las contradicciones del primer proyecto

Desde el cierre del concurso en 1935, Capanema, contrario a la ejecución del proyecto vencedor, imaginaba una nueva propuesta vinculada con los diseños “modernos” de algunos de los participantes rechazados. Las rígidas soluciones presentadas provenían en parte de la adaptación a las normas establecidas por el Plan Agache. Por ello, la primera iniciativa del ministro fue solicitar la alteración de las reglas, y así disponer libremente los volúmenes edificados.² Una vez abonado el importe de los premios, Costa recibió en marzo el encargo oficial.

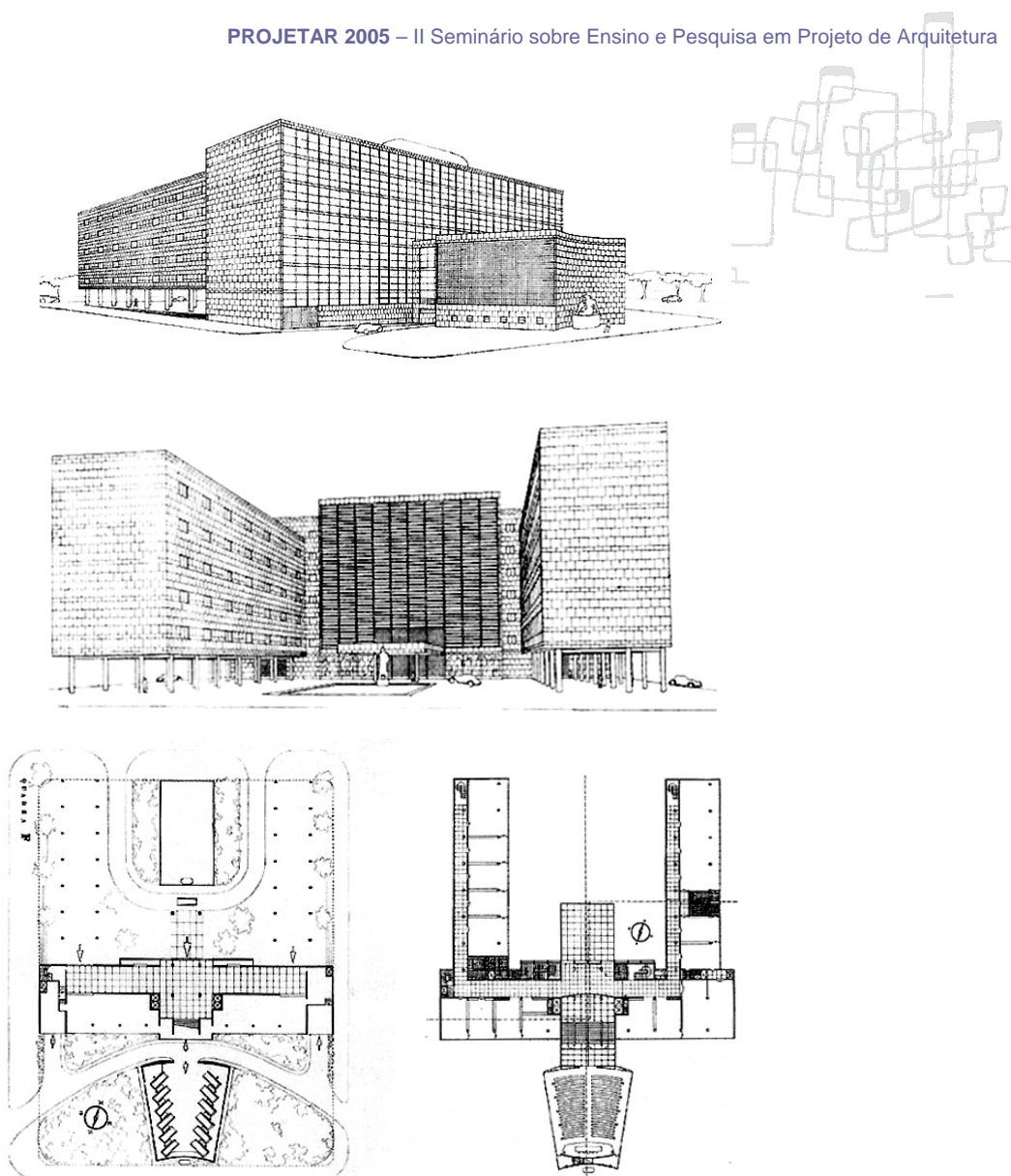
Analizado a la distancia, cabe señalar que el primer proyecto no constituía una solución madura, a pesar de la defensa realizada por Costa. Resultaba rígida la simetría axial de la composición, además, el ministerio poseía la estructura tradicional de un “frente” y un “atrás”, en total antítesis con la visión dinámica de la modernidad. El vestíbulo de acceso, demasiado extendido y estrecho, carecía de la prestancia, espacialidad y luminosidad acorde a la escala del edificio. No se justificaba la terraza-jardín sobre la marquesina de entrada, creando un inútil espacio frente al vestíbulo del salón de conferencias. El espacio de la *cour d'honneur* no configuraba un espacio público de congregación social. La planta libre con pilotis planteada debajo de los dos volúmenes laterales para facilitar la circulación peatonal y la ventilación, quedaban empobrecidas por la pequeña altura de los pórticos.

El plano de quiebrasoles sobre la fachada principal formaban una trama de venecianas de vidrio opaco, aún distantes de los modelos elaborados por Le Corbusier.³ El frente del edificio resultaba inexpresivo de las funciones esenciales del ministerio: ocultaba el conjunto de circulaciones y servicios del bloque principal, mientras el gran paño de cristal de la fachada sur resultó simplista y sin relieve en la modulación de la carpintería metálica. Esta orientación, que permitía la vista hacia la bahía, no era aprovechada para jerarquizar las oficinas del ministro. Tampoco fueron resueltos los encuentros entre las tres alas del edificio, la articulación con el salón de actos y el basamento del bloque principal, demasiado pesado y carente de transparencias visuales. El recorrido de los vehículos no estaba suficientemente estudiado: los dos accesos hacia la entrada del ministro y de los funcionarios resultaban forzados, y poseía escasa capacidad el precario garaje situado debajo del teatro.

