

Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

**BRASIL, LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD  
LE CORBUSIER, LÚCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**BRASIL, LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD**  
**LE CORBUSIER, LÚCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER**

Bárbara Coelho Rodrigues da Silva  
Director: D. Emilio Tuñón  
2015

**Tribunal de Tesis Doctoral:**

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Excmo.  
Sr. Rector de la Universidad Politécnica  
de Madrid, el día .....

**Presidente D. José Manuel Lopez Pelaez**

**Vocal D. Jorge Figueira**

**Vocal D. Jose Miguel Rodrigues**

**Vocal Dña. María del Mar Sanchez Llorens**

**Secretario Dña. Angela García Paredes**

Realizado el acto de defensa y lectura de  
Tesis el día .....  
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
de Madrid (E.T.S.A.M.)

**Calificación:**

.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

La presente tesis se inició con Luis Mansilla quien me estimuló a empezar esta investigación. "Me interesa conocer esa historia" decía.

Agradezco a Luís Mansilla (1959-2012) y a Emilio Tuñón que me han enseñado lo mejor de los dos mundos. Gracias.

## **AGRADECIMIENTOS**

FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia  
IPHAN, Rio de Janeiro  
CPDOC, Fundação Getulio Vargas  
Casa de Lúcio Costa  
Fundação Oscar Niemeyer  
Fondation Le Corbusier  
Ciro Pirondi  
Ítalo Campofiorito  
Ricardo Caruana

Obrigada aos meus pais, Obrigada Giu  
Obrigada FC KC CC MG FR AS AC

**BRASIL, LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD**  
LE CORBUSIER, LÚCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER

## **RESUMÉN**

### **BRASIL, LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD**

Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer

La semilla de la arquitectura moderna, en aquellas latitudes donde el clima permitía alcanzar sus ideales, hizo visible el hecho de que su potencial expresivo tuviera mayor importancia que su carácter racional. Es decir, aquellos principios racionales y funcionales que le concedían legitimidad histórica habían dado lugar a una nueva forma de hacer que reclamaba la autonomía de la arquitectura, en sí misma, sin poner en crisis su esencia. La presente tesis doctoral investiga esta condición de autonomía de la disciplina, que probablemente puede ser rastreada en distintos lugares y tiempos, analizando el arranque y la afirmación de la arquitectura moderna en Brasil, tomando como referencia los viajes de Le Corbusier a este País.

La tesis se estructura en cuatro momentos indispensables para entender el desarrollo y la afirmación de la arquitectura moderna brasileña: el primer encuentro de Le Corbusier con Brasil (1929); la participación de Le Corbusier en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud en Río De Janeiro (1936); la afirmación y el desarrollo de la arquitectura brasileña en el Pabellón de Brasil para la New York World's Fair (1938-39) de Oscar Niemeyer y Lúcio Costa y el conjunto de Pampulha (1940-45) de Oscar Niemeyer. Para que el viaje sea completo, terminamos con el Plan Piloto de Lúcio Costa para Brasilia (1956), construido con los palacios de Niemeyer, y el último viaje de Le Corbusier a Brasil en 1962, cuando visitó la nueva capital.

En definitiva, la intención de la tesis doctoral es descifrar de qué modo los principios racionalistas sembrados por Le Corbusier fueron interpretados por los arquitectos brasileños y dieron lugar a la definición de una arquitectura moderna de "expresión propia", capaz de superar las limitaciones de las formas racionales y alcanzar su propia autonomía.

## **ABSTRACT**

### **BRAZIL, THE REINVENTION OF MODERNITY**

Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer

The seed of modern architecture in those latitudes where the climate made it possible to achieve its ideals made visible that its expressive potential was more important than its reasonableness. It means that, those rational and functional principles gave way to a new way of doing architecture, which took control of architecture, without neglecting its essence. We investigated this condition of autonomy of the discipline, that can probably be traced in different times and places, analysing the beginning and the affirmation of modern architecture in Brazil, with reference to Le Corbusier journeys to this country.

Our research is structured in four essential moments for the understanding of the beginning and affirmation of the Brazilian modern architecture: the first meeting of Le Corbusier with Brazil (1929); the participation of Le Corbusier in the project of the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro (1936); the affirmation and the development of the Brazilian architecture with the pavilion of Brazil for the New York World's Fair (1938-39) projected by Oscar Niemeyer and Lucio Costa and with Pampulha building's (1940-43) of Oscar Niemeyer. To complete the journey, we must talk about the plano piloto to Brasilia of Lúcio Costa (1956) built with the palaces of Niemeyer, and the last visit of Le Corbusier to Brazil in 1962, when he visited the new capital.

Our objective is to analyze the turning point in Brazilian architecture, which led to the development and evolution of a new modern language, able to overcome the limitations of rational forms.

Definitely our purpose is to decode how the rationalist principles, sown by Le Corbusier in Brazil, were interpreted by the Brazilian architects, and gave rise to the definition of a modern architecture for self-expression.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>1. INDICIOS</b>	<b>25</b>
1.1 RUPTURA Y REFORMULACIÓN <i>El contexto brasileño en los años veinte</i>	27
1.2 LA MODERNIDAD VIAJANDO A SUDAMÉRICA <i>El viaje de Le Corbusier a Sudamérica, 1929</i>	47
1.3 APRENDIENDO A SER MODERNO <i>Lúcio Costa</i>	89
<b>2. ENCUENTROS</b>	<b>115</b>
2.1 UNA OPORTUNIDAD <i>El concurso para el Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1936</i>	117
2.2 TREINTA Y CUATRO DÍAS CON LE CORBUSIER <i>El viaje de Le Corbusier a Brasil, 1936</i>	147
2.3 DESCIFRAR UN MODO DE HACER <i>Interpretando a Le Corbusier</i>	171
<b>3. DESENCUENTROS</b>	<b>205</b>
3.1 DIBUJANDO LA FORMA <i>Brasil en la New York World's Fair, 1939</i>	207
3.2 UN MODO DE SER MODERNO <i>El conjunto de Pampulha, 1940-45</i>	227
3.3 LA FORMA DIFÍCIL <i>La crítica internacional</i>	247
<b>4. AFINIDADES</b>	<b>265</b>
4.1 MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA <i>El plano piloto de Brasilia, 1956</i>	267
4.2 DIBUJANDO LA MODERNIDAD <i>Los palacios de Oscar Niemeyer para Brasilia</i>	291
<b>NOTAS SOBRE LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD EN BRASIL</b>	<b>321</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>345</b>



Cartel de la **Semana de Arte Moderna de 1922**, realizada en el Teatro Municipal de São Paulo: la producción de un arte brasileño, en sintonía con las tendencias de vanguardia en Europa, sin perder el carácter nacional, fue una de las grandes aspiraciones que la "semana" ambicionaba revelar.

"Casa modernista" en la Rua Itápolis.  
**Gregori Warchavchik**  
 São Paulo, 1029-1930.



## INTRODUCCIÓN

En Brasil, la arquitectura moderna no partió de las mismas premisas que en Europa. Es decir, los factores que antecedieron el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña, no estaban conectados por el proceso lógico y evolutivo proveniente de la Revolución Industrial. El país estaba profundamente marcado por su pasado colonial, dominado políticamente por los grandes productores agrícolas y sustentado por el trabajo esclavo. Solamente en 1889, sesenta y siete años después de la independencia de Brasil (1822), era implantada la República. "Ordem e Progresso" sería, a partir de ese momento, el lema de la bandera de la *República Federativa dos Estados Unidos do Brasil*. Bajo este lema el país se esforzaba por superar las referencias coloniales, a las cuales se atribuía el retraso del país. Las ciudades sufrían alteraciones profundas, se modernizaban y se reconstruían a imagen de las grandes ciudades europeas. Sin una idea clara de lo que podría ser una "ciudad moderna" o una "sociedad moderna", el inicio del siglo xx se pronunciaba con incertidumbre en el campo político, cultural y artístico. Por una parte existía el ansia de superar las referencias coloniales y por otra parte, el deseo de reencontrar las raíces brasileñas. En realidad estos dos deseos se fundían en un único lema: la búsqueda de una identidad nacional capaz de trazar un camino propio, apartado de las influencias extranjeras.

Seguramente no sería fácil encontrar una identidad nacional de acuerdo con un lenguaje moderno en un país acostumbrado a vivir según los modelos importados. Un momento importante para alcanzar ese "camino propio" surgiría en el campo de las artes, en São Paulo, durante los años veinte, a través de acciones aisladas protagonizadas por un grupo de artistas e intelectuales, relacionados con el movimiento moderno europeo. Ese grupo organizaría en febrero de 1922, durante las conmemoraciones del centenario de la independencia de Brasil, la *Semana de Arte Moderna*.

La muestra incluía obras de pintura, escultura, música y literatura que rompían las convenciones estilísticas conservadoras y esbozaban un lenguaje moderno en sintonía

Tarsila do Amaral,  
"Abaporu", 1928.  
"Abaporu" significa  
"el hombre que come"  
en el idioma indígena  
tupi-guarani.



con un carácter y una fisionomía de raíces brasileñas. Aunque dentro de un círculo estricto, los propósitos de la *Semana de Arte Moderna* habían triunfado y las artes se vestían con los colores, los mitos, las formas, y la libertad del país ahora revelado.

Una postura muy bien representada por el *Manifiesto Antropofago* de Oswald de Andrade, redactado en 1928 y ilustrado por la pintura *Abaporu* de Tarsila do Amaral. Una pintura que representa una figura enigmática, que no es femenina ni masculina, un híbrido, mixto de indígena, blanco y negro que parece poseer la fuerza necesaria para deglutir, transformar y abarcarlo todo con serenidad y tranquilidad. Una fuerza aglutinante que revelaba el encuentro de un lenguaje moderno de carácter brasileño, simbolizando la integración de Brasil en sí mismo. Una integración, representada por la capacidad de aglutinar otras culturas y por una libertad de formas y de creación, que actuará intensamente no solo en las artes plásticas, sino también en la arquitectura.

Así como *Abaporu*, la arquitectura moderna brasileña incorporó las referencias extranjeras sin olvidar su personalidad heterogénea y su realidad local. En este contexto es importante hacer referencia a la importancia del tema "identidad nacional" para la construcción de la arquitectura moderna brasileña. Un tema presente en el pensamiento de Lúcio Costa, impulsado por los viajes de Le Corbusier a Brasil y registrado en la obra de Oscar Niemeyer. Tres personajes clave que han sido los mediadores para la construcción y afirmación de una arquitectura moderna de expresión brasileña.

Para entender mejor este argumento, construido entre los años 1920 y 1960, estructuramos la investigación en cuatro capítulos:

El primer capítulo – **Indicios** – es el punto de partida para la comprensión del contexto histórico que anticipó la aparición de la arquitectura moderna en Brasil.

A lo largo de un recorrido cronológico (que empieza en 1889 con la *Nova República* y termina en 1930 con la *Revolución de 1930*), se trata de recuperar los momentos indispensables para el entendimiento del contexto en el cual surge el debate sobre la modernidad, analizando acciones aisladas propiciadas por un conjunto de personajes que intentaban

Le Corbusier,  
Carnet B4. 1929,  
Río de Janeiro.  
"Jacopo Figman"



encontrar un nuevo lenguaje capaz de dialogar con la identidad de un país tropical. En este contexto, es importante hablar de la *Semana 22* (exposición de arte moderna realizada en São Paulo en 1922), evento que lanzó las bases para la definición del arte moderno de expresión brasileña, así como de los primeros artículos publicados por los arquitectos Rino Levi y Gregori Warchavchik en 1925, defendiendo una arquitectura adaptada al espíritu del tiempo, y de la primera casa modernista proyectada por Warchavchik en São Paulo entre 1927 y 1928. Esa casa, considerada por muchos críticos como el primer ejemplo de arquitectura moderna en Brasil, despertó el interés de Le Corbusier cuando visitó el país en 1929. De vuelta a París, Le Corbusier escribiría a Siegfried Giedion proponiendo Warchavchik como delegado de Sudamérica en los CIAM (Ferraz 1966). Ese fue el primer contacto de Europa con la arquitectura moderna brasileña.

El segundo momento del primer capítulo, es una referencia al viaje de le Corbusier a Sudamérica y a su primer encuentro con Brasil. Este momento se ubica cronológicamente en 1929, cuando el maestro franco-suizo viajó a Buenos Aires para impartir diez conferencias. Durante ese largo viaje (del 14 de septiembre al 21 de diciembre de 1929), Le Corbusier sobrevoló las capitales de

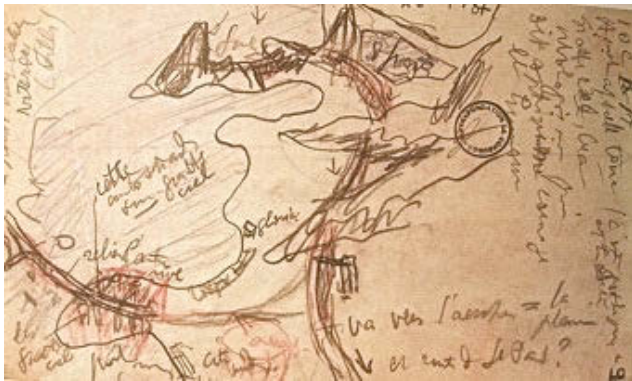
Argentina y Paraguay, visitó Montevideo, Santos, São Paulo y Río de Janeiro. Una experiencia que quedó registrada en *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, libro que recopila las conferencias de Buenos Aires y relata el encuentro emocionado con Brasil; el exuberante país tropical tan admirado por su amigo Blaise Cendrars. Fue allí, en Río, donde el maestro de la arquitectura moderna se dejó deslumbrar con la amabilidad y alegría de la gente, con la fuerza de la naturaleza y la inmensidad del océano. Emociones registradas en el "Corollaire Brésilien" en el libro *Precisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*:

*Quand tout est une fête, quand, après deux mois et demi  
de contrainte et de repliement, tou éclate en fête;  
Quand l'été tropical fait jaillir des verdure au bord  
des eaux bleues, tout autour des rocs roses;  
Quand on est à Rio-de-Janeiro, - desbaies d'azur, ciel et  
eau, se succèdent au loin en formé d'arc, bordées de quais  
blacs ou de plages roses; où le golfe s'enfonce dans les  
terres, l'eau clapote. (Le Corbusier 1930, p. 233).*

**Le Corbusier, Carnet B4, 1929.**

Vista aérea de Río de Janeiro, con la propuesta urbana.

**Le Corbusier,**  
Carnet C12, 1936,  
Río de Janeiro  
(Corcovado y Pão de Açúcar)



La exaltación de Le Corbusier con Río de Janeiro es notoria en todos sus escritos, dibujos y propuestas urbanísticas para la ciudad. A partir de ese encuentro, conocemos mejor su personalidad creativa que transita entre el mundo racional y el mundo de las emociones. Dos extractos que le acompañaran toda la vida, como dos caras de la misma moneda.

El viaje de 1929 no tuvo gran impacto en los arquitectos brasileños. El propio Lúcio Costa - personaje imprescindible para la afirmación de un lenguaje moderno de expresión brasileña, confesó, en una carta a Le Corbusier que, en 1929, no estaba preparado para entender su arquitectura (Costa 1936).

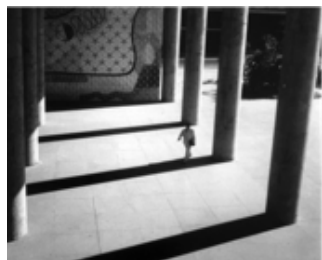
Lúcio Costa se formó en el entorno de la arquitectura neocolonial. Cuando terminó el curso viajó durante un año por Europa, donde conoció y estudió los principios de la arquitectura moderna. Fue director de la *Escola Nacional de Belas Artes* de Río de Janeiro y, aunque su experiencia de trabajo estuviese conectada al eclecticismo, sus convicciones, después del viaje a Europa, eran "modernas".

Como director de la Escuela de Bellas Artes provocó la renovación en el cuerpo docente, invitando los pocos arquitectos conectados con el movimiento moderno que existían en Brasil, lo que desencadenó la ira de los antiguos catedráticos. Costa sobrevivió un año como director de la escuela, pero las semillas de la renovación estaban lanzadas. Los estudiantes protestaron contra su salida con una huelga de seis meses. Entre ellos estaban Oscar Niemeyer, Carlos Leão y Carlos Moreira, nombres de los futuros arquitectos modernos brasileños que se agruparían alrededor de Lúcio Costa y, seis años más tarde, realizarían el proyecto para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro.

El segundo capítulo - **Encuentros** - se centra en detalles y experiencias que intentan iluminar aspectos concretos del segundo viaje de Le Corbusier a Brasil en 1936. En este capítulo se analizan los proyectos en los que participó como asesor - el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud y la Ciudad Universitaria, ambos en Río de Janeiro.

El capítulo trata de contextualizar, las circunstancias políticas y culturales en las que se realizó el concurso para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud y cómo surgió la invitación a Le Corbusier para participar,

Ministerio de  
Educación y Salud,  
proyecto construido  
Río de Janeiro, 1945.



como asesor, en el proyecto. Una historia que empezó cuando el ministro de Educación y Salud, Gustavo Capanema, rechazó el proyecto académico de Archimedes Memória y decidió encargar a Lúcio Costa un nuevo proyecto. Lúcio Costa aceptó el encargo, pero no lo realizó sólo. Formó un equipo con Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos y Oscar Niemeyer. Y dijo al ministro que, solo seguiría con el proyecto si él invitaba a Le Corbusier para participar como asesor.

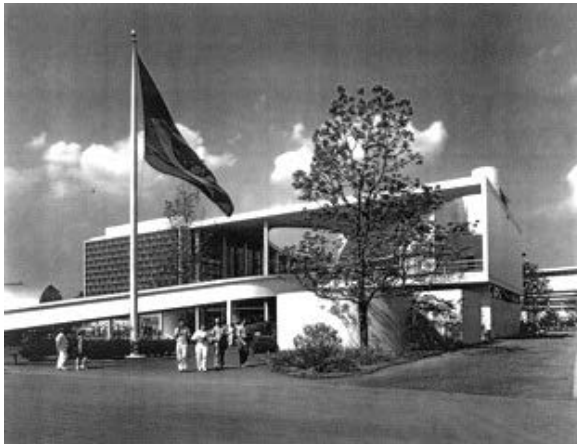
Fue un momento clave en la construcción de la cultura arquitectónica brasileña, tantas veces narrado a favor del heroísmo marcado por la determinación de Lúcio Costa. El arquitecto que fue capaz de intuir que, en aquel momento, la presencia de Le Corbusier en Brasil sería la oportunidad para defender la arquitectura del dominio de los académicos y afirmar la importancia de la arquitectura moderna.

Con esta convicción, Costa convenció al ministro Capanema de que la mejor opción sería invitar al maestro de la arquitectura moderna a realizar una serie de conferencias en Río de Janeiro y, así, poder participar en los dos proyectos que Capanema tenía en sus manos: la sede de su ministerio y la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro.

Le Corbusier pasó un mes en Río de Janeiro trabajando con el equipo de Lúcio Costa. Desarrolló impartió seis conferencias, realizó un plano urbano para la Ciudad Universitaria (que nunca se materializó) y dos propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud, en dos terrenos distintos. Fue Oscar Niemeyer quien, después de la partida de Le Corbusier, desarrolló un nuevo proyecto basado en las premisas del maestro incorporando el ideario de las formas artísticas brasileñas: las proporciones, los colores, el paisajismo.

Además de hacer un recorrido por los treinta y cuatro días que Le Corbusier estuvo en Brasil en el año 1936, en este capítulo se pretende descifrar de qué modo las semillas plantadas por Le Corbusier en Brasil germinaron y dieron lugar a un modo de hacer que traspasa las "normas" del llamado Estilo Internacional y dibuja una arquitectura de "expresión propia". Una arquitectura marcada por la creatividad y por las formas libres y orgánicas que caracterizan los proyectos de Oscar Niemeyer.

Pabellón de Brasil,  
New York World's Fair,  
Lúcio Costa y Oscar  
Niemeyer 1939.



El tercer capítulo ~~–Desencuentros–~~ analiza dos obras que consideramos clave para la afirmación de una arquitectura moderna brasileña: el pabellón de Brasil para la *New York World's Fair* de 1939, realizado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, y el conjunto de Pampulha realizado por Oscar Niemeyer entre 1940 y 1944.

El proyecto para el pabellón de Brasil fue seleccionado a través de un concurso nacional. La historia, tantas veces narrada, cuenta que Costa ganó el concurso para la realización del pabellón pero, al conocer el proyecto de Niemeyer, clasificado en segundo lugar, le invitó a elaborar un nuevo proyecto en colaboración.

Por su formación como arquitecto, Lúcio Costa defendía una arquitectura moderna de carácter brasileño; es decir, una arquitectura capaz de unir los valores de la arquitectura colonial brasileña con los valores universales de la arquitectura moderna. Fue esa capacidad de reformulación lo que Lúcio Costa detectó en Oscar Niemeyer, y seguramente por ese motivo le invitó a trabajar con él.

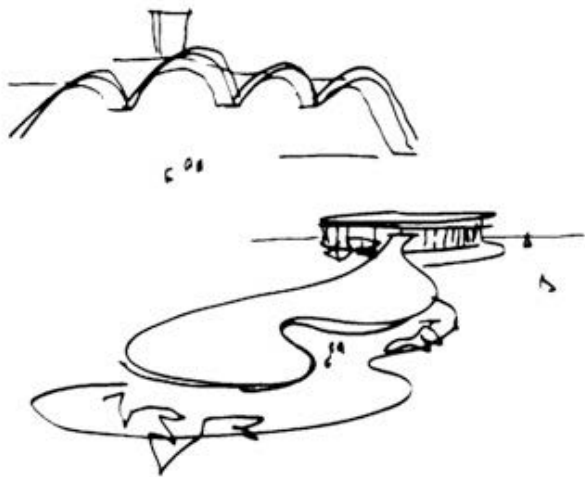
A los valores de racionalismo y funcionalismo, que habían adquirido prestigio con el edificio del Ministerio de Educación y Salud, se sumaron los de la cualidad plástica y contenido lírico. Se había superado el racionalismo ortodoxo, con la consciencia de otra dimensión estética de la arquitectura moderna que se sumaría al concepto "de la función a la forma". En el ministerio es nítida la afirmación de la independencia de la estructura, que aparece desnuda en todo el edificio. Los muros, los cristales, los parasoles (*brise-soleil*). Cada cual tiene su propia función. La planta y los alzados están subordinados a todo el funcionamiento del conjunto, dependen de su función.

En el pabellón de Brasil persisten esas mismas ideas, pero predominan las formas curvas libremente trazadas en planta y alzado y ya no están subordinadas al trazado funcional del edificio, lo que infunde la idea de conjunto trazado con una libertad total donde la cualidad plástica es la nota predominante.

*O Pavilhão do Brasil, apesar de usar o vocabulário básico de Le Corbusier, antecipou futuras tendências, com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo. Começou nesse projeto o estabelecimento de uma*



**Pampulha,**  
Oscar Niemeyer,  
Iglesia San Francisco  
de Asís, Casa de  
Baile, 1940-43.



*linguagem brasileira própria, independente e autônoma da matriz européia. (Cavalcanti 2006, p. 184)*

La arquitectura brasileña alcanzaba el control de dos pensamientos que unificaba el léxico de la moderna arquitectura con los principios coloniales y las referencias locales. La tradición de Lúcio Costa y el espíritu moderno de Niemeyer originaron, en el pabellón de Brasil, una arquitectura que agregaba a los principios de la arquitectura moderna, la libertad formal y los principios de la arquitectura colonial.

Las convicciones de Lúcio Costa están presentes en la New York World's Fair de 1939, pero ya no es así en el conjunto de Pampulha. Pampulha representa la nueva fase de Oscar Niemeyer en la cual la línea curva asume protagonismo y autonomía y las referencias a la arquitectura colonial desaparecen casi por completo. Niemeyer dibuja Pampulha guiado por la emoción estética de las formas curvas. Formas orgánicas, serpenteantes, que acompañan las formas sinuosas del lago, escenario de los edificios.

A través de estas obras se trata de desarrollar un análisis pormenorizado de la transposición de las soluciones de Le Corbusier y de Lúcio Costa hacia el universo formal de Oscar Niemeyer, y entender de qué modo el joven arquitecto brasileño encontró su propia autonomía en relación a los presupuestos de sus dos maestros.

Después de Pampulha, Niemeyer realiza varios proyectos persiguiendo la estética de la forma libre; pero algo cambió después de 1957, cuando viajó por primera vez a Europa para participar en la *Interbau* (Exposición Internacional de la Construcción) en Berlín. El contacto con el viejo continente tuvo un impacto importante en Niemeyer quien, hasta entonces, consideraba la arquitectura dependiente de sus cualidades estéticas. Ese viaje, junto con las críticas a la arquitectura brasileña publicadas en *The Architectural Review* en 1954, llevaron al arquitecto a un proceso de revisión de su propio trabajo. Una especie de "estado de situación" que publicó en la revista *Módulo* en febrero de 1958 con el nombre "*Depoimento*". Un testimonio de arquitecto, sin ninguna pretensión teórica o erudita, basado apenas en su trabajo y en su experiencia profesional, en el cual asume que hasta entonces había mirado la arquitectura con una postura demasiado liviana.

Inauguración de  
Brasilia,  
palacio Planalto,  
21 abril 1960.

Brasilia, Plaza de los  
Tres Poderes.

(Proyecto de Lúcio  
Costa en el plano  
piloto, con los  
edificios de Oscar  
Niemeyer: Congresso  
Nacional).



Después de su artículo "Depoimento", Niemeyer inicia los proyectos de Brasilia que significaron, como él mismo afirma, otra nueva fase en su carrera, definida por "una intención de pureza y de mayor atención para con los problemas fundamentales de la arquitectura" (Niemeyer 1958, p. 3).

El último capítulo - **Afinidades** - trata sobre Brasilia, la nueva capital de Brasil ideada por Lúcio Costa y construida por la arquitectura de Oscar Niemeyer en apenas tres años (1957-1960). La ciudad se transformaría en el símbolo y en el agotamiento de los principios racionalistas del urbanismo moderno. Irónicamente, después de la devastación provocada por la segunda guerra mundial, y cuando los valores del progreso y de la industria pasaban por un momento de revisión, Brasil construía su capital basada en la "cartilla" de los CIAM que, a *grosso modo*, reducía la ciudad a un objeto de sistemas lógicos y previsibles. Para intensificar esa ironía, la capital (construida según los ideales democráticos y el orgullo nacionalistas del presidente Juscelino Kubitschek) pasaría, después del golpe de Estado de 1964, a manos de la dictadura militar (1964-1985), constituyendo el escenario ideal para sus actuaciones (Braga 2010).

Mucho se ha escrito sobre el Plan Piloto de Brasilia, sobre su eficacia o su total incapacidad de crear un ambiente confortable para la vida cotidiana de sus ciudadanos. Entonces, ¿por qué hablar más sobre Brasilia? En el contexto de esta tesis, es interesante volver a Brasilia para entender, por un lado, la revisión estética y formal llevada a cabo por Oscar Niemeyer en relación a su propia arquitectura y, por otro, lo que pensó Le Corbusier cuando, en 1962 tuvo la oportunidad de visitar esa ciudad construida según los ideales de los CIAM.

.

En definitiva, a través de una narrativa que encuentra en Le Corbusier, Lúcio Costa y Oscar Niemeyer sus principales protagonistas, la investigación, a lo largo de los próximos

capítulos, trata de analizar como la arquitectura brasileña ha encontrado una dimensión estética propia, que ha pretendido ser "algo más" que las "normas" del llamado Estilo Internacional



## **1. INDICIOS**

- 1.1 RUPTURA Y REFORMULACIÓN  
*El contexto brasileño en los años veinte*
- 1.2 LA MODERNIDAD VIAJANDO A SUDAMÉRICA  
*El viaje de Le Corbusier a Sudamérica, 1929*
- 1.3 APRENDIENDO A SER MODERNO  
*Lúcio Costa*

**Río de Janeiro, años diez del siglo XX.**  
 Derrumbe del casco antiguo, por orden del alcalde Pereira de Passos, para construir la Avenida Central (hoy Avenida Rio Branco) que implicó la demolición total de la extensa área del antiguo casco colonial de la ciudad.



**Teatro Municipal de Río de Janeiro.**  
 Proyecto realizado entre 1905-1909 por el arquitecto Francisco Pereira de Passos (hijo del alcalde de la ciudad, Pereira de Pasos).



**Teatro Municipal de São Paulo** proyectado por Ramos de Azevedo entre 1903-1911.



## 1.1 RUPTURA Y REFORMULACIÓN

*El contexto brasileño en los años veinte*

Cuando, en 1851, el *Crystal Palace* de Joseph Paxton evocaba el espíritu de la máquina en la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de Londres en 1851, Brasil seguía todavía un modo de vida marcado por una sociedad feudal, herencia de la estructura colonial portuguesa. En 1822, Pedro I proclama la independencia de Brasil. En 1888 se decreta la abolición de la esclavitud, y en 1889, era implantada la República<sup>1</sup>. Bajo el estímulo comercial provocado por la entrada de los grandes productores de café, cacao, algodón y azúcar en el mercado internacional, la economía del país encuentra un impulso económico. A finales del siglo XIX, las principales ciudades, como São Paulo y Río de Janeiro, doblaban sus habitantes. La población se trasladaba del campo a las ciudades, donde también llegaban los nuevos emigrantes europeos que veían con inseguridad el futuro de Europa y vislumbraban en Brasil el territorio de las nuevas oportunidades.

En la primera década del siglo XX, además de portugueses, africanos e indios, el territorio brasileño empezaba a ser poblado por alemanes, franceses e italianos (Comas 2002). Y con los nuevos inmigrantes llegaban nuevas culturas, nuevos modos de vivir, nuevos gustos y nuevos estilos; las principales ciudades brasileñas adquirían una nueva fisionomía europea<sup>2</sup>. El rápido crecimiento económico hacía posible la concertación de grandes reformas urbanas a imagen de lo que se había iniciado ya en otros países de América Latina. Se pretendía olvidar y sustituir el pasado colonial, considerado primitivo, anticuado y tacaño, por los valores de progreso y modernidad que Europa simbolizaba.

Las estructuras urbanas de las principales ciudades brasileñas se transformaban radicalmente. Se trazaban nuevas avenidas y paseos públicos, se construían jardines, bibliotecas y teatros. Las antiguas calles coloniales adquirían una fisionomía ecléctica con construcciones "dignas" de verdaderas metrópolis europeas. Los modos de vida pobres y simples de la colonia portuguesa, a quien se atribuía el retraso del país, eran sustituidos por otras

**Avenida Paulista** en São Paulo, 1910.



**Victor Dubugras.**  
Estación de trenes Mairinque, São Paulo, 1907.



**Ricardo Severo.**  
Vivienda Oliveira, São Paulo, 1916.

**José Mariano Filho.**  
Vivienda Monjope. La residencia de la familia de Mariano Filho, que él propio dibujó, y de la cual hacen parte numerosas piezas de arquitectura colonial que el médico recorrió en sus viajes por el nordeste brasileño.



costumbres y otros valores (importados). Como refirió Freyre (1943), era un periodo donde se encontraban, lado a lado, el estilo tradicional portugués, el neoclásico y el ecléctico europeo, que copiaba cualquier estilo según el tipo de programa y el gusto del arquitecto o del cliente:

*A partir do século XIX se encontram, lado a lado no Brasil, como em outras partes do mundo, o estilo toscano, o gótico imponente, o belo mourisco ou o elegante chalet. (Freyre 1943, p. 109)*

La arquitectura se transformaba en una copia de varios estilos, como un pastiche, que en nada se relacionaba con los modos constructivos y mucho menos con los modos de vida de un país tropical (Kessel 2008). Esta situación no era nueva. Desde que los portugueses llegaron a Brasil, en el año 1500<sup>3</sup>, el país se había acostumbrado a importar estilos. Todo llegaba al país ya ejecutado; ya hecho. Nada se fabricaba o se inventaba allí. Durante tres siglos, la arquitectura portuguesa trató de dibujar el territorio brasileño: primero con asentamientos jesuitas, grandes casas señoriales, iglesias barrocas o románicas. Construcciones que se configuraban sobre la topografía accidentada, dibujando estrechas y sinuosas calles.

Más tarde, con la transferencia de la corte portuguesa a Río de Janeiro (1808-1820) y de orden del príncipe, llegaría a Brasil un grupo de artistas franceses que tenía como función iniciar el sistema de educación superior en el territorio: la *Missão Artística Francesa*. El estilo *beaux arts* llegaba a Brasil, como parte del proceso de modernización de la nueva capital del Imperio y se transformaría en un "estilo" más a juntar a la cartilla ecléctica<sup>4</sup>.

Como reacción al eclecticismo, no tardó en llegar otro estilo: el *art nouveau*. Otro lenguaje importado que llegaba a Brasil con el arquitecto francés Victor Dubugras (1868-1934)<sup>5</sup>. Lo que se había empezado casi cuarenta años antes en Europa, con Victor Horta (1861-1947) o Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), llegaba al territorio brasileño. Sin la dimensión que había tenido en Europa, el *art nouveau* sería adoptado en las principales ciudades asociado a la construcción de edificios, como estaciones de tren, escuelas o edificios de correos. La construcción asumía los elementos estructurales y constructivos como parte integrante de la arquitectura. Un dato importante, que dividiría la arquitectura en dos vertientes principales: por

**"O Homem Amarelo" de Anita Malfatti, São Paulo, 1915-16.**  
Obra presente en la exposición de 1917, en São Paulo.



**"A Boda" de Anita Malfatti, São Paulo, 1915-16.**  
Obra presente en la exposición de 1917, en São Paulo. Pintura realizada después de retornar de Estados Unidos (1915-1916) país donde descubrió el Futurismo, el Sincronismo, además del Cubismo y del Fauvismo.



un lado estaba la arquitectura ecléctica, y por otro estaba esta nueva arquitectura que evocaba la verdad de la estructura y la verdad de los materiales. Una vez más, se trataba de un estilo importado, que no se adaptaba al modo de construir, al clima y a la fisonomía brasileña.

El art nouveau no ha tenido mucho éxito, ya que su configuración principal se basaba en la utilización del hierro y en nuevas tecnologías de construcción que todavía no existían en Brasil. Pero fue con esa breve y puntual experiencia en la construcción, con lo que se abrió camino otra fase en la arquitectura: la reacción colonial. Una postura que rechazaba la copia de otros estilos y veía en las referencias coloniales el único modo de encontrar un lenguaje nacional. Una arquitectura basada en los principios coloniales, adaptada a los nuevos métodos constructivos, a los nuevos materiales y a los nuevos programas.

Este reencuentro entre la arquitectura colonial y el presente fue lanzado durante la década de 1910 en São Paulo con la actuación de Ricardo Severo (1869-1940), y ganó fuerza en Río de Janeiro en los años veinte, con el empeño del médico e historiador José Mariano Filho (1881-1946), quien bautizó el nuevo lenguaje como "neocolonial".

Ricardo Severo<sup>6</sup>, ingeniero portugués, llegó a São Paulo en 1891. Entre 1914 y 1916 realizó importantes conferencias sobre el arte y la arquitectura tradicional en Brasil. Su discurso refería la importancia de estudiar la herencia portuguesa en el arte y en la arquitectura brasileña. Severo valorizaba el arte tradicional como una manifestación de nacionalidad y como elemento de constitución de un arte brasileño (Severo 1916). Él no defendía la copia de los estilos antiguos, pero sí su comprensión a través de un estudio profundizado y respetuoso:

*É bastante explícito de que não se pede ao artista de hoje a postura inerte da Esfinge, em adoração estática dos mitos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando para o futuro, tem que seguir um caminho demarcado por sua experiência e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e glória das artes nacionais. (Severo 1916, p. 55)*

Todas esas intenciones podrían haber sido validas si no fuera por la equivocación en relación con los valores de arquitectura tradicional colonial. Equivocación que quedó evidente cuando, en una de sus conferencias, presentó un

Portada del catálogo y portada del programa de la **Semana de Arte Moderna**, São Paulo, 1922. Emiliano Di Cavalcanti.



resumen sobre las calidades de la arquitectura colonial a través de un elenco de elementos (ventanas, puertas, venecianas y colgadizos) tratados como elementos decorativos. Es decir, Severo resumía la importancia de la arquitectura colonial a sus elementos individuales que trataba como "decoración", lo que era totalmente falso, ya que todos esos elementos cumplían una función.

También en Río de Janeiro, Mariano Filho<sup>7</sup> seguía con el esfuerzo de rescatar la arquitectura colonial. Y del mismo modo que Severo, tomaba el camino equivocado. Filho era médico y aficionado a la arquitectura, se manifestaba a través de artículos que publicaba en periódicos locales sobre la arquitectura tradicional; y con la construcción de su propia casa: un verdadero pastiche de arquitectura colonial. Y así, lo que inicialmente parecía haber surgido como una revalorización del estilo colonial como el único estilo de tradición brasileña, ya que era el único que correspondía al modo de vida de la gente y a las exigencias del clima, y cuyo modo de construir estaba asociado a las técnicas y a los materiales locales— se acabó transformando en otra interpretación equivocada. La revalorización de la arquitectura colonial acabó tomando la forma del falso y rápidamente se transformó en otro estilo más: el "estilo" neocolonial es decir, un nuevo eclecticismo.

Mientras la arquitectura seguía un camino equivocado que no dialogaba con la modernidad, las artes empezaban a abordar lo que podría ser un lenguaje moderno de expresión nacional.

La primera manifestación acontecería en 1917 en São Paulo con la exposición de pintura de Anita Malfatti (1896-1964)<sup>8</sup>. Las pinturas de Malfatti representaron la primera manifestación de una nueva posición estética que pretendía dialogar con el carácter brasileño. La muestra, que contaba con cincuenta y tres cuadros, absorbía del *fauvismo* y del *cubismo* las características básicas para montar su propio lenguaje, conectada con los contenidos de la pintura de vanguardia americana (país donde Malfatti había estudiado entre 1915 y 1916) e introducía, aún que de modo tímido, referencias a una expresión nacional (Segawa 1998, pp. 40-49).

Una primera manifestación de arte moderno que quedó registrada en los periódicos como un escándalo y una ofensa al arte y a la sociedad. Opiniones seguramente injustas para la joven pintora Anita Malfatti, pero que marcaron un



Portada de la primera edición del libro de poesías de Oswald de Andrade: "Pau Brasil, 1924. Una literatura vinculada a la redescubierta de Brasil.



momento importante en el contexto del inicio del movimiento moderno en las artes. Después de ese episodio, un grupo de artistas e intelectuales paulistas se juntaba a los ideales de Anita Malfatti y formaría el primer grupo moderno brasileño: el *Grupo dos Cinco*. Del grupo formarían parte (Amaral 1970) la propia Anita Malfatti, Tarsila do Amaral (1886-1973), los poetas Menotti del Picchia (1892-1988), Mario de Andrade (1893-1945) y Oswald de Andrade (1890-1945). Estos fueron los jóvenes artistas e intelectuales de familias aristócratas que, en 1922, durante la celebración del centenario de la independencia de Brasil, tomaron la iniciativa de organizar la *Semana de Arte Moderna* de 1922<sup>9</sup>. La muestra, posteriormente conocida como la *Semana 22* incluía pintura, escultura, poesía y música. La arquitectura estaba representada por ejemplos todavía conectados con el eclecticismo vigente y por eso el impacto y la importancia de este evento se hicieron visibles en el campo de las artes, pero no en la arquitectura<sup>10</sup>.

Durante una semana, un grupo de intelectuales, como Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Di Cavalcanti, Przyrembel, Brecheret, Haarberg, Rego Monteiro y Villa-Lobos, amigos de Brancusi, Cendras, Léger y Marinetti, con ganas de liberarse del paternalismo riguroso del academicismo, dieron vida a un movimiento que exigía la renovación de las artes (Amaral 1970, pp. 113-120).

No es nuestro objetivo analizar en detalle la organización de la *Semana de Arte Moderna* en todas sus implicaciones. La intención es apenas ubicar el evento como el momento en el cual se asumía una ruptura con el pasado y surgía una nueva posición artística libre de inspiraciones académicas y eclécticas. Un momento importante, donde la ruptura con el pasado y la identidad nacional empezaba a emerger. Dos años después (1924), Oswald de Andrade<sup>11</sup> escribe el manifiesto *Pau Brasil*<sup>12</sup>. Los artistas e intelectuales ya tenían claro que el valor de Brasil estaba justamente en sus características propias; la dimensión infinita de su territorio, los colores, la naturaleza exuberante, la diversidad de gentes, razas y culturas. *Pau Brasil*, publicado en el periódico paulista *Correio da Manhã* a 18 de marzo de 1924, retrataba la realidad brasileña con un lenguaje simple, ágil, sintético y objetivo: sin adornos. Una visión literaria vinculada a la reflexión sobre la realidad brasileña, a partir de una mirada que valorizaba Brasil y su cultura genuina:

"Manifesto Antropofago" de Oswald de Andrade.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismos. De todas as religiões. De todos os tratadinhos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Graecos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informático.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados seroamente, com toda a hypocrisia da exatidão, pelos imigrantes, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra gigante.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca subimos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Freguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participant, uma rythmia religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prologica para o Sr. Levy Brasil estudar.

Queremos a revolução Caraíbia. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A cidade de ouro annunciada pela America. A cidade de ouro. E todas as giras.

Filiação. O contacto com o Brasil Caraíbia. O Villeganho priet terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadro que figurar na sua proxima exposiçao de Janela na galeria Pradier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira disseu o diabelho em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antipersonalismo. Necessidade da vacina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo oreclar.

Tinhamos a justiça codificação da viagem. A adocina codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reveralvel e as idéas objectivadas. Cada vez mais. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiorres.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. O instincto Caraíbia.

Morte e vida das hypotheses. Da equação em parte do Kwanoo ao axionia Kwanoo parte do ax. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communição com o solo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheia de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo, já tinhamos a lingua surrealista. A cidade de ouro. Catiti Catiti. Imara Notia. Nota Imara. Ipejú.

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens digmicos. E sabiamos transporto mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Lomi-o.