¹ Este tema resulta polémico, porque, por una parte, Le Corbusier, insistió en su Oeuvre Complète en reafirmar su autoría. Sin embargo, en el reciente CDRom elaborado por la Fundación Le Corbusier en París (1999), no aparece el MES entre los proyectos presentados, mientras se incluye la Ciudad Universitaria. A su vez, Niemeyer, en varias ocasiones, atribuye el proyecto al Maestro francés: Oscar Niemeyer, *A forma na arquitetura*, Avenir Editora, Rio de Janeiro, 1978, pp. 15-54. “...Mas se o prédio do Ministério, projetado por Le Corbusier, (negrita autor) constituiu a base do movimento moderno no Brasil, é a Pampulha – permitam-me dizer-lo – que devemos o início da nossa arquitetura, voltada para a forma livre e criadora que até hoje a caracteriza”. Y en *Minha arquitetura*, Editora Revan, Rio de Janeiro 2000, pág. 15: „Nunca considereí a sede do Ministério da Educação e Saúde como a primeira obra de arquitetura moderna brasileira, mas sim um exemplo da arquitetura de Le Corbusier...” El equívoco de esta tesis ha perdurado hasta nuestros días entre estudiosos y críticos locales. Ver: Decio Pignatari, “Por uma crítica da arquitetura no Brasil”, Suplemento Caderno T No. 14 (Instituto Takano), pág. 11; BRAVO! No. 51, Año 5, San Pablo, diciembre 2001. “...a primeira obra pública importante da arquitetura moderna do Brasil, o Ministério da Educação no Rio de Janeiro, foi criação de Le Corbusier, levada avante pelos seus seguidores, sob as bençãos do ditador Vargas.”

² En noviembre de 1935, Capanema obtuvo de Pedro Ernesto Batista, Prefeito do Distrito Federal, e da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas do Distrito Federal, autorização para que o prédio do ministério não obedecesse integralmente ao gabarito oficial....e recomendava que o ministério entrasse em entendimentos com o arquiteto-chefe da Diretoria de Engenharia, Afonso Eduardo Reidy (negrita autor), ver, Lissovsky, Moraes de Sá, op. cit. pág. 25.

³ Los dibujos de “La Momia” demuestran que el tema de la sombra como factor plástico no fue interpretado en los términos formulados tanto por Wright (quien según Alcides da Rocha Miranda, definía la sombra como la cuarta dimensión del edificio) como por Le Corbusier en los proyectos de viviendas y oficinas para Argel. Ver: “*Trechos da entrevista de Alcides da Rocha Miranda (1909) para Maria Cristina Burlamaqui (23 de agosto de 1984)* em, Lucia Gouvêa Viera, *op. cit.*, pp. 71/73; Willy Boesiger (Edit.) *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-46*, Girsberger, Zurich, 1946, pp. 108/113.



Figuras 1 e 2: El proyecto de la equipe: la Momia

Capanema aprobó el proyecto, sugiriendo modificaciones que implicaban cambios sustanciales. El ministro se sentía tan identificado con los problemas arquitectónicos que tuvo la valentía de esbozar unos croquis, ilustrando sus planteamientos. Cuestionaba el garaje, la ubicación de su despacho y solicitó el aumento de altura y de tamaño para albergar las crecientes actividades del ministerio, el agregado de un salón de exposiciones y de estudios para una transmisora de radio. Alteraciones que sirvieron de coartada para justificar la búsqueda de una alternativa, también necesaria ante la inexistencia en el proyecto de mensajes metafóricos, más allá de sus atributos funcionales. No se concibió la presencia de un espacio público con valores simbólicos, identificados con los actos y ceremonias que eran características del gobierno Vargas; ni el ministro estaba colocado en una posición espacialmente destacada, que identificase su presencia en la estructura jerárquica del ministerio. Tampoco se había enfatizado el vínculo con el paisaje y las vistas que existían sobre la bahía de Guanabara.

Peripecias de una invitación

¿Porqué invitar a Le Corbusier para participar en los proyectos del Ministerio y de la Ciudad Universitaria? Lauro Cavalcanti, Cecilia Rodríguez y su equipo sostuvieron la tesis del intento de contrarrestar la creciente influencia de Marcello Piacentini ⁴, con una figura de similar calibre. ⁵

⁴ Cecilia Rodríguez, Margareth Da Silva, Romeo Valeriano y Vasco Caldeira, "El viaje de 1936", en Fernando Pérez Oyarzún (Edit.), *op. cit.* pág. 45. "Se esperaba así sustraer el encargo de la influencia de Marcello Piacentini, que en el marco del "flirteo" velado

Resultan mas verídicas las palabras de Lucio, refiriéndose a cierta inseguridad e incorfomidad del equipo con el resultado que fuera presentado.⁶ El clima generado por los contradictorios acontecimientos de la política nacional e internacional ocurridos en 1936 no facilitaba lograr la invitación oficial de Le Corbusier. Capanema ya había sido cuestionado en el medio profesional por la visita de Piacentini y el intento de ofrecerle el encargo de la Ciudad Universitaria ya que la Constitución promulgada en 1934 prohibía el trabajo liberal de extranjeros. El ministro obtuvo una entrevista con Getulio Vargas, para que Costa fundamentase el motivo de tan “reiterativa” solicitud. El presidente accedió, justificándose la visita con un ciclo de conferencias.⁷

Luego de un viaje de cinco días en el Hindenburg, que le permitió escribir sobre los vínculos entre el arte y la arquitectura⁸, el Maestro llegó al hangar de Santa Cruz, en la madrugada del 13 de julio de 1936. Instalado en el hotel Glória, se organizó de inmediato el equipo de trabajo en el estudio de Costa. Esperaban ansiosamente Le Corbusier para someter el proyecto del MES a sus imprevisibles y severas críticas. 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 negativos.⁹ Sin embargo, a pesar de reconocer la aplicación de los cinco puntos, Le Corbusier cuestionó la simetría y el carácter macizo de la composición, el diseño equivocado de los *brise-soleil* y el aspecto académico de la escalera monumental. Estas observaciones motivaron el irónico apelativo de “la momia” otorgado al edificio. De la crítica al proyecto, el Maestro con el equipo debían acometer los cambios para alcanzar una nueva solución. Sin embargo, ello no ocurrió: “la momia” quedó en remojo, Le Corbusier cuestionó el terreno y se dedicó a la búsqueda de otro emplazamiento para un proyecto alternativo.¹⁰

Playa de Santa Luzia: la fascinación del sitio

Le Corbusier relacionaba sus visiones con el futuro aeropuerto, la irregularidad de la costa y la imagen de los íconos naturales: Pan de Azúcar y Corcovado. El Maestro encuentra un espacio frente a la playa de Santa Luzia: conformaba una estrecha manzana triangular de aproximadamente 300 metros de longitud, bordeada por una calle curva y la avenida Beira Mar.¹¹ Sobre ella coloca un bloque aislado de 200 metros de longitud y ocho pisos sobre pilotis de cuatro metros, sin alterar la estructura funcional de la primera solución. El volumen principal era atravesado asimétricamente por un eje perpendicular menor, formado por el teatro, situado en la fachada norte y el nuevo salón de exposiciones orientado hacia el sur. No cabe aquí reiterar la descripción del proyecto, ya estudiado por Comas¹², pero sí analizar algunos atributos aún poco resaltados.

entre el fascismo y el getulismo, fuera enviado a Brasil por el gobierno italiano, para prestar su colaboración en la planificación del nuevo campus de la Universidad del Distrito Federal.”