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. (Andrade, 1924)

Cuatro años después, Oswald de Andrade escribiría aquel que sería el texto más importante y más cargado de significado en la literatura brasileña de los años veinte: el *Manifesto Antropofago*. Escrito en tono reivindicativo, el artículo salía en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en mayo de 1928<sup>13</sup>. Un texto de difícil lectura y con constantes referencias a mitos y leyendas brasileñas y portuguesas, como el naufragio del navío en el cual viajaba un obispo portugués, que acabó muriendo devorado por indios antropófagos, evidenciando la capacidad de la gente brasileña de extraer los valores importantes de las distintas culturas hacia su propia cultura:

*Queremos a Revolução Caraíbia (...). A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem (...). Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. (...) Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não assinado. Sem Napoleão, infinitamente. Contra a verdade dos misionáremos, definida pela sagacidade de um antropófago, ou Visconde de Cairu: - É uma mentira repetida muitas vezes. Mas não foi atravessar aqueles que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. (Andrade 1928, pp. 5-7)*

Estas frases expresan la defensa de las concepciones artísticas del impresionismo, la crítica a los principios de la Revolución francesa, la valorización de la cultura nacional y la adhesión a la ideología socialista de afinidad norteamericana.

Con este texto, Andrade asociaba el tema de la identidad nacional a uno de los cuadros más simbólicos de ese periodo: *Abaporu* (nombre de origen *tupi-guarani*<sup>14</sup> que significa 'hombre que come gente'). Una pintura de Tarsila do Amaral, realizada según las técnicas modernas de vanguardia, que era capaz de comunicar, con fuerza y simplicidad, los valores de la realidad brasileña presentes en el sol, en el cactus, en los colores intensos de trazos fuertes. Pero no era solo la representación de unos valores propios de expresión nacional lo que estaba presente en esa pintura. *Abaporu* representaba

Gregori Warchavchik.  
primera "casa  
modernista" en São  
Paulo, calle Santa  
Cruz, 1927-1928.



la "deglución" de la cultura extranjera y su incorporación a la realidad brasileña para dar origen a una nueva cultura transformada, nueva y representativa de la expresión brasileña.

Una posición que asumía el tema moderno y brasileño como el lema de un movimiento que empezó en São Paulo, protagonizado por el esfuerzo de unos pocos personajes que tuvieron la convicción necesaria para introducir una nueva vertiente en el lenguaje moderno que marcaría, para siempre, el camino del movimiento moderno brasileño: la búsqueda de la identidad nacional y la capacidad de "deglutir" otras culturas. La fuerza aglutinante y serena de la figura pintada por Tarsila, que acompañaba el *Manifiesto Antropofago*, había contagiado el ambiente de los intelectuales brasileños y señalaba el descubrimiento de un lenguaje moderno de carácter brasileño simbolizando la integración de Brasil en sí mismo.

En este contexto podemos decir que la *Semana de Arte Moderna de 1922* fue el momento de ruptura, pero el momento de reformulación se registró en 1928 con el *Manifiesto Antropofago* y con *Abaporu*. A partir de ese momento, los movimientos artísticos modernos brasileños se disgregarían del movimiento moderno como un movimiento internacional y emergerían lejos de las sugerencias extranjeras, encontrando la expresión propia de un país marcado por la diversidad cultural y territorial.

Ese fue el verdadero eje del modernismo brasileño; más que acercarse o adaptarse a los avances técnicos de la industrialización (que no existía), el objetivo era conquistar una identidad nacional, una expresión cultural auténtica y nueva a la vez. Bajo este lema empezaría<sup>15</sup> un diálogo entre modernidad y tradición local, delineado por las artes plásticas en la década de 1920, encorajado por los gobiernos de fisionomía fascista de Getulio Vargas en la década de 1930, y orgullosamente asumido durante la construcción de Brasilia entre 1957 y 1962 con el gobierno de Juscelino Kubitschek.

El camino de la arquitectura hacia un lenguaje moderno fue más largo que lo de las artes. Los dos primeros manifiestos de arquitectura moderna en Brasil fueron publicados en el año 1925 en São Paulo, por Rino Levi<sup>16</sup> (*Arquitetura e a Estética das Cidades*) y Gregori Warchavchik<sup>17</sup> (*Acerca da Arquitetura Moderna*).



Gregori Warchavchik.  
Vivienda en la calle  
Itápolis, São Paulo,  
26 de marzo 1929 -  
1930.



El artículo de Rino Levi se publicó día 15 de octubre de 1925 en el periódico *O Estado de São Paulo*. El de Warchavchik, dos semanas después (1 de noviembre) en el periódico *Correio da Manhã* de Río de Janeiro. El primero describía la importancia del urbanismo moderno:

*Este é um problema que interessa muito ao Brasil, onde as cidades estão em pleno desenvolvimento e, portanto merece a máxima consideração. É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estática da cidade com alma brasileira. (...)Pelo nosso clima, pela nossa natureza e nossos costumes as nossas cidades devem ter um caracter diferentes das da Europa. (Levi 1925, p. 25)*

Levi escribía sobre la necesidad de una modernización sin rupturas con la tradición clásica y con la tradición cultural. Llamaba la atención para los nuevos materiales, las nuevas técnicas de construcción y el nuevo espíritu moderno y racionalista. Una arquitectura de volúmenes puros y líneas simples, sin elementos decorativos. Pero, como sería de esperar, no tuvo mucha repercusión en el territorio de un público ajeno a la arquitectura moderna, y tampoco lo tuvo el de Warchavchik. Este estaba escrito en tono de manifiesto y más incisivo en relación con el significado de una arquitectura racional de acuerdo con las técnicas de su época, ya que utilizaba varias veces las palabras "máquina de habitar" y "racional", palabras presentes en los artículos y manifiestos publicados en la revista *L'esprit Nouveau* presentada en 1919 por Le Corbusier, Amédée Ozenfant y Paul Dermée.

*Uma casa é, no final de contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc... (Warchavchik 1925, p. 42)*

Según Ferraz (1965, p. 21) el artículo de Warchavchik publicado en 1925 fue la primera manifestación hacia una arquitectura moderna en el territorio brasileño. Es cierto que el de Rino Levi *A arquitetura e a estética das cidades* había sido publicado dos semanas antes. Pero fue Warchavchik quien dio continuidad al tema cuando, en 1928, construyó su propia casa: "la casa modernista" en la calle Santa Cruz en São Paulo. Así se llamaría la que fue considerada por críticos e historiadores la primera casa construida en Brasil según el léxico del movimiento moderno (Ferraz 1965). Las formas geométricas y puras de la arquitectura de

Gregori Warchavchik.  
Vivienda en la calle  
Itápolis, São Paulo,  
Inauguración: 26 de  
marzo 1930.



Warchavchik estaban claramente conectadas con su maestro de Odessa, pero también con el ideario moderno de la Bauhaus y de la revista *L'esprit Nouveau*.

La "casa modernista" seguía los conceptos puristas del movimiento moderno pero, una vez más, era una arquitectura importada que llegaba al territorio brasileño ya construida, ya definida según unas normas que se habían establecido en el extranjero. Tal vez por eso no fue capaz de encontrar un diálogo con el país; el diálogo que el arte ya había empezado en los años veinte.

En 1929, Warchavchik construiría una casa en la calle Itápolis en São Paulo. Referencias casi imperceptibles pertenecientes al léxico de la arquitectura colonial empezaban a delinear una arquitectura que deseaba trazar una dirección propia: el cobertizo que señalaba y protegía la zona de entrada, o el alpendre que hacía la continuación del espacio de estancia del salón y el jardín. Esas fueron las casas que Le Corbusier visitó, la última aún en obra. De vuelta a París, Le Corbusier escribiría a Siegfried Giedion, proponiendo a Warchavchik para delegado de los CIAM en Sudamérica (Ferraz 1965, p. 29). Se establecía el primer contacto de Europa con la arquitectura moderna brasileña.

Hay que reconocer la importancia de la presencia de Warchavchik en la divulgación de la arquitectura moderna en Brasil. Su papel fue fundamental porque introdujo la ruptura con el academicismo y con los vicios eclécticos de estética decorativa que imperaban por todo el país. Un paso aislado que, de modo inesperado, ganó un impulso con la visita de Le Corbusier a Brasil, en 1929, cuando, invitado para impartir una serie de conferencias en Buenos Aires, viajó por Paraguay, Uruguay y Brasil.

1 La proclamación de la República Brasileña aconteció a 15 de noviembre de 1889, liderada por el mariscal Deodoro da Fonseca. Ese periodo de la historia de Brasil, conocido como la República Velha, fue marcado por el dominio de los grandes propietarios y productores agrícolas presentes en la escena política y la economía del país desde el periodo de la monarquía. Terminó en 1930 con el Golpe de Estado liderado por Getulio Vargas.

2 Con la sustitución del trabajo esclavo por trabajo libre, y con la introducción de Brasil en el mercado internacional, entraron en el país casi un millón de italianos, alemanes y franceses. Estos nuevos inmigrantes se establecieron principalmente en São Paulo (Comas 2002).

3 En la historia de los descubrimientos portugueses, el día 22 de abril de 1500 la flota comandada por Pedro Alvares Cabral llegó a la parte nordeste de Brasil, a la cual colocaron el nombre de Terras de Vera Cruz. Oficialmente, el viaje de Cabral sería en dirección a India, pero la flota se desvió de su ruta (muchos historiadores defienden que el desvío fue a propósito).

4 En 1808, el príncipe regente, más tarde rey de Portugal João VI, llegó a Río de Janeiro escapando de las tropas de Napoleón Bonaparte. En 1809, la corte se instaló en Río de Janeiro, que desde 1763 era la capital de Brasil, en lugar de Salvador. De orden del príncipe, en 1816 llegaron a Brasil un grupo de artistas franceses: la *Missão Artística Francesa*, para iniciar el sistema de educación superior en el territorio. Un grupo de escultores, pintores y arquitectos franceses, presidido por el pintor Joachim Lebreton (1760-1819) fue invitado a introducir la educación artística de influencia francesa en Brasil. El arquitecto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1859) recibió el título de profesor de arquitectura, el primero de Brasil, y daba inicio al curso de arquitectura en el edificio de la recién fundada *Academia de Bellas Artes*. Fue en ese edificio neoclásico, construido por el propio Montigny, que se daba inicio a la enseñanza de la arquitectura según el espíritu europeo de la época: el formalismo neoclásico, en oposición al dinamismo barroco, del ciclo anterior (Costa 1962, p. 170). Se iniciaba así el periodo de influencia francesa, que introdujo en el Brasil provinciano y rural una europeización artificial, importando modelos de otros países que nada tenían en común con el carácter brasileño.

5 Victor Dubugras (1868-1933) nació en Francia. Emigró con su familia a Buenos Aires, ciudad donde se graduó en Arquitectura. Entre 1890 y 1930 vivió en São Paulo.

6 Severo era ingeniero civil formado en la Academia Politécnica de Porto. En 1891 se exilió en São Paulo, debido a su implicación con el movimiento republicano que llevó a la implementación de la democracia en Portugal (1919).

7 José Mariano Filho (1881-1946), médico e historiador de arte de Río de Janeiro, fue quien activó la línea de pensamiento de Severo y el responsable por la denominación estilo neocolonial en 1926. Fue el director de la *Escola Nacional de Belas Artes*.

8 Anita Malfatti (1896-1964) nació en São Paulo, hija de padre italiano y madre norteamericana. En 1912 vivió en Berlín, donde estudió arte con Lovis Corinth (artista impresionista). Después se trasladó a Nueva York entre 1915 y 1916, donde estudió en la *Art Students League*.

9 La acción de esos jóvenes innovadores recibió gran impulso con la solidaridad de Graça Aranha, miembro de la Academia Brasileira de Letras, de cuyo convivir se alejó para unirse con su literatura y política a la "juventud revolucionaria". Conoció a los jóvenes intelectuales cuando regresó de Europa, en 1918, con su primer libro: *A estética da vida*.

10 Solo dos arquitectos participaron en la *Semana 22* y ninguno de ellos se acerca a lo que hoy conocemos como la arquitectura moderna brasileña. Antonio García Moya y Georg Przyrembel exhibieron obras que seguían la arquitectura neocolonial influenciados por la cultura maya y azteca, por el clasicismo francés y el art nouveau, dando a la arquitectura un carácter "fantasioso" muy distante de lo que había sido conquistado ya en las artes: un lenguaje moderno de expresión brasileña.

11 Oswald de Andrade (1890-1945), escritor y poeta casado con Tarsila do Amaral, fue uno de los promotores de la *Semana 22*. Uno de los más importantes nombres del modernismo literario brasileño.

12 El periódico paulista *Correio da Manhã* publicaría, a 18 de marzo de 1924, poemas extraídos de *Pau Brasil*, libro empezado por Andrade en 1915; es decir, mucho antes de la *Semana 22* sobre la reflexión acerca de la identidad de Brasil.

13 El manifiesto fue publicado en la revista de *Antropofagia*, año 1, n.º 1, mayo de 1928, que Andrade ayudó a fundar con Raul Bopp y Antonio de Alcantara Machado.

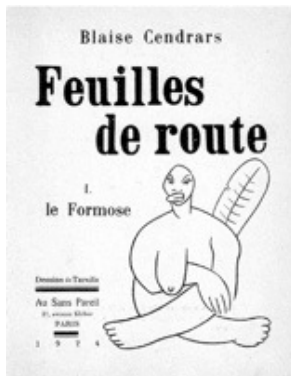
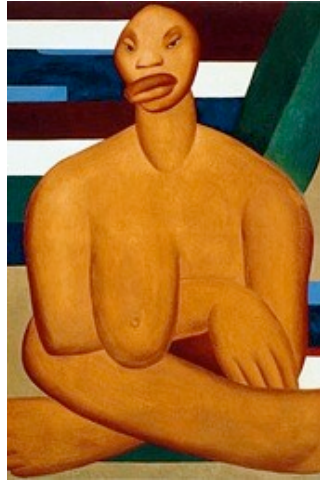
14 *Tupí-guaraní* es una lengua de origen indígena que se hablaba en Argentina, Bolivia, Colombia, Paraguay, Perú, Venezuela y Brasil. Cuando los portugueses empezaron la colonización brasileña, era el idioma nativo que más se hablaba a lo largo de la costa nordeste.

15 En realidad, los primeros estudios sobre la "identidad nacional" brasileña fueron registrados por José Bonifácio, después de la independencia de Brasil, en 1822. Desde entonces, y hasta los días de hoy, un creciente interés por descifrar y traducir la "identidad brasileña" generó un significativo número de estudios académicos.

16 Rino Levi (1901-1965) nació en São Paulo. Hijo de italianos, estudió arquitectura en Milán y Roma en la Escola Superior de Arquitetura, donde fue alumno de Marcello Piacentini.

17 Gregori Warchavchik (1896-1972), de origen ruso, naturalizado brasileño, fue una figura importante en el contexto del inicio de la arquitectura moderna brasileña. Nació en Odessa, donde estudió arquitectura y recibió lecciones de importantes artistas conectados con la vanguardia rusa, como Vladimir Yevgrabovich Tatlin (1885-1953) y Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941). En 1918 se trasladó a Roma, donde se diplomó como arquitecto en el Regio Istituto Superiore di Belle Arti. Allí trabajó con el arquitecto de Mussolini, Marcello Piacentini (1881-1960), dirigiendo la obra del Cinema Teatro Savoia en Florencia (1920-1922). En 1923, escapando de la Segunda Guerra Mundial, se estableció en São Paulo, donde trabajó para la mayor empresa constructora de Santos durante dos años (Bruand 1981).

Blaise Cendrars, 1924.  
Portada del libro  
**Feuilles de Route** con  
ilustración de Tarsila  
do Amaral.



## 1.2 LA MODERNIDAD VIAJANDO A SUDAMÉRICA

*El viaje de Le Corbusier a Sudamérica, 1929*

Los primeros contactos de Le Corbusier con Brasil se establecieron a través de los relatos de viaje que su amigo Blaise Cendrars, eterno admirador de Brasil, le contaba en forma de prosa encantada.

Como Le Corbusier, Blaise Cendrars nació en La Chaux-de-Fonds en 1887<sup>1</sup>. Eran vecinos, pero solo se conocieron, realmente, en 1922 durante el *Salon d'Automne* en París, donde Le Corbusier exhibía el proyecto de *Une ville contemporaine de trois millions d'habitants*. Interesado ante esa innovadora propuesta urbanística, Cendrars se acercó a Le Corbusier para felicitarle y elogiar su trabajo. Desde ese encuentro, serían amigos durante toda la vida (Harris 1987, p. 19).

En la década de 1920, París atraía artistas y mecenas de todo el mundo en búsqueda del ambiente de vanguardia y renovación cultural. Tarsila do Amaral, una de las protagonistas de la *Semana de Arte Moderna de 1922* de São Paulo y autora de *Abaporu*, estuvo allí entre 1920 y 1922, estudiando en la *Academie Julien* con Émile Renard. Cendrars la conoció en unas de esas fiestas que nutrían el ambiente intelectual de París. Fue Tarsilia quien invitó a Cendrars a viajar a Brasil. Ese primer viaje aconteció en 1924. Durante seis meses, Cendrars descubrió Brasil en compañía de Tarsila y de su marido Oswaldo de Andrade, así como de Paulo Prado<sup>2</sup> (Amaral 1970, p. 8).

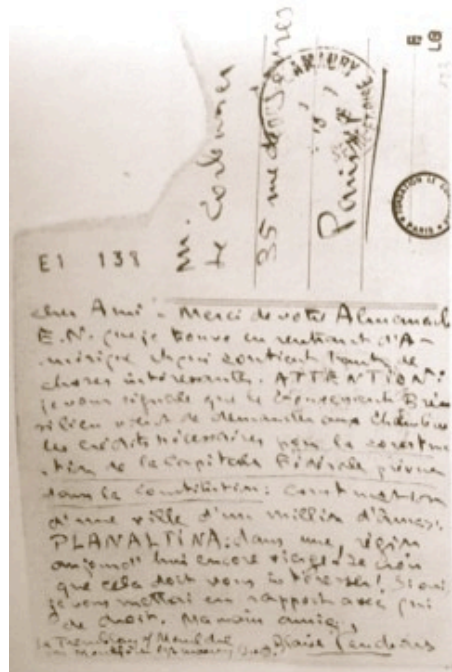
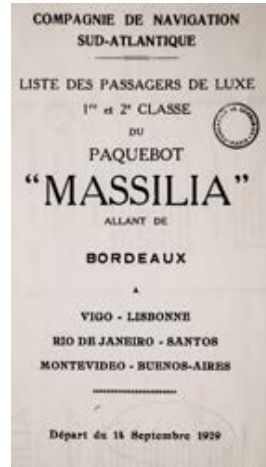
Durante ese periodo, Cendrars ofreció conferencias en São Paulo y Río de Janeiro y escribió el libro *Feuilles de Route*; libro ilustrado por Tarsilia do Amaral y dedicado a sus amigos de Brasil.

*J'adore cette ville  
Saint-Paul est selon mon coeur.  
Ici nulle tradition.  
Aucune préjugé.  
Ni ancien ni moderne.  
(Cendrars 1924, p. 5)*

Para Cendrars, la magia era inherente al "ambiente" brasileño; la vegetación tropical embriagaba sus ojos

Lista de pasajeros del transatlántico Massilia, donde constaba el nombre de Le Corbusier. FLC-A3.11.49

Postal de Cendrars a Le Corbusier informando de la intensión del gobierno brasileño de construir una nueva ciudad en Brasil. FLC



Europeos y las historias y leyendas que escuchaba sobre hombres que devoraban los corazones de otros para quedarse con sus fuerzas, como hacían los jefes tribales africanos, orientaban a su imaginación hacia un mundo imaginario de poderes misteriosos y ocultos (Amaral 2006, pp. 44-46).

Cendrars volvió de ese largo viaje lleno de entusiasmo y euforia. Y era con ese estado de ánimo con el que contaba a Le Corbusier sus experiencias. El poeta se expresaba por medio de una prosa lujuriente en sus narrativas alucinadas sobre personas y ambientes que había experimentado en Brasil, donde la exuberante fuerza de la naturaleza dominaba todo el territorio.

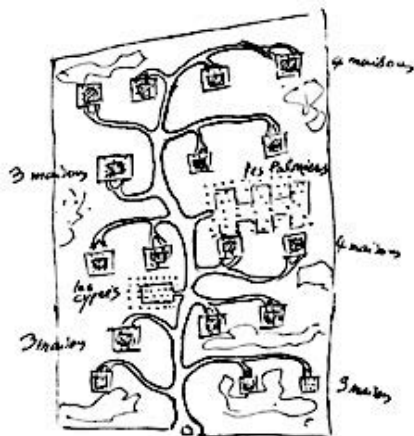
En 1926, Fernand Léger (1881-1955), el pintor francés, amigo común de Le Corbusier y Blaise Cendrars, recibió la visita de Paulo Prado en su estudio de París. El importante mecenas de arte, perteneciente a una de las familias más ricas y dominantes de São Paulo, viajaba frecuentemente a París buscando nuevas adquisiciones para su colección de arte. Fue durante una conversación con Léger cuando Prado mencionó la intención del gobierno brasileño de construir la nueva capital del país. La nueva ciudad se ubicaría en la región de la meseta central de Brasil, y sería construida en un territorio totalmente virgen<sup>3</sup>. Léger entendió que el tema podría interesar a Le Corbusier y trató de presentar a Paulo Prado a su amigo.

*Cher Jeanneret,  
Vous êtes ici, à ce moment, un de mes fans brésiliens,  
M. Paulo Prado, propriétaire d'une des plus grandes richesses de São Paulo. Il m'a parlé d'un projet de ville entièrement nouvelle à construire dans leur pays. Je lui demandai si il était intéressé par un jeune architecte français. Il sait L'Esprit Nouveau et l'effort comme un urbaniste, et serait intéressé à parler. Si vous êtes intéressés par le sujet, un mot de lui et faire un déjeuner ou dîner ensemble. Je pense que la question mérite d'être l'inconfort.  
Cordialment Léger. (Léger 1926)<sup>4</sup>*

Desde ese momento, el deseo de construir en Brasil pasó a formar parte de las inquietudes de Le Corbusier. Y tres años después fue invitado por el director de Amigos del Arte de Buenos Aires, Alfredo Gonzales Garraño (1896-1969)<sup>5</sup>, para realizar una serie de conferencias en la capital Argentina. Probablemente la invitación de Gonzales Garraño se realizó a través de una sugerencia de Victoria Ocampo (1890-1979), la

1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

Le Corbusier, 1929,  
 conjunto de viviendas  
 de fin de semana en el  
 Delta Tigre. Le  
 Corbusier presentó  
 este proyecto,  
 realizado para  
 Victoria Ocampo, en la  
 quinta conferencia -  
 El plano de la casa  
 moderna- 11 de octubre  
 1929.



importante aristócrata Argentina, editora y traductora en permanente contacto con intelectuales y escritores de la vanguardia europea. Ocampo<sup>6</sup> (Petit 1970, p. 92) conoció Le Corbusier en 1928, en uno de sus viajes a París, y le encargó un proyecto para una vivienda en el refinado barrio *Palermo Chico* en Buenos Aires. Dada la prisa de *Madame Ocampo*, Le Corbusier adaptó el proyecto de la *Villa Meyer* (1925), realizando algunas transformaciones, y lo envió a Buenos Aires (Lapunzina 1997, p. 23).

Curiosamente, Ocampo también había solicitado un proyecto al joven arquitecto argentino Ernesto Katzenstein (1903-1970) para una vivienda, pero en otro solar. Ocampo acabó realizando el proyecto del arquitecto Katzenstein quien, más tarde, afirmaría que Ocampo "necesitaba más de un profesional con experiencia que de un artista difícil, para realizar sus ideas modernas" (Katzenstein 1999, p. 59).

De todos modos, no fue por ese episodio por el que Le Corbusier y Victoria Ocampo no continuarían con su amistad. De hecho, cuando Le Corbusier viajó a Buenos Aires, Ocampo se encargó de enseñarle la ciudad y de presentarle a las personas importantes. Y, una vez más, trató de solicitarle proyectos para otros terrenos y con tipologías variadas. Proyectos informales, para Ocampo, pero que Le Corbusier veía como una oportunidad para construir en el Nuevo Mundo (Lapunzina 1997, p. 23). Lo más interesante, quizá, fue el conjunto de viviendas de fin de semana situadas en un solar en el *Delta Tigre* (una pequeña ciudad en la provincia de Buenos Aires mirando hacia el delta del río Paraná), que consistían en un agrupamiento de clones de la *Ville Savoye*. Desgraciadamente para Le Corbusier, ninguno de los proyectos se llegó a concretar.

En 1929, cuando Le Corbusier aceptó la invitación de Garraño, trató de escribir a su amigo Cendrars preguntando si él, con sus contactos, podría encontrar un modo de introducir a Brasil en su trayectoria:

*Cher Cendrars*  
 Il est déterminé; Je vais à Buenos Aires. Je pensais  
 passez par São Paulo, où je peux faire trois conférences.  
 1) Architecture, 2) Planification, 3) L'équipement  
 intérieur. (...) Votre amitié me pouvez prendre à le pays  
 de café?  
 Je vous remercie du fond de mon coeur.  
 Cordialement Jeanneret. (Le Corbusier 1926)<sup>7</sup>



Carta de Le Corbusier  
a Paulo Prado, 28  
julio 1929.  
FLC C3.5.288

Le Corbusier  
JEANNERET  
100-10000  
10 RUE DE BRUNEL  
PARIS  
100-10000

28 juillet 1929  
Monsieur Paulo Prado  
Hôtel Claridge  
Rio

Cher Monsieur, j'ai pu être pour deux ans le  
plaisir de vos souvenirs. Il n'y a rien que  
de la vie, et de la vie, et de la vie? Tant pis  
j'arriverai beaucoup plus tôt à la base de mon voyage  
au Brésil.  
Entre temps, M. Goussier de Bordeaux-Anges est venu  
me faire les conditions pour laquelle le "Club de Rio"  
(?) de B-Anges, m'invite les premiers à prendre  
le bateau: j'ai un cycle de 10 jours dans l'embouchure,  
l'instruction et le travail, à raison de 100 francs par  
voyage payés et le dîner les 10 jours, plus 100 francs par  
Cochinelle: soit 100 francs. J'ajoute, en plus  
un lot de grands photographes de Lorient et de  
Paris, les plus grands de l'époque.  
Il m'a été intéressant de connaître de si près à  
Rio et à S. Paulo. Et les conditions financières sont  
normales en telle occurrence, c'est que la place de  
la ville de Rio de Janeiro de Paris, extrême de déficit  
l'impôt et de l'entretien, et ne leur résolve à  
mon voyage de long que parce que j'ai eu à  
une sympathie latente de l'Am. du Sud, et  
à une utilité utile. En effet, le reste  
de "Planaltina" ne lutte en tête: j'arriverai

Le Corbusier escribió también a Paulo Prado, informándole de su viaje a Sudamérica y mostrando interés en visitar Brasil. Prado pasaría a ser el contacto y el anfitrión de Le Corbusier en Brasil. Fue quien organizó las conferencias en el *Círculo Politécnico de São Paulo*, y también trató de organizar su estancia en Río.

El 14 de septiembre de 1929, Jeannerete, con 42 años de edad, parte rumbo a Buenos Aires en el transatlántico *Massilia*<sup>8</sup>. En su trayectoria pasó por Vigo, Lisboa, Río de Janeiro, Santos y Montevideo (Weber 2008).

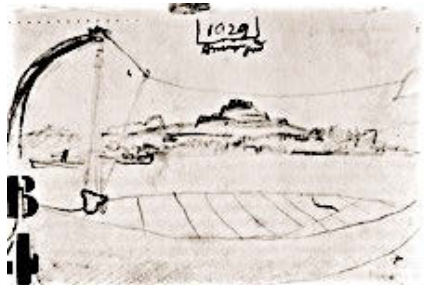
La travesía del océano Atlántico duró catorce días, durante los cuales Le Corbusier disfrutó de la compañía de personalidades importantes y aprovechó el tiempo, lejos de las responsabilidades de su estudio en París, para dibujar y tomar notas. En el *Massilia*, Le Corbusier escribió una carta a su madre, que sería enviada por correo desde Lisboa, demostrando su emoción con la tecnología y el funcionamiento del paquebote, "un milagro de la construcción y de la organización modernas" (Weber 2008, p. 355).

En su carnet de voyage (carnet B4) registró su paso por Vigo y Lisboa, así como su encuentro con el perfil montañoso de Río de Janeiro, seguido de Santos, y la breve escala en Montevideo, antes de llegar a Buenos Aires. Río fue la primera ciudad sudamericana que Le Corbusier avistó después de largos días rodeado por el océano. Impresionado con el perfil sinuoso de la ciudad definido por montañas ondulantes y colinas en forma de picos, vigilando el océano, Le Corbusier se asomó a la cubierta del *Massilia* y desde allí dibujó su primer encuentro con Río de Janeiro. Un encuentro fugaz, que le dejó con la curiosidad de conocer esa ciudad mágica descrita por su amigo Blaise Cendrars.

Después de Río, el paquebote pasó por Santos y cumplió su última escala en Montevideo. El día 2 de octubre, dieciocho días después de haber dejado el puerto de Bordeaux, Le Corbusier llega a Buenos Aires. Era de noche, y la ciudad vista desde el reflejo brillante del agua se presentaba como una silueta oscura flotando sobre una línea infinita de color oro. Le Corbusier se dirigía a la cubierta del *Massilia* para apreciar la llegada. Rodeado por el océano que reflejaba el oscuro del cielo nocturno, Jeanneret veía cómo delante de sus ojos se iba dibujando esa tenue línea infinita que separaba el horizonte en dos partes. Como si se tratase de dos superficies que estaban fatalmente condenadas a la separación impuesta por esa imponente línea infinita.

Le Corbusier, 1929.  
Carnet B4.

Río de Janeiro,  
Santos y Montevideo  
desde el Massilia.



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

Acostumbrado a la cercanía de las montañas, que dibujaban un horizonte recortado y limitado, Le Corbusier se esfuerza por representar un mundo desconocido hasta entonces para él. Prepara una gran hoja de papel y, en una mezcla de aflicción y perplejidad, empieza a dar medida a lo que ve. Dibujó una línea recta infinita que separaba el cielo nocturno del color negro del océano. Y fue así como, fascinado con la dimensión de ese territorio que se formaba delante de sus ojos y movido por su ansia de medir el mundo, Le Corbusier transformaba el perfil de la ciudad dibujando, sobre esa línea recta reluciente, cuatro rascacielos de doscientos metros de altura que se imponían, ahora, en el horizonte. ¿Cuál sería la intención del maestro? ¿Sobreponer la mano creadora del hombre en un paisaje que no podía controlar? Como si la observación de esa línea del horizonte, rebosando una vibración de luz amarilla, fuese insuficiente para rellenar el dibujo del deslumbramiento que estaba sintiendo. ¿Sería esa la mirada que fascinaba a Le Corbusier? ¿El dominio del hombre por la naturaleza?

El esfuerzo por dominar la naturaleza se hace una constante en los proyectos urbanísticos que realiza, durante su estancia en Sudamérica, para Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Río. Unos más complejos que otros, siempre representan la línea recta como elemento geométrico organizador que se impone en el territorio y, en algunos de ellos, tenemos el agua como el elemento unificador del paisaje.

*J'ai préparé cette grande feuille de papier bleu, sombre dans sa moitié supérieure, légèrement plus clair en dessous.*

*Je me suppose à la proue du paquebot avec tous les voyageurs, avec aussi ces émigrants touchant à la terre promise. D'un trait de pastel jaune, je trace la ligne infinie des lumières que j'ai vue déjà. Avec ce même pastel jaune, je dessine les cinq gratte-ciel de deux cents mètres de haut, alignés sur un front saisissant, ruisselant de lumière. Une vibration contient trente mille employés. Un second alignement de gratte-ciel est derrière, peut-être un Troisième.*

*Dans l'eau du Rio, je dessine les balises lumineuses et, dans le ciel argentin, la Croix du Sud précédant les millions d'étoiles (203). J'imagine la grande esplanade à pic sur le Rio, avec ses restaurants, ses cafés, tous les lieux de repos où, enfin, l'homme de Buenos-Ayres a reconquis le droit de voir la mer.*

*(Le Corbusier 1930, p. 207)*



Le Corbusier, 1929.  
Llegada a Buenos Aires  
en el Transatlántico  
Massilia.



Era como si la observación de esa línea del horizonte, rebosando una vibración de luz amarilla, fuese insuficiente para rellenar el dibujo. Y como un juego entre natural y artificial, Le Corbusier absorbía las formas de la naturaleza, a la vez que las impregnaba de sus medidas, de sus pensamientos, de su carácter, de su arquitectura. Deslumbrado por esa visión infinita, Le Corbusier desembarcaba en el puerto de Buenos Aires en la noche del 2 de octubre, donde era esperado por su amiga Victoria Ocampo y por los profesores de la facultad que serían sus anfitriones durante dos meses. El puerto no estaba muy lejos del centro de la ciudad, así que, en coche, no tardaran mucho en llegar al hotel Majestic. El hotel que sería la base de Le Corbusier durante más de dos meses (del 2 de octubre al 13 de noviembre). Durante ese periodo pronunció cinco conferencias en la Asociación Amigos del Artes y cinco en la facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, conoció Buenos Aires, visitó Avellana, Mar de la Plata y La Plata. Viajó en avión hasta Asunción y Montevideo.

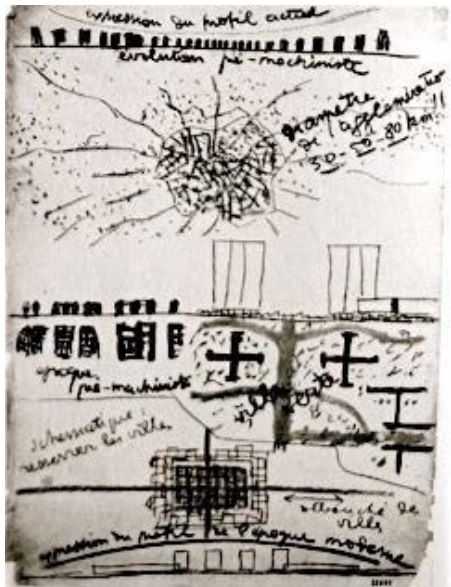
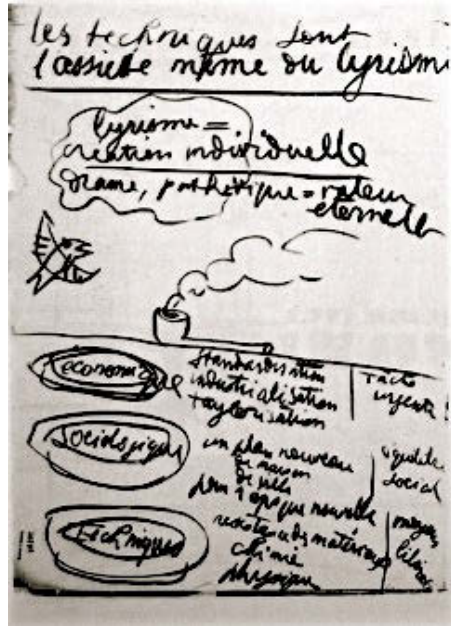
En las diez conferencias que impartió, Le Corbusier utilizó su método tradicional de discurso, que consistía en dibujar ideas y conceptos principales en grandes hojas de papel y explicar sus teorías y conceptos partiendo siempre de un esquema o de un dibujo. Esos dibujos estaban siempre presentes delante del público que, de ese modo, podría seguir sin dificultad la lógica de su pensamiento. Según el propio Le Corbusier, las diez conferencias fueron pronunciadas con el "infatigable deseo de pronunciar unas certidumbres" (Le Corbusier 1930, p. 16). Y, por ese motivo, el libro que trataría de recopilar esas conferencias tendría el nombre *Précisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*.

Le Corbusier había preparado sus conferencias antes de llegar a Buenos Aires, pero, una vez allí, sus ideas ganaron más fuerza y convicción, cuando encontraron el lugar ideal para germinar:

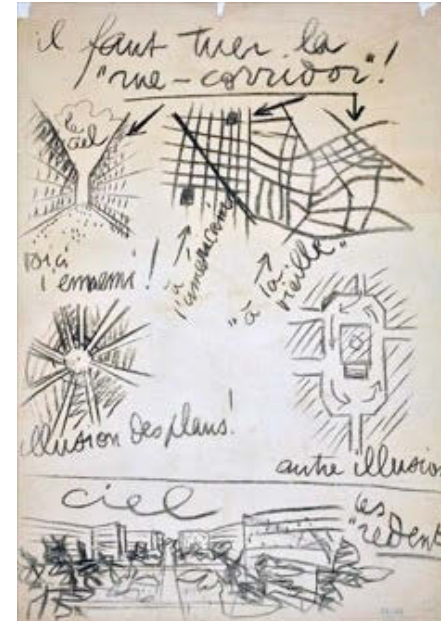
*Pourtant ici, au fond de l'estuaire du Rio de la Plata, existent des éléments fondamentaux. Ce sont trois bases éminentes d'urbanisme et d'architecture :*  
*la mer et le port immense,*  
*les végétations magnifiques du Parc de Palermo*  
*le ciel argentin....*  
*Mais on ne les voit pour ainsi dire ni l'un ni l'autre, du dedans de la ville. (Le Corbusier 1930, p. 24)*

Le Corbusier, 1929.  
 Conferencias en  
 Buenos Aires.

2ª Conferencia,  
 5 octubre. Las  
 técnicas son la  
 base misma del  
 lirismo abren un  
 nuevo ciclo en la  
 arquitectura.

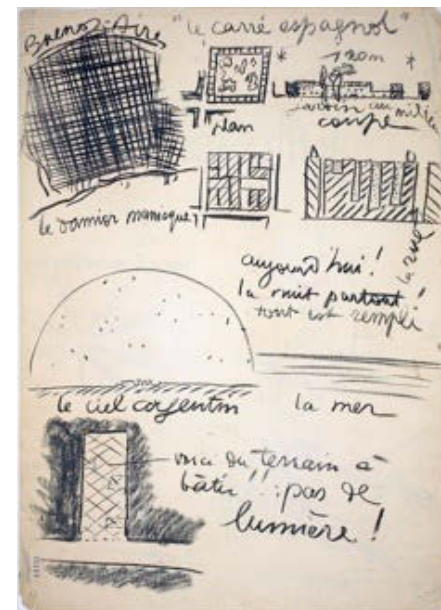


1.2 La modernidad viajando a Sudamérica



Le Corbusier, 1929.  
 Conferencias en  
 Buenos Aires.

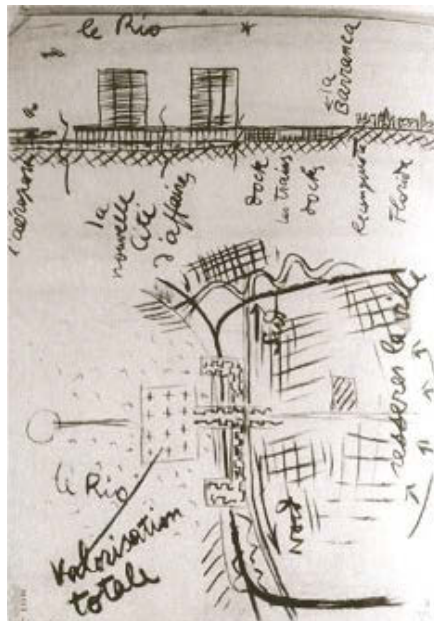
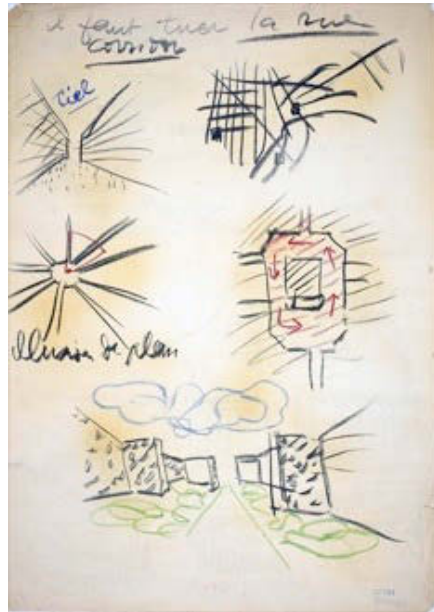
6ª Conferencia,  
 14 octubre. Un  
 Hombre, Una célula  
 Unas células=La  
 ciudad



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

Le Corbusier, 1929.  
**Conferencias en Buenos Aires.**

9ª Conferencia,  
 14 octubre.  
 Le Plan Voison,  
 Paris.  
 (Cuando presenta el plano urbano para Buenos Aires).



En Buenos Aires, Le Corbusier descubrió un nuevo territorio donde sus ideas sobre el urbanismo moderno podrían ser concretizadas. Y presentar sus conceptos sobre la arquitectura moderna, en el escenario ideal para su concertación era, para Le Corbusier, un acto de creación; era la "nouvelle architecture" lo que estaba en el escenario, deseando poder salir y fertilizar el territorio con sus premisas y sus conceptos.

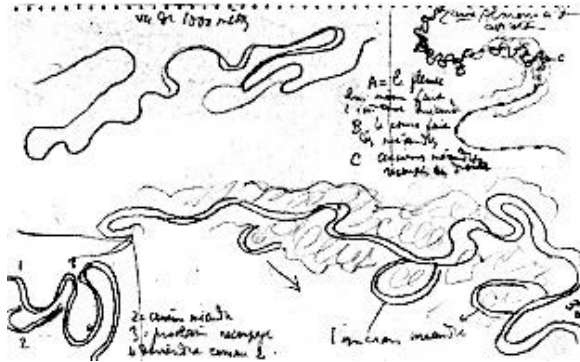
*En fait une conférence est une vraie création, comme un dessin bien fait. Il commence sur la base de calques croquis notés sur papier. Et l'idée se développe, s'exprime, s'enchaîne, prend sa route, sa qualité d'expression suivante le public qui écoute. Il y a dans la tête du conférencier une tension, un afflux d'idées, et leur choix et leur disposition, qui sont une création.*  
 (Le Corbusier 1929)<sup>9</sup>

Fueron diez conferencias impregnadas de mensajes de liberación, modernidad, ruptura, osadía y firmeza. Pretendieron ser una llamada de atención a los sudamericanos para que controlaran y participaran más de su futuro, cuyo destino sería equipar la civilización maquinista y llevarla hacia un esplendor completamente nuevo.

De todos modos, no es nuestra intención analizar en detalle las conferencias que Le Corbusier impartió en Buenos Aires. La intención es, apenas, evidenciar aspectos importantes en su discurso. Un discurso, en tono de manifiesto emocionado, que quedaría registrado en el libro *Précisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*, que Le Corbusier escribió durante el viaje de vuelta a Europa y que más tarde enviaría a sus amigos sudamericanos. Desde entonces, este documento formaría parte del ideario de la arquitectura y del urbanismo modernos sudamericanos donde estaban presentes los temas que serían la base teórica de la arquitectura brasileña en los siguientes años.

El discurso de Le Corbusier estaba en sintonía con lo que Brasil buscaba: construir "un nuevo hombre brasileño" y construir la modernidad basada en la "identidad nacional" (Cavalcanti 1995). En las conferencias pronunciadas en Sudamérica, Le Corbusier se refirió varias veces a la importancia de la construcción de un nuevo hombre y de una nueva arquitectura. Denunciando la necesidad de atribuir a la arquitectura y al urbanismo el papel de crear un nuevo concepto de dignidad humana y un nuevo concepto de

Le Corbuseier, 1929.  
Meandro, Carnet B4-249  
(Río Paraguay).



felicidad; construcciones que formarían parte de un sistema social, económico y político, capaces de traer una nueva armonía a la sociedad (Le Corbusier 1930)<sup>10</sup>.

No sería por casualidad que, seis años más tarde, Lúcio Costa elegiría Le Corbusier para proyectar la Ciudad Universitaria y el edificio del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro; dos proyectos que determinarían el rumbo de la arquitectura moderna en Brasil y servirían para ganar, o perder, la batalla contra los académicos.

Como hemos mencionado antes, en Argentina, además de las diez conferencias en Buenos Aires que le ocuparon dos semanas, Le Corbusier visitó Avellana, Río de la Plata y La Plata con tres profesores de la facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales: Alberto Molina, Ezequiel Real de Azúa y Raúl J. Álvarez. Profesores nombrados por el ingeniero Butty, decano de la Facultad, para acompañar al maestro durante su estancia en Argentina (Lapunzina 1997, p. 21). También desde Buenos Aires, viajó a Asunción (22 a 23 de octubre) y Montevideo (7 a 9 de noviembre) (Gutiérrez 2009).

El viaje a Paraguay surge de una invitación casual, probablemente del piloto argentino Almonacid, quien acababa de ser nombrado para el cargo de director de la empresa de aviación Argentina. Almonacid había llegado a Buenos Aires el 12 de octubre y se había alojado en el mismo hotel de Le Corbusier. Así que es probable que se encontraran casualmente en el hotel y de ahí surgiera la invitación del piloto a Le Corbusier para realizar el vuelo inaugural entre las capitales de Argentina y Paraguay (Le Corbusier 1930, p. 19).

Podemos imaginar que ese viaje no programado interesó desde el primer momento a Le Corbusier, al ser una oportunidad de acercarse a ese territorio desconocido. El avión de diez plazas y de nombre *Latécoère* ('latidos del corazón'), partió de Buenos Aires en dirección a Asunción a 22 de octubre con Le Corbusier como pasajero especial. *Latécoère* inició su viaje dejando el estuario del río de la Plata a su espalda. Un río inmenso, con cerca de 290 km de largo que se abría al océano y se estrechaba en dirección al continente al encontrarse con el río Uruguay y Paraná. Le Corbusier sobrevoló el delta del Paraná y siguió durante horas el río Uruguay. Fue siguiendo el curso de ese río cuando Le Corbusier descubriría el trazado sinuoso de sus meandros que dibujaban el territorio entrelazando sus ondulaciones con la



Le Corbusier, Carnet  
B3, Asuncion, 1929.

Le Corbusier, 1929.  
Montevideo.



geografía llana de esas tierras sin límite (Le Corbusier 1930, p. 7).

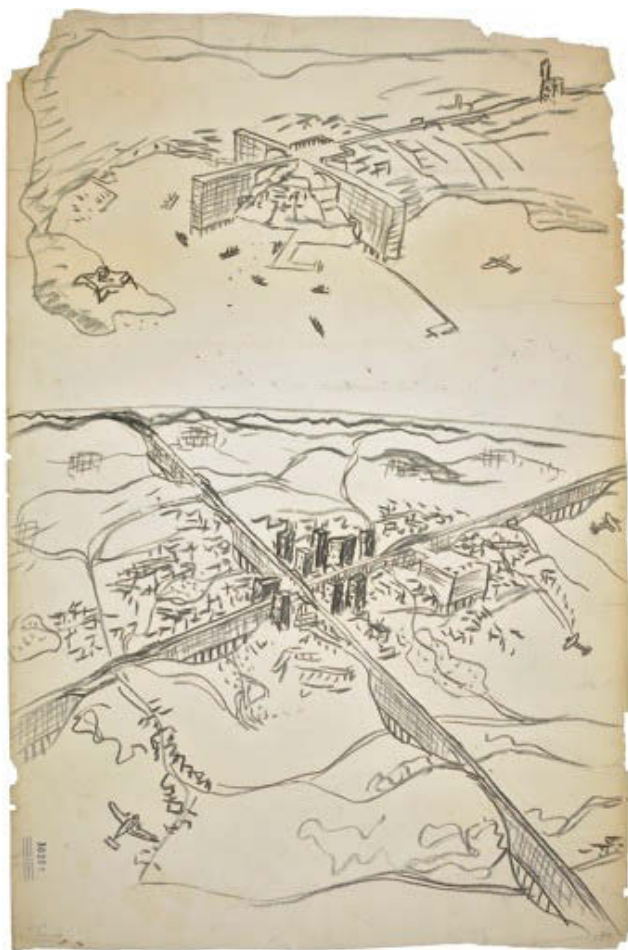
Las curvas sinuosas de los meandros que Le Corbusier dibujó en su *carnet de voyage*, se acabarían transformando en prodigiosos símbolos que servirían de base al teorema que bautizó como "la ley del meandro". Teorema que utilizó en las conferencias que realizó en São Paulo y Río de Janeiro<sup>11</sup> para explicar las dificultades que encuentran las "cosas humanas" (Le Corbusier 1930, pp. 20-21).

*Voici la 'loi du méandre': Je dessine un fleuve. Le but est précis: aller d'un point à un autre: fleuve ou idée. Surgit un incident infime, - les incidences de l'esprit: de suite, un petit coude de rien du tout, à peine sensible. L'eau est rejetée à gauche, elle entame la rive; de là, par incidence, elle est rejetée à droite. (...) A gauche, à droite, toujours plus profond (...). La sinuosité devient caractérisée, le méandre se dessine; l'idée s'est ramifiée. (...) Le mobile est respecté : on va au but, mais par quel chemin!  
Les boucles du méandre ont fait comme des huit, et c'est imbécile. Subitement, au moment le plus désespérant, les voilà qui se touchent au point le plus gonflé des courbes! Miracle! Le fleuve coule droit! Ainsi l'idée pure a jailli, la solution est apparue. Une nouvelle étape commence. La vie sera bonne et normale à nouveau...  
(Le Corbusier 1930, pp. 142-143)*

Meandros que elegían la curva serpenteante para trazar el camino hasta el océano. Un camino largo y lento que, según la lógica racional de Le Corbusier, debería ser trazado por una línea recta y así sería más rápido, eficiente y funcional. En sus palabras, las imágenes presentes en la naturaleza surgían como poderosas metáforas de la realidad y, en consecuencia, de la arquitectura. Es una paradoja que, por una parte, Le Corbusier sentía fascinación por el dibujo ondulante y natural de los meandros de los ríos, pero, a la vez, sustituía su lógica natural por una lógica mecánica y racional.

Le Corbusier pasó apenas una noche en Asunción, una pequeña ciudad hundida en medio de una vegetación admirable. Mujeres con túnica blanca y pañuelo en la cabeza vivían en unas casas indígenas en los arrabales de la ciudad. Suelo de tierra, extraordinariamente limpio y bien conservado; casita de listones de madera o de bambú, rellenos, a intervalos, con tierra (Le Corbusier 1930, p. 8). El maestro de la arquitectura moderna dejó la capital de Paraguay, rumbo a

Le Corbusier, 1929.  
Plano para Montevideo  
y Plano para São  
Paulo.  
Conferencia  
Rio-FLC-30-301



Buenos Aires. Desde allí volvió a subir al avión, ahora en dirección a Montevideo, invitado por el decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República para ofrecer dos conferencias (Le Corbusier 1930, p. 262). Desde Buenos Aires cruzó los 200 km de ancho del Río de la Plata hasta Montevideo, ciudad portuaria fundada en 1576 para contener el avance portugués, encerrada a nordeste por la bahía de Montevideo. Allí se quedó dos días (desde el jueves, 7 de noviembre, hasta el sábado, 9 de noviembre) hospedado en el Gran Hotel Pedro Gelos. Impartió dos conferencias, los días 7 y 8, en el salón de actos de la Universidad de la República. Y otra vez se lanzaba, animado, a dibujar un plano urbano para la ciudad (Gutiérrez 2009). Dibujó una estructura gigante cruciforme con un brazo más largo anclado al terreno montañoso y tres brazos que interceptaban el promontorio y se unían al río. Un rascacielos compuesto por viviendas, oficinas y una autopista en la cubierta, que pretendía vencer la barrera montañosa que dividía la ciudad del río.

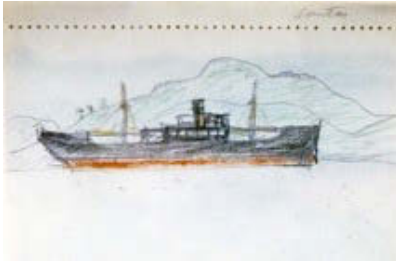
*Le noyau de la ville est sur un promontoire à pentes assez raides raccordé aux plateaux lisses de l'hinterland. Le port est en bas, pourtourant le promontoire; les habitations s'étendent très loin dans la campagne, au milieu des verdure et des rues sinueuses. Au point culminante du promontoire, on a planté une espèce de jeune gratte-ciel entortillé de passermenteries. Pourtant les offices, les comptoirs, les bourreaux sont au plus près du port, sur les flancs du promontoire. (...) Question d'urgence à Montevideo, comme partout d'ailleurs : créer une cité de affaires ! Où la créer ? (...) si nous commençons par poser le problème de la circulation prochaine? Du haut de plateau je poursuis vers la mer (...) Nous avons mis la cité d'affaires dans le port et nous avons conduit les autos non pas au pied des gratte-ciel comme sur les projets de Paris ou de Buenos-Ayres, mais sur le toit des 'gratte-mer'. (...) Nous avons construit des gratte-mer. Passez-moi l'expression. (Le Corbusier 1930, pp. 238-239)*

Después de Montevideo, Le Corbusier regresó a Buenos Aires en avión, donde permaneció hasta el 13 de noviembre, día en que partió rumbo a Brasil a bordo del paquebote *Giulio César* (Gutiérrez 2009). En el *Giulio César* también viajaban Josephine Baker<sup>12</sup> y su mánager Giuseppe Pepito Abatino (Casali 2004, pp. 36-151). La danzarina y cantante de cabaret de origen afroamericano estaba realizando un tour por Sudamérica y partía de Buenos Aires para actuar en São Paulo.

Le Corbusier, 1929.  
**Paquebote en la Bahía de Santos**, Carnet B1.

**Paquebote Giulio César**. Viaje Buenos Aires (Argentina) en dirección a Santos (Brasil).

**Josephine Baker**, "Revue Nègre" Champs Elysées-Paris.



En el capítulo *Prologo Americano* del libro *Précisions*, Le Corbusier confirma que el 27 de noviembre asistió al espectáculo de variedades donde Josephine cantó *Baby*, un espectáculo "totalmente idiota" en el cual la cantante actuaba con una sensibilidad tan intensa y tan dramática que se le llenaron los ojos de lágrimas (Le Corbusier 1930, p. 12).

Josephine fue la danzarina que protagonizó el primer espectáculo de *Music Hall* en el *Teatro de Champs-Elysées* el 2 de octubre de 1925. *Revue Nègre* fue un espectáculo vigoroso y exuberante donde Josephine bailaba, al ritmo de jazz, con su cuerpo cubierto de plumas. Le Corbusier, como sus amigos artistas y escritores, eran admiradores de ese nuevo género de actuación que había nacido en Londres en 1848 y estaba llegando a París (Casali 2004, pp. 136-151)<sup>13</sup>. Es probable que Le Corbusier asistiera a ese espectáculo de estreno del *Music Hall* en París. Y cuatro años después, en 1929, su figura y su sensualidad no eran ajenas a Le Corbusier, quien, en una carta a su madre escrita desde el paquebote *Giulio César*, rebelaba los sentimientos de admiración que sentía por esa joven de 23 años:

*Josephine est d'une modestie, d'un naturel extraordinaire. C'est exactement le petit gosse d'un village créole, tout en bon coeur. Pas un atome de vanité, de pose. Rien; le plus miraculeux phénomène de naturel.* (Le Corbusier 1929)<sup>14</sup>

Tres días después de salir del puerto de Buenos Aires, el paquebote *Giulio César* llegaría a la ciudad de Santos, en Brasil. Una ciudad del litoral de São Paulo donde se había iniciado el proceso de colonización de Brasil en 1532, marcada por el capítulo histórico protagonizado por los *bandeirantes* (indígenas mestizos que en el siglo XVI penetraban la densa floresta virgen en busca de riqueza, trazando los primeros caminos hacia el interior del país). Fue por esos caminos, ahora trazados con medios modernos, por donde Le Corbusier fue conducido en coche hasta São Paulo. Un camino sinuoso que ora recortaba ora contornaba las imponentes montañas dominadas por la densa floresta tropical que, de vez en cuando, se interrumpía y dejaba vislumbrar la geografía montañosa que se extendía, como una mano abierta, hasta el mar. El camino no era largo (77 km hasta São Paulo) así que Le Corbusier, un par de horas después de haber dejado el puerto de Santos, se instalaba en el hotel *Terminus*.

Hotel Terminus, São Paulo.

Le Corbusier, 1929.  
Vista de la Bahía de Santos, Carnet Bl.



Cuando Le Corbusier llegó a Brasil por primera vez en 1929, sus conceptos sobre la arquitectura moderna ya estaban establecidos a través de libros como *Vers une Architecture* (1923), *Urbanism* (1925) y *L'art décoratif aujourd'hui* (1925). Sus planes urbanísticos, como la *Ville Contemporaine* (1923) y el *Plan Voisin* (1925), ya habían sido publicados, así como las villas *Stein* (1927 a 1928) y *Savoie* (1929 a 1931).

Paulo Prado estaba ansioso con la llegada de Le Corbusier. Esa ciudad que apenas conocía la arquitectura moderna a través de las casas de Gregori Warchavchik, tenía ahora la oportunidad de introducir el tema moderno en los periódicos a través de su mayor defensor que, según Oswald de Andrade, era Le Corbusier:

*Nous vous étudions avec Freud et Marx. Vous ~êtes sur le même plan et aussi indispensable à l'étude du moment social présent et à l'établissement d'une nouvelle organisation générale, etc. (Le Corbusier 1929)<sup>15</sup>*

Esa figura estaba en São Paulo hablando sobre la arquitectura moderna. ¿Qué pensaría Le Corbusier cuando llegó a esa ciudad? La mayor ciudad de América Latina, con cuatro millones de habitantes, en rápido crecimiento, donde la arquitectura moderna no había llegado. ¿Cómo se podría evitar el futuro desastroso de la ciudad? Seguramente todos estos pensamientos rodeaban la mente de Le Corbusier mientras, en el salón de la casa de su anfitriona Paulo Prado, se dejaba entrevistar por dos periodistas: Flavio Rezende y Geraldo Ferraz, para la revista del *Instituto dos arquitetos do Brasil*<sup>16</sup>. Estas observaciones, mezcladas con una lógica implacable y con algo de clarividencia, han sido suficientes para que el maestro dibujase un plano urbano que evitase el futuro desastroso de la ciudad.

En *Précisions*, Le Corbusier cuenta que, estando en el despacho del prefecto de São Paulo examinando con curiosidad el plano mural de la ciudad que hacía destacar unos meandros significativos dibujados por los ríos Tieté y Pinheiros, le surgió la solución urbanística para evitar el crecimiento caótico de la ciudad.

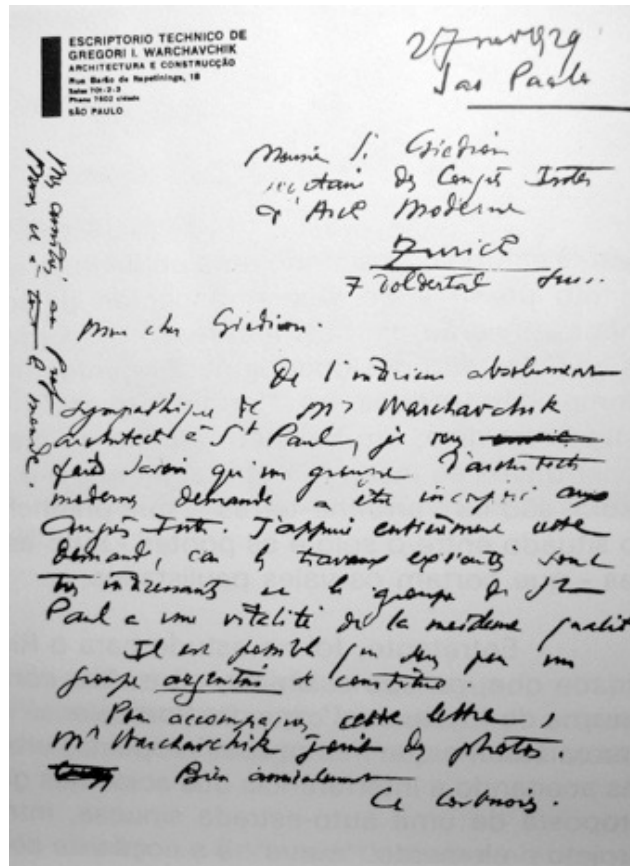
*Dans le cabinet du préfet de São-Paolo, j'examine avec curiosité, sur le plan mural de la ville, des méandres significatifs. Voici qui est pertinent: ces rues sinueuses passant sous d'autres construites en viaducs. Vous êtes, dis-je au préfet, en instance de crise de circulation. (...)*



Warchavchik, 1930.  
Vivienda en la calle  
Itapolis-São Paulo.



Carta de Le Corbusier  
a Giedion. 27 de  
Noviembre 1929. ,  
1929.



Subitement en quelques années, São-Paulo se développe vertigineusement et, d'un coup, le diamètre de la ville s'étire sur quarante-cinq kilomètres. Au centre géographique - comme toujours - voici qu'on ne circule plus. Pourquoi? Parce que - comme toujours - les bureaux ont envahi les maisons, parce qu'on a démoli les maisons et qu'on a construit des buildings, même aussi un gratte-ciel. (Le Corbusier 1930, pp. 239-240)

En sus paseos en coche había podido apreciar la topografía de la ciudad desordenada por promontorios y hoyos que ahogaban la red de las calles que intentaban, inútilmente, seguir en línea recta. Y, juntando ese problema con su recién formalizada "loi du méandre", dibujó un nuevo sistema de circulación definido por dos rascacielos cruciformes que albergaban oficinas y viviendas con una autopista en la cubierta. Según él, un conjunto de cuatro "viaductos gigantescos" que descongestionarían el centro penetrando la ciudad como un "acueducto romano":

J'ai proposé ceci à mes amis de São-Paulo:

Vous établissez des autostrades (...) l'on faisait ceci: poser de colline à colline, de sommet à sommet, une règle horizontale de quarante-cinq kilomètres puis une seconde même règle, à angle droit à peu près. Ces règles droites sont les autostrades de grande pénétration en ville (...). Vous ne survolerez pas la ville avec vos autos, mais vous la 'sur-roulerez'. Ces autostrades que je vous propose sont de gigantesques viaducs. (...) Un projet précis, un édit. Opération déjà décrite. (...) L'aspect magnifique que prendrait tout le site! Quel plus grand aqueduc de Ségovie, quels gigantesques Ponts du Gard!

(Le Corbusier 1930, pp. 241-242)

Un plano urbano destinado a solucionar problemas de tráfico impuestos por la geografía accidentada de la ciudad y asociada al rápido crecimiento de población que acabaría aplastando a la ciudad en los próximos años. ¿Clarividencia? Tal vez. Una clarividencia que no fue entendida por sus seguidores paulistas<sup>17</sup>. En la última conferencia que realizó en São Paulo, Le Corbusier presentó su plano urbano para la ciudad delante de un público atento y curioso por conocer sus ideas renovadoras, pero sin capacidad para entender qué tipo de problema estaba intentando solucionar Le Corbusier. Una propuesta demasiado utópica, demasiado violenta, para un público que desconocía los problemas impuestos por la nueva era de la máquina, que poblaría el territorio con la velocidad caótica de los coches.

Plano de Sao paulo, 1924.



Le Corbusier, 1929.  
Plano urbano para Sao Paulo colección Jose Carlo Ferraz.

Le Corbusier, 1929.  
Papel de carta del Hotel Terminus. FLC C3-7-130.



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

En São Paulo, las dos conferencias realizadas por Le Corbusier condensaron los contenidos de las conferencias de Buenos Aires<sup>18</sup>. El maestro habló sobre el proceso del intenso crecimiento de la ciudad, de las consecuencias de ese crecimiento y del papel del Estado en los procesos urbanísticos. En la primera conferencia, empezó explicando por qué una ventana colocada directamente en el plano del muro no funciona. Luego dibujó una casa moderna construida toda sobre *pilotis*, con un jardín por debajo. Siguió explicando por qué las paredes de cristal no serían un inconveniente para el ambiente, ya que existiría un sistema especial de ventilación para refrescar la casa y mantenerla siempre a 24 grados. El tejado sería plano, cubierto de plantas, "iguales a las que crecen en las montañas" (Le Corbusier 1930, p. 56).

El discurso de Le Corbusier siguió sobre el significado de la casa como "una máquina para habitar", desde el punto de vista del confort y de la técnica de construcción moderna. Mencionó que en Sudamérica utilizaban la palabra *futurista* para decir moderno. Y que estaban totalmente equivocados, ya que *futurista* fue un movimiento, específico, que ocurrió en Italia, en el inicio del siglo, y que ya pertenecía totalmente al pasado. Habló del ingeniero como el personaje que da cuenta de los aspectos técnicos, refiriendo que el "espíritu de belleza" y "de orden" era misión de la arquitectura. En sus conferencias utilizaba siempre la palabra *misión*. De hecho, trataba siempre de transmitir el mensaje de que no era él, un personaje especial, sino los arquitectos en general los que tenían una misión (Bardi 1984, pp. 118-120).

Los mismos temas fueron desarrollados en las dos conferencias que impartió, días más tarde, en Río de Janeiro, pero allí estaban impregnadas de su entusiasmo y admiración por la ciudad de montañas imponentes y naturaleza exuberante.

*Quand on est à Rio-de-Janeiro, - des baies d'azur, ciel et eau, se succèdent au loin en forme d'arc, bordées de quais blancs ou de plages roses; où le golfe s'enfonce dans les terres, l'eau clapote.*  
(Le Corbusier 1930, p. 233)

Si el viaje a São Paulo repercutió en contactos personales con la vanguardia intelectual y artística paulista, el viaje a Río representó el encuentro de Le Corbusier con una ciudad mágica e inesperada.

Le Corbusier, 1929.  
Sao Paulo, Carnet B1.



Desde siempre, escuchamos relatos mágicos y emocionantes sobre la ciudad de Río de Janeiro. Ya debería de ser así en 1502, cuando, después de Pedro Alvarez Cabral, una carabela portuguesa, comandada por Gonçalo Coelho, entró por primera vez en la bahía de Guanabara. El comandante, Américo Vespucio<sup>19</sup>, pensó que esa bahía era el estuario de un río. Y, como era el día 1 de enero, llamó al lugar de Río de Janeiro (Castro 2003). Uno podría preguntar cómo es que un navegador con la experiencia de Vespucio podía haber confundido una bahía con un río. Seguramente estaría aturdido por el escenario que se formaba delante de sus ojos. Un escenario que, podemos imaginar, sería muy parecido a la imagen que los antiguos tenían sobre el paraíso: un carnaval de montañas, sierras, playas, islas, dunas, lagunas y florestas. Todo eso se derramaba sobre el océano y se levantaba hacia el azul infinito del cielo.

*Uma obra prima da natureza habitada por gente feliz, bronzeada e amoral: homens e mulheres que viviam cantando e dançando ao sol, todo o mundo nu fornicando alegremente nas matas e areias, dormindo em redes ao luar ou em romanticas choupanas de palha, e com uma abundancia de frutas, pássaros e peixes ao alcance da mão - ninguém precisava plantar, só colher, e a vida segue. Uma ideia tão feliz e paradisiaca que deixava muito mal a ideia, então corrente entre jesuitas, de que os selvagens não tinham alma. (Castro 2003, p. 15)*

Seguramente Río de Janeiro, quinientos años después de ser avistada por Vespucio, ya no sería la misma. Nuevos edificios habían cambiado la línea del litoral y se habían hecho muchos atropellos contra la fauna y la floresta tropical. Pero sus montañas seguían ahí (o casi todas); firmes como centinelas incansables vigilantes del inmenso océano. En 1929, Río ya no era la ciudad que representaba el paraíso que rellenaba los sueños de los navegadores, pero seguía siendo la ciudad carismática, escenario de aventuras y desventuras de piratas corsarios y esclavos, capital de un imperio europeo, territorio del carnaval, ciudad maravillosa. Todo eso, junto con sus casi ochenta kilómetros de playas aplastadas entre el mar y las montañas, hacían de esa ciudad el símbolo y la tarjeta postal de Brasil.

Seguramente Le Corbusier no tardó en sentir ese carácter mágico de la ciudad: "Sus muelles son los más hermosos del mundo, el océano ese espectáculo mágico que tanto nos emociona [...] la luz fabulosa, alegría [...] florestas

Le Corbusier, 1929.  
Río de Janeiro,  
Carnet B1.



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

deliciosas, picos, silhuetas, encantador" (Le Corbusier 1930, p. 244); "Los negros que a todo asisten desde el alto..." (Le Corbusier 1930, p. 9).

Sabemos que toda esa iconografía fascinó a Le Corbusier, pero no todo fueron buenas sorpresas durante su estancia en Río. La presencia del urbanista francés Alfred Agache<sup>20</sup> le deja incómodo, ya que este había sido contratado por el Ayuntamiento para realizar un nuevo plano urbano de la ciudad. Le Corbusier se molestó de tal modo, que mencionó en *Précisions* que no quería incluir en sus planes el viaje a Río de Janeiro, justificando que acabó por comparecer porque sus amigos insistieron (Le Corbusier 1930, p. 260).

Como había sucedido en São Paulo, también en Río, la familia Prado trató de hacer la estancia de Le Corbusier agradable. Ese breve estado de malhumor, causado por la presencia de Agache, rápidamente desapareció cuando el alcaide Antonio Prado Junior le invitó a realizar un paseo de avión sobre la ciudad. Le Corbusier sobrevoló ese territorio salpicado por montañas rocosas y puntiagudas, delineado por hermosas bahías de playas de arena blanca y olas de espuma reluciente. Un territorio exuberante que se tranquilizaba al encontrar el mar; inmenso e infinito océano. Le Corbusier registraba en su carnet de voyage ese espectáculo de la naturaleza que se formaba delante de sus ojos. Desde el aire dibujó las verdes montañas atrapando la ciudad, el azul del mar horado por islas, el rojo de la tierra y la arena al mismo borde de las casas.

*D'avion, j'ai dessiné pour Rio-de-Janeiro, une immense autostrade reliant à mi hauteur del doigts des promontoires ouverts sur la mer, de façon à raccorder vitelement la ville, par l'autostrade, aux hinterlands élevés des plateaux salubres. (...) Ainsi par exemple, à partir de trente mètres seulement commencent les cubes des logis, de trente mètres à cent mètres, soit dix étages doubles 'd'immeubles-villas'. Je dis. 'd'immeubles-villas'. Car réfléchissons à la qualité à la valeur de ce sol conquis dans l'espace de la ville: devant, la mer, le golfe, les plus belles baies du monde, l'océan, ce spectacle magique qui nous commotionne tant, avec son mouvement de navires, sa lumière fabuleuse, sa joie; derrière, les coteaux qui s'élèvent pleins de futaies délicieuses, les pics aux silhouettes, enchanteresses. Des 'immeubles-villas'? Ce sont. des appartements à services communs, Avec des jardins suspendus, des pan de verre; tout cela est en l'air très haut. C'est presque le nid : oiseau planeur. La 'rue en l'air' (...). (Le Corbusier 1930, p. 245)*



Le Corbusier, 1929.  
Río de Janeiro,  
Carnet B6



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

Con esta visión idílica de la ciudad vista desde el aire, Le Corbusier volvería a la tranquilidad de su habitación en el hotel Glória. Desde la ventana seguía viendo el azul inmenso del océano y el Pão de Açucar<sup>21</sup> vigilando la ciudad. Seguía admirando la fuerza irracional de la naturaleza que se imponía delante de sus ojos cuando, imaginemos, se acordó de su amigo Blaise Cendrars, quien dijo que la violencia sensual de esa ciudad absorbería toda y cualquier arquitectura: "Hagan lo que hagan con su pequeño urbanismo, siempre serán aplastados por el paisaje" (Le Corbusier 1930, p. 71). Y con las palabras de Cendrars en la memoria y delante de ese paisaje que le absorbía la mirada, el arquitecto y urbanista encontró la explicación para la inquietud que le consumía el pensamiento durante todo el viaje a Sudamérica: el deseo de hacer visible la fuerza exuberante de la naturaleza a través de la arquitectura; a través del contraste con la línea horizontal.

*Le lyrisme y trouverait son complète. Y a-t-il rien de plus élégant que la ligne pure d'un viaduc dans un site mouvementé et de plus varié que ses substructures s'enfonçant dans les vallonnements à la rencontre du sol?*  
(Le Corbusier 1930, pp. 241-242)

Le Corbusier proyectaba, para Río de Janeiro, una estructura que trataba de conformar la geografía inconstante de la ciudad. Y a la vez que registraba lo que había visto desde el aire, trazaba una línea curva infinita que se adosaba a las montañas, como queriendo atraparlas y afirmar su geometría caprichosa: un viaducto curvilíneo modelado por el territorio y levantado del suelo desde donde siempre se podía ver el mar. Un viaducto habitable, definido por viviendas, comercio y oficinas que era la respuesta humana a la difícil topografía. Como un sincretismo entre arquitectura y paisaje; Le Corbusier establece un juego dialéctico y complejo entre hombre y naturaleza, entre ciudad y territorio, entre natural y artificial.

*Or, du large de Rio, j'ai repris mon carnet de dessin; j'ai dessiné les monts et, entre les monts, l'autostrade future et la grande ceinture architecturale qui la porte; et vos pics, votre Pao de Assucar, votre Corcovado, votre Gavea, votre Gigante Tendido étaient exaltés par cette impeccable horizontale. (...) 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'oeil voyait quelque chose, deux choses la nature et le produit du*

Le Corbusier y Monteiro de Carvalho delante del Pão de Açúcar. Río de Janeiro, 1929.



Le Corbusier, 1929. Río de Janeiro, Carnet B1.

Le Corbusier, en el paseo de la playa delante del Hotel Gloria, donde estaba hospedado, FLC·ADAGP.



*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.*  
(Le Corbusier 1930, pp. 245-246)

Un proyecto utópico que marcaría el momento y el lugar que revelaría la obra futura de Le Corbusier. El momento de inflexión que Le Corbusier llevaba delineando desde mediados de los años veinte. Un momento que representó el inicio de una nueva pesquisa plástica y formal en su arquitectura. Y con ese plano urbano utópico que pretendía preservar la relación visual con el mar y el diálogo con la topografía, Le Corbusier terminaba las conferencias en Río de Janeiro. Un plano urbano que transformaba el proyecto para *Une ville contemporaine de trois millions d'habitants* de 1922, en un esquema demasiado rígido e inflexible, que daría origen al plano *Obus*, en el Argel de 1930.

La fuerza y la belleza de la naturaleza presente en Río, interpretada por Le Corbusier, regalaba a la arquitectura una nueva confrontación donde el urbanismo se alejaba de los presupuestos cartesianos y encontraba una nueva variable; la flexibilidad orgánica de crecimiento infinito, asociada al diálogo con el territorio y con la naturaleza.

A 9 de diciembre de 1929, Jeannerete se despedía de Río de Janeiro en dirección a Bordeaux. Doce días en medio del océano, en el paquebote *Lutetia*. De nuevo, la coincidencia de encontrarse a Josephine Baker en el mismo paquebote, regresando a París después de terminar su "tour" por Sudamérica.

Durante ese largo viaje, Le Corbusier escribió el libro *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanism*. El libro recopilaba las conferencias realizadas en Buenos Aires y añadía cuatro capítulos más: "Un prólogo americano", "Un corolario brasileño", seguidos de "Una temperatura parisiense" y de "Una atmósfera moscovita". Capítulos escritos bajo el impacto de la experiencia de viajar por Argentina, Paraguay, Uruguay y Brasil, en los cuales nos damos cuenta, diversas veces, de un estado de espíritu cargado de contradicciones. Por una parte, estaba convencido de que el mundo se tenía que mirar desde un punto de vista científico; por otra parte, se sometía, como Pedro Alvares Cabral cuando descubrió Brasil en 1500, o, más aún, a Vespúcio cuando llegó a Río de Janeiro en 1502, a la belleza sensual de un territorio fascinante y misterioso.

Le Corbusier, 1929.  
Plano urbano para Río  
de Janeiro.  
FLC 32-091.



Una fascinación que se puede identificar a través de exclamaciones y palabras que emplearía para describir lo que estaba delante de sus ojos: "¡América inmensa!", "invencible", "magnífico", "violento" y "sublime".

*Lorsque j'étais arrivé à Rio il y a deux mois et demi, j'avais pensé: 'Urbaniser ici, autant remplir le tonneau des Danaïdes! Tout serait absorbé par ce paysage violent et sublime. (Le Corbusier 1930, p. 246)*

En este intenso diálogo entre hombre y naturaleza, Le Corbusier dibujaba montañas, flores y árboles, imaginaba cuerpos femeninos de curvas sensuales semejantes a la topografía caprichosa. Buscaba, con el dibujo, la forma alegre, mágica y sensual de la vida. Y dibujar era experimentar, con sus dedos, ese estado de espíritu gracioso y relajado. Y así encontraba su relación con la arquitectura; una arquitectura que era pura forma de vida y era el vínculo entre hombre y naturaleza.

Para Le Corbusier, el viaje siempre fue un momento de observación de la realidad. Una realidad que, a través de la reflexión, se transforma en un dibujo, una interpretación, una idea, un proyecto. Es una manera de pensar la arquitectura desde un punto de vista que no le pertenece. Una cosa es la realidad, otra cosa es la percepción de la realidad y, el resultado del viaje es la lectura que hacemos de esa realidad. Las palabras que utilizamos para describirla, los dibujos que utilizamos para representarla... todo eso, en Le Corbusier, es un modo de reflexionar y de inventar un sistema artificial que proviene de un sistema natural, lejano y silencioso. Naturaleza y artefacto, imagen y realidad, percepción y reflexión, acuerdo y desacuerdo; campos de batalla de un arquitecto convencido de que la arquitectura y el urbanismo, sí, podrían cambiar la percepción y la relación con la realidad.

Quizá nunca se ha otorgado su verdadera importancia, por las repercusiones profundas que tuvo sobre su carrera posterior, al viaje de Le Corbusier a Brasil en 1929. Su escepticismo sobre las promesas de la era de la máquina se manifiesta por vez primera en 1930, en el proyecto de la *Maison Errazuriz*, y en 1931 con la *Villa de Madame de Mandrot*, construida cerca de Toulon. Su relación con el urbanismo se transforma ya en el proyecto para *Obus* de Argel en 1934, así como su relación con la naturaleza. Una relación silenciosa, de admiración, de temor y de respeto.



**Le Corbusier y Josephine Baker** en la playa de Copacabana en Río de Janeiro. Dibujo imaginado por Le Corbusier realizado en una invitación para un baile de mascararas en el paquebote Lutetia.



*Mesdames et Messieurs, cette année-ci, mon vagabondage attentif de Moscou avec les steppes, à la Pampa et à Buenos-Ayres, à la forêt vierge et à Rio, m'a fortement enraciné dans la terre de architecture. L'architecture agit par construction spirituelle.(...)*

*Quand les solutions sont grandes et que la nature vient s'y marier allègrement, plus que cela: quand la nature vient s'y intégrer, c'est qu'alors on s'est approché de l'unité. Et je pense que l'unité est cette étape où conduit le travail incessant et pénétrant de l'esprit. (Le Corbusier 1930, p.246)*

Le Corbusier con  
Josephine Baker en el  
paquebote Lutetia.  
FLC L5 (2) 20



1.2 La modernidad viajando a Sudamérica

1 Le Corbusier y Blaise Cendrars nacieron en el mismo año -1887- en La Chaux-de-Fonds.

2 Paulo Prado (1869-1943), descendiente de una importante e influyente familia de São Paulo, fue mecenas de arte, escritor y gran impulsor de la cultura modernista de Brasil. Escribió *Relato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* en 1928. Referencia, aun hoy en día, entre sociólogos, filósofos y antropólogos de Brasil.

3 El tema de construir una nueva capital venía siendo discutido en la política brasileña desde 1922, año del centenario de la independencia de Brasil, cuando el presidente Epitácio Pessoa incluía en las celebraciones la intención de fundar, en la región de Planaltina, la futura capital del país.

4 Carta de Léger a Le Corbusier, 1926, FLC-U2.9.1.

5 En *Précisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*, Le Corbusier cuenta que fue en casa de la duquesa de Dato, en París, donde conoció a Alfredo Gonzalez Garaño (Montevideo 1877-1943), coleccionista y crítico de arte, quien le sugirió viajar a Buenos Aires para que expresara en esa capital las realidades de la arquitectura moderna (Le Corbusier 1930, p. 34).

6 Victoria Ocampo (1890-1979), editora, escritora y mecenas de arte, sería la directora de la revista *SUR*, fundada en 1931, donde fueron publicados los primeros poemas de Jorge Luis Borges.

7 Carta de Le Corbusier a Blaise Cendrars, 1926, FLC C3.5.290.

8 Se puede comprobar en la imagen de la lista de pasajeros Massilia.

9 Le Corbusier, carta a su madre, 14 de noviembre de 1929, a bordo del Giulio Césare.

10 Para saber más sobre las conferencias en Brasil consultar: Santos, C. R. & Pereira, M. C. S. & Pereira, R. V. S. & Silva, V. P. (1987), *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela/Projeto, São Paulo. Tsiomis, Y. (2006), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, Flammarion, París.

11 En el libro *Précisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*, la "loi du méandre" es introducida en la sexta conferencia, pero en realidad, como el propio Le Corbusier afirma en el capítulo "Prólogo americano" ese teorema solo fue utilizado en las conferencias de Sao Paulo y Río de Janeiro, ya que el viaje a Asunción, sobre los meandros de los ríos Paraná y Uruguay, solo se realiza después de las diez conferencias en Buenos Aires.

12 Josephine Baker (1906-1975), cantante y bailarina de origen afroamericano.

13 En septiembre de 1923, Le Corbusier realizó para Marcel Levaillant, un amigo de la Chaux-de-Fonds, una serie de 50 acuarelas sobre el tema Music Hall (Casali 2004, pp. 136-151).

14 Carta de Le Corbusier a su madre, 17 de noviembre de 1929, desde el Giulio Césare (R2-1-60).

15 Le Corbusier, carta a su madre, 14 de noviembre de 1929, a bordo del Giulio Césare.

16 Entrevista publicada en la *Revista del Instituto dos arquitetos do Brasil*, febrero de 1963, n.º 8, pp. 6-8.

17 Paulista: habitante de São Paulo.

18 Como se puede averiguar en el libro *Précisions sur l'état présent de l'architecture et l'urbanisme*.

19 Américo Vespucio (1454-1512), de origen italiano, fue un navegador que trabajó para las coronas portuguesa y española, viajó por el Nuevo Mundo, haciendo el reconocimiento de Brasil en 1502, después de ser "descubierto" por Pedro Álvarez Cabral en 1500.

20 Alfred Agache (1875-1959), arquitecto francés, contratado durante la dictadura de Getulio Vargas para presentar proyectos urbanísticos para Río de Janeiro, Recife, Porto Alegre y Curitiba.

21 Pão de Açúcar: una de las montañas más emblemáticas de Río de Janeiro.

La "Revolução dos 30",  
Río de Janeiro.

Getulio Vargas y sus  
ministros 1930.  
CPDOC-OA foto 061



1.3 Aprendiendo a ser moderno

### 1.3 APRENDIENDO A SER MODERNO

Lúcio Costa

Le Corbusier se despidió de Río de Janeiro, rumbo a Europa, en diciembre de 1929. En Brasil se estaba terminando la década de los dorados años veinte; años de crecimiento económico y de afirmación del país en el mercado internacional. Pero, justo cuando el crecimiento económico estaba posibilitando mudanzas y reformas importantes en el país, tenía lugar el *crack* de *Wall Street*, provocando un largo periodo de depresión en Estados Unidos. Una devastadora crisis económica que rápidamente se hizo sentir en la débil estructura económica de Brasil.

Los célebres acontecimientos protagonizados por los intelectuales de São Paulo, que pautaron la década de los años veinte, terminarían en breve. Con la crisis económica de 1929 se acababan los salones y las fiestas, las exhibiciones y los eventos de vanguardia. Incluso Paulo Prado, perteneciente a una familia importante, gran productora de café, anfitrión de Le Corbusier durante su estancia en São Paulo en 1929, se inhibió de realizar el proyecto que el maestro le había esbozado para la reforma de su casa en el barrio de *Higienopolis*. Se trataba del proyecto para la reforma de su biblioteca particular, que Gregory Warchavchik se encargaría de construir (Lira 2011, p. 184).