⁵ Lauro Cavalcanti, *op. cit.* pág. 70. Esta tesis no es tan convincente porque José Marianno cuestionó la invitación del “astro arquetípico italiano”, al decir: “...discrepando da decisão do Sr. Capanema, tão arbitrária quanto ilegal, de contratar um arquiteto estrangeiro para fazer o projeto da futura Cidade Universitária”, en José Marianno (Filho), “Viva o Ministro”, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁶ “Aprovado o primeiro projeto, mandava o comodismo e a eficiência fosse a obra atacada sem tardança, reclamaram os próprios autores a sua revisão.....previa a experiência que não se devia confiar a arquitetos novos, sem tirocínio, a responsabilidade de tamanha empresa.....a pesar de se tratar de um belo projeto, tínhamos as nossas dúvidas, e deliberamos submetê-lo ao veredito do Mestre”. Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Depoimento de um arquiteto carioca”, *op. cit.*, pp. 157-171.

⁷ “O Ministro Capanema não se sentia em condições de pleitar nova contratação. Me levou ao Catete e o Dr. Getúlio, entre divertido e perplexo diante de tamanha obstinação, acabou por aquiescer, como se cedesse ao capricho de um neto”, Lucio Costa, “Relato pessoal”, *op. cit.*, pág. 135.

⁸ Le Corbusier, “A Arquitetura e as Belas-Artes” (presentación y traducción de Lucio Costa), *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* No. 19, Rio de Janeiro, 1984, pp. 53-68.

⁹ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde*, Ministério da Cultura, Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996, pág. 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”.

¹⁰ 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.*, pág. 110.

¹¹ H. Allen Brooks (Edit.), *The Le Corbusier Archive. Pavillon des Temps Nouveaux and Other Buildings and Projects, 1936-1937*, Garland Publishing, Nueva York, Londres, 1983, pág. 64.

¹² Carlos Eduardo Comas, “Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936”, en Yannis Tsiomis (Org.), *op. cit.*, pp. 26-31.

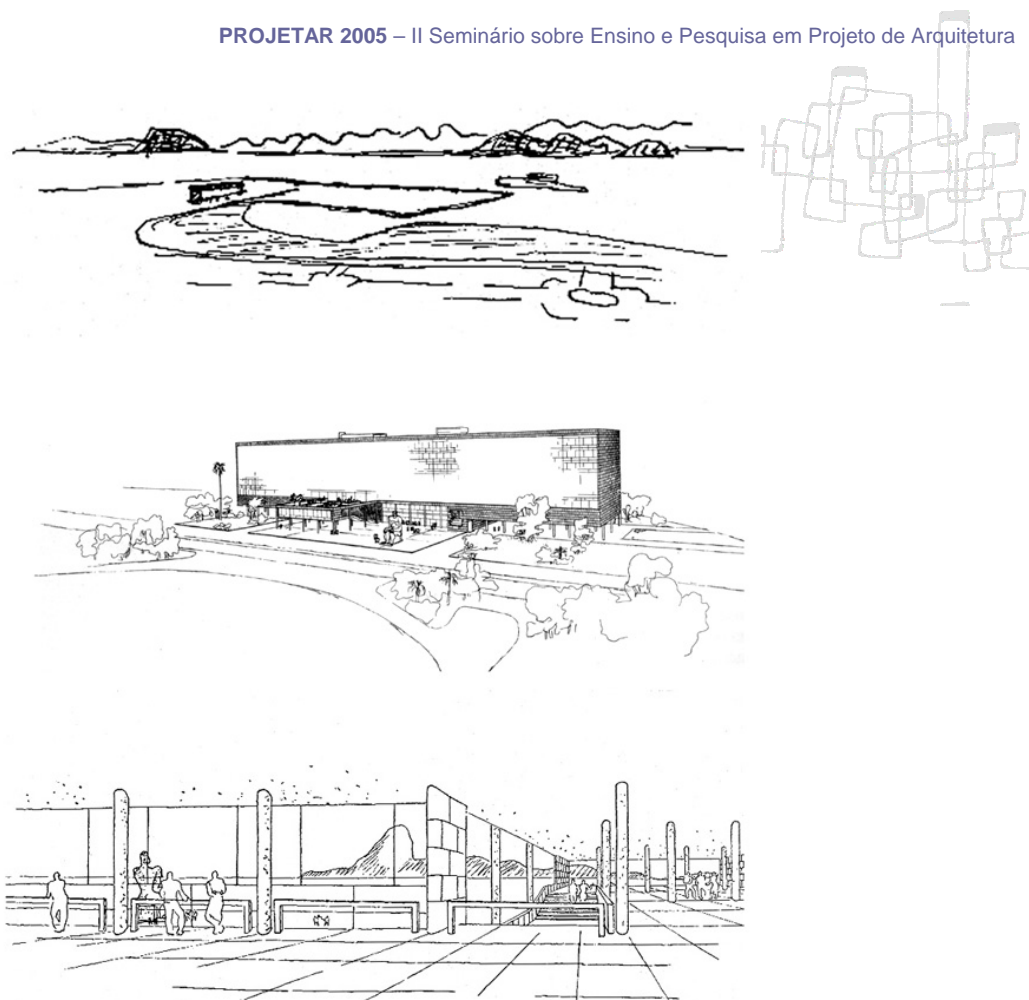


Figura 3: La primera idea de Le Corbusier para el MES.

El primer partido consistió en despojar de toda monumentalidad¹³: su identificación provenía de su aislamiento, de su pureza geométrica dialogando con el paisaje¹⁴, y por la apropiación visual del espacio exterior por parte de los usuarios.¹⁵ Una monumentalidad “virtual”, pero definida: el piso rectangular en el frente hacia la bahía y dispuesto simétricamente respecto al bloque, que delimitaba el espacio ceremonial del ministerio. Las formas libres en que fuera subdividido el terreno quedaban regularizadas por el plano horizontal, extendido simétricamente a ambos lados del eje principal cuya axialidad era definida por la indicación dos ejes menores, marcados por la continuidad teatro-salón de exposiciones y la localización del “*Homem Brasileiro*”, coloso sentado de diez metros de altura, del escultor Celso Antônio. Éste constituía el hito referencial del ámbito público de las congregaciones populares o patrióticas. También se manifiesta en la dimensión “urbanística”. El proyecto no constituye una solución cerrada e introvertida, sino que materializa en el espacio natural un fragmento arquitectónico. Al crear la lámina horizontal suspendida por los pilotis, 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-naturaleza.¹⁶ El partido podría repetirse *ad infinitum*, al igual que la extensión ilimitada de la *Ville Radieuse*.