En el inicio de los años treinta, el esfuerzo de renovación en la arquitectura parecía haber dado los primeros pasos con las casas de Gregory Warchavchik y con la visita de Le Corbusier a Brasil, ofreciendo el tema de la arquitectura moderna en casi todos los periódicos y revistas no solo de São Paulo, pero de Río de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador y Recife. Por todos lados surgían críticas positivas o negativas sobre la nueva arquitectura (Lira 2011, p. 181). Todo este impulso se ralentiza pues, junto a la crisis económica se iniciaba una crisis política que ponía en evidencia la débil estabilidad de la política brasileña, basada en la influencia de unas cuantas familias de importante poder económico. Una insatisfacción generalizada contra el dominio político de la grande élite

Avenida Copacabana,  
Río de Janeiro, 1930.

Avenida Rio Branco,  
Río de Janeiro, 1930.



agraria que terminó con el golpe militar del 24 de octubre de 1930. Con esta revolución, conocida como la *Revolução dos 30*, terminaba la *Primeira República* (o la *República Velha* 1889-1930) y se iniciaba la *Segunda República* con el gobierno provisorio de Getulio Vargas<sup>1</sup>. Los optimistas entendían que surgía la oportunidad para todos: pobres, ricos, influyentes o no. Una gran ilusión, luego deshecha, llenaba el alma popular que tenía esperanza en que los viejos métodos aristócratas se irían desmoronando (Ferraz 1965, p. 35).

El inicio de la era Vargas también simbolizó el desplazamiento de la "lucha" contra el academicismo, de São Paulo a Río de Janeiro, anunciando el deseo del presidente Vargas de retirar poder a São Paulo como el estado que, hasta entonces, había dominado la política del país (Amaral 1975, p. 354). El objetivo de Vargas era modernizar el país, a imagen de las grandes capitales europeas. Y para eso sabía que era importante tener el apoyo de los intelectuales, escritores y artistas de vanguardia que, desde la afamada *Semana de Arte Moderna de 1922* en São Paulo, se habían afirmado como personajes clave para la renovación cultural del país. Así, una de las primeras preocupaciones de Vargas fue conquistar el apoyo de intelectuales influyentes como Graça Aranha, Oswald de Andrade y Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre otros<sup>2</sup>. Un apoyo que no fue difícil de conquistar, ya que lo importante era seguir con el movimiento de renovación iniciado en la década anterior y, para eso, era importante tener el apoyo del Gobierno. Lo que significaba la posibilidad de seguir introduciendo sus ideales en la sociedad y en la cultura. Por otro lado, Vargas había dejado clara su postura sobre la necesidad de construcción de una nueva identidad nacional, desconectada del pasado colonial, que se unía a las promesas de un futuro técnicamente avanzado y moderno. La divergencia, que los intelectuales no quisieron ver, era que Vargas buscaba una nueva identidad nacional a imagen de las doctrinas fascistas que prosperaban en Europa.

Con Vargas se asumía, definitivamente, el camino hacia la modernización del país. Una modernización que ha dado un impulso a los planos urbanos iniciados durante la *Velha República*, en especial en Río de Janeiro, por el alcalde Pereira de Passos.

La *Nova República* de Vargas deseaba imprimir una imagen moderna y monumental en las capitales federales a través de

Tarjeta postal de la  
**Avenida Presidente  
Vargas**. Río de  
Janeiro, 1944.



AV. PRESIDENTE VARGAS 1944  
RIO DE JANEIRO

la elaboración de importantes cambios urbanísticos y construir una nueva identidad brasileña. Según Vargas, hacía falta elevar el nivel de las camadas populares, y para eso habría que desarrollar la cultura del país. El primer paso fue la creación de dos nuevos ministerios: el del Trabajo y el de Educación y Salud Pública (Cavalcanti 1995, p. 55).

Es en este contexto de renovación en el que surge Lúcio Costa (1902-1998). Lúcio Costa nació en Toulon en 1902. Después de su nacimiento, la familia se trasladó a Río de Janeiro, donde permanecieron hasta que Costa cumplió ocho años de edad. En 1910 se trasladan a Europa, donde viven en Inglaterra y Suiza hasta 1916. Fue en plena guerra cuando Lúcio Costa, con catorce años, regresaría a Río. Su padre siempre había deseado un hijo arquitecto y, como a Lúcio le gustaba dibujar, lo matriculó en la *Escola Nacional de Belas Artes*. Como describe Costa en uno de sus textos, el perfil de la Escuela era académico y lo que promovía era la arquitectura ecléctica; es decir, la copia de los estilos históricos según la naturaleza del programa:

*(...) eu me formei com a tradição acadêmica, aquela coisa eclética, o arquiteto era ensinado para conhecer bem os estilos desde o tempo da Grécia até Roma, o Renascimento, etc, com a finalidade de aplicar estes conhecimentos históricos à época, aos programas contemporâneos. Era a época do chamado ecletismo arquitetônico. Os estilos "historicos" eram aplicados sans façon de acordo com a natureza do programa em causa. Tratando-se de igreja recorria-se ao conceituário romântico, gótico ou barroco; se de edifício ou palacete, ao Luís XV ou XVI; se de banco, ao renascimento italiano; se de casa, a gama variava do normando ao basco, do missões ao colonial.*  
(Costa 1995, p. 15)

Fue durante su periodo de estudiante, en 1924, cuando Lúcio Costa ganaría una beca de la *Sociedad Brasileña de Belas Artes*, cuyo director era Mariano Filho<sup>3</sup>, para estudiar la arquitectura colonial de la pequeña ciudad de Diamantina.

Como hemos mencionado antes, Mariano Filho abogaba la causa de resistencia contra los estilos importados, y estaba empeñado en definir un movimiento nacional denominado neocolonial (Filho 1943, p. 8). Además, había detectado en Lúcio Costa las mismas convicciones:

*(...) Costa foi o mais destemido lutador da coluna tradicionalista e de fato procurou resistir a toda e qualquer importação automática de estilos considerados*

Lucio Costa. Dibujo realizado cuando tenía 18 años, en el aula de dibujo de Lúcia de Albuquerque.



*impróprios aos nossos termos ao nosso clima, de cor e paisagem. (Filho 1943)*

En esa pequeña ciudad colonial portuguesa comenzó la relación de Costa, aún estudiante, con la historia de la arquitectura brasileña. En Diamantina, el joven Lúcio Costa pudo constatar la diferencia entre la "verdadera" arquitectura colonial, de origen portugués, y el "falso colonial" que se realizaba en Río de Janeiro:

*Lá chegando cai em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira - esteios, baldrames, frechais - enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebo (...). (Costa 1995, p.27)*

Lúcio Costa entendió que el valor de la arquitectura colonial portuguesa no estaba en la decoración, o en los adornos, como proponía Mariano Filho, y sí en el modo como se integraba con la topografía y se defendía del clima tropical, de calor y de lluvias intensas, a través de la utilización de materiales apropiados y técnicas constructivas apropiadas. Nada era falso, nada era adorno, todo correspondía a una función. El neocolonialismo pasaría a ser, para Costa, una mentira que le había rebelado la arquitectura colonial como auténtica.

Pero, no era eso lo que interesaba a Filho y a sus seguidores, que veían la arquitectura tradicional portuguesa como un conjunto de elementos que ahora eran utilizados como elementos decorativos. Esa contestación fue, para Costa, algo doloroso que lo llevó a distanciarse de la arquitectura con la cual había convivido durante los últimos años.

Costa terminó el curso de arquitectura dos años después de viajar a Diamantina. Con el diploma en la mano, decidió conocer la vieja Europa, donde estuvo viajando un año. Un largo viaje que marcó su relación con la arquitectura y la ruptura definitiva con los preceptos formales de la arquitectura ecléctica.

*Depois de formado, decidi aproveitar a oportunidade, de uma passagem de navio de ida e volta à Europa, oferecida pela Lloyd brasileira aos alunos da escola. Passei um ano na Europa como turista. (Costa 1995, p. 27)*

Lucio Costa, 1924.  
Acuarela de una calle  
en la ciudad colonial  
de Diamantina.



Durante el viaje a Europa, Lúcio Costa se confiesa "alienado". Se mantiene lejos de la arquitectura moderna, sin dejar de registrar perturbaciones en relación con los monumentos antiguos. Su correspondencia revela un cierto malestar, mezcla de tedio e inquietud:

*Cansado de ver tanta coisa interessante em tão pouco tempo, já quase nada sinto e quase nada me emociona. Procuo em vão ter aquela sensação de alegria sincera, profunda e ingênua que eu sempre tinha, e me fazia tanto bem. Era como uma onda de ar fresco e puro que respirasse. Quando visitava um monumento de arte, um monumento antigo, a minha imaginação me auxiliava e me auxiliava a história - e eu revivia todo o antigo esplendor.*

*E era viva e forte a emoção que sentia. Agora atravesso galerias, admiro igrejas, percorro museus visito monumentos e nada sinto de verdadeiramente profundo e me enervo. E sigo sempre e procuro, e vou sempre procurando qualquer coisa, que não sei ao certo, que não encontro, qualquer coisa que deve existir pois que eu dantes sentia, pois que ainda sinto em torno, mas que já não sinto em mim. (Costa 1995, p.44.)*

De vuelta a Brasil, Lúcio Costa, aparentemente alejado de la arquitectura, acompaña sin gran interés, según su propio testimonio, las conferencias de Le Corbusier en 1929 en Río de Janeiro (Costa, 1995). Para su sorpresa, en 1930 recibe una carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade<sup>4</sup>, jefe de gabinete del recién creado ministerio de Educación y Salud, solicitando su presencia en el ministerio (Costa 1995, p. 16).

El día siguiente, Lúcio Costa se dirigiría al centro de la ciudad, donde se encontraban las instalaciones provisionales del ministerio, y una vez allí sería invitado a ejercer el cargo de director de la *Escola Nacional de Belas Artes*. Lúcio Costa explicó las dificultades de aceptar la honrosa invitación, por varias razones. La principal era que le parecía inútil cambiar el director sin cambiar radicalmente la organización y la orientación de la escuela. Mello Franco de Andrade explicó a Costa que esa era, justamente, la intención del ministro. Por esa razón le habían llamado y le darían apoyo absoluto (Xavier 1962, p. 41).

Lúcio Costa tenía veintiocho años cuando asumió la dirección de la *Escola Nacional de Belas Artes*. Fue bien acogido por los profesores y catedráticos, ya que veían en Lúcio Costa un seguidor.



Lucio Costa, 1924.  
Acuarela de la Iglesia  
del Carmo en la ciudad  
colonial de  
Diamantina.



Pero no fue así. Costa introdujo importantes cambios en el cuerpo docente principal: sustituyó todo el cuerpo de profesores de arquitectura. Contrató para el área de proyectos a Alexander Buddeus (arquitecto belga que tenía una obra en Río), Gregori Warchavchik (a quien apenas conocía de las revistas y estaba construyendo una vivienda en Río) y a Affonso Reidy como asistente de Warchavchik. Celso Antonio para la escultura y Leo Putz para la pintura (Bruand 1981, p. 73).

En apenas un año<sup>5</sup>, el curso de arquitectura ganaba nueva fisionomía. Lúcio Costa entró en la conservadora escuela de un modo abrupto. Destituyendo los pilares que la habían soportado hasta entonces. Pero quizás sería el único modo de introducir el cambio. Si estuviese esperando por el consenso o la aprobación de sus decisiones, Costa, nunca habría podido realizar su objetivo: introducir la ruptura con el modelo de la arquitectura ecléctica:

*Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical.(...) O actual é absolutamente falho. A divergência entre arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exactamente o contrario. (...) Fazemos "estilo". (...) Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.(Costa 1995, p. 44)*

Según las palabras de Costa, la arquitectura que se realizaba en Brasil estaba totalmente desajustada con el espíritu del tiempo, y los arquitectos totalmente alienados en relación con la realidad.

Los alumnos se animaron con los cambios introducidos por el nuevo director, pero los antiguos profesores iniciaron una guerra en la prensa contra Lúcio Costa. José Mariano Filho escribió varios artículos, indignado y escandalizado con el nuevo rumbo que Costa estaba introduciendo en la Escuela. Artículos que remetían contra el carácter personal de Lúcio Costa<sup>6</sup>. Seguramente Filho se sentía traicionado por su discípulo emprendiendo contra él una violenta campaña personal afirmando que Costa era "un oportunista y sin carácter, que se había vendido por la mejor oferta" (Bruand 1981, p. 73).

**Casas Ernesto Fontes,  
Rio de Janeiro.  
Proyecto de Lúcio  
Costa, 1294.**

Proyectos que marca la mudanza de rumbo en la arquitectura de Lucio Costa: en el mismo año, para el mismo cliente y para el mismo terreno, realiza dos proyectos: el primero de trazado colonial, el segundo con el lenguaje moderno (si construyó el primero).



Lúcio Costa contestó enviando una carta al periódico *O Jornal*, que fue publicado el día 31 de julio de 1931, con el título "Uma Escola Viva de Belas Artes" (Bruand 1981, p. 73). Un artículo sin ataques personales a Mariano Filho, donde trataba de aclarar el equívoco sobre los verdaderos valores de la arquitectura colonial. Explicó que su admiración por la arquitectura colonial lo llevó a estudiarla como profesional y no como amante, lo que le permitió comprender el espíritu profundo de esa arquitectura: franqueza absoluta en los procesos constructivos empleados, asegurando a las construcciones un carácter de verdad total y perfecta lógica interna en correspondencia con el progreso de las técnicas de la época. Por otro lado, afirmaba que la arquitectura colonial no sería capaz de responder a las condiciones económicas y sociales, ni a los programas específicos del siglo xx. Y para evitar que los alumnos cayesen en el error seductor de copiar el pasado sin siquiera entenderlo, había aceptado el cargo de director de la *Escola Nacional de Belas Artes* (Bruand 1981, p. 73).

Este artículo fue importante, ya fue el único documento en el cual Costa explica directamente cómo había ocurrido la ruptura con el neocolonialismo y explica por qué defiende una arquitectura que busca la síntesis del racionalismo internacional con la tradición local. Pero todo el esfuerzo de Lúcio Costa culminó en la rabia de los profesores que consiguieron su dimisión. Costa salió de la Escuela y con él los nuevos profesores. Los antiguos catedráticos volvieron a ocupar las clases, pero todo había cambiado. Los alumnos, contaminados por las semillas renovadoras de Costa, prepararon una huelga que duró seis meses (Bruand 1981, p. 74). Entre los alumnos estaban Ernani Vasconcelos, Oscar Niemeyer, Milton Roberto, Helio Uchoa, Carlos Leão. Niemeyer cuenta que los alumnos se organizaban entre ellos, de modo que estuviesen siempre presentes en la escuela por lo menos tres alumnos. Así exasperaban a los profesores porque les obligaban a seguir dando clases (Santos, 1981, p. 103).

Por casualidad, la huelga recibió el apoyo de Frank Lloyd Wright, quien llegaba a Río de Janeiro en agosto de 1931 para el fallo del jurado del concurso del Faro de Colombo<sup>7</sup>. Los alumnos lo buscaron en el lujoso hotel Palace situado en la avenida de la playa de Copacabana, solicitando su apoyo. Tocaron y bailaron toda la noche delante del hotel, con una alegría y energía contagiante (Wright 1945).

Lucio Costa, Gregorio  
Warchavchik, Frank  
Lloyd Wright en Río de  
Janeiro, 1931.



Sin preguntar mucho, Wright daba su apoyo a los alumnos, pasando a hablar del tema y de la importancia de la reforma en las escuelas de arquitectura en todas las entrevistas que concedía a la televisión y a los periódicos. En su autobiografía, Wright cuenta esta historia con humor, recordando los acuerdos que hizo con varias instituciones para que apoyasen a los alumnos:

*The Belles Artes Strike began to turn on the heat. I don't remember where or how many times I spoke to newspapers. The National Academy in Brazil tendered me an honorary membership. I accepted on condition that the society help the boys in their struggle for freedom. They agreed. (...)*

*The Architects Society of Brazil gave us a dinner. (...) I accepted conditionally: on condition that they help the boys at Belles Artes. They agreed.*

*(Wright 1945, p. 449)*

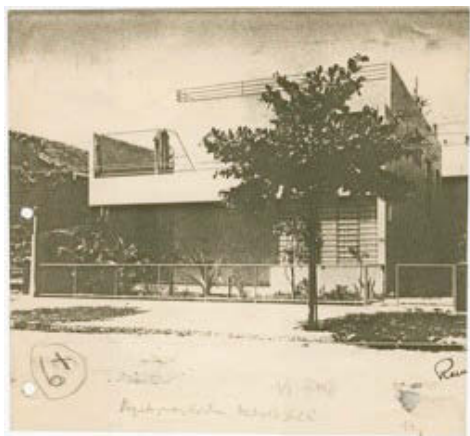
En 1931, después de dejar el cargo de director de la *Escola de Belas Artes*, Lúcio Costa se asoció a Warchavchik y Carlos Leão (1903-1963)<sup>8</sup>, con quienes mantendría un estudio durante tres años. De ese periodo datan dos proyectos que construyeron en Río: la casa *Schwartz* (1932), cuyo jardín en la terraza fue el primer proyecto de Burle Marx, y un conjunto de Casas para operarios en Gamboa. Y con esos proyectos, la colaboración con Warchavchik terminaría, alegando que la crisis económica de 1929 perjudicaba la construcción. Pero no fue solo eso. Por una parte ya no había trabajo pero, por otra parte, no existía, en los proyectos realizados con Warchavchik, un compromiso con la identidad del país pretendida por Lúcio Costa. Es decir, el léxico formal era moderno, pero el resultado era una arquitectura que podría existir en cualquier otro lugar. Y Costa entendió que no era ese el camino que le interesaba seguir.

*O tal "modernismo estilizado" que às vezes aflorava já não parecia - ao Carlos Leão e a mim - ajustar-se aos verdadeiros princípios corbusianos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com os moveis de feição decorativa da casa Schwartz.*

*(Costa 1995, p. 72)*

A Lúcio Costa le interesaba encontrar un lenguaje moderno de acuerdo con la tradición, la cultura y la identidad de su país. Costa quería demostrar, a través de la arquitectura, que su adhesión a la doctrina moderna no había significado

Lucio Costa, Gregorio Warchavchik, Carlos Leão. Casa Schwartz en Río de Janeiro, fachada principal y terraza jardín, 1932.



sumisión innoble a un nuevo estilo extranjero y que la racionalidad del movimiento moderno no era incompatible con la tradición, con la historia y con el carácter personal y afectivo del modo de ser brasileño.

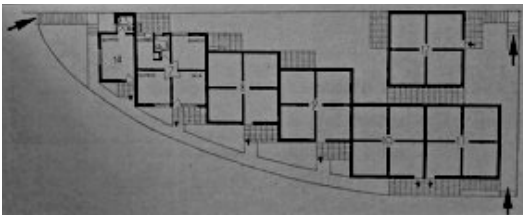
Lúcio se separó de Warchavchik y siguió trabajando con Leão hasta 1936. "El periodo era de poco trabajo: un periodo de 'chômage' y los clientes seguían solicitando proyectos el estilo francés, inglés o Colonial, cosas que yo ya podría hacer" (Costa 1995, p. 83). Un periodo que Costa se dedicó a proyectar viviendas para terrenos ficticios: (las Casas sem Dono I, II, III) y para estudiar las obras de los principales arquitectos modernos; (Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier).

Las Casas sem Dono fueron proyectadas para un terreno imaginario de 12 x 36 m. En ellos podemos ver la lógica funcional y racional de Le Corbusier, pero también podemos ver una contribución personal: un lenguaje moderno que introducía elementos que pertenecían al léxico tradicional del país: un mueble colonial, una maca, una planta, un porche... Un intento de enlazar la nueva arquitectura con los modos de vida tradicionales de carácter local que ha marcado, para siempre, la arquitectura de Lúcio Costa.

Fue durante ese periodo, al que Costa llamaría periodo de "chômage"<sup>9</sup>, cuando descubrió el libro *Vers une Architecture* y los dos volúmenes publicados de *Oeuvre Complet* de Le Corbusier<sup>10</sup>; libros que pasarían a ser, entre los arquitectos brasileños, como la "Biblia" de la arquitectura moderna. Lúcio Costa los estudió con la dedicación y convicción de quien estaba descubriendo los principios "ocultos" de una nueva arquitectura, y quizá por eso ha podido entender el verdadero sentido de sus "entrelíneas". Y fue a través de esas "entrelíneas", leídas sin ideas preconcebidas, como descubrió que la arquitectura racionalista no era solamente un conjunto de formas racionales y geométricas. Era emoción, luz, sentimiento, belleza:

*L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il érée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, ce que nous ressentons comme la beauté. (Le Corbusier 1923, p. VII)*

Lucio Costa, Gregori  
Warchavchik.  
Casas operarias  
en Gamboa, 1933.



Al final, la "máquina de habitar" era una casa para que el hombre se sintiese confortable en el mundo; una casa que recuperaba las bases humanas del hábitat, la escala humana, el confort, la funcionalidad, la emoción estética...

Para Costa, la plástica corbuseriana entendida a través de sus libros derivaba de un deseo de adaptación racional de los principios ideales proporcionados según normas clásicas de geometría euclidiana. Pero también derivaba de un lirismo personal que donaba belleza a esas formas geométricas puras y abstractas. Esta era la condición indispensable que la arquitectura moderna debería abarcar. Y, sin embargo, para Costa, ni Mies ni Gropius habían sido capaces de abarcarla en su arquitectura. Aquí está la clave que nos explica por qué Lúcio Costa adoptó el ideario racionalista de Le Corbusier y no lo de otro arquitecto moderno. Le Corbusier conciliaba la tradición clásica (el pasado histórico y la tradición) con la técnica moderna y la emoción estética (contribución personal) a las formas abstractas.

*Estudei a fundo as propostas de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier - sobretudo este porque abordava a questão no seu triplice aspecto: o social, o tecnologico e o artistico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangencia. (Costa 1995, p. 83)*

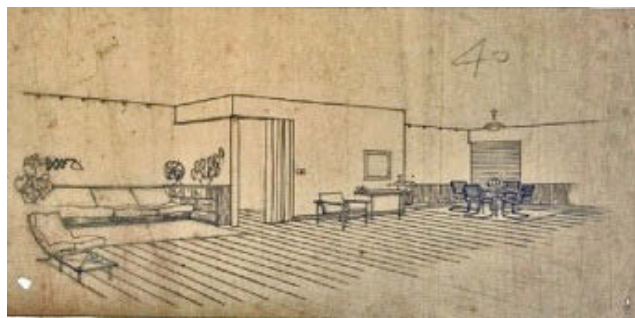
Esta explicación es importante para que podamos entender, en el capítulo siguiente por qué, en 1936, Lúcio Costa decidió invitar a Le Corbusier para realizar el proyecto del ministerio de Educación, y no a otro arquitecto.

El periodo de "chômage" de Lúcio Costa culminó en un importante texto que escribió entre 1933 y 1935. *Razões da nova Arquitetura*<sup>11</sup> consolidó sus preocupaciones y su modo de ver la arquitectura y fue entendido por los jóvenes arquitectos brasileños como un verdadero tratado de lo que era la arquitectura moderna brasileña. Lúcio Costa se refería a este importante texto como el "documento de la época que revela el clima de guerra santa profesional que marcó el inicio de la revolución arquitectónica" (Costa 1995, p. 108).

Podemos afirmar que, con *Razões da Nova Arquitetura*, Lúcio Costa definía las bases de lo que sería la arquitectura moderna de expresión brasileña. Este fue el inicio del largo y lento camino hacia la afirmación de una arquitectura moderna de fisionomía brasileña. Pero no nos podemos olvidar



Lucio Costa,  
Casa Sem Dono I y II,  
1934.



de la contribución de Warchavchik, quien inició el debate sobre la arquitectura moderna en São Paulo. Es cierto que Warchavchik construyó una arquitectura importada transcribiendo los principios racionalistas internacionales. Costa, con las Casas sem Dono y con el texto *Razões da Nova Arquitetura*, afirmaba que la arquitectura moderna no era solamente un estilo internacional de formas geométricas y racionales. Podría ser todo eso asociado al carácter y a la tradición de un país.

La afinidad por el ideario de Le Corbusier dio a Costa la oportunidad de construir su discurso teórico con soporte y legitimidad. Un discurso que establece una lectura propia y personal del ideario de Le Corbusier y la transpone a la realidad brasileña.

*Razões da Nova Arquitetura* representó el momento en el cual se trazaba el rumbo que la arquitectura brasileña debería tomar, colocando el movimiento moderno como un nuevo equilibrio que se establecía, a través de la actuación de fuerzas convergentes y respetuosas. Un texto que afirmaba el carácter colectivo e individual de la arquitectura y colocaba la máquina como el agente modificador de su tiempo, por activar un funcionalismo racional, manteniendo, todavía, el sentido clásico de proporción y belleza. Proclamaba que la nueva técnica demandaba la revisión de los valores plásticos tradicionales, lo que, de algún modo, dirigía la transformación radical de todos los antiguos procesos de construcción. Afirmación capaz de justificar que la pureza de los volúmenes era una consecuencia natural de la simplicidad constructiva, y no apenas fruto de un proceso industrial y de construcción. Esto no significaba que el sentido funcional y la intención plástica no pudiesen convivir armónicamente.

Costa esclarecía que el internacionalismo de ideas de vanguardia no era objeto de crítica, ya que el origen del racionalismo constructivo, pureza geométrica y volumétrica, provenía de un proceso lógico y evolutivo con el mismo origen mediterráneo de la propia cultura brasileña. Termina colocando, explícitamente, la arquitectura contemporánea en relación de continuidad con la arquitectura colonial portuguesa, justificando que se debería entender la arquitectura colonial según una lectura de respeto, admiración y de aprendizaje, y solo así se podría interpretar convenientemente la lógica de las soluciones tradicionales y adaptarlas a los programas actuales.

Lucio Costa,  
**Casa Sem Dono III**  
1934.



*Na evolução da arquitectura, ou seja, nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade os períodos de transição se têm feito notar pela incapidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade cuja marcha pretendem sistematicamente deter. A cena é, então, invariavelmente a mesma gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda de coesão se restitui novo equilíbrio se estabelece. Nessa fase de adaptação, a luz tonteia e cega os contemporâneos há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu, negação intransigente do pouco que vai surgindo - iconoclastas e iconolâtras se degladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito - transfigurado - descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor, resultando da formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim. Estamos vivendo, precisamente, um desses períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa - pelas possibilidades de ordem social que encerra - todos aqueles que o precederam. (Costa 1995, p. 108)*

Razões da Nova Arquitectura puede ser entendido como una confluencia de pensamientos, un diálogo, una interpretación personal de los principios teóricos de Le Corbusier: un abordaje amplio y abierto del maestro franco-suizo que incluye una visión de la historia y de la identidad nacional propuesta por Lúcio Costa, quien veía los diferentes momentos de la historia como focos de influencia que se interceptan y dialogan entre sí, y no como corrientes opuestas.



---

1 Julio Prestes (1882-1946) fue indicado por Washington Luis (último residente de la República Velha) como su sucesor. Fue impedido para asumir el cargo de presidente por el golpe militar en octubre de 1930. Con esta revolución, conocida como la *Revolução dos 30*, terminaba la Primera República (o la República Velha, 1889-1930), y se iniciaba la Segunda República con el gobierno provisional de Getulio Vargas (1882-1954). Getulio Vargas fue cuatro veces presidente de la República de Brasil (1930-1934, en el gobierno provisional; 1934-1937, en el gobierno constitucional; 1937-1945, en el Estado Novo y 1951-1954, presidente electo).

2 Intelectuales vinculados a la Semana 22 de São Paulo.

3 Con el objetivo de reunir información y producir referencias sobre la arquitectura colonial, José Mariano Filho tomó la iniciativa de patrocinar, a través de la Sociedade Brasileira de Belas Artes, de la cual era director, becas de viaje concedidas a jóvenes arquitectos o estudiantes de arquitectura, para catalogar las ciudades coloniales.

4 Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1968), poeta, jefe de gabinete del recién creado Ministerio de Educación y Salud, conectado con los intelectuales modernos de São Paulo.

5 Del 8 de diciembre de 1930 al 10 de septiembre de 1931.

6 Artículos reunidos posteriormente en un libro publicado por Mariano Filho: Filho, J. M. (1944). *Debates sobre estética e urbanismo*, Gráfica C. Mendes Junior, Río de Janeiro.

7 Por iniciativa de la Unión of American Republics, fue organizada en 1929 la primera etapa de uno de los grandes concursos internacionales de arquitectura de aquellos años. Su objetivo era la construcción de un monumento al descubrimiento de América en Santo Domingo, República Dominicana. Frank Lloyd Wright fue invitado para formar parte del jurado como representante de las Américas. Wright parte para Brasil el 21 de septiembre junto con su compañera Olgivana, con quien se casará en 1928, y permanece en Río durante tres semanas (Wright 1945, pp. 446-450).

8 Carlos Leão (1903-1963), graduado en la Escola Nacional de Belas Artes en 1931, fue estudiante, amigo personal y socio de Lúcio Costa. Integró el grupo de arquitectos que proyectaron la sede del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, entre 1936 y 1947: edificio que contó con la participación de Le Corbusier como consultor.

9 Chômage: periodo de desempleo.

10 Años más tarde, en 1936, en una carta que Lúcio Costa envía a Le Corbusier tratando de convencerle a viajar a Río de Janeiro para proyectar la sede del Ministerio de Educación y Salud, le confiesa que en 1929 había salido escandalizado de su conferencia (Lúcio Costa a Le Corbusier, Río de Janeiro, 26 de Janeiro de 1936, I3.3.21/22. Archivo IPHAN, Río de Janeiro).

11 *Razões da Nova Arquitectura*. Texto publicado en la *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, volumen III, número I, enero de 1936. Más tarde recopilado en el libro: Costa, L. (1995), *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo.

## **2. ENCUENTROS**

- 2.1 UNA OPORTUNIDAD  
*El concurso para el Ministerio de Educación*
- 2.2 TREINTA Y CUATRO DÍAS CON LE CORBUSIER  
*El viaje de Le Corbusier a Brasil, 1936*
- 2.3 DESCIFRAR UN MODO DE HACER  
*Interpretando a Le Corbusier*

Capanema reunido con el jurado del concurso para el edificio sede del Ministério de Educação y Salud, Río de Janeiro, 1935- Archivo IPHAN



## 2.1 UNA OPORTUNIDAD

*El concurso para el Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1936*

El rumbo de la arquitectura moderna brasileña cambió cuando, en abril de 1935, el ministro Gustavo Capanema lanzaba el concurso público para la realización del nuevo edificio sede de su Ministerio<sup>1</sup>.

Se entregaron treinta y siete propuestas. Treinta y cuatro fueron descalificadas por no respetar las bases del concurso<sup>2</sup>. Quedaron apenas tres propuestas, todas de carácter académico: Pax de Archimedes Memória, Minerva de Rafael Galvão y Mário Fernini, y Alpha de Gerson Pinheiro<sup>3</sup>. En octubre de 1935, casi cuatro meses después de la primera reunión, el jurado, compuesto por cinco miembros<sup>4</sup>, se reunió para elegir el proyecto ganador. El resultado colocó a Archimedes Memória el primero, Rafael Galvão y Mário Fernini el segundo y Gerson Pinheiro el tercero<sup>5</sup>. Archimedes Memória, el prestigioso arquitecto de la ciudad, catedrático de la *Escola Nacional de Belas Artes*, ganó el concurso con un edificio dibujado en estilo ecléctico, algo que pertenecía al léxico utilizado en los edificios de las exposiciones universales. La planta simétrica de analogías claramente fascistas era definida por una fachada que incluía elementos decorativos en estilo "Marajoara"<sup>6</sup>, que quizá pretendían disimular la rigidez y el carácter monumental del conjunto.

A Gustavo Capanema, quien había elegido al poeta Carlos Drummond de Andrade para asesorarle y estaba rodeado de escritores, periodistas y críticos, herederos de los ideales de vanguardia de la afamada *Semana 22* de São Paulo, no le convenció la propuesta ganadora, ni ninguna de las demás. Para Capanema la arquitectura del siglo xx debería encontrar un medio propio de expresión, y no podría estar asociada a la copia de los estilos antiguos y sí a una renovación. Renovación: esa era palabra que Capanema pretendía asociar a la arquitectura de su recién creado Ministerio. Un Ministerio representativo del cambio y del progreso de un país y símbolo del nuevo hombre brasileño (Capanema, 1937)<sup>7</sup>. El ministro, intentando encontrar una justificación técnica para amparar su opinión y poder anular el concurso, solicitó

**Avenida Rio Branco**  
(antigua Avenida Central) Río de Janeiro, 1920 - 1930.



tres informes sobre las cualidades de los proyectos. Las respuestas fueron unánimes, informando que ninguno de los tres proyectos estaba de acuerdo con los requisitos indispensables para el buen funcionamiento de una administración y tampoco respondían, de modo adecuado, a las necesidades básicas de luz, ventilación y circulación<sup>8</sup>. Capanema, amparado por los informes técnicos, decidió parar todo el proceso.

Para seguir argumentando este episodio hace falta trazar, en líneas generales, otro proyecto que Capanema tenía en manos: la Ciudad Universitaria de Brasil.

*Eu queria realizar no Rio de Janeiro, então, uma primeira tentativa de verdadeiro ensino universitario. Iria construir ali uma cidade universitária. Essa expressão 'cidade universitária' que dei ao empreendimento não tinha para mim o mesmo sentido que em Paris 'Citté Universitaire' que é apenas o lugar onde os estudantes habitam. Esta seria a residencia de estudantes e também e principalmente, o conjunto das faculdades, a Reitoria, as Faculdades com Institutos anexos e tudo o mais que constitui aquilo que, nos Estados Unidos e Inglaterra, se chama Campus.*

*(Capanema 1975, pp. 28-32)*

Para iniciar el proceso de la construcción de la primera Ciudad Universitaria de Brasil, el ministro se asesoró de Aloísio de Castro, profesor de la Facultad de Medicina de Río, quien sugirió llamar a su amigo personal, el arquitecto de la Ciudad Universitaria de Roma, Marcello Piacentini<sup>9</sup>.

Piacentini llegó a Río en agosto de 1935 para conocer el terreno, ubicado en la *Praia Vermelha*. El lugar le pareció ideal; una zona privilegiada, con vistas hacia el mar, protegida por el *Pão de Açúcar* y el *Morro da Urca*. Capanema, en uno de sus encuentros con Piacentini, le enseñó el resultado del concurso para el Ministerio, evidenciando su decepción con el proyecto de Archimedes Memória, y solicitando su opinión. Curiosamente, la respuesta de Piacentini amparó la insatisfacción de Capanema. El arquitecto italiano aconsejó al ministro no realizar el proyecto, confirmando que no era adecuado para la construcción de un Ministerio:

*Eu não o faria. O senhor tem toda a razão. Isso não serve, definitivamente. Eu lhe dou o conselho de não o fazer (Capanema 1975 pp. 28-32).*

Concurso para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud, 1935, Río de Janeiro. Las tres propuestas seleccionadas:  
 Primero: Archimedes Memória.  
 Segundo: Rafael Galvão e Mario Fernini.  
 Tercero: Gerson Pinheiro en tercero.



Capanema, sustentado por la opinión de Piacentini y por los informes técnicos, decidió anular el concurso e informar al presidente Vargas de su decisión<sup>10</sup>. El día 11 de febrero de 1936, Capanema expuso por carta al presidente Vargas su desagrado en relación con el proyecto ganador, solicitando autorización para contratar a Lúcio Costa.

*Nenhum desses projectos premiados me parece adequado ao edificio do Ministerio da Educação. Não se pode negar o valor dos architectos premiados. Mas exigencias municipais tornaram difficil a execução de um projecto realmente bom. Julguei de melhor alvitre mandar fazer novo projecto. Solicito verbalmente a sua autorização. Não quis abrir novo concurso... Encarreguei, assim, o architecto Lúcio Costa da realização do trabalho. (Capanema 1936)*

Getulio Vargas era amigo personal de Archimedes Memoria pero, aun así, comprendió las motivaciones presentes en las palabras de Capanema, dando su autorización para anular el concurso. Archimedes Memoria desató la polémica, escribiendo varias cartas a periódicos locales y al propio presidente, manifestando su desagrado con la decisión del ministro. Una de las cartas ponía en evidencia el carácter de Lúcio Costa por relacionarse con afiliados de la corriente comunista y con judíos rusos:

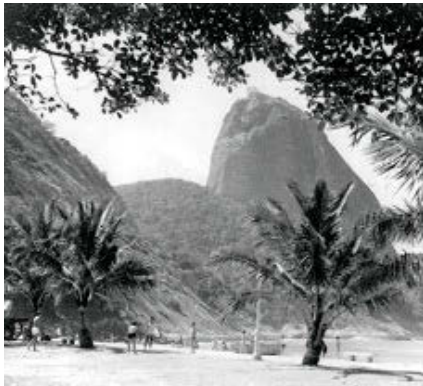
*O que acabamos de narrar tem no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse architecto é sócio do architecto Gregori Warchavchik, judeu russo de attitudes suspeitas... (Memoria, 1936)*

Es curioso constatar que, cuando Capanema escribió al presidente Vargas, Lúcio Costa ya había sido contactado para la elaboración de un nuevo proyecto. Es decir, la decisión de que sería Costa quien dibujaría el nuevo edificio ya estaba tomada; solo faltaba la aprobación oficial del presidente.

No sabemos exactamente por qué Capanema eligió a Lúcio Costa para realizar un nuevo proyecto. En una entrevista para la revista *Módulo*, el ministro cuenta que el proyecto presentado por Lúcio Costa<sup>11</sup> para el concurso le había impresionado (Capanema 1975, pp. 28-32). Pero no fue solo eso. Una vez más, las decisiones se cruzan, y tenemos que mirar, de nuevo, al proyecto de la Ciudad Universitaria. Cuando Piacentini viajó a Río para elaborar el proyecto para la Ciudad Universitaria, varias entidades de ingenieros y

**Pão de Açúcar,**  
1930. Río de  
Janeiro visto por  
el fotógrafo Von  
Peter Fuss.

Plano de expansión  
del **Plano Agache** a  
otras zonas de la  
ciudad, Río de  
Janeiro, 1930.  
Con la ubicación de  
la Ciudad  
Universitaria en la  
"Praia Vermelha" al  
lado del "Pão de  
Azucar".



arquitectos protestaron por la contratación de un arquitecto extranjero. La intención del ministro sería tener a Piacentini como el arquitecto de la primera Ciudad Universitaria de Brasil, pero, impedido por la ley en vigor que prohibía la contratación de arquitectos extranjeros, Piacentini volvió a Italia sin ningún contrato. Capanema, ante la imposibilidad de contratar a Piacentini, solicitó a tres entidades nombres de arquitectos e ingenieros brasileños<sup>12</sup>.

Fue en este contexto cuando apareció el nombre de Lúcio Costa. Costa era conocido y respetado en un pequeño círculo de arquitectos e ingenieros por el papel que había desempeñado, cinco años antes, en la reforma de la *Escola Nacional de Belas Artes*. Su nombre fue sugerido por el *Instituto Central de Arquitectos* y por el *Sindicato de Engenheiros* como un arquitecto idóneo para proyectar la primera Ciudad Universitaria de Brasil. Capanema, que todavía no sabía a quién encargar el nuevo proyecto para su Ministerio, pensó que si Lúcio Costa había sido indicado como un arquitecto capaz de realizar el proyecto para la Ciudad Universitaria sería, seguramente, capaz de realizar el proyecto de su Ministerio (Capanema 1975, pp. 28-32).

Pero, además, no nos podemos olvidar en todo este contexto del círculo de amigos y colaboradores de Capanema y de la importancia de la presencia del poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), su jefe de gabinete y amigo de Costa, quien seguramente propuso, desde el inicio, el nombre de Lúcio Costa. Y, así, el día 25 de marzo de 1936, Costa fue formalmente invitado a realizar un nuevo proyecto:

*Confirmando nossos entendimentos anteriores sobre o assumpto, solicito-vos a elaboração de um projecto de edificio para sede desta Secretaria de Estado, tendo em vista o plano de reorganização dos serviços do Ministério da Educação e Saúde publica (...). Desejo, igualmente, que me declareis qual o preço pelo qual o Ministerio poderá adquirir esse vosso trabalho. (Capanema 1936)*

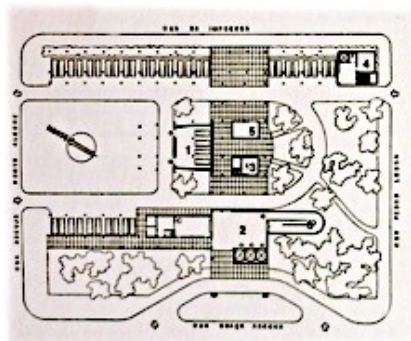
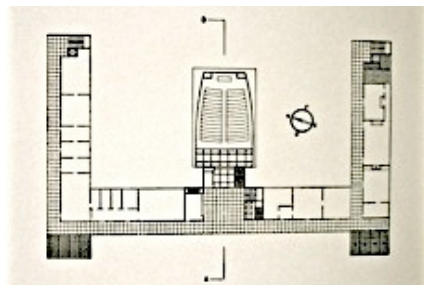
Cinco días más tarde, Capanema recibiría la respuesta de Costa que, además de referir el valor de los honorarios, lanzaba un nuevo dato en todo el proceso: aceptaba el encargo para realizar el proyecto, pero no lo hacía solo. Invitaría Affonso Reidy y Jorge Moreira (quienes habían participado en el concurso), Carlos Leão (su antiguo socio), Ernani Vasconcellos (colaborador de Moreira) y Oscar



Concurso para el Edificio del Ministerio de Educación y Salud, 1935.

Propuesta de Ernani Vasconcellos y Jorge Moreira.

Propuesta de Affonso Reidy y equipo.



2.1 Una oportunidad

Niemeyer, quien reivindicó su participación por haber sido colaborador de Lúcio Costa (Costa 1936).

En dos meses, los seis arquitectos desarrollaron un proyecto que hacía referencia a la propuesta presentada por Ernani Vasconcellos y Jorge Moreira en el concurso. Era una traducción directa de los principios de Le Corbusier, que hacía corresponder una geometría pura y racionalista a un programa y un orden. Principios presentes en *Vers une Architecture* y en la *Œuvre Complete* (I 1910-1929; II 1929-1934), que todos habían estudiado con dedicación.

El proyecto era una evocación precisa a una geometría pura y a un de orden reguladora: "L'obligation de l'ordre. Le tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire" (Le Corbusier 1923, p. 51).

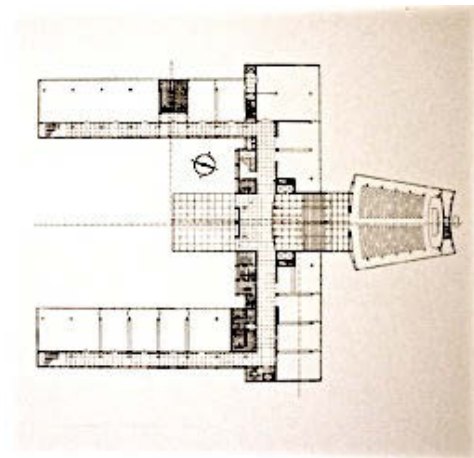
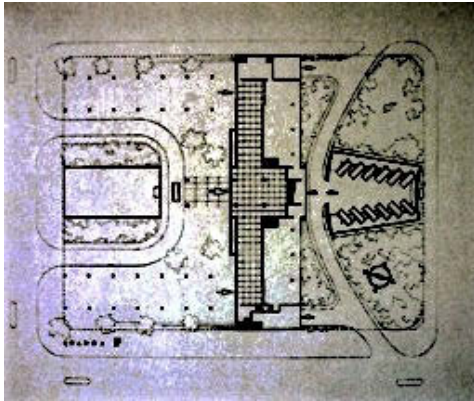
Un edificio en forma de U, donde la planta era la protagonista y la generadora del orden de todo el espacio: un volumen principal (que acogía los espacios de trabajo del ministro y de sus asesores), interceptado perpendicularmente por dos volúmenes, de escala más pequeña (que acogían la parte de trabajo de los servicios técnicos y de atención al público). La zona de entrada estaba identificada por un cuarto volumen que correspondía al auditorio posicionado en el eje de simetría del bloque principal. Todo estaba perfectamente identificado y asociado con las palabras del maestro en *Vers une Architecture*:

*L'Axe est peut-être la première manifestation humaine (...). L'Axe est metteur en ordre de l'architecture. Faire de l'ordre, c'est commencer une oeuvre. L'Architecture s'établit sur des axes. (...) L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions.*  
(Le Corbusier 1923, p. 151)

Esta relación directa entre planta y programa, aunque referida y evocada en los presupuestos modernos de Le Corbusier, es difícil de encontrar en sus proyectos. Así como no se encuentra el recurso a la simetría evidente, que caracteriza el conjunto proyectado por los brasileños. Se entiende que la lectura de *Vers une Architecture* fue asimilada por los jóvenes arquitectos cariocas como si fuese un tratado de arquitectura con reglas racionales que seguir. Pero ellos mismos intuyen que eso no es suficiente. La lírica, la poesía, la personalidad creativa del maestro, presente en las entrelíneas de su pensamiento, fue olvidada o incomprendida.



Edificio del  
Ministerio de  
Educación y Salud.  
Propuesta del equipo  
liderado por Lucio  
Costa con Carlos  
Leão, Jorge Moreira,  
Oscar Niemeyer,  
Affonso Reidy, Ermani  
Vasconcellos. Primer  
proyecto para el  
edificio sede del  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
1936.



*L'architect, par l'ordonnance de formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affect intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre coeur; c'est alors que nous ressentons la beauté.*  
(Le Corbusier 1923, p. 4)

Al proyecto le faltaba, y los arquitectos lo sabían, la complejidad que daba lugar a la expresividad presente en los proyectos de Le Corbusier. Una arquitectura que no era apenas una regla intrincada de un único patrón sino, más bien, la creación de varios patrones diferentes que, mediante la superposición y la repetición, generaban una complejidad indescifrable. Como patrones o reglas personales y distintas que juntos son capaces de dibujar y componer un edificio; como los instrumentos de una banda. La complejidad se genera espontáneamente y el conjunto se completa.

Era la armonía entre las dos cosas aquello que mantenía su arquitectura unida. Y era esa armoniosa y compleja unión lo que faltaba en el proyecto realizado por el equipo brasileño. Un proyecto que, a pesar de responder a un modelo de funcionalismo moderno, estaba todavía marcado por una concepción académica (una paradoja interesante, pues explica la falta de información de los arquitectos brasileños). Y fue con este estado de ánimo, marcado por la incertidumbre, con el que el grupo de arquitectos entregaría el proyecto al ministro Capanema. Proyecto que fue aprobado y elogiado por todos, pero que no acababa de convencer a Lúcio Costa que tanto se había esforzado en encontrar la palabras adecuadas para explicar sus intenciones modernas.

En la memoria que acompañaba el proyecto, escrita por Lúcio Costa, podemos entender las convicciones y el esfuerzo de los arquitectos por justificar un proyecto "sin estilo" y un lenguaje acorde con las técnicas modernas. Lenguaje y palabras presentes en la memoria, que no estaban presentes en el proyecto que representaba el medio camino entre el academicismo y la modernidad. Esta memoria termina con un párrafo que enunciaba las decisiones principales del proyecto y, lo más importante, sintetizaba la idea de Costa sobre la definición de una nueva arquitectura:

*Procurámos atender as conveniencias dos varios serviços - razão mesma de ser do edificio - respeitando, porem, os*

**Edificio del  
Ministerio de  
Educación y Salud.**  
Propuesta del  
equipe liderado por  
**Lucio Costa con  
Carlos Leão, Jorge  
Moreira, Oscar  
Niemeyer, Affonso  
Reidy, Ernani  
Vasconcellos.**  
Primer proyecto  
para el edificio  
sede del Ministerio  
de Educación y  
Salud, 1936.



*principios racionais da nova technica constructiva e, acima delles, os principios permanentes de proporção, rythmo, symetria, comuns a toda verdadeira arquitectura. Dahi resultou, sem esforço, um edificio de linhas severas, de aspecto sobrio e digno, não em 'determinado estylo' - o que sería lamentavel - mas 'com estylo' no melhor sentido da palavra. Pinturas muraes nos salões de conferencias e recepção, baixos-relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul, retomarão, naturalmente, o ligra que lhes compete no conjuncto, e o ministerio a cujo cargo se acham os destinos da arte no paiz terá dado, assim, - na construção da propria casa - o exemplo a seguir, restituindo á architectura, depois de mais um seculo de desnor-teio, o verdadeiro rumo - fiel em seu espirito aos principios tradicionaes. (Costa 1936)<sup>13</sup>*

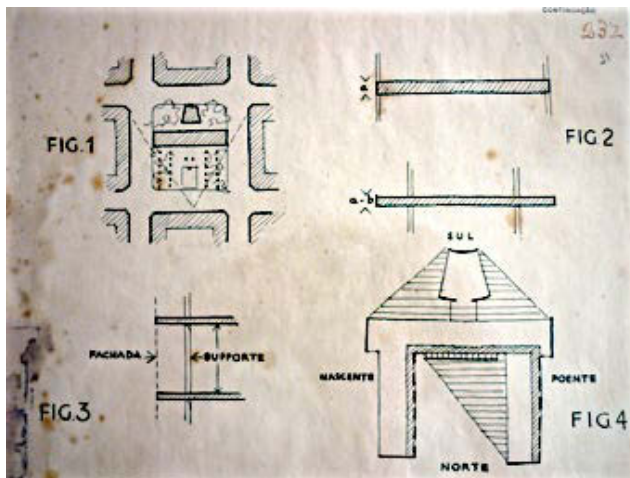
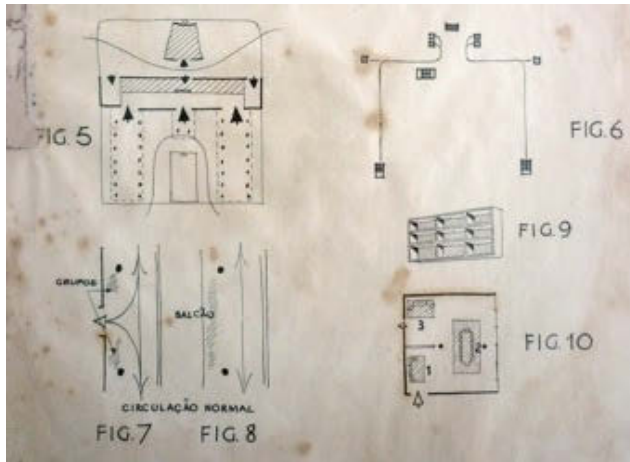
Repasando uno de los dibujos, que acompaña la memoria del proyecto, se ve la manzana en la cual se localizaría el edificio, dentro de la cuadrícula del plano Agache, con los tres bloques de oficinas dispuestos en forma de U y el bloque del auditorio colocado en el eje de simetría del edificio. En la figura 1, Costa refiere la importancia de destacar el edificio de las demás construcciones que surgirían siguiendo la cuadrícula del plano Agache. Sugiere, "dentro das regras do bom senso", la quiebra del modelo previamente establecido, de modo que el edificio del Ministerio sea una referencia visual en la ciudad.

Según Costa, las ventajas que este "parti-pris"<sup>14</sup> era que, por el retroceso del cuerpo principal en relación con los límites de la manzana, se podría entender todo el conjunto. Los volúmenes laterales elevados sobre pilotis no cortaban la perspectiva y la mirada se prolongaba hasta encontrar la otra manzana.

*(...) conseguindo-se assim a agradável sensação de espaço e desafogo (...). Tal disposição não foi, no entanto, estabelecida á 'priori' - resultou das imposições de orientação devidamente controladas pelo desejo de se obter, como resultado final, um conjunto rigorosamente equilibrado e plásticamente puro. (Costa, 1936)<sup>15</sup>*

En la figura 3, el dibujo remite a la técnica constructiva y a la importancia de destacar lo que es portante y lo que no. Costa refiere que si las paredes no son de carga no hace falta "mentir" intentando disfrazar una técnica que es el desarrollo normal de la arquitectura. Este aspecto posibilita la transferencia del plano de la fachada hacia el

Lucio Costa.  
 Croquis anejos a la  
 memoria del primer  
 proyecto para el  
 Ministerio de  
 Educación y Salud,  
 1936.



interior del forjado, de modo que permita la localización de ventanas donde fuese conveniente, y así responder a un dato importante del proyecto: la flexibilidad. La fachada estaba, por lo tanto, libre. No existían muros de carga; los pilares se localizaban en el interior. Libres también estaban las paredes separadoras, realizadas en un material ligero, de fácil adaptación a nuevas necesidades.

La memoria del proyecto seguía enumerando las ventajas de construir según la técnica moderna, cuando se trataba de flexibilidad, ya que posibilitaba la distribución de infraestructuras, como cables de luz y teléfono, en diversos puntos del suelo, facilitando las modificaciones y adaptaciones de los puestos de trabajo.

*Assim, o emprego franco da technica moderna e o aproveitamento racional das consequencias que ella impõe, tornou possivel attender satisfactoriamente, á principal exigencia do programma - permitindo ao edificio adaptarse, com precisão e sem maiores contratempos às reformas futuras.* (Costa 1936)<sup>16</sup>

Las salas de trabajo fueron orientadas a sur y a naciente, para evitar el sol más fuerte durante las horas de trabajo. Los pasillos de conexión entre las distintas zonas de trabajo quedaban hacia el norte y poniente, funcionando de protección contra el ruido y el calor (figura 4): "Será a primera vez que, en toda la ciudad, un edificio atende integralmente ás imposições de uma boa orientação"<sup>17</sup>.

Las figuras 7 y 8 definen la circulación del público separada de la de los funcionarios. Mencionando que, de ese modo, el ruido provocado por los inevitables grupos de gente charlando estaría apartado de las zonas de trabajo.

*Quanto aos vãos do hall - devidamente protegidos pelo engenhoso processo brise-soleil preconizado por Le Corbusier & P. Jeanneret para a cidade de Alger- compõem-se de laminas fixas de vidro granitado formando venezianas.* (Costa, 1936)<sup>18</sup>

Las referencias al edificio Tsentrosoyuz<sup>19</sup>, proyecto de Le Corbusier construido en 1933 en Moscú, son obvias. Pero formalmente se quedaron a medio camino. Los tres volúmenes longitudinales dispuestos en forma de U, el auditorio como un cuerpo autónomo, la entrada principal definida por un plano de cubierta, el cristal como elemento principal de revestimiento de la fachada principal: estrategias que dan fuerza a la geometría y uniformizaban todo el conjunto. Sin

Le Corbusier,  
Pierre Jeanneret  
and Nikolai Kolli's  
Edificio  
**Tsentrosoyuz**  
(1929-36).



embargo, en el proyecto para el Ministerio hay una uniformidad intencionada en todo el conjunto, buscando lo que está presente en el *Tsentrosoyuz*, pero la rigidez de la simetría somete el proyecto a un conjunto de reglas académicas, donde la complejidad es sustituida por una lectura inmediata y obvia.

¿Cómo se mantiene visualmente unido un edificio, sin quitarle complejidad? Mucho se ha escrito sobre las técnicas complejas y aparentemente contradictorias del modo de hacer arquitectura de Le Corbusier. Y quizá no habrá mucho más que añadir. El peligro, para los jóvenes arquitectos brasileños liderados por Costa, fue pensar que tenían los instrumentos necesarios para definir un edificio según los parámetros corbuserianos pero, sin embargo, esos parámetros no existen:

*Le Corbusier's buildings are, sometimes, like when children play with chairs and boxes. Children place them in a certain way and then shout: 'Look at the car!' If we say: 'How it will be a car, if it does not move?', They do not understand. For them it is a car.*

(Correa 2012, p. 15)

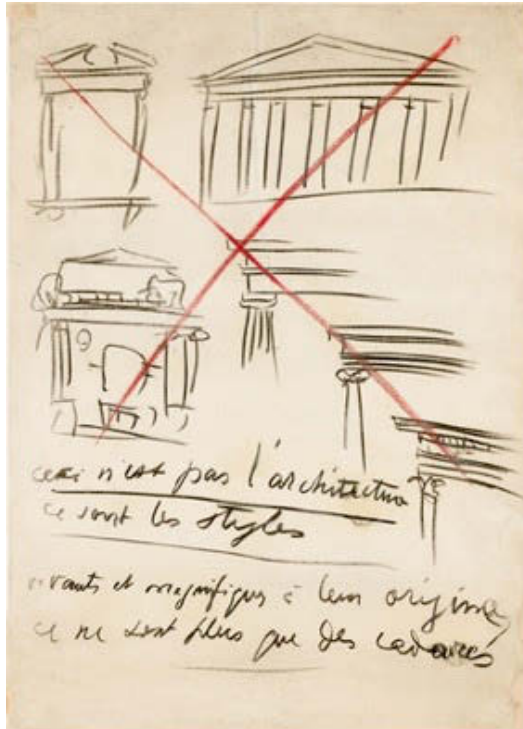
El proyecto del Ministerio, realizado por los seis arquitectos cariocas, pretendía enseñar las reglas básicas según las nuevas técnicas y los nuevos tiempos. Siguiendo la síntesis del lenguaje de Le Corbusier, mostraba el modo de hacer moderno, sin copias a los estilos del pasado, sin decoración y sin preciosismos personales. En el fondo, si comparamos este proyecto con el proyecto de Archimedes Memoria, que ganó el concurso, lo que podemos observar es que los jóvenes arquitectos brasileños interpretaron a Le Corbusier del único modo que era posible en este ambiente de académicos y eclécticos: enseñando lo que era hacer arquitectura sin estilos previamente establecidos; apenas siguiendo las necesidades del programa, la relación e integración con el clima, y las técnicas de construcción modernas. Podemos decir que pretendían enseñar cómo era construir sin "mal gusto", más que establecer o definir un "nuevo gusto" o un "nuevo estilo".

Al contrario de la *Escola de Belas Artes*, que enseñaba un estilo de construir según las reglas del buen gusto del *Vignola*, los jóvenes arquitectos modernos quisieron enseñar lo que era un modo de construir "sin estilos".

Los arquitectos brasileños sabían que el Ministerio era una operación arquitectónica importante que interferiría sobre



Le Corbusier:  
segunda conferencia  
en Buenos Aires,  
1929.  
"Ceci n'est pas  
l'architecture".



una realidad que se estaba irremediablemente construyendo. Estaban convencidos de que el proyecto que habían realizado correspondía a un lenguaje moderno y racional, construido según las técnicas y los tiempos modernos, pero no encontraban la emoción, la originalidad, el vigor plástico y la complejidad que existía en los proyectos de Le Corbusier. Y este era el momento de encontrar esas directrices.

Y solo entendiendo la lógica y la importancia de ese pensamiento, se puede entender cómo es que, después del proyecto aprobado por Capanema, Lúcio Costa, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos y Oscar Niemeyer deciden detener todo el proceso para convencer al ministro de invitar Le Corbusier, el más importante representante de la arquitectura moderna, para que diera su parecer sobre el proyecto:

*É que, apesar de se tratar de um bom projecto, tínhamos as nossas duvidas e deliberamos submete-lo ao veredito do Mestre. (Costa 1987)*

Y ¿por qué Le Corbusier? ¿Por qué esta aceptación masiva de las ideas de Le Corbusier? Wright estaba más cerca, ya había estado en Brasil y conoció a Lúcio Costa en Río, cuando fue la huelga general de los alumnos, en 1931. O Walter Gropius, de quien Costa era amigo personal. ¿Por qué esa fascinación por Le Corbusier? Quizá se pueda entender mejor en una entrevista a la revista *Arquitectura* en 1987, cuando Lúcio Costa contó que, en aquella época, Le Corbusier era el único en encarar el problema de la arquitectura desde tres ángulos: el sociológico, el tecnológico y el plástico. La conjugación de esos tres factores era lo que le diferenciaba de todos los arquitectos modernos:

*A abordagem de Le Corbusier seduzia mais. Depois ele tinha o dom da palavra e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava. Era aquela fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens. (Costa 1985, p. 131)*

Los arquitectos brasileños estaban empeñados en asumir que el problema arquitectónico, según las lecturas corbuserianas, era inseparable del problema social. Ese vínculo de origen confería sentido ético a la tarea del arquitecto, ya que estos serán los responsables por la introducción de unos principios lógicos de los cuales dependía el perfecto funcionamiento de la sociedad. Pero, quizás, lo más determinante en la decisión de no desarrollar

Ciudad  
Universitária, de  
Marcello  
Piacentini, Roma  
1932-35.



el proyecto sin la presencia de Le Corbusier fue que Lúcio Costa entendió que, para los políticos en general —incluyendo Capanema—, la arquitectura moderna no era indispensable en la tarea de modernización del país. Al final, el ministro Capanema había rechazado el proyecto de Archimedes Memória, pero llamó a Piacentini para elaborar el proyecto de la futura Ciudad Universitaria de Brasil... La importancia en definir un nuevo modelo, según los presupuestos modernos, no había sido entendida, y los pocos protagonistas empeñados en defender la arquitectura moderna sufrían graves ataques y no eran capaces de establecer vínculos en la construcción de un nuevo país.

En ese momento, Costa intuyó que no podía dejar que el país tomase la forma de la arquitectura fascista de Mussolini y que para eso la arquitectura moderna necesitaba un impulso fuerte, una marca de fuerza y de confianza. Había que anular la influencia de los académicos, representados por Piacentini, con un personaje igualmente influyente: Le Corbusier. Lúcio Costa tomó esta decisión como si fuera de una verdadera misión. Una misión que, al final, se transformaría en el trabajo de su vida y sería llevada con empeño y dedicación hasta el final de sus días.

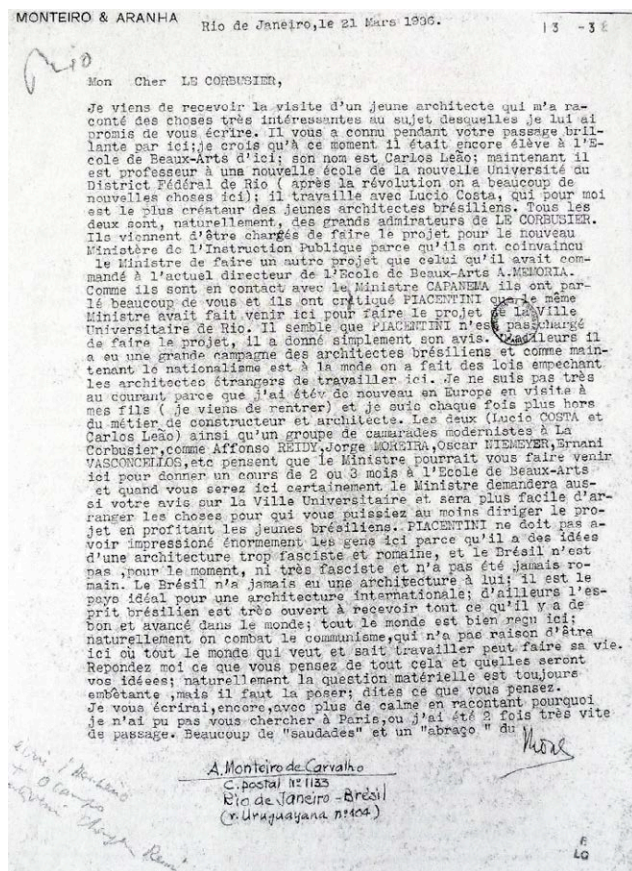
El proyecto del Ministerio fue la oportunidad —y la excusa— para invitar a Le Corbusier. Costa estaba convencido de que la presencia del maestro franco-suizo era esencial para defender el lenguaje moderno, y así mostrar que las doctrinas académica y ecléctica no estaban de acuerdo con lo que se pretendía para un país que quería seguir un modelo de vida moderno. Por otro lado, a Costa le preocupaba el proyecto de la futura Ciudad Universitaria —que sería la imagen del progreso y de la educación brasileña— y, por eso, no podía dejar esa responsabilidad en las manos de los académicos que apoyaban al profesor Marcello Piacentini.

Costa trató de explicar al ministro la importancia de invitar a Le Corbusier, no solo como asesor del proyecto del Ministerio, sino también como asesor del proyecto de la Ciudad Universitaria. Le intentaba convencer de que "Le Corbusier era único y Piacentinis existían muchos" (Costa 1936). Pero el ministro no era capaz de entender la insistencia de Costa, afirmando que no hacía falta invitar a otro arquitecto, que el proyecto del Ministerio estaba aprobado, y la Ciudad Universitaria ya tenía el plano de Piacentini en marcha, y que seguramente el presidente no aceptaría.



Carta de Monteiro  
de Carvalho a Le  
Corbusier, 1936.  
FLC-13-3-2.

Primer contacto  
con Le Corbusier  
para participar en  
el proyecto del  
Ministerio.



2.1 Una oportunidad

Proponer otro arquitecto extranjero no formaba parte de los planes del ministro. Pero Costa estaba empeñado en ganar la batalla contra los académicos. Costa insistió tanto, hasta el punto de afirmar que "sin la presencia de Le Corbusier no haría ni un dibujo más para el proyecto del Ministerio"<sup>20</sup>, que Capanema lo llevó directamente a hablar con el presidente Getulio Vargas. Este, a su vez, perplejo ante la obstinación del joven arquitecto, acabó por aceptarlo, como "cediendo al capricho de un hijo" (Costa 1936).

(...) Parece-me razoável oferecer a todos, em francos ou liras, cerca de 65: 000 \$ 00 por um mês de trabalho (para o projecto de projeto da Universidade do Brasil e um curso de quatro a oito palestras sobre o problema da arquitetura).

As despesas de viagem seriam, também, em nome do Ministério. (...) Com o trabalho destes dois arquitetos, a comissão criada aqui, teria grandes condições para realizar uma obra que, mantendo a consciência nacional viva, absorveria sugestões grandes e úteis de técnica e artística, iniciada com a experiência Europeia.  
(Capanema 1936)

Como no estaba permitido a los arquitectos extranjeros construir en Brasil, el contacto con Le Corbusier se realizó con la excusa de invitarlo a dictar una serie de conferencias en Río. Y, una vez en Brasil, daría el parecer sobre el proyecto del Ministerio y sobre la Ciudad Universitaria.

Fue Monteiro de Carvalho<sup>21</sup>, que conocía personalmente a Le Corbusier, quien estableció el primer contacto con el arquitecto. En la primera carta trató de describir el ambiente de los arquitectos modernos. Empezó contando que había recibido la visita de un gran admirador suyo: Lúcio Costa; uno de los más creativos entre los jóvenes arquitectos brasileños, que estaba desarrollando el proyecto para el nuevo edificio sede del Ministerio de Educación y Salud. Un grupo compuesto por Lúcio Costa, Carlos Leão y más cuatro "camaradas modernistas a la Corbusier". Luego introdujo el tema más importante del contacto: la intención del ministro Capanema de invitar a Piacentini para realizar el plano para la primera Ciudad Universitaria de Brasil (sabía que esto pondría furioso a Le Corbusier). En este contexto, Monteiro invitaba Le Corbusier a realizar un curso de dos o tres meses en la *Escola de Belas Artes* de Río y, una vez allí, el ministro Capanema seguramente le invitaría a realizar el plano para la Ciudad Universitaria. Sigue su

Carta de Le Corbusier contestando a Monteiro de Carvalho, 1936. FLC-13-3-1

13 - 3 - 1

LE CORBUSIER  
PARIS, 36 rue de Sèvres - VII<sup>e</sup>  
le 30 Mars 1936

Monsieur MONTEIRO de CARVALHO  
C. postal N° 1130  
r. Uruguayana N° 104  
RIO DE JANEIRO  
(Brasil)

Cher Ami,

Votre lettre du 21 Mars m'a fait très plaisir. Est-ce que l'heure serait venue où les grains semés en Amérique du Sud se retirait à germer ? En tous cas, je reconnais là votre bonne amitié et je suis très touché de la démarche que vous faites auprès de moi.

Celle-ci comporte plusieurs points: l'essentiel est la participation éventuelle à la construction du nouveau Ministère de l'Instruction Publique.

Vous savez que j'ai fait avec le Ministère de l'Industrie légère à Moscou, pour 3.500 fonctionnaires, un bâtiment qui est actuellement en cours (pas encore entièrement), mais ce n'est peut-être pas une référence pour Rio de Janeiro. Les membres du gouvernement qui sont venus visiter officiellement le bâtiment ont déclaré dans la Presse russe que c'était le meilleur bâtiment réalisé par le régime.

C'est donc entendu que j'offre ma collaboration avec la plus vive satisfaction et, étant donné vos nouvelles lois de production nationaliste, je suis sûr parfaitement disposé à garder l'anonymat si c'est jugé utile.

2° Votre lettre comporte la question de la Cité Universitaire de Rio. Là aussi le problème s'introduit au plus haut degré et j'ai des idées puisque j'ai eu l'occasion de connaître assez à fond toute l'entreprise de Paris et aussi celle de Piacentini à Rome. Concernant, à part les questions d'aspect esthétique que je ne veux pas discuter ici, se paraît être conduite par une formule assez démodée. Or j'ai des idées bien modernes sur la conception d'une cité universitaire. Je vis constamment avec des jeunes gens de toutes sortes, je les ai connus dans le monde entier. Mon dernier voyage en U.S.A. m'a fait prendre la parole dans les plus grandes Universités du pays. Je connais toutes les installations qu'on y a faites et je puis prétendre qu'il n'y a peut-être pas d'architecte qui soit aussi préparé que moi pour concevoir à bien une telle entreprise. Donc, ici aussi, la pleine acceptation aux conditions que vous voudrez.

3° Le dernier point de votre lettre porte mon appel par le Ministère de l'Instruction Publique pour venir donner un cours de deux à trois mois à l'École des Beaux-Arts de Rio. C'est extrêmement touchant parce que j'aime votre ville mais c'est un long délai et je crois que mon intervention pourrait être infiniment plus courte. L'affaire devrait être discutée dans ce sens-là.

Vous évoquez la question matérielle et ne dites qu'il est nécessaire de le penser. Je suis bien de votre avis, mais laissez-moi vous demander aussi les conditions sont-elles différentes d'un pays à l'autre et d'un continent à l'autre, que je ne suis pas du tout qualifié pour faire des propositions moi-même et je vous désolerais de bien vouloir vous en occuper vous-même. Je vous laisse toute liberté. Et pour vous mettre à l'aise, je vous dirai aussi que, si vous ne considérez comme un garçon capable, je n'attends pas du tout qu'on me couvre d'un bonnet de sainte Catherine, et si bien que la question doit se trancher entre deux pôles: celui de la sage économie d'une part et celui de

mon standing, d'autre part. C'est donc vous qui êtes le meilleur juge dans cette affaire et je vous laisse donc traiter vous-même.

Quel plaisir ce serait pour moi de revenir à Rio, la plus belle ville du monde, et d'y retrouver cette chaleureuse atmosphère d'amitié que je n'ai jamais pu oublier.

Mon cher Monteiro, arrangez tout cela. Je vous dis merci d'avance. Bien cordialement à vous.

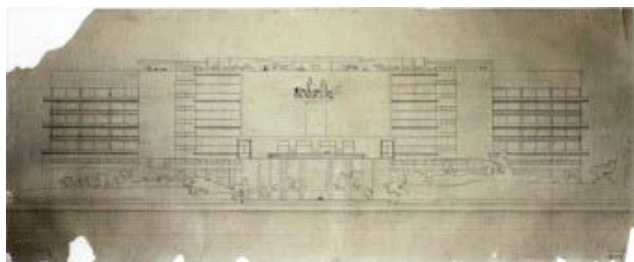
narrativa refiriendo a Piacentini como un arquitecto demasiado fascista y demasiado romano y que Brasil, por el momento, no era ni una cosa ni otra. Termina la carta hablando del tema "material" y solicitando a Le Corbusier que pensase en el valor de sus honorarios (Carvalho 1936).

Le Corbusier contestó a Monteiro de Carvalho en un tono casi eufórico. Estaba emocionado con la idea de volver a Río de Janeiro, "la plus belle ville du monde". Tomaba como cierta su participación en el proyecto para la Ciudad Universitaria y también en el proyecto para el Ministerio, argumentando que tenía experiencia en el Ministerio de la Industria en Moscú e ideas muy modernas de como debería ser idealizada una Ciudad Universitaria. El tono eufórico de Le Corbusier se hace visible cuando menciona que no hace falta que su participación sea conocida. Si fuera necesario, quedaría en incógnito. Termina diciendo que un curso de dos o tres meses era demasiado, pero podría pensar en otras alternativas (Le Corbusier, 1936).

Sin embargo, Le Corbusier no tenía encargos en Europa, lo que le daba más ganas de buscar oportunidades en otros países y la carta de Monteiro le había hecho vislumbrar la posibilidad de dejar su huella en la ciudad mágica de Río de Janeiro. Pero no podemos pensar que Le Corbusier tenía intención de viajar a Río de Janeiro y participar en dos proyectos de forma incógnita. Seguramente estaba convencido de que, aunque su nombre no estuviese en ningún contrato, su huella estaría ahí para siempre. La inconfundible huella del maestro de la arquitectura moderna quedaría registrada en Río de Janeiro.

Monteiro no mencionó la participación de Le Corbusier en el proyecto del Ministerio. Y, sin embargo, fue lo primero que Le Corbusier refirió en la carta. Monteiro apenas mencionó que el proyecto del Ministerio ya estaba en marcha, siendo realizado por Lúcio Costa con un grupo de arquitectos "a la Corbusier" (Carvalho 1936). Le Corbusier vislumbró en el proyecto para el edificio sede del Ministerio una oportunidad de construir en Río. Ha intuido que, si el proyecto para el Ministerio ya estaba en marcha, casi seguro que se iría a realizar. Por eso, desde el inicio dejó claro que pretendía participar no solo en el proyecto para la Ciudad Universitaria, sino también en el proyecto del Ministerio. La Ciudad Universitaria le interesaba, claro, pero intuía ser de complicada realización, y nada mejor que

Le Corbusier,  
Palais de la  
Société des  
Nations, Geneva,  
Suiza, 1927-1.



asegurar su participación en el Ministerio, un proyecto que ya estaba en marcha.

Animado con la idea de volver al país tropical, Le Corbusier aceptó la invitación para permanecer un mes en Río de Janeiro. Realizaría una serie de seis conferencias y participaría en el proyecto para la Ciudad Universitaria y para el Ministerio.

*Cher Le Corbusier,  
(...) Sa venue ce n'est pas normal, je veux dire, il n'est pas la conséquence logique d'un état d'esprit collectif ou, plus modestement, l'état d'esprit d'une élite qui montrerait penché à comprendre votre message - tout le contraire.  
Très peu de gens comprennent (...). 'Machine à habiter?', comme vous savez, a fait le tour du monde, sans avoir compris sa vraie signification. (Costa 1936)<sup>22</sup>*

Estaba lanzada la batalla contra los académicos. Una batalla iniciada en 1930, con Lúcio Costa como director de la *Escola de Belas Artes*, y que ahora asumía la fuerza de su mayor representante: Le Corbusier.

1 Hasta la revolución de 1930 no existía, en Brasil, un Ministerio de Educación. Los asuntos de educación estaban vinculados al Ministerio de Justicia y Negocios Internos. Fue el presidente Getulio Vargas, al asumir el poder a finales de octubre de 1930, quien decidió asociar los asuntos de Educación y Salud Pública para crear un nuevo Ministerio especializado: el Ministerio de Educación y Salud Pública. Cuando Gustavo Capanema asumió el cargo en 1934, el Ministerio estaba instalado en el edificio donde había funcionado el Conselho Municipal da Cidade de Río de Janeiro. Pero, con la inauguración en el mismo año del periodo constitucional, el edificio retomó sus antiguas funciones y el Ministerio se quedó sin instalaciones. El alcalde de Río de Janeiro, Pedro Ernesto, cedió un terreno para la construcción de la nueva sede del Ministerio, y el presidente Vargas autorizó al ministro Capanema a abrir un concurso para la construcción de un nuevo edificio como sede de su Ministerio. Fueron publicadas, en el *Diario Oficial de Río de Janeiro*, las bases del concurso, abierto a todos los arquitectos brasileños, para realizar en dos fases: una primera fase, en la que serían seleccionadas cinco propuestas que, después de desarrolladas, serían entregadas en una segunda fase, en la cual se decidiría el proyecto ganador (según los documentos existentes en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional -IPHAN-, Río de Janeiro).

2 Lúcio Costa, Jorge Moreira y Affonco Reidy entregaron el concurso, pero fueron desclasificados por no respetar las bases. Según la *Revista de la Directoria de Engenharia da Perfeitura do Distrito Federal* (PDF), dirigida por Carmen Portinho, casada con Affonso Reidy, las bases del concurso estaban realizadas a partir de presupuestos formales que imposibilitaban la definición de un edificio de funcionalidad moderna. Uno de ellos era que el nuevo edificio debería respetar el alineamiento impuesto en el plano urbano definido por Alfred Agache y debería estar abierto hacia un patio interno.

3 Conforme a los documentos existentes en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), Río de Janeiro.

4 Cinco miembros del jurado: un representante de la Escola Nacional de Belas Artes (Adolfo Morales de Los Rios) un ingeniero del sector de obras y transportes del Ministerio (Eduardo Sousa Aguiar), un representante del Instituto Central de Arquitectos (Salvador Duque Batalha), otro representante de la Escola Técnica Federal (Natal Palladini) y el propio ministro Gustavo Capanema, quien tenía derecho a voto en caso de empate (Conforme documentos existentes en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), Río de Janeiro).

5 Conforme documentos existentes en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), Río de Janeiro.

6 El estilo "Marajoara" evocaba referencias indígenas. Derivaba de la cultura precolombiana que floreció en la isla de Marajó a lo largo del río Amazonas. Los temas decorativos indígenas estaban presentes, sobre todo, en elementos cerámicos.

7 Carta del ministro Gustavo Capanema al presidente Getulio Vargas el 14 de junio de 1937 (CPDOC/FGV, Río de Janeiro).

8 Capanema recibió los pareceres técnicos del ministro Maurício Nabuco y del ingeniero Saturnino de Brito. Posteriormente, envió los pareceres al inspector de Ingeniería Sanitaria de aquel Ministerio, que estaba de acuerdo con las conclusiones de los pareceres anteriores (conforme a los documentos existentes en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional -IPHAN-, Río de Janeiro).

9 Marcello Piacentini (1881-1960), arquitecto y profesor italiano, director de la Facoltà di Architettura della Università di Roma, relacionado con el gobierno de Mussolini y autor del proyecto para la Ciudad Universitaria de Roma.

10 No sabemos si esta opinión se fundamentó en la seguridad de que el proyecto era realmente inadecuado, o si Piacentini pretendía agradar al ministro, mostrándose de acuerdo con él o, en último caso, y casi seguro, podría estar interesado en realizar él mismo un nuevo proyecto.

11 El proyecto presentado por Lúcio Costa para el concurso fue destruido por el propio arquitecto: entrevista a Maria Elisa Costa (hija de Lúcio Costa), agosto de 2011.

12 Capanema solicitó nombres de arquitectos e ingenieros brasileños para realizar el proyecto de la Ciudad Universitaria al Instituto Central de Arquitectos, al Club de Ingeniería y al Sindicato Nacional de Ingenieros.

13 Memoria descriptiva del primer proyecto de Lúcio Costa y su equipo. Documento existente en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), Río de Janeiro: *Projeto para o edificio do Ministerio da Educação e Saúde Publica a ser construido na Quadra F da Esplanada do Castello: Memorial Descriptivo*.

14 En Brasil se utiliza la palabra "partido" (del francés *parti-pris*), para hacer referencia al concepto general de un proyecto.

15 Memoria descriptiva del primer proyecto de Lúcio Costa y su equipo. Documento existente en el Instituto do Patrimonio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), Río de Janeiro: *Projeto para o edificio do Ministerio da Educação e Saúde Publica a ser construido na Quadra F da Esplanada do Castello: Memorial Descriptivo*.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 Tsentrosoyuz o Centrosoyuz: proyecto de Le Corbusier con la colaboración de Nikolai Kolli (1928-1933).

20 Entrevista personal a Maria Elisa Costa (hija de Lúcio Costa), julio de 2010, Brasilia.

21 Monteiro de Carvalho conoció a Le Corbusier en 1929, en una de las conferencias en Río de Janeiro. En el año siguiente, durante un viaje a París para ver a su familia, visitó el estudio de Le Corbusier.

22 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier en junio de 1936. FLC-13.3.21/22.



Le Corbusier Río de Janeiro, 1929.  
FLC-Carnet B4

Le Corbusier, La Favela, Río de Janeiro, 1929.  
FLC-Carnet B4



## 2.2 TREINTA Y CUATRO DÍAS CON LE CORBUSIER

*El viaje de Le Corbusier a Brasil, 1936*

Siete años después de su primer viaje a Brasil, Le Corbusier volvería a Río de Janeiro donde realizaría una serie de seis conferencias y participaría en el proyecto de la primera Ciudad Universitaria de Brasil y en el proyecto para la sede del recién creado Ministerio de Educación y Salud.

Las conferencias fueron la excusa para pagar los honorarios a Le Corbusier ya que, en Brasil, no estaba permitido contratar directamente a arquitectos extranjeros. Le Corbusier aceptó ese acuerdo. Viajaría a Río de Janeiro, esa ciudad mágica que le había dejado felices recuerdos. Una ciudad que el maestro había retratado en sus *carnets de voyage* a través de dibujos que destacaban el ambiente feliz de una belleza simple y sincera. Un territorio donde el océano, los ríos, la topografía caprichosa y la vegetación exuberante producían imágenes idílicas de formas seductoras de colores alegres y armoniosos. Formas de vida que Le Corbusier intentó atrapar en sus dibujos cuando visitó las favelas por primera vez y, con el trazo rápido del lápiz coloreado, captaba el ambiente de la vida tranquila de la gente, las casas humildes y modestas que, sin esfuerzo, miraban hacia el océano; un océano infinito, azul, salpicado por colinas cubiertas de vegetación tropical.

En estos dibujos aparecían el encuentro y la armonía total entre la vida y la arquitectura, entre la arquitectura y el paisaje, entre lo natural y lo artificial. Dibujos que captaban la riqueza de ese encuentro casual con el día a día de la gente donde nada estaba en tensión o desacuerdo. Una escena banal y cotidiana atrapada en un dibujo que Le Corbusier llamó *La Favela*, donde vemos en primer plano la figura de una mujer, de raza negra, que parece dirigirse a su hogar. En un plano intermedio están las casas; la mujer va a entrar en una de ellas. Entra por la parte trasera, dejando el interior libre hacia la brisa del mar. Las casas son modestas, sin arquitectura, ya forman parte de la geografía y del color del terreno. Apenas se distinguen las ventanas y las puertas pintadas de color oscuro; negro o marrón. La mujer no está contemplando el paisaje; el paisaje

Graf Zeppelin  
sobrevolando Río  
de Janeiro.  
Archivo IPHAN.  
(A partir de 1923  
el Zeppelin hacia  
vuelos semanales  
de Alemania a  
Brasil.)



es contemplado por quien está dibujando. Y por ese motivo el centro del dibujo, es decir, el centro de la contemplación, no es solo ella: es ella y el morro *Pão de Açúcar*. Es decir, el centro del dibujo es Le Corbusier dialogando con la naturaleza.

En todos los dibujos, realizados en 1929, la cita es con la naturaleza armoniosa, con la vida alegre de la gente, con los colores y las formas de un país donde la arquitectura no imponía un modo de vivir; formaba parte del propio paisaje. Con esta visión idílica el día 12 de julio de 1936, con cuarenta y nueve años, Le Corbusier llegaba por segunda vez a Brasil después de un viaje de cuatro días en el *Graf Zeppelin*. Aterrizó de madrugada, en el hangar del *Zeppelin*, en el barrio de Santa Cruz, donde lo esperaban, ansiosos, aquellos seis arquitectos con quienes trabajaría durante las próximas cuatro semanas (Costa 1987, p. 24)<sup>1</sup>. Se instaló en el hotel *Glória*, el mismo hotel donde había estado hospedado en 1929, ubicado a pocos metros de la playa y con vistas hacia la *Bahía de Guanabara*, el *Pão de Açúcar* y el *Corcovado*.