¹³ El profesor Paulo Jardim sostuvo recientemente la tesis del carácter monumental del ministerio, en su autonomía dentro del paisaje, acorde a 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, pág. 127.

¹⁴ Idea expresada con claridad en el pequeño croquis de la *Oeuvre Complète 1934-1938, op. cit.* “1936. Palais du Ministère de l’éducation nationale et de la santé publique à Rio de Janeiro”, pág. 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.

¹⁵ 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 á glória mundial do Rio.*”

¹⁶ Le Corbusier, *Précisions, op. cit.*, pág. 245, “*Le site entier se mettait á 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’oeil voyait quelque chose, deux choses: la nature et le produit du travail de l’homme. La ville se annonçait par une ligne que, seule, est capable de chanter avec le caprice véhément des*

Le Corbusier no renunciaba a los contenidos formales del hecho arquitectónico. Diversas caracterizaciones lo evidencian: el estudio de las proporciones; las relaciones de simetría; los trazados reguladores y el énfasis en las transparencias.¹⁷ Un croquis 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: basamento (los pilotis); el *piano nobile* (volumen principal) y ático (techo-jardín).¹⁸ Pero la contribución más importante, que despertó la atención del equipo, fue el manejo de la riqueza espacial que articulaba el vestíbulo de acceso con el salón de exposiciones, basado en las transparencias y la orientación múltiple de las visuales hacia el paisaje. Éste constituía el protagonista del proyecto: todos “miran” hacia el Pan de Azúcar, como telón de fondo del escenario natural. Si comparamos las representaciones de ambos proyectos, observamos que en “la momia”, el entorno urbano o las visuales desde el edificio no están presentes en las perspectivas que ilustran la propuesta. En el proyecto del Maestro, los dibujos (supuestamente realizados por Niemeyer) se organizan como una sucesión de encuadres¹⁹ hacia el paisaje desde los espacios interiores. Como afirma Colquhoun²⁰, las fachadas constituyen “fronteras críticas y ambiguas”, que niegan la materialidad y la definición del espacio construido. Se comprende la primacía que otorga Le Corbusier al tema de la ventana, cara transparente del “cubo prospettico” de la habitación.²¹

Este relacionamiento intenso con la naturaleza constituye una metáfora de la democracia y de la alegría del trabajo, basados en la ética y la estética representados por la integración de las funciones vitales y “saludables” de la vida, sean recreativas, laborales, culturales, sociales o individuales. Al desaparecer el trabajo alienado, que el Maestro reduce a cuatro horas en su ciclo solar²² y homogeneizarse los rituales de la vida comunitaria, los símbolos 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; 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.

Castelo: una solución apresurada

En el informe presentado al ministro el 10/08/1936 fundamentando el proyecto, Le Corbusier escribía: “*Estou convencido de que o palácio, situado neste local, irá tornar-se alvo de admiração, pois a forma do terreno permite proporcionar-lo de acordo com as mais belas regras da arquitetura*”.²³ Al día siguiente, Capanema le transmitió su entusiasmo, pero le informó que no

monts: l'horizontale”. Ver: Carlos Eduardo Comas, “Protótipo e monumento, un ministério, o ministério”, *Projeto* 102, San Pablo, agosto 1987, pp. 137-149.

¹⁷ 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.

¹⁸ J. C. Sancho Osinaga, *El sentido purista de Le Corbusier*, Editorial Munilla-Lería, Madrid, 2000, pág. 83. Constituyen los componentes canónicos presentes en la Villa Savoye.

¹⁹ Varios ensayistas demuestran la importancia de la visión “fotográfica” de Le Corbusier, identificada con la ventana horizontal, y los encuadres prospetticos del paisaje, como ocurren 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, Nueva York, 1992. Ver el capítulo “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, pág. 73.

²⁰ Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*, G. Gili, Barcelona, 1978, pág. 118.

²¹ 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 ministro: “*Como é bela a natureza colocada a disposição do homem, sobretudo no Rio. (...) Eu vou colocar aqui uma boa poltrona, colocar dentro dela um habitante do Rio.....Eu vou instalar ladrilhos, e está realizando 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.*, pág. 47.

²² Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran Blancas*, *op.cit.* pág. 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.

²³ M. Lissovski, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 113.

garantizaba la obtención del sitio, solicitándole su adaptación al terreno de Castelo.²⁴ Antes de su partida definitiva el 15 de agosto, sin haber concluído aún el ciclo de conferencias, realizó los dibujos de varias plantas, un par de elevaciones y una perspectiva del nuevo proyecto.²⁵ Su esquematismo e indefinición de detalles funcionales y formales, sin duda no le satisficieron, por lo que nunca se interesó en difundir esta alternativa.²⁶

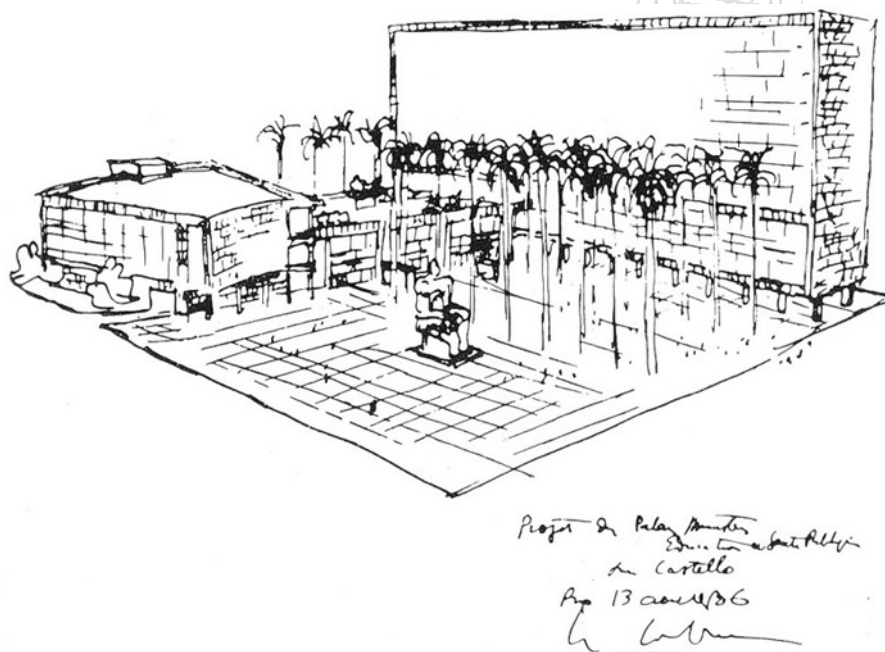


Figura 4: El croquis de Le Corbusier de la apresurada solución

Al reducirse el tamaño del terreno 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 construídos 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 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” —, abierto hacia la confluencia de las calles Araújo Porto Alegre y de Imprensa.