La visión profética que en 1929 había visitado Río de Janeiro con el discurso impregnado de palabras como: *racionalismo, orden, civilización de la máquina, nueva era, nuevos tiempos*, volvía, siete años después, con el ansia de poder construir, finalmente, en aquella ciudad fascinante. Ya no estaba en una *misión*, como él mismo había dicho en una de las conferencias realizadas en 1929, estaba como un arquitecto que deseaba ver sus proyectos construidos. Las creencias, sobre una nueva arquitectura capaz de solucionar el caos introducido por la máquina, y dibujar una sociedad basada en unos principios ordenadores de la tipificación y uniformación de la forma, se habían diluido, en el espíritu del maestro de la arquitectura moderna, a la vez que Europa se organizaba rumbo a la destrucción total.

El día siguiente a su llegada, temprano por la mañana, Le Corbusier se reunió con el grupo de arquitectos. Todos esperaban impacientes el veredicto del maestro sobre el proyecto que habían realizado para la nueva sede del Ministerio de Educación y Salud (Costa 1987, p. 24).

Un mes antes de la llegada de Le Corbusier a Río, Lúcio Costa había enviado a la *Rue de Sévres* planos y fotografías de la maqueta del Ministerio, informando de que el ministro solicitaba un parecer sobre el proyecto. Y, quizá por ese motivo, en un primero momento Le Corbusier reaccionó con



Vista aérea de Río de Janeiro.  
Trabajo fotografico durante la obra del Aeropuerto Santos Dumont construido entre 1934-1944)



reserva ante el grupo de arquitectos, ya que ignoraba las circunstancias de su invitación, pensando que había sido invitado por el propio ministro y que era él quien estaba deseando un parecer sobre el proyecto:

*Le ministre nous a autorisé à vous contacter, pour savoir dans quelles conditions est-ce que vous pouviez venir à Rio pour une série de conférences, et donner votre point de vue sur le ministère - je vous envoie des copies (...) Une dernière chose (...). Si vous n'aimez pas le projet, veuillez nous le dire directement, mais ne le dites pas brusquement à Capanema(...), parce que, dans ce cas, nous serions perdus, une fois que les autres ont déjà proclamé et nous l'avons comme témoin.(Costa 1936)<sup>2</sup>*

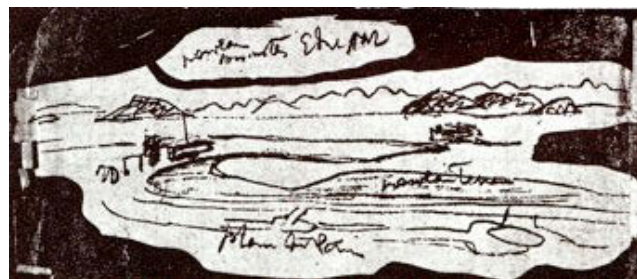
Esta carta de Costa a Le Corbusier, antes de su viaje a Río de Janeiro, es reveladora del esfuerzo de Costa en introducir la moderna arquitectura en Brasil a través de su maestro, para así "derrotar" el ala de los arquitectos académicos. Así que, cuando llegó Río, Le Corbusier sabía exactamente qué hacer: encontrar un modo de realizar, él mismo, un nuevo proyecto, pero sin reprobar directamente el proyecto realizado por los arquitectos brasileños. Y fue así como, sin criticar el proyecto, consideró desde el primer momento que el terreno era impropio porque estaría al poco tiempo rodeado por edificios inexpresivos abarcados por la trama aburrida de Agache (Costa 1987). Su ansia de construir en Brasil le impulsaba a buscar, desde el primer día de trabajo, un nuevo terreno "digno de un Ministerio de Educación", como excusa para realizar un nuevo proyecto. El cambio de lugar sería una oportunidad de proponer una nueva arquitectura sin entrar en compromisos con el proyecto anterior.

Le Corbusier sabía que el proyecto del Ministerio debería ser un monumento. Un monumento no solamente como reflejo de algo valioso del pasado, sino también con una promesa de futuro. Todo el discurso de Capanema, que Costa seguramente había transmitido a Le Corbusier, sobre "un edificio capaz de retratar la institución que dirigía, pensada como un instrumento de un proyecto cultural con el objetivo de preparar, componer y perfeccionar el hombre brasileño", estaba moviendo las reflexiones del arquitecto (Guerra 2010, p. 91).

Cuando propuso el cambio de terreno, Le Corbusier justificó que la construcción del edificio del Ministerio en la *Esplanada do Castelo* resultaría un edificio anónimo,

Le Corbusier,  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
nuevo terreno. Río  
de Janeiro, 1936.  
FLC-12.740

Le Corbusier,  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
nuevo terreno, Río  
de Janeiro, 1936.  
FLC-Carnet C12-737.



subordinado a las futuras construcciones, donde sería difícil encontrar la nobleza y grandiosidad dignas de un Ministerio de Educación y Salud.

*Aquela época, o mar vinha até à rua chamada Beira-Mar; o caminho desde o aeroporto até ao hotel Gloria, tudo aquilo era mar (...). Ele era muito teimoso. Queria que eu fizesse o edifício lá. E lá projectou um edifício muito bonito, longo e baixo. (Xavier 1987, p. 127)*

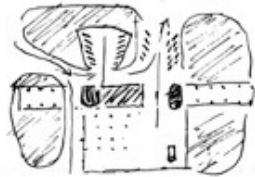
Paseando por la orilla de la Bahía de Guanabara, Le Corbusier encontró, no muy lejos del terreno original, un terreno libre, que miraba hacia el océano y hacia el Pão de Açúcar. Tal como él había imaginado. Un terreno delante de aquel paisaje idílico que estaba grabado en su memoria desde el año 1929: la fuerza magnífica del océano salpicado por colinas de topografía caprichosa. Y, en el terreno que acababa de descubrir y delante de ese paisaje mágico, Le Corbusier dibujaba un nuevo edificio longitudinal, abierto hacia una gran plaza que enmarcaba magníficas vistas hacia la Bahía.

La sede del nuevo Ministerio de Educación y Salud. Sería un marco en el paisaje; un marco en ese territorio magnífico. Desde el mar, el edificio sería la silueta de la ciudad, enmarcaría del paisaje mítico que tantas veces había dibujado en 1929. Esta imagen siempre está presente en los croquis de viaje de Le Corbusier a Sudamérica: la llegada a una ciudad, desde el mar, va siempre acompañada por un boceto que dibuja una silueta, una línea horizontal, un edificio que se destaca.

El proyecto para el nuevo terreno en la Bahía definía un edificio de siete plantas elevado sobre *pilotis* de cuatro metros de altura, que encuadraba una gran plaza abierta en dirección al mar. La longitudinalidad predominante del bloque era interceptada perpendicularmente por el auditorio, que miraba a la ciudad, y por el volumen de la sala de exposiciones mirando en dirección al mar.

El nivel de acceso, marcado por la verticalidad de los *pilotis*, era el elemento de conexión visual entre la ciudad y el mar, era la gran plaza pública que terminaba al borde del agua. El auditorio, rodeado de verde, definía la fachada pública hacia la ciudad. La planta tipo estaba definida por un núcleo principal de escaleras y ascensores, localizado en el vestíbulo del edificio, y por un pasillo que conectaba

Le Corbusier,  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
propuesta para el  
nuevo terreno en la  
Bahía de Guanabara.  
Río de Janeiro,  
1936. Carnet C12 y  
Oeuvre Complet.



longitudinalmente todo el edificio. Este pasillo, girado hacia el norte, protegía las zonas de trabajo de la luminosidad excesiva y del calor intenso del verano. Las dos fachadas principales, orientadas al sur y al norte, permitían así una orientación solar más controlada en el espacio interno, donde todas las salas disfrutaban de grandes superficies de cristal hacia la bahía.

Según el testimonio de Jorge Moreira, la capacidad de producción de Le Corbusier era inmensa. En su mesa de trabajo hacía unos bocetos preliminares, lanzando directrices, dibujando volúmenes, dando énfasis a algún detalle con una perspectiva adicional. Niemeyer dibujaba las perspectivas y estaba siempre al lado del maestro para lo que fuese necesario; era como su secretario, su diseñador personal, su chico de los recados, siempre listo y siempre atento a los indicios del maestro:

*Quem o ajudava muito nos seus projectos, quem era o enfant gaté de Le Corbusier era o Oscar Niemeyer. Como era o mais jovem e desenhava muito bem, Oscar passou a ser o sacristão de Le Corbusier. Ele não fazia nada sem o Oscar. O Oscar convertia as suas ideias logo em desenhos. (Xavier 1987, p. 127)*

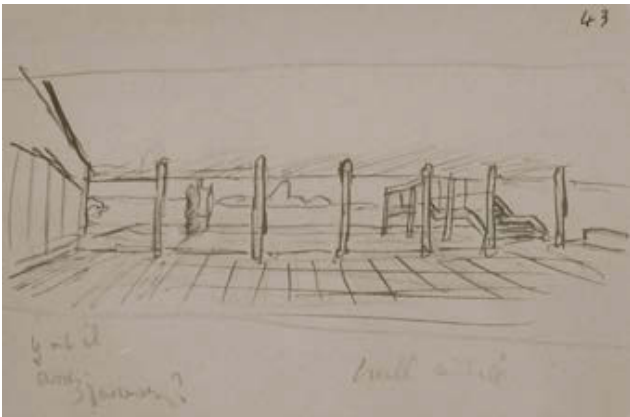
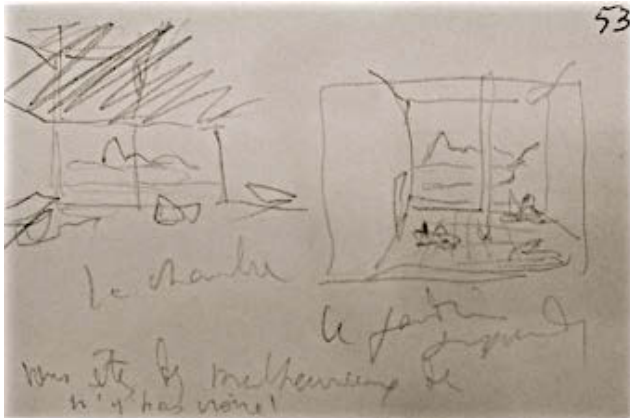
La aproximación al edificio, desde la ciudad, empezaba por mostrar el volumen autónomo del auditorio, el acceso de los coches y el ingreso al interior del edificio. La transparencia dada por los *pilotis* provocaba el enfoque de la mirada hacia el morro *Pão de Açúcar* encuadrado por la gran plaza que terminaba en el mar. Una vez fuera, porque las vistas nos invitan a salir del edificio, nos encontramos en esa gran plaza pública que se abre hacia la bahía y, de nuevo, la presencia de una gran escultura nos desvía el eje de simetría del conjunto, remitiendo a una mirada diagonal, de modo que la percepción total del edificio se diluye, y otra vez nos olvidamos de su gran presencia y miramos el paisaje, girando levemente la cabeza hacia la derecha, hacia el *Pão de Açúcar*.

Quizá el edificio sea perceptible, en su totalidad, cuando uno camina por la gran plaza y, al llegar al borde del agua, se gira dejando el mar a su espalda. Entonces es cuando el edificio aparece en su totalidad, en su monumental serenidad, dibujando y afirmando la belleza del territorio. Un edificio articulado a partir del paradigma de la racionalidad, por una parte, y por la expresión de las

Le Corbusier,  
Carnet C12, Río de  
Janeiro, 1936.

Vista desde Santa  
Tereza.

Perspectiva  
interior.  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
propuesta para el  
nuevo terreno en la  
Bahía de Guanabara.



emociones del arquitecto por otra. Una dicotomía que siempre ha perseguido Le Corbusier; criterios de racionalidad basados en las innovaciones de la técnica y en la funcionalidad del programa, acompañados de la exigencia de que la arquitectura debería emocionar a través de su armonía.

La propuesta para el nuevo proyecto del Ministerio se desarrollaba con el entusiasmo de los arquitectos brasileños que, además de deslumbrados con la presencia del maestro y atentos a todas sus intenciones, estaban descubriendo un nuevo modo de mirar los valores de la arquitectura y de la ciudad que les rodeaba.

Ernani Vasconcelos contó que Le Corbusier daba largos paseos por la ciudad, y que le impresionaba mucho la particularidad de la arquitectura colonial: la piedra local, las tejas de loza y los azulejos de revestimiento de las fachadas, los paneles de azulejos azules de la iglesia de la Glória. Técnicas de construcción que simplemente protegían los edificios de las lluvias intensas de verano, a la vez que eran capaces de desencadenar reacciones plásticas que evocaban juegos de luz, de sombras, de transparencias y reflejos<sup>3</sup>.

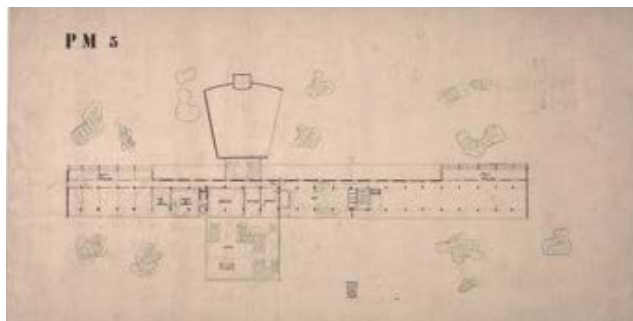
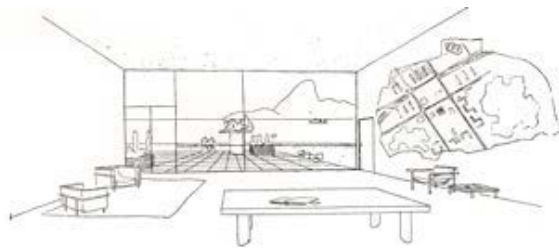
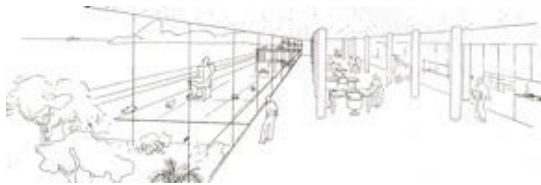
*Era um observador sagaz. Tudo era para ele motivo de comentários penetrantes ou pensamentos filosóficos que conferiam uma nota original e densa de conteúdo às coisas mais vulgares com as quais nada se preocupava.*

(Santos 1981, p. 110)<sup>4</sup>

Inspirado por estos elementos plásticamente atractivos y funcionales, Le Corbusier dibujó, en uno de los estudios para la fachada del nuevo edificio, un panel de azulejos azules y blancos. Azulejos que evocaban las referencias coloniales portuguesas y la sabiduría simples de los albañiles, cargada de contribución personal. Una contribución personal que no había sido entendida por la nueva era industrial y que, tal vez por eso, había provocado el desequilibrio y el desajuste de las artes y de la arquitectura. Una contribución personal que Le Corbusier supo integrar en su arquitectura.

Le Corbusier fue capaz de intuir que la arquitectura moderna brasileña trazaría su propio camino, más allá de las formas rígidas del llamado Estilo Internacional. Seguramente estaría basada en los presupuestos racionalistas, funcionalistas y técnicos del mundo industrializado, pero,

Le Corbusier,  
Planta y  
perspectivas  
interiores.  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
propuesta para el  
nuevo terreno en la  
Bahía de Guanabara.  
Río de Janeiro,  
1936.



inevitablemente, tendría un carácter propio marcado por la fuerza de un país cuya belleza natural y riqueza histórica y racial no podían ser olvidados.

La propuesta de Le Corbusier fue desarrollada con entusiasmo por los arquitectos brasileños, y fue bien recibida por el propio ministro Capanema, quien había empezado los trámites para negociar el cambio de solar. Pero, dos días antes de que Le Corbusier regresara a Europa, el ministro informaba que la permuta del solar no había sido posible y solicitaba al arquitecto un nuevo dibujo para el solar inicial.

Sin mucho tiempo, Le Corbusier realizó un esbozo que mantenía la intención de longitudinalidad presente en la primera propuesta, implantando el edificio en el sentido de mayor dimensión del terreno (este-oeste). La propuesta mantenía los espacios de trabajo en un bloque único, elevado sobre *pilotis* de cuatro metros, interceptado perpendicularmente por un único volumen definido por el auditorio y la sala de exposiciones. Los dos volúmenes conformaban una plaza cuadrangular, ocupada por las mismas palmeras imperiales que Le Corbusier tantas veces había dibujado en sus *carnets de voyage*. Las palmeras funcionaban como *pilotis*, componiendo la fachada del edificio al mismo tiempo que absorbían su carácter monumental. La intención era encontrar un edificio que se destacase de la cuadrícula impuesta por el plano Agache, así como crear una plaza pública que relacionaba el edificio con la ciudad. La misma preferencia por la dirección oblicua estaba presente, ya que la entrada al edificio se realizaba en la intersección de los dos volúmenes. La planta tipo seguía el mismo esquema de pasillo longitudinal continuo del primer proyecto, que conectaba todas las oficinas. Pero las escaleras y ascensores no estaban en la extremidad de la planta: estaban casi en el centro del bloque principal. La orientación solar, tan importante en un clima tropical, y tan sabiamente estudiado por Le Corbusier en la primera propuesta, no era la más correcta, ya que las oficinas daban hacia este, lo que significaba demasiado calor en las horas más calientes del verano.

En el primer proyecto de Le Corbusier, los espacios de trabajo tenían la mejor orientación solar y, además, estaban mirando en dirección al océano; el auditorio representaba la relación con la ciudad, destacando del conjunto, y los *pilotis*, que levantaban el edificio del suelo,



Le Corbusier,  
Carnet C12, Río de  
Janeiro, 1936.  
Igreja da Gloria.



proporcionaban la continuidad visual y enmarcaban el paisaje que tanto fascinaba a Le Corbusier: el océano y las colinas de Río de Janeiro.

El segundo proyecto no tenía estas características. Dos días no podrían ser suficientes para encontrar una propuesta con la misma riqueza y complejidad que el primero. El equilibrio, la funcionalidad, la proporción y la armonía del edificio proyectado en el terreno junto al mar se diluyen en la nueva propuesta, así como las vistas, sobre el mar y sobre el *Pão de Açúcar*, que tanto fascinaban a Le Corbusier.

Hasta ahora solo estamos hablando del Ministerio de Educación y Salud, pero las cuatro semanas que pasó en Río de Janeiro entre julio y agosto de 1936, Le Corbusier también realizó el proyecto la Ciudad Universitaria con otra equipo liderado por Lúcio Costa e impartió una serie de seis conferencias en el *Auditorio Nacional de Música*<sup>5</sup>.

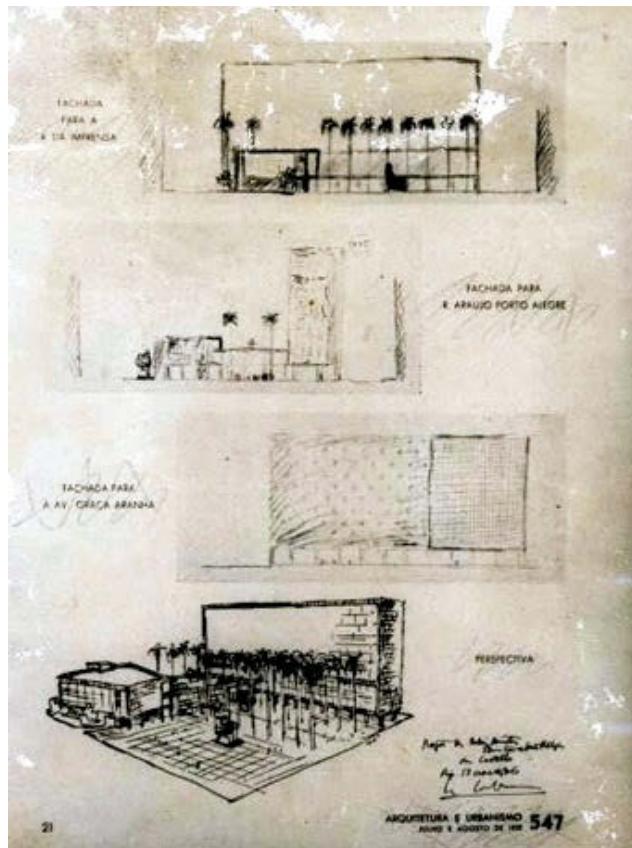
Alfred Agache había localizado la Ciudad Universitaria en la *Praia Vermelha*: el terreno visitado y elogiado por Marcello Piacentini cuando, en 1935, se reunía con el ministro Capanema para iniciar el proyecto para la futura Ciudad Universitaria.

La intención del ministro era adjudicar a Piacentini el proyecto para la primera Ciudad Universitaria de Brasil, pero la ley en vigor no autorizaba a los arquitectos extranjeros construir en el país. Capanema se vio obligado a formar una comisión de arquitectos brasileños para desarrollar el proyecto de la Ciudad Universitaria<sup>6</sup>. Fue precisamente con estas personas con quienes Le Corbusier desarrolló el proyecto de la Ciudad Universitaria. Equipo al que se unirían, ya cuando Le Corbusier estaba en Río, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer y Jorge Moreira<sup>7</sup>.

Cuando Le Corbusier llegó a Río, la decisión de no realizar la Ciudad Universitaria en la *Praia Vermelha* ya estaba tomada desde 1935. El ministro y la comisión de profesores creada para definir el programa se dieron cuenta de que hacerla en ese lugar sería muy complicado por las expropiaciones y los difíciles accesos. Así que fue en la *Quinta da Boa Vista* donde Le Corbusier imaginó el proyecto. Según Lúcio Costa, el terreno era un jardín maravilloso que se extendía por una vasta área de terreno, que podría ser el terreno perfecto en otra ciudad, pero no en Río, ya que estaba atravesado por una línea férrea. Durante el periodo



Le Corbusier.  
Segundo proyecto  
para el terreno en  
la Esplanada do  
Castelo (terreno  
inicial). Río de  
Janeiro 1936.  
CLC-III



2.2 Treinta y cuatro días con Le Corbusier

que Le Corbusier permaneció en Río, los dos proyectos fueron ejecutados al mismo tiempo. Y más una vez Niemeyer estaba a su lado:

*A comissão executiva era Le Corbusier e Niemeyer. Oscar estava fazendo o papel de secretário de Le Corbusier, quer desenhando, quer ajudando-o em tudo mais. A cada dia Oscar Niemeyer crescia y desenvolvia mais sua capacidade. O projecto que Le Corbusier fez e que está na obra completa seria situado na Quinta da Boa Vista. É uma beleza. (Xavier 1987, p. 129)*

La Ciudad Universitaria dibujada por Le Corbusier definía una red ortogonal de avenidas de tráfico de vehículos. Estas avenidas, elevadas sobre el suelo, dividían el terreno en sectores conformando las distintas zonas. Cuando organizaba el terreno en sectores según las distintas funciones, Le Corbusier creaba un sistema de módulo de proyecto, en el que se destacaban los edificios como volúmenes autónomos de carácter abstracto. "Cubes bêtis" como los designó él mismo en el texto de presentación del proyecto. La amplitud de los distintos sectores era enfatizada por la escala monumental de cada edificio que se destacaba de los demás por su programa (el auditorio, el museo, el hospital) dando una identidad propia a cada área: "Crear vastos espacios arquitectónicos; cubos edificados, parques, montañas". El sistema tradicional de calle y plaza era sustituido por llenos y vacíos, que conformaban los espacios sin que existiese una jerarquía entre ellos. Un espacio definido por sectores, diferenciados apenas por la presencia monumental de los volúmenes, y que se podrían repetir infinitamente, sin alterar con eso su carácter. Este sistema generado por un trazado generador —que es el imperativo del orden— configuraba una red uniforme, infinita y homogénea, ilimitada y universal, equalizadora de los espacios.

Las construcciones adquirirían, así, una condición de autonomía en relación con el espacio vacío: funcionaban como marcos en el territorio, estableciendo relaciones visuales con él, pero no trazaban directrices; estas eran lanzadas por los propios edificios, que enfatizan la amplitud y la escala grandiosa del conjunto, funcionando como marcos visuales que definían cada sector.

El proyecto no se asimilaba en su totalidad, ya que cada sector era autónomo, pero funcionaba como un todo en armonía y equilibrio. No existía una jerarquía o dirección

Le Corbusier.  
Ciudad  
Universitaria. Río  
de Janeiro, 1936.  
FLC



privilegiada, ya que el objetivo no era establecer funciones en cada sector, pero sí promover una imagen de conjunto.

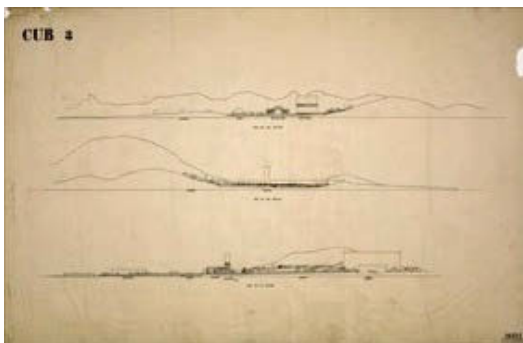
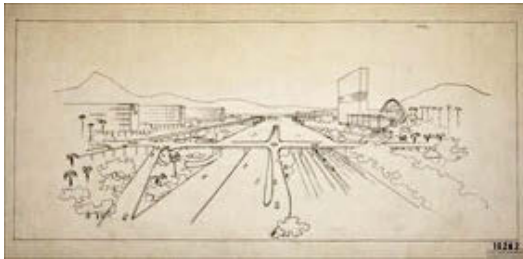
El entendimiento del conjunto, en la propuesta para la Ciudad Universitaria, se da por una percepción de fragmentos que se iba adquiriendo con el desplazamiento. El espacio se va construyendo con la mirada, con la presencia. Y siempre es una visión parcial, nunca es total. Se va construyendo mentalmente a la vez que se va descubriendo, dependiendo del desplazamiento de quien lo habita; dependiendo, por lo tanto, del factor tiempo.

La relación con el proyecto para la futura Ciudad Universitaria puede ser entendida como un proceso que se desarrolla según una línea de soluciones ya utilizadas y estudiadas anteriormente. El *Palacio de los Sóviets* de 1931, la planta en espiral del Museo Mundial (1929) y el Museo de Arte Contemporáneo de París (1931) o los bloques de viviendas de la *Ville Radieuse*. Pero es cierto que, en la Ciudad Universitaria, la formalización de los edificios era indiferente; no eran ellos quienes definían la composición del conjunto.

La innovación del proyecto venía de la definición de grandes espacios vacíos que acogen los distintos edificios. Es decir, los espacios vacíos, delimitados por grandes avenidas elevadas, creaban una red modular que establecía una sucesión de espacios vacíos y modulares, que podrían absorber escalas tan distintas de edificios monumentales con treinta plantas o aquellos, como el museo, de apenas dos plantas, sin con eso destruir la trama de llenos y vacíos del conjunto. Esa red de llenos y vacíos aporta la coherencia funcional y estructural de las grandes avenidas elevadas del suelo a través de *pilotis* que liberan el suelo, dejando todo el terreno cubierto por zonas peatonales, jardines y parques.

El proyecto para la nueva sede del Ministerio de Educación y Salud remonta a recuerdos y experiencias urbanas vividas durante el primer viaje a Río en 1929. La Ciudad Universitaria es un proyecto muy distinto. El terreno elegido para la Ciudad Universitaria estaba muy distante del paisaje idílico que Le Corbusier había dibujado en sus *carnets de voyage* y que quedaría, para siempre, registrado en su espíritu. Pero, aunque no fuese el proyecto localizado en el paisaje que el maestro había guardado en sus recuerdos, la Ciudad Universitaria representaba la

Le Corbusier.  
Ciudad  
Universitaria.  
Río de Janeiro,  
1936. FLC



oportunidad de poder ver construidos los presupuestos de su urbanismo moderno. Y fue con este estado de ánimo, oscilante entre el entusiasmo y la ansiedad, con el que, el día 15 de agosto, Le Corbusier se despedía de Río de Janeiro.

Después de un mes de trabajo (había llegado el 15 de julio), Le Corbusier dejaba en manos de sus amigos cariocas dos proyectos para el Ministerio de Educación y Salud y el proyecto para la Ciudad Universitaria. También les dejaba el importante registro de las seis conferencias que impartió allí, así como sus observaciones emocionadas sobre la ciudad.

Un mes intenso de trabajo para Le Corbusier y para los jóvenes arquitectos cariocas, que siempre acompañaban al maestro en sus largos paseos por la ciudad y así pudieron entender su modo de mirar el espacio, de explorar, de imaginar y dibujar la ciudad como quien busca un diálogo con ella. Le Corbusier descubría la arquitectura colonial portuguesa, las iglesias barrocas, las plazas y los jardines románticos. También descubría la riqueza estética de los azulejos, de las piedras de la calzada, de las aceras de los muros. Y comentaba con sus anfitriones lo bello que era todo eso. La arquitectura moderna brasileña empezaba así; de la mano de Le Corbusier redescubría las particularidades de Río de Janeiro, a alejarse de sus congéneres y a trazar un camino hacia un lenguaje autónomo que buscaba en la riqueza cultural y natural una identidad propia.

Estaban sembradas las semillas de la arquitectura moderna. La magia estaba echada. El maestro volvía a Europa. Ahora tocaba a los arquitectos cariocas concretizar los proyectos que Le Corbusier había idealizado en Río de Janeiro: la nueva sede del Ministerio de Educación y Salud y la Ciudad Universitaria.

---

1 Costa, L. (1987), "O projecto para o Ministerio da Educação e Saúde Publica", *Módulo*, n.º 96, pp. 24-29.

2 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier en junio de 1936. FLC.I3.3.21/22.2.

3 La información es de Jorge Moreira en Santos, P. F. (1981), *Quatro séculos de Arquitectura*, Coleção IAB, vol.I. Río de Janeiro.

4 *Ibidem*.

5 En las cartas entre Monteiro de Carvalho y Le Corbusier, podemos leer que la motivación original para el viaje de Le Corbusier a Río de Janeiro no era su participación en el proyecto del edificio del Ministerio. La invitación enfoca el deseo de un parecer de Le Corbusier sobre el proyecto de la Ciudad Universitaria, que ya había sido objeto de discusión con Alfredo Agache y Marcelo Piacentini.

6 Episodio mencionado en el capítulo anterior.

7 Cuando Lúcio Costa convence al ministro Capanema de la importancia de invitar a Le Corbusier, Capanema decide que, tanto Piacentini como Le Corbusier, realizarían un proyecto para el terreno de la Quinta da Boa Vista. Para esa área fueron desarrollados tres proyectos diferentes: uno de Marcelo Piacentini, otro de Le Corbusier con el equipo de Lúcio Costa, y otro, después de reprobado el proyecto de Le Corbusier, por el equipo de Costa.

Le Corbusier. Plano urbano de Río de Janeiro. carnet de voyage B6, 1936.



### 2.3 DESCIFRAR UN MODO DE HACER *Interpretando a Le Corbusier*

De regreso a París, Le Corbusier empezó a solicitar noticias sobre los proyectos del Ministerio y de la Ciudad Universitaria, a la vez que reclamaba el pago de los sesenta mil francos que le habían sido prometidos antes de emprender el viaje. Hacía casi tres meses que había dejado Río de Janeiro, convencido de que el edificio sede del Ministerio y la Ciudad Universitaria se realizarían según sus proyectos. Y, además, estaba esperando del ministro Capanema la confirmación de la financiación para publicar las seis conferencias impartidas en el *Instituto Nacional da Música*. Conferencias que nunca llegaría a ver publicadas. Le Corbusier estaba inquieto:

*Mon cher Costa, Comment allez-vous? Et les amis? J'espère que tous vont bien. Pas de nouvelles Capanema. Le silence est complet et ça me dérange beaucoup (...).*  
*(Le Corbusier 1936)<sup>1</sup>*

Las noticias de Brasil llegaron por medio de una carta de Capanema, con fecha de 21 de noviembre de 1936. En tono cordial y agradecido, el ministro confirmaba a Le Corbusier la imposibilidad de cambiar el terreno de la *Esplanada do Castelo* por el de la Bahía y por eso, el edificio se construiría en el terreno inicial. Por otro lado, daba a entender que el proyecto para la Ciudad Universitaria tenía muchas posibilidades de verse realizado, ya que le parecía un proyecto "muy interesante", y que seguramente convencería la comisión de profesores<sup>2</sup>, quienes tenían la última palabra (Capanema 1936)<sup>3</sup>. En esa misma carta, Capanema comunicaba haber dado instrucciones para el pago de sus honorarios. La distancia, ese inmenso océano que dificultaba la comunicación, dejaba una sensación de inquietud e insatisfacción en Le Corbusier. Al final, Le Corbusier, había partido de Río de Janeiro con la esperanza de que podría ver, en aquella ciudad que tanto le había fascinado, una huella de su arquitectura; la mano del arquitecto presente en un territorio mágico, dominado por la fuerza de la naturaleza caprichosa. Un territorio que se empezaba a modernizar, donde la arquitectura podría, por fin, encontrar un terreno fértil y acogedor. Le Corbusier estaba convencido

Le Corbusier,  
Plano urbano para  
Río de Janeiro,  
1929.  
Plan Obus, Algiers,  
1932.



de que su discurso sobre la importancia de la arquitectura y el urbanismo moderno había sido entendido en Río. Estaba seguro de que allí, con la simpatía y el carácter moderno y renovador del ministro Capanema, sería posible llegar a las instancias del poder político a través de la arquitectura.

El afán por dejar su huella, en ese territorio dibujado por la mano de la naturaleza, marcaban el tono desesperado y nervioso de las cartas que Le Corbusier enviaba a los amigos brasileños.

*Donnez-moi des nouvelles, quelques clarifications. Tu me laisses en anticipation, ce n'est pas correct. S'il vous plaît écrivez-moi, vous ou Carlos Leon, s'il vous plaît!!! (...) ¿Qu'est-il arrivé à ce brave Oscar et ses belles perspectives? (Le Corbusier, 1936)<sup>4</sup>*

En esta carta, Le Corbusier estaba inquieto por la falta de noticias de Brasil. Ya sabía que el edificio no se construiría en el terreno en la orilla del mar. Estaba ansioso, inquieto. Pero, aun así, preguntaba por Oscar Niemeyer, "ese valiente". Ese joven arquitecto lleno de convicciones que le había acompañado durante su estancia en Río, revelando su creatividad. Para inquietar, aún más, el estado de ánimo de Le Corbusier, la contestación de Costa no llegaba. Se había extraviado al intentar cruzar el Atlántico, y no llegó a su destino. En esa carta, con fecha de 31 de diciembre de 1936, Costa enviaba dibujos del nuevo proyecto para la sede del Ministerio que se estaba desarrollando para el primer solar, en la *Esplanada del Castelo*, e insultaba a la comisión de profesores que no había aprobado el proyecto de Le Corbusier para la Ciudad Universitaria: "Como verdaderas mulas no han entendido nada de su grandioso proyecto" (Costa, 1936)<sup>5</sup>.

Cuando escribió esta carta, Lúcio Costa estaba tratando de desarrollar un nuevo proyecto para la Ciudad Universitaria, con la esperanza de que fuera aprobado por la comisión de profesores.

Como hemos mencionado antes, a Costa, le preocupaba más el proyecto de la Ciudad Universitaria que el proyecto para la nueva sede del Ministerio: este ya estaba garantizado y lejos de las manos de los arquitectos académicos. Por otro lado, la decisión sobre el proyecto para la Ciudad Universitaria estaba a cargo de un grupo de personas que estaban muy lejos de entender la importancia social y



Ciudad  
Universitaria, Le  
Corbusier. Río de  
Janeiro, 1936.

Ciudad  
Universitaria Lucio  
Costa, Jorge  
Moreira. Río de  
Janeiro, 1936.



cultural de la arquitectura moderna, y mucho menos la figura de Le Corbusier.

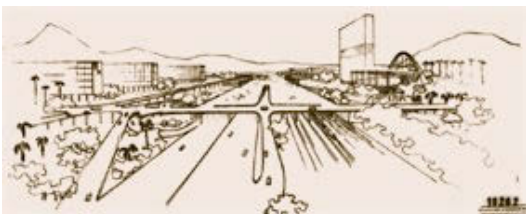
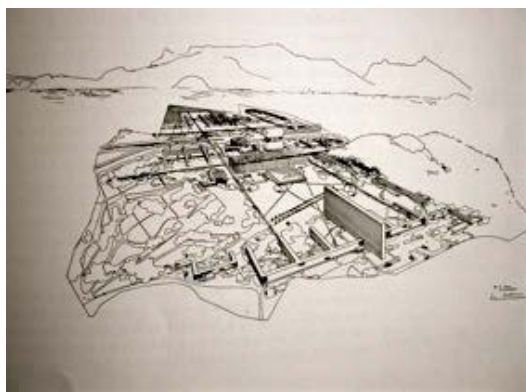
Costa, quien se había empeñado tanto en invitar a Le Corbusier, seguro de que su presencia carismática y convincente sería suficiente para el entendimiento de los principios de la arquitectura moderna por encima de los presupuestos fascistas de Piacentini, sabía que este sería el proyecto que definiría la contienda entre académicos y modernos y, consecuentemente, el rumbo de la arquitectura brasileña. Y fue así cuando, después de acatar las críticas de la comisión de profesores al proyecto de Le Corbusier, decidió hacer una nueva propuesta respetando, en parte, las críticas del jurado. Críticas que se establecían, según Costa, desde una visión puramente técnica y simplista (Costa 1995).

La nueva propuesta de Lúcio Costa, según su explicación, tomaba los mismos principios racionales y funcionales de la propuesta de Le Corbusier, pero adoptaba un "partido" (del francés *parti-pris*) opuesto. Costa utilizó como articulación entre los distintos edificios un eje de concepción principal, coincidente con el eje de movimiento principal de automóviles y peatones. Los edificios y los espacios emblemáticos eran perpendiculares a ese eje monumental dibujado por palmeras imperiales, que remataba en una gran plaza donde se ubicaba el auditorio propuesto por Le Corbusier en la primera propuesta.

*Le 12 Octobre nous présentons à Capanema notre avant-projet que, en conséquence du sien, adoptait un entre-temps parti opposé soi disant - En s'adaptant aux circonstances en lieu d'une visite immédiate et grandiose de tout l'ensemble, impressions que se sont développées successivement au cours du parcours du Campus. Dans nos limites et à notre 'échelle', le projet est bon. Incorporons de suite au projet - afin de possibiliter, plus tard, une 'commande'-son auditorium. Le projet plaît beaucoup au ministre que le soumet directement à la commission des professeurs- ceux là sont toujours en train de l'examiner, et à ce qu'il paraît nous devons souffrir les terribles critiques de ces messieurs(...). (Costa 1938)<sup>6</sup>*

Esta fue la segunda carta que Lúcio Costa escribió a Le Corbusier; y la primera que llegaba a su destino. El tono estaba marcado por la desilusión y el cansancio. Costa contaba a Le Corbusier que su proyecto había sido rechazado,

Ciudad  
Universitaria, Le  
Corbusier. Río de  
Janeiro, 1936.



y por eso no había tenido más remedio que realizar una nueva propuesta, posteriormente rechazada.

*...ayant deux mois pour présenter une nouvelle solution, nous avons fait le meilleur possible... mais même cette fois-ci, par unanimité (et eux sont 14 dans la commission des professeurs), le projet a été rejeté (...).*  
(Costa 1937)<sup>7</sup>

La admiración y el respeto por Le Corbusier no le han dejado admitir que, en realidad, se trataba de un proyecto totalmente nuevo. Sin embargo, la gramática y los principios modernos estaban presentes aunque el proyecto ya no fuera el mismo. La complejidad del proyecto de Le Corbusier, dada por la trama geométrica de la planta pautaada por edificios que se destacaban del conjunto, había sido sustituida por un trazado de carácter lineal y simétrico. Un proyecto que era una referencia simplificada a la axialidad monumental propuesta en la *Ville Radieuse* de 1932. Proyecto detalladamente explicado y documentado en las conferencias que habían llenado, entre julio y agosto de 1936, el *Instituto Nacional da Música* de Río de Janeiro.

Las conferencias que Le Corbusier realizó en Río fueron una síntesis de las ideas desarrolladas a lo largo de los años anteriores. Abarcaron desde los temas de la ciudad y los ritmos de vida, la técnica moderna y la técnica maquinista, la política versus la autoridad; hasta la presentación detallada de proyectos como la *Ville Savoye* y la *Ville La Roche-Jeanneret*, el *Immeuble Clarté*, la *Ville Radieuse* y el *Plan Obus* (plan que no habría sido posible sin la experiencia de Río de Janeiro en 1929).

Las conferencias eran dominadas por la energía propia de un gran contador de historias. Le Corbusier dibujaba, hablaba y explicaba sus proyectos, mientras el público le escuchaba con admiración y perplejidad palabras proferidas con una lógica implacable y una lucidez total: "Todos las escuchamos perplejos" (Santos 1981, p. 120). Le Corbusier presentó el espacio de la *ciudad nueva* como una consecuencia inevitable de la gestión del tiempo a partir de un fenómeno de civilización nuevo: el ocio. Un tema que daba origen a otro tema: *el suelo libre*. No un suelo verde, sino un suelo de producción de cultura generador de educación. Un suelo para todos, para toda la población; un suelo sin fronteras raciales o económicas.

Proyecto recusado de Lucio Costa, Alfonso Reidy, Firmino Saldanha, Angelo Bruhns y Pablo Fragoso para la **Ciudad Universitaria** de Río de Janeiro, en la Quinta da Boa Vista, 1936-37 (en la zona donde hoy se encuentra el zoológico de la ciudad). Este fue el tercer proyecto de la Ciudad Universitaria en la misma zona: la primera fue Piaccentini, el segundo de Le Corbusier.



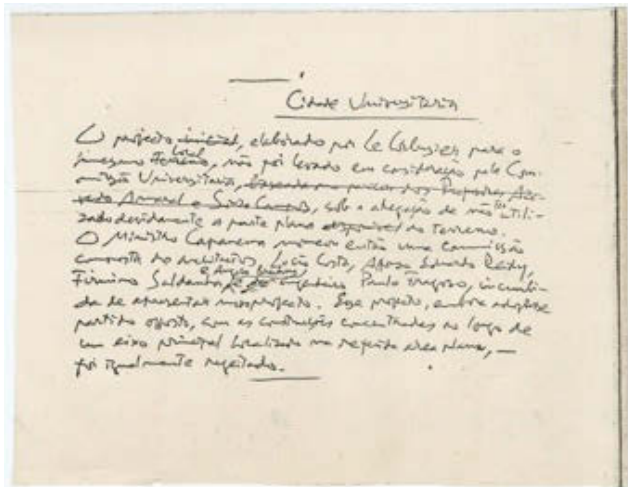
Por medio de las palabras y la lógica implacable de Le Corbusier, la arquitectura se transformaba en una herramienta capaz de educar y producir cultura. Una herramienta que, asociada a ciertos elementos como los *pilotis*, que liberaban el suelo y no crean barreras entre manzanas y calles, las rampas de acceso a los edificios elevados del suelo o las fachadas totalmente de cristal, protegidas por *brise-soleil*, pasarían a formar parte del léxico de la gran parte de los edificios modernos construidos hasta hoy en día. La mayoría de los edificios públicos o privados que se han construido en las mayores ciudades brasileñas durante los años cuarenta y cincuenta asientan sobre los principios *corbuserianos* de la ciudad como generadora de educación y cultura.

Las conferencias realizadas por Le Corbusier fueron esenciales para revelar los principios y el léxico formal de su arquitectura. A través de ellas, podemos establecer relaciones importantes con el modo de pensar y de hacer arquitectura del grupo de arquitectos cariocas, que tenía en manos el proyecto de la Ciudad Universitaria y la sede del Ministerio.

Empecemos por el proyecto de la Ciudad Universitaria: Lúcio Costa, a través de la fuerza de las palabras y de los dibujos que acompañaban y explicaban los ideales de una nueva arquitectura, ve nacer los principios del nuevo modernismo: el orden, el hombre, el ciclo del día de 24 horas, el suelo libre para los árboles, la vegetación, el ocio. Temas esenciales que Le Corbusier asociaba, a través de sus dibujos, a unos elementos formales: como los *pilotis* que liberaban el espacio, la cubierta verde, la fachada libre, la planta libre, los edificios en altura, etc. Elementos formales que pasarían a integrar la arquitectura moderna brasileña hasta hoy en día de forma casi obsesiva.

Observando el proyecto de la Ciudad Universitaria de Le Corbusier, podemos ver claramente la disociación entre el eje de concepción y el eje de percepción. El proyecto de Lúcio Costa y de su equipo es todo el contrario: el orden axial propuesto por el eje monumental define la única dirección de la planta. Pero, por otro lado, podemos ver la relación directa con toda la gramática de Le Corbusier: el espacio libre, continuo, sin barreras visuales, que existe gracias a los *pilotis*. *Pilotis* sobre los que se apoyan todos los edificios, sin excepción. También los temas *sol, luz,*

Carta/nota de Lúcio Costa aclarando los autores de los distintos proyectos para la **Ciudad Universitaria** de Río de Janeiro, en la Quinta da Boa Vista, 1937.



ventilación natural y fachada libre están presentes en todos los edificios. Y, sin embargo, nunca podríamos decir que se trata de un proyecto de Le Corbusier. ¿Y por qué motivo? La propuesta de Le Corbusier expresa al individuo, en afectividad con lo sublime, una naturaleza artificial dentro de las propias reglas de la naturaleza. Lúcio Costa propone un sistema donde el orden es el gran protagonista, no el hombre. El orden que se contrapone al caos: un momento de lucidez en el confuso cuadro de la época.

Ahora podemos entender mejor las palabras de Lúcio Costa cuando, en la carta a Le Corbusier, decía que habían presentado un nuevo proyecto a Capanema que, al contrario del suyo, adoptaba un "partido" (*parti-pris*) opuesto. En realidad, el léxico formal era el mismo, pero fue utilizado de un modo tan simplificado, directo y categórico que la complejidad y el dinamismo presentes en la propuesta de Le Corbusier habían desaparecido.

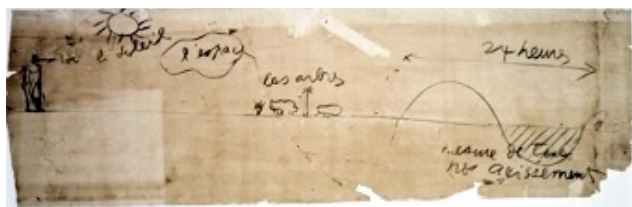
Tal vez sea imprudente afirmar que, con el proyecto para la Ciudad Universitaria realizado por el grupo de arquitectos liderado por Lúcio Costa, la complejidad y dinamismo presente en la arquitectura de Le Corbusier había desaparecido de la arquitectura brasileña, sin nunca llegar a existir... Pero es cierto que en ese continente, lleno de conflictos, de historias, de mitos, de razas tan distintas como la europea, la india o la africana, donde el territorio dibujaba una tipografía caprichosa e imposible de controlar y donde la fuerza silenciosa de la naturaleza era capaz de dominar el mundo racional y ordenado, la complejidad ya formaba parte del enredo: ya formaba parte del problema. Y, quizá por eso, no hacía falta introducirla en la arquitectura. Es decir, la complejidad y el dinamismo lo daban la propia naturaleza. En definitiva: un orden capaz de hacer visible la riqueza presente en el desorden de la naturaleza.

La arquitectura introducida por Lúcio Costa de la mano de Le Corbusier pretendía tornar visible la complejidad de la naturaleza por medio de la arquitectura. Y, si es así, solo podría ser a través de la yuxtaposición y del dominio de ciertos elementos —no muchos— que servían a la composición y definición de la arquitectura. Esos elementos, o mejor, ese léxico gramatical, utilizado de forma proporcionada y correcta, muchas veces lograba un grado insuperable de perfección, de escala y de equilibrio, como ha logrado, más tarde, el edificio del Ministerio de Educación y Salud.



Le Corbusier,  
1ª Conferencia,  
Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de  
Janeiro, 1936.

Le Corbusier,  
2ª Conferencia,  
Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de  
Janeiro, 1936.



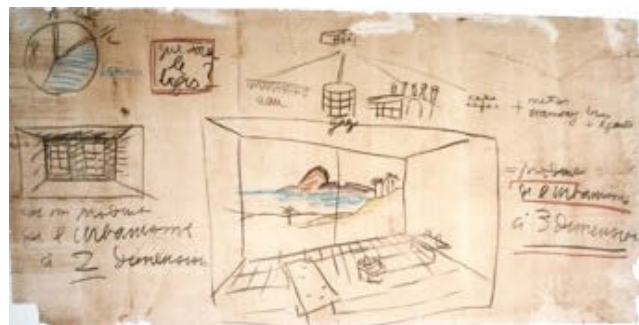
Fue durante la cuarta y quinta conferencias de Le Corbusier cuando los jóvenes arquitectos brasileños fueron capaces de entender que la riqueza que les rodeaba ya era el valor más importante para la arquitectura. Le Corbusier explicó los proyectos que estaba desarrollando para el Ministerio y para la Ciudad Universitaria. Entusiasmado, presentó la Ciudad Universitaria como si fuera el elemento integrante de la estructura territorial, urbana y cultural de la ciudad, y la enlazó con el dibujo del edificio viaducto que había imaginado en 1929. En una gran hoja de papel dibujó el plano urbanístico para la Ciudad Universitaria, como parte de la estructura pública esencial del territorio, y la vivienda (edificio viaducto) como su prolongación.

El viaducto sería mencionado, de modo discreto, por medio de la imagen de una ventana que encuadraba e inmovilizaba el paisaje. Una ventana que encuadraba el paisaje hermoso de Río de Janeiro que, según Le Corbusier, se quedaría grabada en la memoria del habitante y le acompañaría mientras este salía de su casa, se metía en el coche y conducía hasta las playas de Copacabana (Tsiomis 2006, p. 123). Quizá solo ahora podemos entender el proyecto utópico del viaducto infinito dibujado en 1929. Un edificio que pretendía salvar la riqueza natural: la arquitectura protegiendo la naturaleza. Un proyecto que permitía que todos los habitantes pudiesen regocijarse de ese paisaje mágico y maravilloso, guardarlo en la memoria y seguir disfrutando de él mientras se desplazaban, en su coche, por la ciudad.

Le Corbusier explicaba, indirectamente, la intención de ese viaducto infinito dibujando el paisaje de Río: primero el Pão de Açúcar y las montañas bañadas por el mar; después las palmeras, el esplendor tropical; el hombre que llega y se instala en un sofá; los muros laterales y, por fin, un gran plano de cristal. La naturaleza se va construyendo, paso a paso, hasta que es la persona que la observa quien la convierte en paisaje. Y, por último, llega la arquitectura haciendo del paisaje la justificación del espacio.

(...) Je vais maintenant montrer la colline de Santa Teresa et dessiner les silhouettes qui vous sont chères, le Pain de Sucre, les palmiers, les plages, la verdure, beaucoup d'espace, la mer, c'est une chose reconfortante. Je constate qu'au fond, tout cela est fort bien, fort beau, reconfortant pour l'esprit et pour le cœur, et que c'est une belle chose que la nature a mis (e) à la disposition de l'homme, surtout à Rio. Mais

Le Corbusier,  
4ª Conferencia,  
Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de  
Janeiro, 1936.



*je désire combler aussi les habitants de Rio, je vais établir ici un bon fauteuil, mettre un habitante de Rio dedans, je vais mettre une table, une console, mettre des murs autour de tout ceci, je vais établir un carrelage et le petit tour de passe-passe es accompli, j'ai change le logis, j'y ai apporté le miracle qui peut entrer dans le coeur, le jour et la nuit. (Tsiomis 2006 p. 120)*

Más que la revelación del paisaje que siempre ha estado allí, más que la audacia de entrar en diálogo con ella, más que la gestión del territorio, más que la preocupación con la sociedad o con la educación, lo que más interesó a los arquitectos brasileños en el discurso de Le Corbusier fue la confirmación de una "démarche" (método) coherente para destacar y proteger la belleza natural a la vez que enfrentaba los problemas de la ciudad de Río y de todo Brasil.

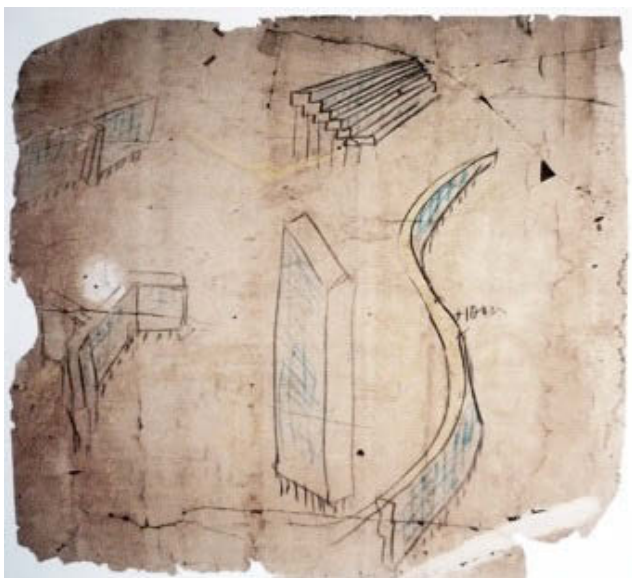
Su discurso surgía como un nuevo sistema que integraba las necesidades, la historia, el clima, la belleza natural, la heterogeneidad y la cultura de Brasil y le daba una nueva identidad. Una identidad que Lúcio Costa y los jóvenes arquitectos, liderados por él, estaban buscando: una arquitectura moderna de carácter brasileño. Una arquitectura que dialogase con el clima, con el paisaje y con el modo de vivir de la gente, a la vez que se expresaba a través de nuevos materiales y nuevas técnicas constructivas.

Le Corbusier no llegó a ver los cambios introducidos por el grupo de arquitectos brasileños en el proyecto de la Ciudad Universitaria. Proyecto al cual había dedicado tantas horas de trabajo movido por la convicción de que por fin, podría construir su arquitectura en aquel país que tanto le fascinaba. Un proyecto que, según el convencimiento de Lúcio Costa, sería el momento en que la arquitectura moderna ganaría la batalla contra los académicos y afirmaría sus principios. Pero ese momento no se concretó.

Después de un dramático diálogo entre Lúcio Costa y el *Conselho Universitario*, asesorado por la figura del profesor Azevedo do Amaral (quien tenía inagotables reservas contra la arquitectura moderna), el proyecto fue abandonado. Y la comisión de profesores llamaba otra vez a Piacentini para realizar una nueva propuesta. Esta vez Piacentini no viajaría a Río de Janeiro. Envió a un colaborador, quien dibujó una propuesta que nunca se concretaría<sup>8</sup>.



Le Corbusier,  
6ª Conferencia,  
Museu Nacional de  
Belas Artes, Rio de  
Janeiro, 1936.



Este final para el proyecto de la Ciudad Universitaria destrozó a Lúcio Costa. La persona que había hecho de la Ciudad Universitaria la bandera de la arquitectura moderna veía ahora todo su trabajo y todos sus argumentos malinterpretados e incomprensidos. Argumentos que habían llenado páginas y páginas de la memoria descriptiva. Una memoria en la que se pueden leer todas las certezas de Lúcio Costa sobre lo que significaba la arquitectura moderna brasileña, después del contacto con Le Corbusier.

Es aquí, en la memoria de la Ciudad Universitaria, donde podemos encontrar una especie de vista previa del paso siguiente de la arquitectura moderna brasileña. Y es aquí donde se introducían, por primera vez, referencias al barroco brasileño y a la belleza como una función estética y se ven construidas, con las palabras de Lúcio Costa, las bases, las convicciones y las incertidumbres de una arquitectura moderna brasileña, que no podría ser apenas moderna e internacional: debería responder a la grandiosidad y al carácter de un territorio brasileño.

A la vez que se preparaba el desenlace de la Ciudad Universitaria, el proyecto para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud también se estaba desarrollando. Lúcio Costa se había dedicado más al proyecto de la Ciudad Universitaria dejando a Carlos Leão como responsable del proyecto del Ministerio.

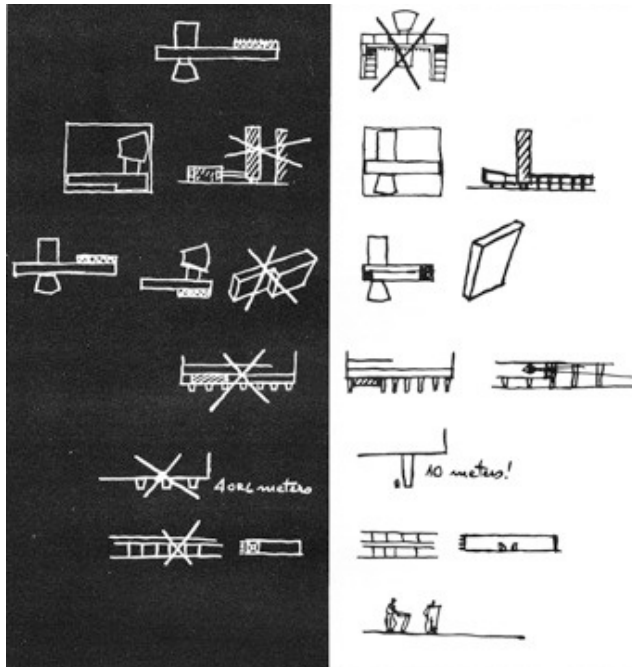
Después de la partida de Le Corbusier, los arquitectos brasileños se encuentran con tres proyectos en la mano: el proyecto realizado por el grupo de arquitectos antes de la llegada de Le Corbusier, el primer proyecto realizado por Le Corbusier para el terreno de la Bahía, y el segundo proyecto realizado en el último momento para la manzana metida en la trama del plano de Agache ubicada en la *Esplanada do Castelo* (la manzana definida inicialmente en concurso).

El proyecto para el terreno de la Bahía era el que más reflejaba el carácter del maestro. Un proyecto que atrapaba la belleza del océano salpicado por hermosas montañas y el caprichoso *Pão de Açúcar* vigilando la ciudad. Un edificio que se entendía como un dispositivo de interacción entre hombre y naturaleza y, de ese modo, adquiriría la importancia y la intención ideológica del arquitecto. Un edificio definido según el léxico funcional de la arquitectura moderna dibujada por *pilotis* que liberaban el suelo, fachadas independientes de la estructura, largas ventanas de

**Oscar Niemeyer.**  
**Explicación de la**  
**evolución de los**  
**proyectos para la**  
**sede del Ministerio**  
**de Educación y**  
**Salud. 1936, con**  
**base a las**  
**propuestas de Le**  
**Corbusier.**

(aquí podemos ver  
la simplificación  
que del equipo de  
los arquitectos  
brasileños en  
relación a los  
"elementos"  
presentes en las  
propuestas de Le  
Corbusier.

- 1-Propuesta de Le Corbusier para el terreno, que encontró en la Bahía de Guanabara, en relación al primer proyecto del equipo de Lúcio Costa.
- 2- Propuesta de Le Corbusier para el terreno original en relación al proyecto final del equipo de Lúcio Costa.
- 3- La propuesta de Le Corbusier para el terreno en la Bahía de Guanabara en relación al proyecto final del equipo de Lúcio Costa.
- 4,5- Los pilares de Le Corbusier y los pilares propuestos por Niemeyer.
- 6- La "fenêtre alonguée" de Le Corbusier y la fachada de Niemeyer para el Ministerio de Educación y Salud.



2.3 Descifrar un modo de hacer

crystal protegidas por *brise-soleil*, terraza jardín, y una planta libre que, para manifestar su flexibilidad, era definida por una regla rígida de estructura.

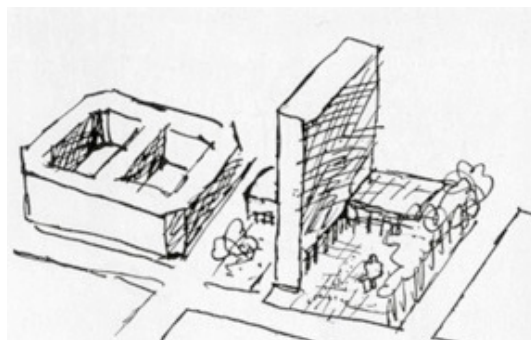
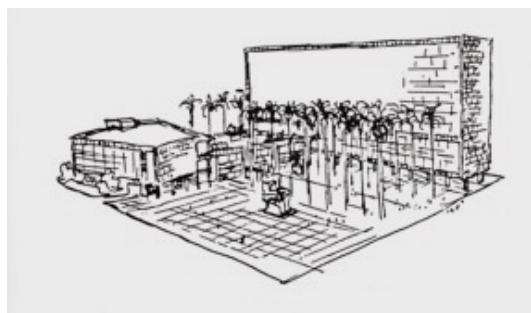
En el corto periodo de un mes que Le Corbusier pasó en Río de Janeiro en 1936, los arquitectos brasileños pudieron entender, en parte, los complejos mensajes del maestro. Con él aprendieron cómo era importante establecer, sabiamente, la relación entre los distintos espacios, así como destacar la independencia y la autonomía de la estructura, de la fachada, de los paños de cristal y de la cubierta. Aprendieron que era a través de la confrontación y de la oposición entre elementos como se puede direccionar la mirada. Y que esta —la mirada— es lo que produce la relación entre los elementos, más que los propios elementos por sí mismos. También entendieron que era fundamental separar el programa en objetos, para que una parte del programa no dominara a la otra. Y para que cada objeto tenga un significado propio en relación con el todo: aprendieron cómo hacer una unidad partiendo de la fragmentación.

Quizá lo más importante que los jóvenes arquitectos brasileños consiguieron descifrar fue que la arquitectura de Le Corbusier estaba definida por una lógica funcional y racional de la planta, a la vez que buscaba algo tan poco cuantificable como la emoción estética del espacio. Y si esta —la emoción— era una función espacial el propio espacio, no era solo racional o funcional..., era "algo más"... Este "algo más" introducido por la personalidad compleja e inquieta de Le Corbusier será interpretado por los arquitectos brasileños y pasará a integrar, para siempre, el lenguaje y el carácter de la arquitectura moderna brasileña.

Fruto de todas esas semillas dejadas por Le Corbusier en Brasil surgía el nuevo proyecto para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud. La situación era clara: a Le Corbusier y al grupo de arquitectos les gustaba el primer edificio longitudinal proyectado para el terreno que miraba hacia el mar, pero el ministro Capanema no había conseguido el cambio de solar. Así que habría que dibujar un nuevo proyecto para el terreno inicial basado en las intenciones del primero concebido por el maestro.

Y fue así como, con las lecciones de Le Corbusier en el espíritu y después de comparar los tres proyectos realizados para la nueva sede del Ministerio (el primer proyecto

Secuencia de proyectos realizados para el Ministerio de Educación y Salud:  
1° Le Corbusier en el terreno de la Bahía.  
2° Le Corbusier para el terreno original.  
3° Propuesta del equipo de Lúcio Costa.



brasileño en forma de U y los de Le Corbusier), el grupo de arquitectos decide empezar un nuevo proyecto basado en la propuesta de Le Corbusier para la Bahía.

*Os primeiros estudos inspiravam-se no segundo projecto de Le Corbusier, mas os dois blocos estavam a meu ver proximos demais um do outro. Com essa ideia em mente, esbocei alguns traços por minha conta, procurando aproximar-se não do segundo estudo de Le Corbusier, mas do primeiro, destinado a um outro terreno (...). A única diferença estava na extensão dos pilotis (de 4 para 10 metros), a fim de que a sala de exposições e o auditorio não se unissem no primeiro andar, como previra Le Corbusier (...). Carlos Leão viu os desenhos e falou bem deles a Lúcio, que por sua vez pediu-me para vê-los. Mas eu não tinha de modo algum a intenção de influenciar a elaboração do projecto e então joguei meu maço de desenhos pela janela. Lúcio mandou alguém pegá-los e os examinou. Partidario de minhas soluções, mandou interromper a execução das plantas e incorporou imediatamente as minhas ideias. (Niemeyer 1975, p. 21)*

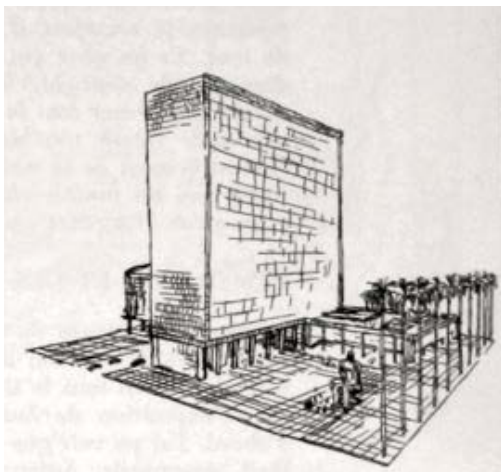
Con este episodio relatado en todo informal y divertido, Oscar Niemeyer nos informa de que el proyecto definitivo para el Ministerio de Educación y Salud fue idea suya. Para Niemeyer, las situaciones del primer proyecto de Le Corbusier eran claras: un bloque principal longitudinal orientado norte-sur, un auditorio despegado del bloque principal, y un tercer cuerpo definiendo la sala de exposiciones. Y los indispensables *pilotis* que regalan suelo a la ciudad, a la vez que liberaban las vistas. Siguiendo este principio regulador, Niemeyer dispone el bloque (S-SE); es decir, en el sentido más estrecho del terreno, situando el edificio perpendicular a la segunda propuesta dibujada por Le Corbusier. De ese modo, recupera las vistas sobre la Bahía y la orientación solar más adecuada.

En esta nueva disposición del bloque principal no cabía todo el programa de oficinas. Y, como dijo Costa en una declaración, a la manera brasileña se pidió al ingeniero de estructuras que realizara los cálculos para quince plantas en vez de diez, ya que estaba convencido de que, en el futuro, sería posible subir la altura del bloque principal (número especial de la revista *Módulo* sobre Le Corbusier). Y así fue. El proyecto fue aprobado por el ministro con diez plantas, pero fue construido con quince.

La propuesta iniciada por Niemeyer y desarrollada por los demás arquitectos del grupo, excepto Lúcio Costa, que estaba

Croquis de Le Corbusier, publicado en su *Oeuvre Complète* Volume 3 -1934-38. Supuestamente realizado a partir de la fotografía de la maqueta enviada por Costa en 1936.

Fotografía de la maqueta del proyecto definitivo del equipo brasileño.



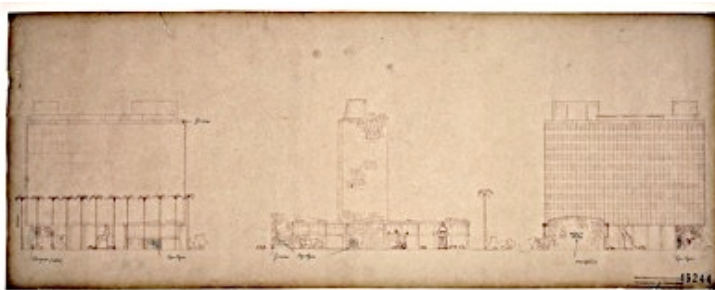
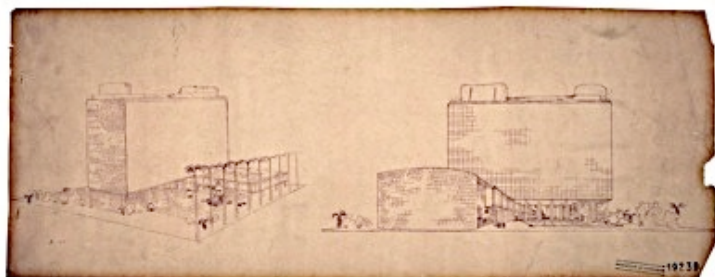
dedicado a la Ciudad Universitaria, se definía por dos bloques perpendiculares, situados en el centro del terreno. El bloque principal de oficinas, inicialmente con diez plantas, se conectaba con el bloque de entrada, con la sala de exposiciones y el auditorio. Todos los volúmenes se apoyaban sobre *pilotis* de diez metros de altura, en vez de los cuatro metros propuestos por Le Corbusier.

La intersección en Le Corbusier se transformaba en sobreposición a Niemeyer al elevar la altura de los *pilotis* del bloque principal, igualándola a la altura del bloque definido por el auditorio y salas de exposiciones. Con los *pilotis* de diez metros desaparece la interceptación de los volúmenes presente en la segunda propuesta de Le Corbusier.

También en la propuesta de Niemeyer se puede ver la aplicación directa de los principios de Le Corbusier cuando este sostenía que cada función y cada elemento deberían tener su propia autonomía. Principio que está bastante claro en el proyecto de Niemeyer, donde la autonomía de cada componente es tanto física como visual, lo que no era tan evidente en el segundo proyecto de Le Corbusier. Por otro lado, Niemeyer transformaba todo el solar en una plaza urbana; una plaza para todos, que se atraviesa y se pueda utilizar para eventos exteriores. En vez de la gran plaza monumental que Le Corbusier había dibujado en el proyecto en el terreno de la bahía, Niemeyer dibujaba una plaza que se relaciona con la dinámica de la ciudad y de la gente y se metía dentro de ella. De ese modo, el edificio se liberaba de la malla urbana del plano Agache (que tanto incomodaba a Le Corbusier) sin, con eso, entrar en conflicto con ella.

La unidad, el carácter monumental y las relaciones visuales pretendidas por Le Corbusier, en el primer proyecto, estaban restablecidas. Es decir: Niemeyer interpretó las intenciones presentes en el primer proyecto de Le Corbusier para la bahía de un modo directo como si se tratase de un elenco de elementos y de conceptos que, si fuesen sabiamente colocados en relación, resultarían en un edificio. Pero no se ha olvidado de la contribución personal, también aprendida con el maestro, que era capaz de dar a los espacios una función más: la emoción estética. Como un niño, Oscar Niemeyer disfrutaba y jugaba con las emociones y las relacionaba con esos elementos formales, con esas reglas racionales y geométricas y construye un edificio de proporciones elegantes y monumentales.

Proyecto definitivo  
dibujado por Oscar  
Niemeyer después de  
la partida de Le  
Corbusier y enviado  
por correo a Le  
Corbusier a su  
estudio en París.



El contacto personal con Le Corbusier también influiría directamente en los arquitectos brasileños cuando, en sus paseos por la ciudad, el maestro se dejaba seducir por la belleza de la vegetación tropical, como la palmera imperial, y por los objetos locales utilizados como elementos complementarios a la arquitectura. Le Corbusier encontró la belleza del granito gris y rosa, de Río de Janeiro, y admira la expresividad y belleza de los azulejos provenientes de Portugal, muy utilizados en los siglos XVII y XVIII en el revestimiento de patios, claustros y fachadas de viviendas para protección de la humedad y del calor.

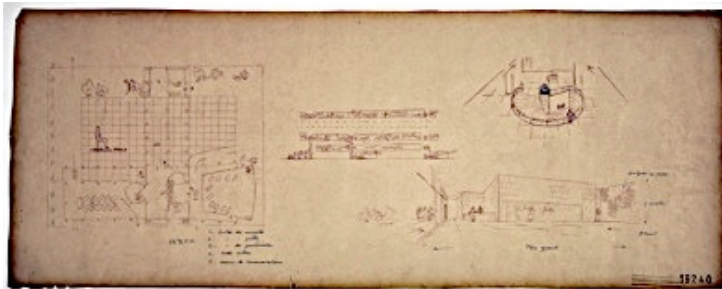
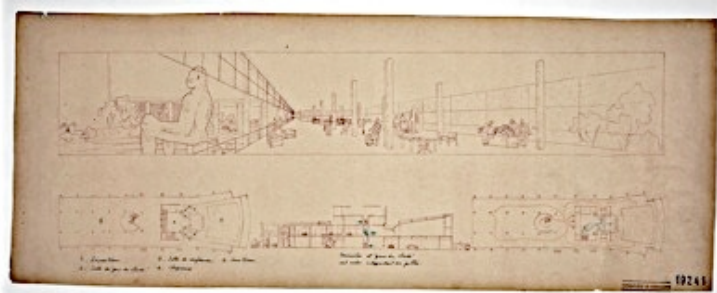
Le Corbusier utilizó uno de esos elementos presentes en la arquitectura colonial: los azulejos. Le Corbusier les dio un dibujo moderno y los utilizó como revestimiento de un trozo de la fachada del edificio de la bahía. Los arquitectos brasileños siguieron sus pisadas y utilizaron los azulejos como elemento decorativo y de revestimiento de parte de la fachada.

La presencia de Le Corbusier había contribuido para dar valor a los elementos locales que, hasta entonces, eran vistos por los jóvenes arquitectos como decoración. Le Corbusier les dio prestigio y valor plástico y los asoció, para siempre, a la arquitectura moderna brasileña. En el edificio del Ministerio construido, podemos ver la fachada de la zona de entrada del edificio revestida con los hermosos azulejos de color blanco y azul de Portinari<sup>9</sup>, los espacios exteriores dibujados por Burle Max<sup>10</sup>, quien cuidadosamente eligió especies de la vegetación nativa que tanto encantaba a Le Corbusier, y las palmeras imperiales con su tronco fino y esbelto allí están, dibujando la plaza y acompañando la ligereza y el orden de los *pilotis*. En realidad, sus troncos se transforman en *pilotis* y pasan a formar parte de la composición de todo el conjunto, orientando y direccionando nuestra mirada hacia la escultura de Celso Antonio<sup>11</sup> que se impone en todo el conjunto, sin dominarlo. Todos los elementos se destacan, pero no serían nada aislados de los demás; su fuerza y su equilibrio se perderían.

Lúcio Costa y los demás arquitectos del grupo, en especial Oscar Niemeyer, estaban convencidos de que el nuevo proyecto agradaría a Le Corbusier. Ellos que se había posicionado como alumnos dedicados y atentos enviaban el nuevo proyecto al maestro solicitando, en tono ansioso, su opinión:



Proyecto definitivo  
dibujado por Oscar  
Niemyer después de  
la partida de Le  
Corbusier y enviado  
por correo a Le  
Corbusier a su  
estudio en París.



Oscar, qu'après son départ est devenu l'étoile du groupe, est le principal responsable pour lui et attend, ému sans doute - comme nous tous d'ailleurs - l'OK de Jeova. (...) Sa visite a été pourtant très utile pour nous et espérons tous qu'elle est servie à quelque chose. (Costa 1937)<sup>12</sup>

Le Corbusier contestó a Lúcio Costa diciendo:

*Il est beau votre projet. Je dirais même : animé d'un esprit clairvoyant, conscient d'objectifs : servir et émouvoir. Il n'a pas ces habitudes ou barbarismes que fréquemment d'ailleurs, en d'autres travaux modernes, montrent qu'on ne sait pas qu'est-ce que c'est l'harmonie. C'est en train d'être construit ? Oui ? Alors tant mieux, et je suis sûr que ce sera beau. Ce sera comme une perle entre les ordures 'agachique'. Mes salutations. Mon OK (comme vous le demandais).(Le Corbusier 1937)<sup>13</sup>*

Con esta carta, el contacto con Le Corbusier se interrumpía, y solo se reiniciaría en 1945, después de la guerra. Mientras tanto, el edificio del Ministerio se había construido y fue Carmen Portinho<sup>14</sup>, de visita al estudio de Le Corbusier en París, quien le contó los detalles sobre la construcción del Ministerio y le enseñó fotos del edificio ya construido. En ese momento, Le Corbusier se mostró alterado, trastornado, sin poder soportar la idea de que Brasil había podido construir ese edificio. La polémica sobre la autoría del edificio se instalaba.

Le Corbusier se exalta con los brasileños reclamando una remuneración por los proyectos desarrollados en 1936 (que a su entender no podrían estar incluidos en los honorarios de las conferencias) y un reconocimiento más claro de su condición de autor. Y, poco tiempo después, publicaba en el volumen II de su *Œvre Complète* un dibujo del edificio del Ministerio de Educación y Salud, colocando apenas su nombre.

Los arquitectos brasileños no entienden la reacción del maestro. Claramente, el dibujo que aparece publicado había sido realizado a partir de la foto de la maqueta, enviada mucho tiempo antes por Lúcio Costa quien, indignado, escribió a Le Corbusier, preguntando por qué había tomado esa actitud, si años antes había dicho que el proyecto estaba muy bien. En esa misma carta, Costa aprovechaba para esclarecer que en la placa de inauguración estaba escrito que el "risco" (trazo) inicial había sido de Le Corbusier y también le envía un croquis, realizado por Oscar Niemeyer, con las diferencias de los proyectos.



Ministerio de  
Educação y Salud,  
Rio de Janeiro.  
Proyecto  
construido.



*On m'a raconté hier soir votre attitude insolite envers un journaliste, à propos de l'immeuble du ministère d'éducation et santé publique, et j'aimerais bien savoir de quoi il s'agissait car, selon ces dires, votre interprétation des faits n'est plus la même que celle de 1937. (...) On a attaché ce projet, finalement construit, à celui que vous avez pris en initiative de concevoir et dessiner pour l'autre terrain et que nous a servis de boussole et de référence. Car nous voudrions définitivement associer votre nom à cet immeuble, dorénavant historique, spécialement dû à Oscar Niemeyer, mais où s'appliquent pour la première fois, dans son intégralité, en échelle monumentale et avec noblesse dans l'exécution, les principes de construction que vous avez su établir et organiser comme des piliers d'une nouvelle technique architectonique et urbanistique créée par vous. Nous n'avons jamais laissé de lier votre travail à l'admirable développement de l'architecture brésilienne : Si les branches sont belles, vous devriez vous réjouir, car le tronc et les racines sont à vous. (...) L'exquis fait à posteriori, basé des photos de l'immeuble construit, et que vous publiez dans le IIème volume de l'Œuvre Complète, comme s'il s'agissait d'une proposition originale, nous a causé, à tous, une triste impression. (Costa, 1949)<sup>15</sup>*

Esta carta resume el significado del edificio del Ministerio de Educación y Salud: la arquitectura moderna había "vencido" a la arquitectura académica, afirmándose a través de un edificio importante para la renovación del país, que llevaba la firma de Le Corbusier, el maestro de la arquitectura moderna. Y, por otro lado, afirmaba que había sido con ese proyecto con el que el talento de Oscar Niemeyer se había revelado.

Le Corbusier contestó, poco tiempo después, manifestando sorpresa con las protestas de Costa. Y, en tono despreocupado ante de tales incriminaciones, justificaba que no había controlado mucho esa publicación, pues había sufrido un grave accidente y había estado en el hospital durante muchos días (Santos 1987, p. 123).

A partir del edificio del Ministerio, la arquitectura brasileña pasaría a ser conocida internacionalmente. En 1943, una exposición realizada en el MOMA de Nueva York y el libro *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, presentando la arquitectura brasileña, publicado como catálogo de la exposición, fue la primera manifestación del interés internacional por la arquitectura brasileña.

Ministerio de  
Educación y Salud,  
Rio de Janeiro.  
Proyecto  
construido.  
(Fotografía Bárbara  
Silva, 2012)



En 1947, con el final de la guerra, Europa descubrirá esa arquitectura, en un número de la *Architecture d'Aujourd'hui*, donde el nombre de Le Corbusier estaba asociado como el padre de esa arquitectura que era "algo más" que el Estilo Internacional.

Ministerio de  
Educação y Salud,  
Rio de Janeiro.  
Proyecto  
construido.  
(Fotografía Bárbara  
Silva, 2012)



1 Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, 2 octubre de 1936.  
FLC 13.3.30.

2 Comisión de profesores compuesta por catorce profesores y dirigida por Ernesto de Souza Campos e Inácio Azevedo do Amaral, director da Escola de Engenharia, quienes definieron el programa para todo el conjunto de la Ciudad Universitária.

3 Carta de Capanema a Le Corbusier, 21 octubre de 1936. FLC 13.3.34

4 Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, 21 noviembre de 1936.  
FLC 13.3.35

5 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier. 31 diciembre 1936.  
FLC 13.3.38

6 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier. 31 diciembre 1936.  
FLC 13.3.38

7 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier. 3 Julio 1937.

8 Capanema no llegaría a ver su sueño realizado. Años más tarde Jorge Moreira realizaría el proyecto urbano para la Ciudad Universitaria en la Ilha do Fundão, en Río de Janeiro (1949-52).

9 De Candido Portinari (1903-1962), artista plástico brasileño conectado con el movimiento moderno.

10 Burle Max (1909-1994), artista plástico, conocido por su trabajo como paisajista.

11 Celso Antonio (1896-1984), escultor.

12 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier. 03 julio de 1937.

13 Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa. (Documento existente en el Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) Río de Janeiro).

14 Carmen Portinho (1903-2001) casada con Afonso Reidy, directora de la Revista de la Directoria de Engenharia da Perfeitura do Distrito Federal (PDF), fue la primera mujer que obtuvo el título de urbanista en Brasil.

15 Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier. 27 noviembre 1949.

### **3. DESENCUENTROS**

- 3.1 DIBUJANDO LA FORMA  
*Brasil en la New York World's Fair, 1939*
- 3.2 UN MODO DE SER MODERNO  
*El conjunto de Pampulha, 1940-45*
- 3.3 LA FORMA DIFÍCIL  
*La crítica internacional*

Cartel de la New  
York World's Fair,  
1939.



### 3.1 DIBUJANDO LA FORMA

*Brasil en la New York World's Fair, 1939*

La New York World's Fair de 1939<sup>1</sup> representó el esfuerzo de Estados Unidos en promover el encuentro de las naciones. Un encuentro que tenía varios propósitos: estimular la economía, aún bajo los efectos de la *Great Depression* y remarcar la *Good Neighbor Policy* iniciada en 1933 por el presidente Franklin Roosevelt<sup>2</sup>. El recinto ocuparía el parque *Flushing Meadows*, una zona de quinientas hectáreas alrededor del barrio de Queens, e incluiría a sesenta naciones y treinta y tres estados americanos.

Brasil fue representado por un pabellón proyectado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. La historia, tantas veces narrada, cuenta que Costa ganó el concurso para la realización del pabellón pero, al conocer la propuesta de Niemeyer (clasificado en segundo lugar), le invitaría a elaborar un nuevo proyecto en conjunto. Niemeyer aceptó la invitación y, en marzo de 1938, los dos arquitectos partieron rumbo a Nueva York a fin de desarrollar el diseño que representaría a Brasil en la New York World's Fair de 1939<sup>3</sup>.

*(...) foi durante esse curto, mais assíduo convívio de quatro semanas que o gênio encubado de Oscar Niemeyer aflorou. (Costa 1995, p. 136)*

Como sabemos, Oscar Niemeyer y Lúcio Costa ya habían trabajado juntos en el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud. Durante ese periodo, Lúcio Costa detectó una especie de genialidad en Oscar Niemeyer que le destacaba del resto del equipo de arquitectos. Una genialidad que, según Costa, aparece durante el asiduo contacto del joven arquitecto con Le Corbusier, cuando este viajó a Río de Janeiro invitado a participar como asesor en el proyecto del Ministerio (1936) (Costa 1995, p. 136).

El proyecto para el pabellón de Brasil fue seleccionado a través de un concurso nacional, coordinado por una comisión dirigida por el Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio de Brasil, que estableció el programa del edificio: galerías de exposiciones, auditorio, bar, restaurante, zona para danza y música, oficinas para el comisario general y jardín.

Planta general y  
fotografía aérea de  
la New York World's  
Fair, 1939.



Según la comisión, en todo el conjunto debería destacar la unidad, originalidad y dinamismo de la cultura brasileña y, así, cumplir las demandas políticas y culturales del Gobierno de Vargas: dar forma a un ideario nacionalista y remarcar el tema previamente establecido por la comisión de arquitectura de la Feria, que había prohibido la construcción de réplicas y de estructuras de tipo tradicional, excepto en las zonas de diversión y pabellones gubernamentales<sup>4</sup>.

El concurso se entregó el día siete de marzo de 1938. La comisión de jurados<sup>5</sup> seleccionó tres proyectos: en primer lugar el proyecto de Lúcio Costa, seguido del proyecto de Oscar Niemeyer y, por fin, el de Paulo Camargo de Almeida.