²⁴ “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. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, op. cit. , pág. 114.

²⁵ Carta de Le Corbusier a P.M. Bardi (28/11/1949), Cecília Rodrigues dos Santos et. alt., op. cit. , pág. 201, “...e, no último momento, transformei esse projeto em vista do terreno anteriormente escolhido, fazendo os croquis de aplicação sobre este terreno (ocupação do solo inteiramente diferente, concentração dos escritórios numa só unidade vertical (quí evidentemente LC está pensando en la solución final del equipo y no en que él propuso!!!! RS) localização da sala de conferências, supressão dos pátios, solo quase que inteiramente livre para a circulação dos pedestres e o estacionamento dos automóveis. Criação dos ‘brise-soleil’ adaptados ao clima especial de Rio, uso de pilotis, etc....)”.

²⁶ Los planos y la perspectiva dibujados para la solución en el terreno de la Explanada del Castelo nunca fueron incluídos en los dos tomos de la *Oeuvre 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, Nueva York, Londres, 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 *Oeuvre Complète 1934-1938* (pág. 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 *dernière heure*, era la del Maestro para el terreno de Castelo. En aquel entonces, curiosamente, ni Costa ni Niemeyer comentaron el desliz, quizás 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 señalar 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”, Cecília Rodrigues dos Santos et. Alt, op. cit. , pp. 199-200. Otro detalle que debemos aclarar es que las plantas publicadas no son las definitivas del MES: en el bloque bajo no aparece el último módulo y el pequeño bloque curvilíneo agregado en 1945, que permite el acceso directo del jardinero a la terraza del Ministro. También habían sido eliminados los estacionamientos debajo del mismo y del teatro.

Se evidencia en los bocetos un intento de conservar tanto la expresión volumétrica, como las transparencias del bloque principal elaborado para la playa de Santa Luzia. Mientras éste es casi ciego en su fachada oeste, con la pared de orificios que iluminan los corredores 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 que marcan la dirección de 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. Uno, definido como el acceso principal, asumía una rigidez “clásica” enfatizada por las palmeras que cruzan el vestíbulo; el otro, atravesando el bloque de oficinas, permitía la comunicación con el salón de exposiciones y el teatro. La escalera de acceso al teatro y al salón de exposiciones asume el carácter monumental que había criticado al proyecto de “la momia”. El vestíbulo reducido, acristalado en ambas fachadas (norte-sur), poseía las columnas de doble altura que soportaban la cubierta, estableciendo una transparencia poco aprovechada en su comunicación con el entorno.

El regreso de la Momia

El 15 de agosto de 1936, Le Corbusier zarpó para Francia a bordo del *Conte Biancamano*²⁷, luego de pronunciar la noche anterior su conferencia sobre “Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna legislam sobre bases novas”, apelando a la toma de decisiones positivas por las “autoridades” sobre el desarrollo de las ciudades. O sea, proponía que se asumiesen los intereses colectivos por encima de los individuales en los planes directores urbanos. Finalizó su exposición reafirmando la cualidad paisajística de Río, cuya valorización se lograría con una cinta continua elevadas a cien metros de altura, posada sobre pilotis, integrando entre sí los centros neurálgicos de la ciudad. Al localizar la *Cité des Affaires* integraba el aeropuerto y el futuro Ministerio de Educación y Salud (insistiendo en la ubicación de Santa Luzia).²⁸ Se despedía con un entusiasta llamado para participar de la aventura urbanística y arquitectónica que permitiría forjar el marco de vida de los tiempos nuevos.

Desde su partida, hasta la presentación a Capanema del proyecto definitivo del MES (05/01/1937), se creó un *interregnum* de varios meses alrededor de “la momia”, cuyo resurgimiento ocurrió ante la imposibilidad de llevar a cabo las ideas del Maestro. Primero, fue definitivamente rechazada la alternativa de la playa de Santa Luzia; segundo, la propuesta para el terreno de Castelo no era superior a “la momia” en términos funcionales y de orientación, aunque constituía una alternativa menos rígida. También carecía de un espacio a las exposiciones previstas por el ministro; y éste desde su despacho, volvía a orientar sus miradas hacia la *rua da Imprensa* en vez de asomarse hacia el paisaje de la bahía.²⁹

Ante la solicitud del ministro de concretar las posibles modificaciones a “la momia” para mejorar su diseño, el Maestro desarrolló una alternativa distinta con graves deficiencias. Si en su elaboración hubiese contado con algún miembro del equipo, quizás se habrían evitado.³⁰ Otra hipótesis consiste en imaginar que dado el esquematismo de los bocetos, esta solución nunca fue entregada a Capanema, o quizás, expuesta brevemente señalando las dificultades de su puesta

²⁷ Resulta sorprendente el elevado número de errores que contiene el libro de la investigadora norteamericana Elisabeth Harris. Otro de ellos consiste en indicar el vapor *Lutetia* para el viaje de regreso a Francia, cuando éste correspondió al realizado en 1929: *op. cit.*, pág. 113.

²⁸ “Aqui, conjuntos isolados medíocres, apenas habitados, que poderiam transformar-se numa zona de casas magníficas, pela valorização do solo, com edificações suficientemente fortes não para fazer exageradas, mas dar à comunidade vários benefícios e pôr à disposição dos habitantes do Rio possibilidades de habitação. Em seguida aqui há uma possível ligação com, de um lado, o aeroporto e, de outro lado, o edifício do Ministério.....”. P. M. Bardi, *op. cit.* 160-166. Cabe señalar que Bardi publica las conferencias impartidas en 1936, como si fueran las anteriores de 1929.

²⁹ Lucio Costa, “O projeto para o Ministério de Educação e Saúde Pública”, Módulo No. 96, Especial Le Corbusier, Río de Janeiro, noviembre 1987, pp. 23-29. “Ele ainda tentou adaptar a sua concepção ao terreno original, surgindo então um impasse, porque sendo o lote mais estreito na desejada orientação sul não haveria como dispor, nessa orientação, a metragem total de piso requerida pelo programa, uma vez que as autoridades da Aeronáutica limitavam o gabarito a dez pavimentos”.

³⁰ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 114. En carta de Capanema a Le Corbusier (11/8/1936), le plantea que: “...peço-lhe que exponha essas “algumas modificações de detalhes” às quais o senhor se refere.” Esta solicitud se basa en la afirmación contenida en el informe del Maestro, al decir: “No caso de execução do referido projeto (la momia, R.S.), eu teria algumas alterações de detalhes a introduzir que, na verdade, constituem nuanças. Essas nuanças adquirem um grande valor no momento da execução”.

en práctica. Por ello, es reafirmada “la momia” como proyecto ejecutable³¹ a partir de las modificaciones sugeridas. Allí no aparecían indicaciones concretas de Le Corbusier, quién, al conocer esta decisión, contradujo su opinión sobre la validez del diseño. En una carta, manifestó que la sede del ministerio había perdido la oportunidad de pasar a la historia de la arquitectura de Río de Janeiro.³²

Cabe suponer que desde octubre a diciembre, el equipo se dedicó a completar “la momia”, integrando las alteraciones para iniciar su ejecución ya que en noviembre, el Ministerio de Hacienda había autorizado el pago de los honorarios profesionales y los trámites administrativos para la licitación de la estructura de hormigón armado.

La antropofagia de Niemeyer

Resulta casi una historia mítica la descripción realizada por Niemeyer sobre la aceptación de su propuesta por Costa³³, quién apoyó el entierro de “la momia”, haciéndoselo saber de inmediato a Le Corbusier.³⁴ Luego de trabajar en diciembre de 1936, a inicios de enero estuvieron listos los primeros planos para su presentación. El informe elaborado expresaba las ventajas del nuevo proyecto respecto a los anteriores y la aspiración de los arquitectos de hacer honor a la confianza depositada en ellos.³⁵

Oscar Niemeyer trabajó un mes con Le Corbusier, interpretando sus ideas y propuestas en los dibujos del MES y de la Ciudad Universitaria.³⁶ A su lado aprendió una metodología de trabajo, el rigor del análisis de los factores funcionales, formales y espaciales del proyecto, y la inagotable pasión por la arquitectura. Pero aún más importante fue su capacidad de asimilar la agudeza del Maestro en la lectura del entorno, la percepción de los valores paisajísticos y su constante y continua representación que transformaban la realidad observada en un grafismo plástico y abstracto. Es en este sentido que ocurre la metamorfosis de los sucesivos proyectos hasta la solución final, cuya configuración resulta una síntesis de cada una de las etapas anteriores.

El primer objetivo de la nueva propuesta era mantener la orientación norte-sur del bloque principal, presente en los proyectos de Reidy, “la momia” y de la playa de Santa Luzia, que obtenía los máximos beneficios de la orientación y la vista hacia la bahía. El segundo consistía en preservar las formas puras asociadas a la caracterización de las funciones. El tercero, alcanzar el carácter

³¹ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 127. Carta de Capanema a Le Corbusier (21/10/1936): “*Quanto ao edifício do ministério, ficou assentado que ele se fará no terreno anteriormente escolhido, o único, aliás, que seria possível utilizar sem perda de tempo. A solução que propôs, e que me parece muito interessante, exigiria retardamento da obra. Adotado, assim, o projeto de Lúcio Costa e de seus colegas, serão entretanto feitas as modificações que ele reclamava*”. De allí que resulte contradictoria la afirmación de Niemeyer, que: “*Afastado o projeto de Lúcio que lhe serviu de programa, Le Corbusier elaborou dois estudos: o primeiro, para um terreno ideal junto ao mar, o outro, para o local definitivamente escolhido no centro da cidade. E foi este último o projeto que passou a ser desenvolvido pela equipe organizada por Lúcio, de que eu fazia parte* (negritas R.S.), *As curvas do tempo, op. cit.*, pág. 91.

³² M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 127, Carta de Le Corbusier a Capanema (21/11/1936): “*Estou desolado em pensar que o palácio será construído sobre um terreno tão desfavorável e que as circunstâncias não lhe hajam permitido associar seu nome a uma obra que teria sido um elemento essencial da cidade do Rio de Janeiro e de sua paisagem*”

³³ “*Con quel pensiero nel mio subconsciente, scarabocchiai qualche schizzo per conto mio, cercando di avvicinarmi non al secondo studio di Le Corbusier, ma al primo, destinato a un luogo immaginario..... Carlos Leão vide gli schizzi e ne parlò favoravelmente a Lucio, il quale mi chiese di mostrarglieli. Maio non avevo alcuna intenzione di influire sul progetto e, riuniti i disegni, li buttai dalla finestra. Lucio li mandò a raccogliere, li esaminò e ritenendo che l'idea che proponevo fosse buona, fece sospendere i disegni in corso e adottò immediatamente i miei*”. Oscar Niemeyer, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1975, pág. 21-22. Llama la atención que en un reciente libro sobre la arquitectura brasileña, al resumir la evolución del proyecto del MES, no se hace ninguna referencia a la intervención de Niemeyer en la definición de la solución final. Sólo se habla de “Costa and his time....” en, Zilah Quezado Deckker, **Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil**. Spon Press, Londres & Nueva York, 2001, pág. 40.

³⁴ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 128. Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier (31/12/1936): “*.. A idéia de fazer a 'múmia' depois de termos visto as coisas tão bonitas que o senhor fez não nos anima: estamos propondo a ele (Capanema, R.S.) uma nova solução em um só bloco, como o senhor nos havia aconselhado – mas no sentido mais curto do terreno (S-S-E) e com o dobro de profundidade*”.

³⁵ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.* pág. 130. Carta de Lúcio Costa a Gustavo Capanema, 5/1/1937. “*....Este novo estudo, que reputamos vantajoso tanto sob o ponto de vista do urbanismo e arquitetura como funcional e econômico, resultou da necessidade de se atender ao novo gabarito imposto pela prefeitura – que compromete irremediavelmente o partido anteriormente adotado – e também, das determinações de V. Excia. relativamente à criação de um amplo recinto especial, anexo ao edifício e de fácil acesso – formando possivelmente conjunto com salão de conferências – destinado as exposições que deverão manter o público permanentemente em contato com as atividades do ministério, despertando-lhe assim de forma objetiva e direta e de um modo geral o interesse pela própria saúde, educação e cultura.*”

³⁶ Lucio Costa, **Lucio Costa. Registro de uma vivência, op. cit.** (s.p.)”*Ele gostava de Oscar porque ele as vezes o ajudava a fazer os desenhos, ajudava a fazer as figuras que aparecem nas perspectivas...*”

“aéreo” logrado por medio de los pilotis. El cuarto, abandonar el rígido sistema académico de la simetría y la composición axial.

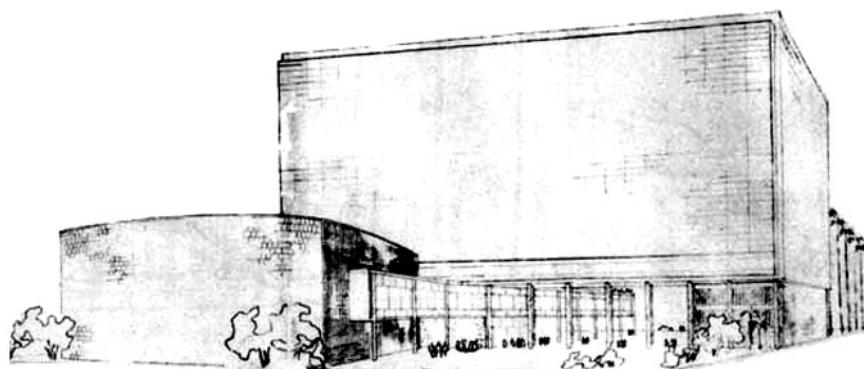


Figura 5: Inicio de la solución definitiva

Mientras el Maestro estuvo limitado por los reglamentos que imponían una altura de diez plantas, el cambio de las exigencias relativas a los edificios próximos al aeropuerto permitió alcanzar los trece niveles, que al final se convirtieron en los quince definitivos más la terraza jardín. Con la nueva altura, el bloque de oficinas pudo situarse en la dimensión menor del terreno duplicando su profundidad para contener todas las dependencias requeridas. Niemeyer eliminó las alas de “la momia” y concentró verticalmente la extensión horizontal previsto en la playa de *Santa Luzia*. Ello posibilitó la mayor eficiencia del sistema circulatorio, al colocarse elevadores y escaleras en las cabeceras del edificio y sustituir los corredores situados a lo largo de las fachadas por un pasillo central de conexión entre las oficinas ubicadas al norte y al sur.³⁷

Una decisión que definió la originalidad fue la de transformar los pilotis de cuatro metros de altura en columnas de diez metros y configurar un pórtico transparente — o un “propíleo”, parafraseando a Comas³⁸ —, que actúa como identificador de la entrada y nexos de unión entre las dos plazas creadas. Se logró así elevar la lámina y otorgarle una liviandad al alejarse perceptivamente del nivel del peatón; y al mismo tiempo establecer el nexo entre los dos espacios equivalentes, definidos por el piso de granito, que conforman el área pública del ministerio, eliminando la antinomia tradicional del frente y el atrás, contenida en las soluciones clásicas. Al unificar en un volumen bajo continuo el teatro y el salón de exposiciones asimétricamente respecto al principal, Niemeyer conserva la planta de Santa Luzia. Sin embargo, mejora la propuesta de Le Corbusier, al establecer un módulo de dos columnas finas, articulado con el sistema estructural de la lámina en el encuentro identificado por las circulaciones verticales del público. También eliminó las saliencias creadas por el Maestro para contener las áreas de servicio, concentradas en los dos extremos adosadas a las paredes ciegas de su lado menor. Quedaron claramente definidas las áreas verdes de la terraza-jardín ocupada por el restaurante, como de la cubierta del bloque bajo, que configura el espacio “lúdico”, anticipador del paisaje exterior, frente al despacho del ministro, ahora orientado hacia la bahía de Guanábana. Por último logró, a través del pórtico de columnas y la altura de quince pisos del volumen principal la imagen monumental, identificándolo como símbolo de la renovación educativa del Brasil.³⁹

El proceso antropofágico de Niemeyer tuvo un resultado positivo: no solo absorbió “al sagrado enemigo”⁴⁰ sino que sintetizó las ideas esenciales del Maestro. Niemeyer captó el sentido de la

³⁷ Según Quetglas, también Le Corbusier, a partir de 1935, comenzó a adoptar el modelo de corredor central en los edificios, que luego se reafirma en las *Unités*. Ver: Josep Quetglas, “Con el público en suspenso”, *Circo* No. 91, Madrid, 2001, pp. 2-15.

³⁸ Carlos Eduardo Dias Comas, “Prototipo, monumento, um ministerio, el ministerio”, em Fernando Pérez Oyarzún (Edit.), *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Ediciones de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1971, pág. 124.

³⁹ La periodista Silvia Bittencourt escribió en el *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 25/8/1939) el artículo “*Colunas da Educação*” afirmando: “*Que dizer, então, do símbolo que se vai erguer no campo o mais sagrado, o mais necessário para o bem da nação, o símbolo do próprio cérebro do Brasil: as colunas do Ministério da Educação? Ora, é preciso que o sr. ministro da Educação pense bem no valor dessas colunas básicas simbolizando o que elas sustentam: a Educação do Brasil*”.

dimensión creada por la esbeltez de las columnas y eliminando los cristales, convirtió el pórtico en el basamento del volumen principal.⁴¹ La otra solución innovadora fue lograr la transparencia en ambas fachadas del ministerio. En las propuestas de Le Corbusier, la fachada de vidrio quedaba siempre limitada a una de las caras del volumen: ello ocurría en *La Cité de Refuge de l'Armée de Salut*, en el Pabellón Suizo, en el Centrosoyus y en los dos proyectos de Río. Al duplicar el ancho del paralelepípedo y colocar oficinas en ambas caras, ambas poseen amplios cristales, siendo protegidas por *brise-soleils* las ventanas de orientación norte. Aquí suge nuevamente el talento de los discípulos del Maestro. Éste nunca definió claramente el diseño de los quiebrasoles de las áreas de servicio. La solución alcanzada se inspiró directamente en los *brises* utilizados en el edificio de oficinas de Argel (1933) y en las viviendas de L'Oued Ouchaia (1934)⁴². Definidos todos sus componentes, en el mes de mayo de 1937 se inició la construcción. Lucio Costa envió a Le Corbusier los dibujos para obtener su opinión, que aprobó con entusiasmo.⁴³

Variaciones sobre un mismo tema

Entre 1937 y 1945 se sucedieron por lo menos cuatro modificaciones en el diseño de la organización del espacio público de la manzana que albergaba el MES, relacionadas con la ubicación de las palmeras, la definición de las plazas secas, la circulación de los vehículos, la ubicación del "*Hombre Brasileiro*" de Celso Antônio y los vínculos con la calle Pedro Lessa. También se definieron el diseño de las áreas verdes por Burle Marx (1938) y la integración de los murales, pinturas y esculturas. A finales de 1937, Lucio Costa, por motivos de enfermedad, presenta la renuncia a la dirección del equipo. Oscar Niemeyer quedará hasta el final a cargo de la orientación del grupo.

Pequeños cambios aparecieron en la maqueta presentada en la Exposición "*do Estado Novo*" en 1938: el piso de granito abarcaba la totalidad de las dos plazas hasta los bordes de las aceras y el coloso del "*Homem Brasileiro*", estaba nuevamente orientado hacia la calle Pedro Lessa. Al asumir Burle Marx el diseño de los jardines, las formas libres de los canteros se desarrollaron a lo largo de la calle Graça Aranha, y entre 1943 y 1944 se clausuró la calle Pedro Lessa demoliéndose los edificios situados en la manzana ubicada frente al terreno. El espacio público disponible se dilató llegando hasta la calle Santa Luzia, supuestamente para albergar el estacionamiento. Así Burle Marx ocupó una parte de este nuevo espacio donde finalmente se colocará, fuera de los límites de la plaza seca, no ya el "*Homem Brasileiro*" de Celso Antônio sino la estatua de la "*Juventude Brasileira*", realizada por el escultor Bruno Giorgi. Finalmente, poco antes de la inauguración en 1945, fue agregado un módulo al salón de exposiciones y un volumen suelto con el fin de permitir un acceso a la terraza-jardín del ministro para los trabajos de mantenimiento. Este proceso de *work in progress* fue madurando lentamente la solución definitiva. Cabe ahora señalarse la importancia de la participación de Burle Marx y de Cândido Portinari, creadores de un sistema plástico de formas sinuosas; las transformaciones acaecidas en los

⁴⁰ Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago", en *Modernidade. Arte Brasileira do Século XX*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Pablo, 1988, pp. 255-257. "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformar-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade".

⁴¹ Oscar Niemeyer, *op. cit.*, pág. 103-104, "Certa vez, diante das altas colunas do MES, Lúcio comentou: "Oscar, você disse que aquelas colunas tinham apenas quatro metros de altura, mas, na verdade, sempre tiveram 10 metros.....Realmente, todas as colunas externas do prédio tinham quatro metros de altura como eu dizia, mas aquelas, que estavam atrás dos vidros do hall, me passaram despercebidas: tinham 10 metros!. Tranquilo, compreendi a metamorfose. Quando deixei o hall livre dos vidros, com a praça a invadi-lo de lado a lado, dei àquelas colunas outro allure e as tornei muito mais importantes do que antes. Soltas, monumentais."

⁴² Willy Boesiger, *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-1946*, Éditions Girsberger, Zurich, 1946, pág. 110.

⁴³ M. Lissovsky, P. S. Moraes de Sá, *op. cit.*, pág. 137, Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier (3/7/1937): "E agora o prédio do ministério: reconhecida a impossibilidade de construí-lo no magnífico terreno que o senhor escolheu - porque ele teria de ser muito mais baixo e sem poder desenvolvê-lo em seguida, por causa de aeroporto; e certificado, de outro lado, que a 'múmia' estava já bem morta - fizemos um novoprojeto, inspirado diretamente em seus estudos. Oscar, que se revelou de repente - depois da sua partida - a estrela do grupo, é o principal responsável e espera, comovido, certamente - como todos nós, aliás - o OK de Jeová". A lo que Le Corbusier respondió a Costa (carta 13/09/1937): "O seu edificio do Ministério de Educação e Saúde Pública parece-me excelente. Diria mesmo; animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos; servir a emocionar. Ele não tem esses hiatos ou barbarismos que frequentemente, aliás em outras obras modernas, mostram que não se sabe o qu eé harmonía. Ele está sendo construído? Sim? Então tanto melhor, e estou certo que será bonito. Será como uma pérola em meio ao lixo "agáchico". Meus cumprimentos, meu "OK" (como você reclamava)" (Cecília Rodrigues dos Santos et ali., *Op. Cit.*, pág.199. Opinión que luego reafirmó a Capanema (carta 30/12/1937): "Recebi há algumas semanas os planos e as fotografias do ministério atualmente em construção. Continuo a deplorar o lastimável terreno no qual o edificam, mas creio que o espírito inovador que anima este prédio acabará por torná-lo um coisa excelente".

espacios interiores, la integración del mobiliario y las obras de arte y los contenidos conceptuales del diseño arquitectónico que hicieron de este edificio un ícono de la modernidad latinoamericana como modelo y prototipo de la función administrativa a escala mundial.

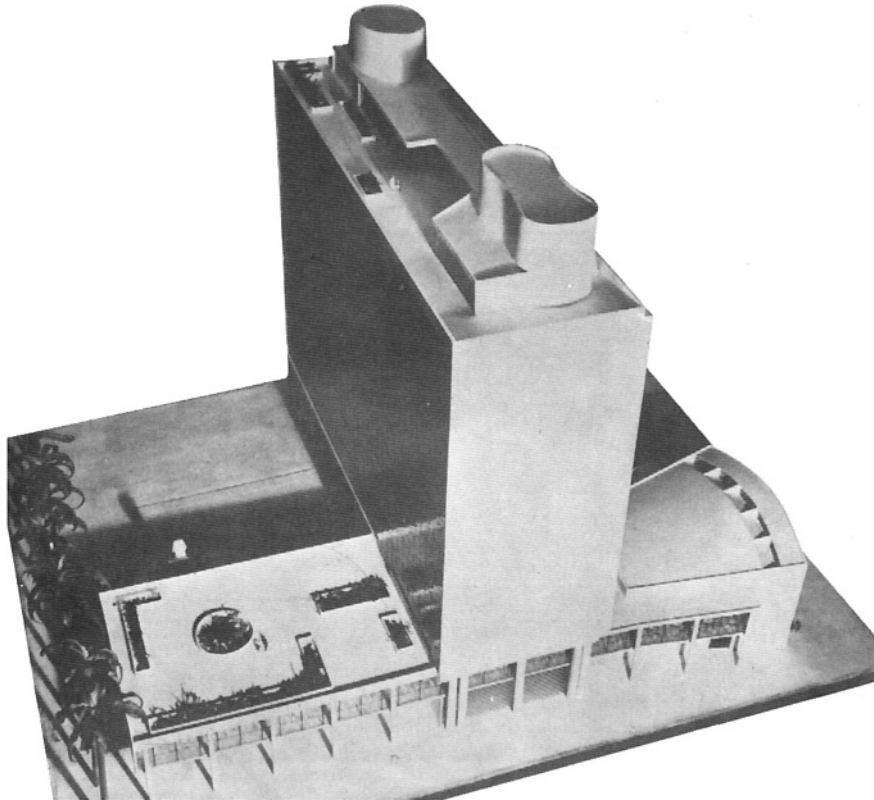


Figura 6: La maqueta del edificio presentada en la Exposición en 1938