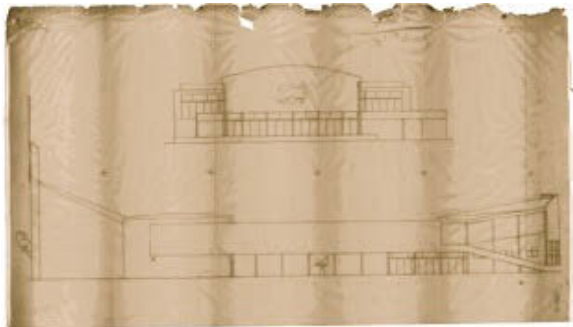
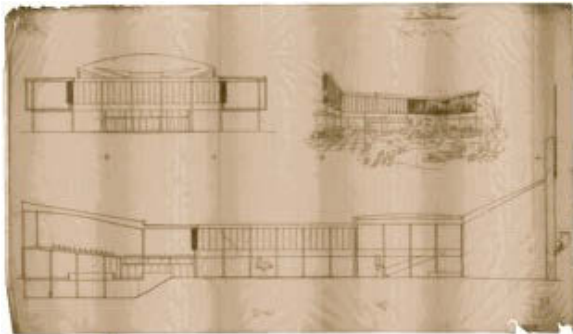
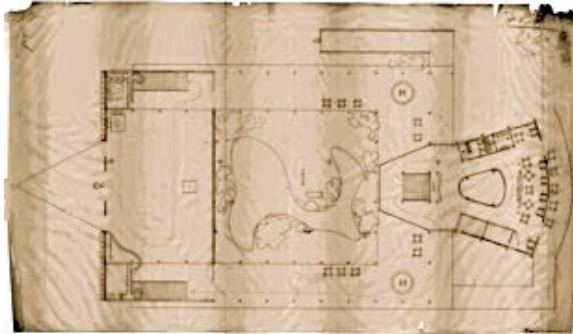
Según el acta del jurado, el proyecto de Lúcio Costa destacaba el espíritu brasileño a la vez que utilizaba técnicas de construcción y elementos discretamente modernos. Definía un recorrido interesante que conectaba la galería principal con un patio interior, lo que propiciaba un espacio simpático de ocio y socialización. El proyecto de Oscar Niemeyer se destacaba por una entrada monumental, por la funcionalidad y la economía, pero le faltaba el carácter brasileño (Comas 2002, p. 64).

Analizando los documentos y fotografías recientemente puestos a disposición por la *Casa Lúcio Costa* y la *Fundación Oscar Niemeyer*, podemos entender mejor las similitudes y diferencias de las dos propuestas. La propuesta de Lúcio Costa presenta un edificio de planta rectangular de dos plantas, compuesto por tres zonas conectadas entre sí: la entrada principal, la zona de exposiciones que se desarrolla alrededor de un patio central, el auditorio y la cafetería. Todo el conjunto está basado en las reglas de la simetría, lo que le otorga una condición rígida y estática que apenas es interrumpida por los pilares que componen la fachada de la zona de exposiciones y una rampa de acceso al auditorio localizado en la segunda planta. Las fachadas laterales revestidas con piedra contrastan con la fachada principal constituida por elementos prefabricados de hormigón y un gran plano de cristal señalizando la entrada. Está protegida por un entresuelo triangular, que se inclina en dirección al cielo y se apoya en un pilar revestido de piedra, de cerca de doce metros de altura, y que, a su vez, exhibe con orgullo la bandera de Brasil.

observando la organización simétrica y la simplicidad formal de las plantas de la propuesta de Costa, nos acordamos no solo de la arquitectura de carácter academicista, sino también de las casas coloniales de dos plantas, donde siempre existía una escalera exterior de acceso a la segunda



Lúcio Costa,  
Pabellón de Brasil.  
New York World's  
Fair, 1939.



planta y un patio central, que era el espacio de socialización y de ocio. Costa dibuja el pabellón de Brasil pensando en las referencias coloniales que tanto admiraba, presentes en la arquitectura tradicional brasileña, pero las formaliza según el lenguaje academicista que ha marcado toda su formación como arquitecto. El resultado no le satisface, y por ese motivo invitaría a Oscar Niemeyer a desarrollar una nueva propuesta que, según su convicción, sería capaz de integrar los valores de la arquitectura colonial con el lenguaje de la arquitectura moderna.

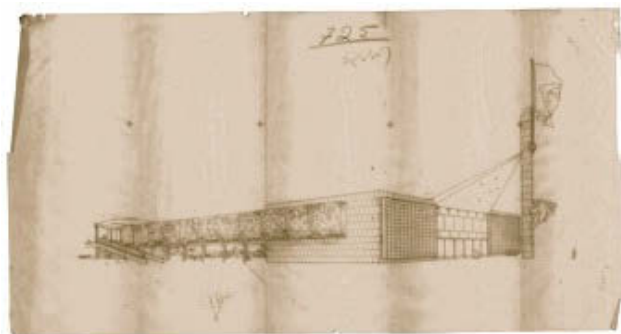
Es curioso recordar que, dos años antes, había sucedido algo parecido en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud: se encargó a Lúcio Costa realizar una propuesta pero, no satisfecho con su propio proyecto, invitaría a un grupo de jóvenes arquitectos a realizar uno nuevo en conjunto, y propone el nombre de Le Corbusier como asesor. Podemos entender que no era la autoría lo que le interesaba a Lúcio Costa, sino trazar el rumbo de la arquitectura moderna brasileña que, según sus convicciones, debía incluir tradición y modernidad; es decir, los valores de la arquitectura colonial brasileña reformulados a partir de un lenguaje moderno.

Fue esa capacidad de reformulación la que Lúcio Costa detectó en la propuesta de Oscar Niemeyer para el pabellón de Brasil. Niemeyer define un edificio en forma de L, que es un gran espacio vacío donde se organizan, de forma libre, todas las funciones. El bloque expositivo ocupa la barra más larga de la L, trazada con una suave ondulación que acompaña la curva del terreno. Una cobertura en cúpula caída marca la zona de entrada del pabellón, rasgada por una pasarela suspendida que conecta con un auditorio localizado en un bloque adyacente.

Analizando los dibujos del concurso, podemos ver dos tipos de fachadas: grandes planos de cristal y grandes planos totalmente cerrados. Los planos cerrados definen las fachadas que dan a la vía principal de acceso; los planos de cristal marcan la entrada del edificio y miran hacia el jardín, delimitado en el interior de la L.

El pabellón está dibujado según los principios de la arquitectura moderna, pero se presenta ya como algo que busca una alternativa a las formas geométricas regulares. La inmovilidad cubista que define el objeto corbuseriano se diluye en los grandes planos transparentes y las formas

Lúcio Costa,  
Pabellón de Brasil,  
fachada principal.  
New York World's  
Fair, 1939.



rectas se quieren transformar en curvas. Aunque sean curvas sutiles, presentes en la fachada y en el entresuelo interior, Niemeyer anuncia el deseo de conquistar una libertad formal que trasciende los cánones modernistas, aunque se apoye en ellos.

El edificio de Niemeyer no pretende ser nada más que un pabellón de exposiciones, con sus espacios de doble altura, sus fachadas ligeras de cristal, sus pasillos que indican un recorrido y una amplia zona de acceso que invita los visitantes a entrar. Le faltaba, decía el jurado, el espíritu brasileño presente en el proyecto de Costa. Pero ¿no tenía ya el proyecto de Niemeyer el espíritu brasileño? El pabellón de Niemeyer tiene el espíritu del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, un proyecto que empleó la mano de Le Corbusier, pero ha adquirido una condición estética y formal muy propia, que estaba, de nuevo, en el proyecto de Oscar Niemeyer.

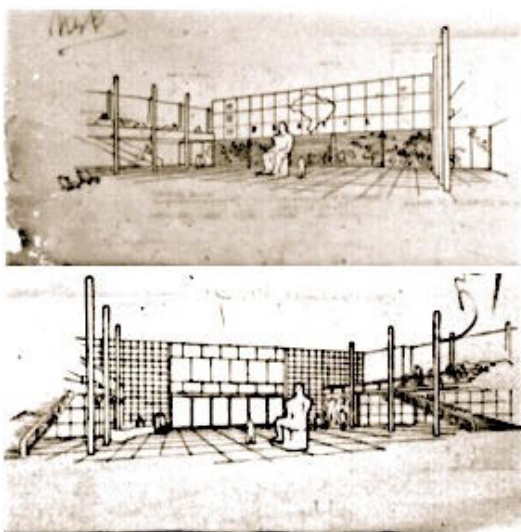
Pero, quizá, esto es algo de lo que Lúcio Costa se dará cuenta años más tarde. Por ahora, para él lo importante era hacer que "los que decidían los concursos" aceptasen una arquitectura moderna, y quizá el único modo de que esto pasara era regalar a esa arquitectura moderna algo del carácter brasileño, que Lúcio encontraba en la arquitectura colonial y trasladaba a sus proyectos de un modo sutil y ligero (recordemos las rampas y las terrazas existentes en todos sus proyectos).

Seguramente por eso, y para sorpresa del jurado, al conocer la propuesta de Niemeyer, Costa le invitaría a realizar un nuevo proyecto en conjunto. Costa reconoce la calidad del proyecto de Niemeyer, y ve en él la oportunidad de afirmar una arquitectura moderna de carácter brasileño, ahora sin la presencia de Le Corbusier.

*Levei o Oscar comigo para Nova York a fim de elaborarmos novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, porque foi depois da vinda de Le Corbusier em 36, por iniciativa minha, que a sua criatividade se revelou subitamente, com grande força inventiva; entendi então que era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente (Costa 1995, p. 190)*

¿Sería el reconocimiento de Oscar Niemeyer lo que Lúcio Costa estaba buscando? Creemos que no. Lúcio Costa buscaba el reconocimiento internacional de la arquitectura moderna brasileña, y estaba convencido de que ese reconocimiento

Lúcio Costa,  
Pabellón de Brasil  
- patio interno.  
New York World's  
Fair, 1939.



vendría del encuentro entre dos lenguajes: su propio lenguaje, presente en la arquitectura colonial brasileña, y el lenguaje moderno interpretado por Oscar Niemeyer.

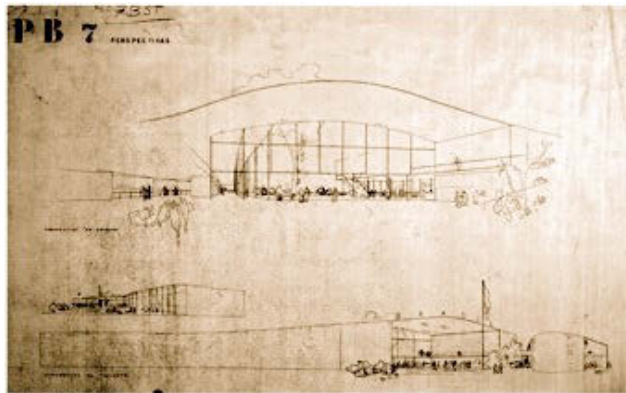
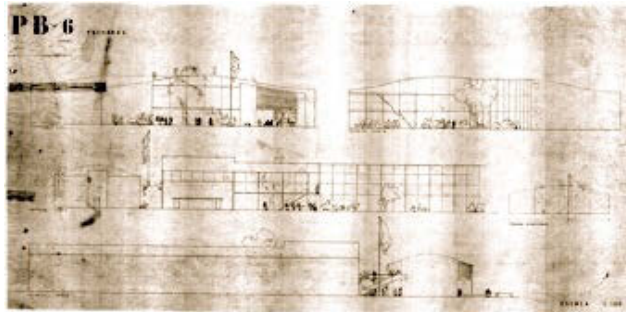
La decisión de Costa es fácil de entender dentro de un contexto en el cual era él mismo quien estaba empeñado en encontrar un lenguaje moderno de carácter brasileño. Esa labor había empezado diez años antes, cuando Lúcio asumió la dirección de la *Escola de Belas Artes* en Río de Janeiro y, más tarde, empeñó todos sus esfuerzos para que Le Corbusier participase en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud. Ahora, el pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 era la oportunidad de definir esa arquitectura moderna de carácter brasileño, que sería una síntesis entre el compromiso con el lenguaje de la arquitectura moderna y las afinidades de la tradición colonial de Lúcio Costa.

El pabellón de Costa y Niemeyer consiste en una construcción de tres pavimentos con planta en forma de L que envuelve un jardín tropical donde se localizan tres volúmenes aislados, de escala más pequeña: el acuario, el orquidario y el vivero de peces. La planta en L nació de la propuesta de Niemeyer, ya que propiciaba la aparición de un espacio abierto para acoger el jardín. De hecho, el edificio se abría visualmente hacia el jardín y se cerraba hacia la calle, de modo que ignoraba la fachada maciza e impactante del pabellón francés.

*(...)diante da massa pesada, mais alta e muito maior do Pavilhão Francês, nosso vizinho, impôs-se a adoção de um partido diferente, leve e vazado, que, em vez de se deixar absorver, contrastasse com ele. Daí também o recuo do corpo principal da construção e o aproveitamento da curva graciosa do terreno. (Costa 1995, p. 92)*

El edificio fue definido por dos zonas principales: la entrada, que ocupaba la parte más larga de la L, en cuya fachada se podía leer 'United States of Brasil' y que situaba a los visitantes directamente dentro del espacio de ocio del pabellón, donde estaba el mostrador de información, la cafetería, el bar, el restaurante, la zona de baile y una pequeña muestra de la cultura brasileña. Todo este espacio estaba en contacto visual con el jardín exterior, donde se podía disfrutar del lago y de una vegetación típicamente brasileña. Este jardín estaba en relación visual con el Lago de las Naciones, que formaba parte del trazado del recinto, lo que proporcionaba unas

Oscar Niemeyer,  
Pabellón de Brasil.  
New York World's  
Fair, 1939.



vistas amplias a todo el espacio interior, al contrario de los demás pabellones, que se cerraban en sí mismos o miraban hacia la fachada del pabellón contiguo. Este fue, quizá, el punto fuerte del pabellón de Brasil: la sensación de amplitud y de espacio abierto.

La fachada que mira hacia el jardín interior y el lago artificial está caracterizada por una superficie transparente con pilares periféricos externos al plano de cristal, solución que retoma la propuesta para el Ministerio de Educación y Salud del equipo brasileño. En la fachada opuesta, que mira a la calle principal del recinto, la solución es inversa: la fachada es ciega, lo que refuerza la curvatura del bloque.

La parte más pequeña de la L, al no ser la entrada principal del pabellón, quizá provocaría un mayor magnetismo a los visitantes<sup>7</sup> por la existencia de una rampa de forma ondulante que invitaba a subir y disfrutar de una amplia terraza que ofrecía una vista sobre el recinto de la feria y daba acceso al auditorio y a la gran sala de exposiciones.

Todo el interior tiene su rigor estructural basado en una trama de pilares que acompaña la línea curva del bloque principal. Esa elección de Costa y Niemeyer nos da una clara pista de que la estructura sigue la forma, al contrario de los ejemplares corbuserianos que derivan del esquema *Dom-Ino*, donde la retícula de los pilares permanece inflexible, estática, con independencia de los trazados en planta y del dibujo de la fachada. En Le Corbusier, la retícula de pilares es un índice ortogonal que baliza la organización interior del volumen de geometría regular, a la vez que —por su lógica y ritmo— evidencia la libertad de los paramentos encorvados contenidos en el interior del mismo (Queiroz 2007, p. 117).

En las plantas del pabellón, podemos detectar tres configuraciones distintas para las curvas: la curva exterior, presente en el bloque de exposiciones que caracteriza todo el edificio; la curva interior, presente en el rasgo sinuoso que describe el vacío entre el entresuelo y el primer pavimento del bloque de exposiciones, y la curva compositiva, presente en los objetos y en los paramentos internos, como la pared de la pista de danza, el balcón del bar, el balcón de café y del propio auditorio, contenido en la porción vaciada, perpendicular al bloque de exposiciones.

Oscar Niemeyer,  
Lúcio Costa con su  
mujer y hijas,  
**llegando a Nueva  
York**, para visitar  
el terreno y  
desarrollar el  
nuevo proyecto en  
conjunto para el  
pabellón de Brasil  
de la New York  
World's Fair, 1939.



El recorte sinuoso del entresuelo potencializa la percepción del espacio interno que dialoga con el gesto exterior del edificio (Queiroz 2007, p. 117). Es la primera vez que Niemeyer utiliza este tipo de fórmula para potenciar la percepción de un espacio. Aquí, el juego del forjado asume distintas formas, destruyendo la horizontalidad del primer edificio dibujado por Niemeyer y creando movimiento y dinamismo en el conjunto<sup>8</sup>.

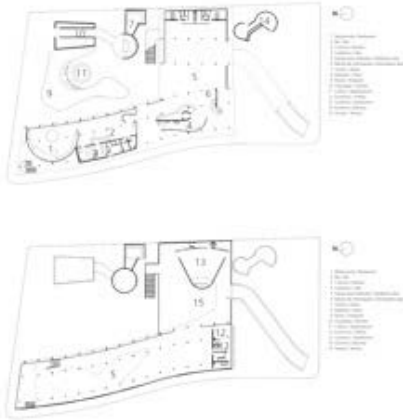
*À fluidez da volumetria externa do bloco principal contrapõe-se a fragmentação dos elementos curvos próximos, mas independentes, que não procuram continuidade (rampa, auditório, pista de dança, aviário e caixa d'água). É como se os anexos corbuserianos, de formas livres em relação ao rigor prismático da lâmina, se apresentassem todos justapostos, em menor escala, não como contraposição ao módulo - agora inexistente - mas buscando a tensão entre si, propondo como tema sua desarmonia. (Recamán 2002, p. 133)*

A los valores de racionalismo y funcionalismo, que habían adquirido prestigio con el edificio del Ministerio de Educación y Salud, se suman los de la cualidad plástica y el contenido lírico. Se había superado el racionalismo ortodoxo, con la consciencia de una nueva dimensión estética de la arquitectura moderna por encima del concepto "de la función a la forma". En el ministerio es nítida la afirmación de la independencia de la estructura, que aparece desnuda en todo el edificio. Los muros, los cristales, los parasoles.. cada uno tiene su propia función. La planta y los alzados están subordinados a todo el funcionamiento del conjunto, dependen de su función.

En el pabellón de Brasil persisten esas mismas ideas, pero predominan las formas curvas libremente trazadas en planta y alzado, y ya no están subordinadas al trazado funcional del conjunto; infunden la idea de libertad total donde la cualidad plástica es la nota predominante de todo el conjunto.

*(...) o Pavilhão do Brasil, apesar de usar o vocabulário básico de Le Corbusier, antecipou futuras tendências, com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo. Começou nesse projeto o estabelecimento de uma linguagem brasileira própria, independente e autônoma da matriz européia (Cavalcanti 2006, p. 184).*

Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Pabellón de Brasil. New York World's Fair, 1939.



3.1 Dibujando la forma

Para Cavalcanti, la arquitectura brasileña alcanzaba el control de dos pensamientos que unifican el léxico de la moderna arquitectura con los principios coloniales y las referencias locales de la arquitectura brasileña: la tradición de Lúcio Costa y el espíritu moderno de Niemeyer originan una arquitectura de trazado moderno que reinterpreta sus principios al darles libertad formal y la une con los contenidos de la arquitectura colonial.

Con el pabellón de Brasil se delinearón los contenidos que caracterizarían la arquitectura moderna brasileña: la asimilación de elementos presentes en la arquitectura colonial con la de una de sus dimensiones formales, la curva barroca, que era asumida por primera vez desde el trauma provocado por Mariano Filho en su campaña por el neocolonialismo. Hasta entonces, ningún artículo había denunciado esa relación directa y sin complejos entre tradición y modernidad (Segawa 2004, p. 96).

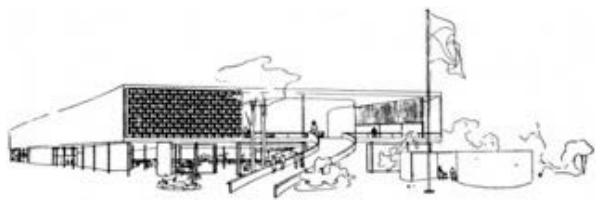
*(...) Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que recorre, de um extremo ao outro, toda a composição tem algo de barroco -no bom sentido da palavra- o que é muito importante para nós já que representa, de certo modo, uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira. (Costa, 1939)*

El pabellón representó la materialización del lenguaje de la moderna arquitectura brasileña. En él estaban presentes los elementos formales que pasarían a ser parte del léxico del modo de hacer arquitectura en las décadas siguientes: la monumentalidad, los elementos vaciados (tobogós), el entresuelo interior de planta curvilínea, la escalera o rampa de estructura independiente que ignora los pilares y llena el interior del espacio y la fachada como un plano totalmente ciego o totalmente transparente. Un espacio fluido en sus tres dimensiones. Esos elementos fueron asociados a lo que la crítica internacional ha llamado el *Brazilian Style*.

*Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia 'pseudo-moderna', dessa tão em voga aí nos E.U.A. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências do programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a*



Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Pabellón de Brasil. New York World's Fair, 1939.



*escultura vêm tomar, naturalmente, cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos mas como valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição. Foi a assimilação de conteúdo tradicional da arquitetura colonial em uma de suas dimensões formais: A curva barroca. Estava amadurecida a superação do racionalismo mais ortodoxo, com a consciência de uma nova dimensão estética da arquitetura moderna acima da aridez do mero rebatimento da função sobre a forma. (Costa 1939, pp. 471-472)*

Según Lúcio Costa, la nueva propuesta fue dominada por la capacidad creativa de su antiguo discípulo: Oscar Niemeyer (Bruand 1981, p. 105). Aquí, el joven arquitecto especula, aunque de modo tímido y a una escala doméstica, sobre la emancipación de la forma libre. Será justamente ese movimiento libertador el que promoverá la conquista de una libertad formal que transformará cada edificio en un objeto que tiene un valor estético propio, independiente de su función, tema que trataremos en el capítulo siguiente.

Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Pabellón de Brasil - interiores. New York World's Fair, 1939.



3.1 Dibujando la forma

1 En 1935, un grupo de empresarios neoyorquinos creaba la New York World's Fair Corporation, eligiendo como presidente del comité Grover Whalen. Durante cuatro años el comité planificó la exposición con intención de que se convirtiera en el mayor acontecimiento ocurrido desde la Primera Guerra Mundial. Los arquitectos fueron Wallace K. Harrison y Jacques Fouilhoux.

2 La Política de buena vecindad -The Good Neighbor Policy- fue una iniciativa política creada por la administración del Gobierno estadounidense presidido por Franklin D. Roosevelt en la VII Conferencia Panamericana de Montevideo en diciembre de 1933. Buscaba particularmente la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores. Roosevelt trataba de articular buenas relaciones con los países de América Latina y, en ese contexto, Brasil era un país estratégicamente importante, en caso de conflicto. Por otro lado Brasil también representaba una preocupación ya que, su presidente, Getulio Vargas, había decretado dos años antes, el régimen del Estado Nuevo y venía desarrollando una política de carácter fascista muy conectada con la Alemania Nazi. Todo esto hacía de Brasil un invitado especial en la Feria de Nueva York. Un interés mutuo, ya que, también para Brasil, era fundamental mantener buenas relaciones diplomáticas con Estados Unidos, país que representaba su más importante partner comercial. (Comas 2002)

3 Costa y Niemeyer partieron para Nueva York el día 24 de marzo de 1938 (Lissovsky 1996, p. 56).

4 Fuente: AHMRE Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty, pastas 660.7 (22) Río de Janeiro.

5 La comisión de jurados era constituida por João Carlos Vital (presidente); Nestor Figueiredo, Ângelo Bruhns, Eduardo de Souza Aguir (indicados por el Instituto de Arquitectos de Brasil -IAB) y Rubens Porto (representante del Ministerio del Trabajo Industria y Comercio) (Flynn 1987, p. 142).

6 El proyecto definitivo fue el resultado de la colaboración de Lúcio Costa con Oscar Niemeyer, y contó con la colaboración de dos arquitectos americanos: Paul Lester Wiener (quien desarrolló el proyecto de interiores) y Thomas Price (responsable del paisajismo). Los jardines, que han visto su autoría muchas veces acreditada erróneamente al paisajista Roberto Burle Marx, en el libro de Frampton (p. 310 de Puente (2001), o Underwood (p. 64). Según el catálogo brasileño de la exposición (World's Fair, 1939) el proyecto paisajista ha sido realizado por el americano Thomas Price (lapso que se puede entender al leer la página de créditos de la ejecución del pabellón: en los créditos que figuraban en el pabellón figuraba el nombre del maestro de la orquesta que animaba las noches de danza del restaurante: Burle Marx.

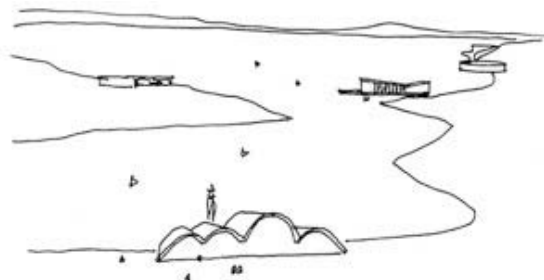
El proyecto se define a finales de septiembre de 1938. Quedaban seis meses para la inauguración de la Feria. Oscar Niemeyer permaneció en Nueva York y Lúcio Costa regresó a Brasil. El boceto expositivo, definido por el comisario general Armando Vidal (expresidente del Departamento Nacional de Café) junto con Niemeyer, se realizó en el estudio del arquitecto americano Paulo Lester Wiener. El proyecto de ejecución se define con la contratación de la firma Hegemann-Harris.

7 El alejamiento del edificio del límite del terreno y la rampa de acceso ubicada en la intersecciones de las vías principales provocan una magnética atracción de los visitantes. Quizás este echo solo fue posible porque los arquitectos brasileños estaban en Nueva York y han conocido las condiciones del terreno antes de entregar el proyecto definitivo y han visto la obra del pabellón francés localizado al lado del pabellón brasileño. Quizás por eso la opción de alejar el edificio de Brasil del pesado bloque que caracterizaba el pabellón francés, que curiosamente orienta la fachada principal en la dirección contraria de la vía principal, quedando el pabellón brasileño como el único foco de atracción en esa vía.

8 Esta pasaría a ser una "fórmula" de Niemeyer, explicada en el capítulo siguiente.

Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

Croquis, realizado en 1962, con los principales edificios del conjunto. Del centro hacia la derecha: **Iglesia de San Francisco de Assis, Iate Club, Casa de Baile, Casino.**



### 3.2 UN MODO DE SER MODERNO

*El conjunto de Pampulha, 1940-45*

Pampulha es un conjunto arquitectónico proyectado por Oscar Niemeyer entre 1940 y 1943 en las inmediaciones de Belo Horizonte, ciudad ubicada en el estado de Minas Gerais, en Brasil. El proyecto fue imaginado por el prefecto de la ciudad, Juscelino Kubitschek, como una nueva zona de ocio que serviría de escenario ideal para que la élite minera disfrutara de su tiempo libre. Los edificios que integran el conjunto (casino, casa de baile, club de yate e iglesia) se localizan en los márgenes sinuosos de un lago artificial, construido en 1938, con cerca de 18 km de perímetro.

La relación de Oscar Niemeyer con Pampulha empieza en 1940 cuando, por mediación del ministro Gustavo Capanema, Benedito Valadares (gobernador del estado de Minas Gerais) le invita a realizar el proyecto de un casino en las proximidades de la ciudad de Belo Horizonte. Niemeyer relata de la siguiente forma el inicio de su relación con Pampulha:

*Um dia Capanema me levou a Benedito Valadares, governador de Minas Gerais, que pretendia construir um cassino no 'Acaba Mundo'. E foi nessa ocasião que conheci Juscelino Kubitschek, candidato a prefeito de Belo Horizonte. Fiz o projecto, que mostrei a Benedito, mas o assunto só foi retomado meses depois, quando JK, prefeito da cidade, novamente me convocou. (...) Tornei a conversar com JK, que me explicou. "Quero criar um bairro de lazer na Pampulha, um bairro lindo como outro não existe no país. Com cassino, clube, igreja e restaurante, e precisava do projecto do cassino para amanhã. E o atendi, elaborando durante a noite no quarto do hotel Central o que me pedira. Nunca tinha visto tanto entusiasmo, tanta vontade de realizar, tanta confiança num empreendimento que, no momento, muitas dificuldades teria pela frente.*

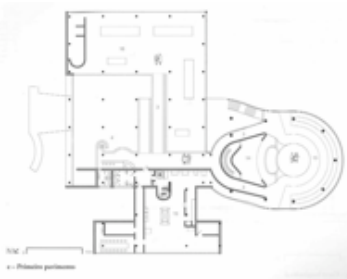
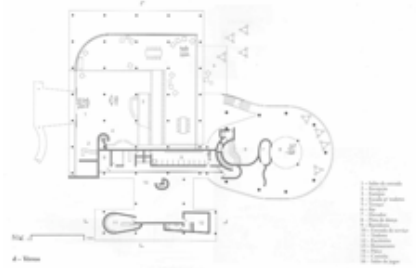
*(Macedo 2008, p. 283)*

#### CASINO

El casino fue el primero de los cuatro edificios proyectados por Niemeyer para el conjunto de Pampulha. Se trata de un edificio que se envuelve con el paisaje a través de una composición asimétrica de volúmenes y funciones articulados entre sí. Observando la planta,

Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

**Casino.**  
Plantas y vista  
desde el lago.



podemos definir tres zonas distintas: la zona principal del amplio vestíbulo de entrada, de doble altura, articulado con el salón de juegos y conectado con una terraza que mira hacia el agua; una zona de menor dimensión destinada a servicios y ascensores, y la zona de danza y restaurante definida por un gran espacio en forma de cilindro irregular, la pieza clave de todo el conjunto. Un espacio de ocio, por excelencia, dibujado para el placer humano del vicio, reforzado por una arquitectura basada en un sabio juego de rampas, escaleras, balcones y terrazas que dejan ver o ser visto. Un espacio perfecto para el exhibicionismo de una élite que no sabía cómo disfrutar de su tiempo libre y, como afirmó Keneth Frampton (Frampton 1992), la ópera prima de Oscar Niemeyer quien reinterpreto la concepcion corbuseriana de la *promenade architecturale* en una composición espacial de extraordinario equilibrio y vivacidad; un edificio narrativo en todos sus aspectos que articulaba el espacio del edificio como una estructura de un juego complejo, tan complejo cuanto las costumbres de una sociedad a la que se destinaba servir.

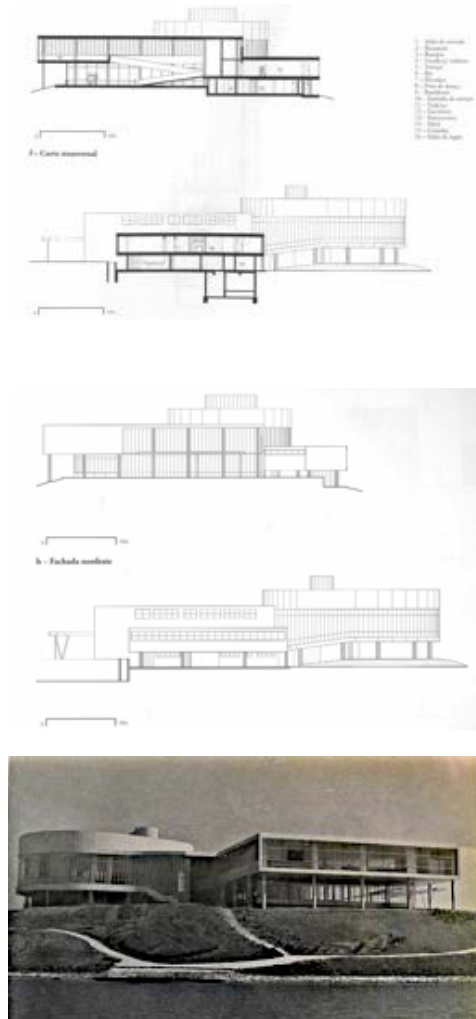
Para el joven arquitecto de 32 años, Pampulha representó el momento de su afirmación como arquitecto. Niemeyer encuentra un lenguaje propio, que partía de una reinterpretación y manipulación de los principios racionalistas de Le Corbusier, basados en los *Cinco-Puntos* y en el esquema *Dom-ino*, a la vez que hacía una selección de las referencias coloniales que más le interesaban para la definición de un lenguaje moderno de carácter brasileño: la curva barroca, característica de las primeras construcciones portuguesas en Brasil, y los elementos decorativos (azulejos).

Este momento inaugural sugiere una discontinuidad de los principios racionalistas y del Estilo Internacional, de los cuales había derivado. La forma adquiere una autonomía que, hasta entonces, parecía entrar en conflicto con las reglas de la funcionalidad y con la dinámica de la propia arquitectura moderna que trataba de establecer un vocabulario de tipos, más que de formas. Característica opuesta a la arquitectura de Oscar Niemeyer para Pampulha, que propone un repertorio de formas adaptables a los distintos programas. Será en ese momento cuando aparecerá un nuevo lenguaje en la arquitectura brasileña, basado en la autonomía estética de la forma por encima de su racionalidad.

Oscar Niemeyer  
Pampulha(1940-1943).

### Casino.

Vista desde el lago.  
Secciones y fachadas.



*E foi no papel, ao desenhar esses projectos, que protestei contra essa arquitectura monótona e repetida, tão fácil de elaborar que se multiplicou rapidamente, dos Estados Unidos ao Japão. E o fiz com a desenvoltura que meu sócia pedia, cobrindo a Igreja de Pampulha de curvas variadas, e a marquise da Casa do Baile a se desenvolver, também em curvas, pela margem da pequena ilha.*  
(Macedo 2008, p. 282 )

En el casino de Niemeyer se mantienen los principios de los *Cinco-Puntos*<sup>1</sup> para una nueva arquitectura formalizados en la *Ville Savoye* de Le Corbusier (1929), pero los utiliza de modo distinto. Por ejemplo: en el casino, los pilares son autónomos en la planta baja, pero, en la planta primera, Niemeyer adopta la solución de los pilares alineados en la parte externa de la fachada, externamente a la cortina de cristal<sup>2</sup>. Al exteriorizar los pilares de la fachada, hace que esta se transforme en un soporte para la composición, invirtiendo la lógica retícula-membrana presente en las casas de Le Corbusier de los años veinte. Cada elemento estructural pasa a ser parte formal de una composición, donde algunas veces los pilares integran la fachada y otras veces son elementos autónomos. Todo ello para crear una composición estética que dibuja el objeto arquitectónico como un gesto único —un todo continuo— y no como un conjunto de partes estructurales identificable por los *Cinco-Puntos*.

La *promenade architecturale* (rampa) es un elemento fundamental, como en Le Corbusier, pero su función es distinta. Con Niemeyer, la rampa se asume como una pasarela, un elemento que compone el espacio para ver y ser visto, independiente de todo el espacio. Niemeyer encuentra un nuevo significado para un elemento formal de le Corbusier.

Niemeyer interpreta los principios de Le Corbusier de un modo personal, dando un nuevo significado a cada elemento. Pero no fueron solo los elementos lo que Niemeyer manipuló, sino que también la disposición de la planta parte (o parece que parte) de los principios de organización de Le Corbusier, a los que añade "algo más". Observando las plantas del casino, podemos entender que Niemeyer captó que Le Corbusier disponía los elementos (funciones) en el espacio, creando una composición pictórica. Un pensamiento que transpone los códigos pictóricos de la pintura hacia la arquitectura, donde la planta es asimilada como el soporte (tela) o, mejor, un campo organizado a partir de la composición de

Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

**Casino.**  
Entrada principal y  
rampas interiores.



elementos estructuradores: el límite físico, la subdivisión en retícula y la disposición de los elementos internos (curvados) de modo autónomo, como creando una composición pictórica de elementos ubicados dentro de un lienzo.

Alan Colquhoun, indica la relación entre la pintura y la arquitectura en los proyectos de Le Corbusier realizados durante la década de 1920 y acredita su experiencia pictórica como el origen de los elementos curvos contenidos en el interior del perímetro regular que definen el exterior del edificio (Colquhoun 1985). Para Colquhoun (1985) Le Corbusier elige formas curvas, elípticas y circulares que son obtenidas a partir de un sentido compositivo próximo a la pintura, donde esas piezas están representadas en el interior de perímetros rectangulares adoptados como parámetros para la organización de las superficies curvas y el reticulado de pilares. La planta tiene la función de la moldura en la pintura. El soporte es el plano bidimensional.

Si la presencia de las "formas libres" contenidas en el interior de los volúmenes puros de los proyectos de Le Corbusier es consecuencia de sus experiencias pictóricas, podemos intuir que, para él, la forma libre es un instrumento gráfico en primer lugar, pero que cumplirá el papel de enfatizar la propia estanqueidad pura de la moldura reguladora (Queiroz 2007, p. 163). Niemeyer entiende esta condición gráfica de la arquitectura y la lleva a su límite, asumiendo que la condición gráfica no está apenas en relación con los elementos interiores que componen la planta, pero está en los propios volúmenes que definen el espacio del edificio. Es decir, Niemeyer asume que el límite de la planta (lienzo) es el propio terreno y su contexto visual. Las "formas libres", que en Le Corbusier están dentro de la forma regular, con Niemeyer pasarían a estar fuera. Esta condición se puede entender mejor en el segundo proyecto realizado para Pampulha –la casa de baile–, donde lo que en Le Corbusier cumplía un papel de un elemento compositivo interior asume ahora la condición de edificio.

#### **CASA DE BAILE**

En la casa de baile, Niemeyer eligió la forma cilíndrica como protagonista. Un cilindro parcialmente transparente alberga el proyecto principal con la zona de danza y restaurante, que se conecta, a través de una marquesina de



Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

**Casa De Baile.**  
Planta y vista  
desde el lago.



trazado curvilíneo, con otro cilindro de dimensiones menores, revestido de azulejo pintado, que corresponde a los vestuarios.

Aquí, como en los otros edificios de Pampulha, Niemeyer afirma que la arquitectura moderna se puede asociar a elementos vernáculos. La difusa luminosidad de los azulejos materializan el deseo de contraste donde el blanco liso de los pilares y los contornos perfectos de los objetos son el contrapunto ideal para la afirmación entre la diferencia de los dos materiales: el vernáculo y el moderno. La cerámica se aplica siempre en paramentos no portantes, es asumida como un elemento decorativo. Un camino que parece señalar que las premisas de la racionalidad de la arquitectura moderna pueden incluir la posibilidad de incorporar elementos de la arquitectura popular o regional, o referencias a la arquitectura histórica (el Barroco).

Dentro del cilindro principal, el programa está organizado en forma de media luna. La fachada, que corresponde a esa media luna, está revestida de azulejo pintado con un recorte para la ventilación, junto a la cubierta compuesta por elementos vaciados (un poco a semejanza de los elementos utilizados en el pabellón de Nueva York). La fachada correspondiente al salón de danza y que mira hacia el lago artificial está dibujada por esbeltos perfiles metálicos verticales que sujetan la superficie de vidrio y remarcan la forma circular del edificio (Queiroz 2007, p. 188).

La marquesina, al contrario que los ejemplos anteriores de Niemeyer, no es un elemento autónomo; es la continuación del forjado de la cubierta que se transforma en un elemento de forma zigzagueante que contrasta con la forma pura del cilindro. La marquesina conecta los dos volúmenes que definen la casa de baile y confiere unidad plástica al conjunto a través de un trazo fluido y continuo. Es un elemento esencial para el conjunto, que funciona como un recorrido protegido a lo largo de los márgenes del lago, que es, a la vez, conexión, protección y un espacio de estancia desde donde se puede disfrutar de la vista, lo que posibilita la vivencia del espacio exterior.

En la casa de baile, Niemeyer va más allá de lo que había empezado en el casino, distinguiendo y desconectando totalmente las dos funciones principales: el salón de danza y los vestuarios, ambos unidos con un elemento que no tiene una función específica (la marquesina) pero es esencial para

Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

**Casa De Baile.**  
Exterior.  
Fotografías, 2010.



dar unidad plástica al conjunto. Con este mecanismo, forma y programa pasarán a estar en el mismo contorno continuo, y por eso tienen la misma importancia. Con un trazo continuo, Niemeyer dibuja el cilindro que contiene el programa principal, la marquesina y el volumen de forma irregular que acoge los vestuarios. Todo está conectado de modo continuo por la línea y no por la forma.

La creciente emancipación plástica de la forma arquitectónica en Niemeyer se rebate en el dibujo de la estructura que, a pesar de hacer referencia a los *Cinco-Puntos*, lanza herramientas que aprovechan la lógica racionalista para subvertirla.

Mientras que en el casino Niemeyer adopta una modulación distinta para cada bloque del edificio (rectangular en el salón de juegos, rectangular distendida en el pabellón de servicios y radial en el salón de danza/restaurante), en la casa de baile no hay un concepto de modulación de trama. La disposición aparentemente aleatoria de los pilares es soporte para un plano horizontal suspendido, cuyo recorte ondulatorio elimina cualquier posibilidad de inserción de un reticulado de apoyos evolucionando hacia una condición de autonomía y libertad plástica cada vez mayor.

*A própria curva, que tanto os perturbava, era por eles desenhada de forma frouxa e desfibrada, não a sentido, como nós, estruturada, feita com curvas e rectas.*

*(Niemeyer 1978, p. 32)*

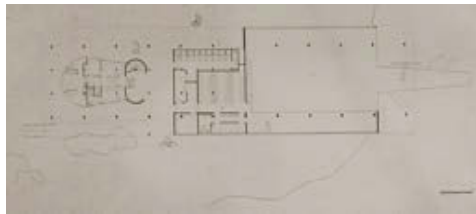
Es decir, la curva dibujada por Niemeyer es un trazo único, continuo, preciso. El rigor geométrico de sus dibujos confiere unidad y equilibrio a un gesto que, a primera vista, parece surgir por azar. La forma es asumida como el límite que individualiza el objeto, trazando un contorno que lo separa o distingue del mundo. Se trata, por tanto, de la "dificultad de la forma" en encontrar una autonomía estética que ya no la identifica como algo conectado a la función o al sistema estructural de un edificio. Es decir, un tipo de articulación que cuestiona el mismo estatuto teórico del concepto de la forma y anticipa una condición de modernidad arquitectónica no deudora de lo clásico.

#### **CLUB DE YATE**

A diferencia de los demás proyectos de Pampulha, en el club de yate la curva no es la condición plástica que caracteriza la concepción formal del edificio. En el proyecto del club de yate, Niemeyer confiere a la forma un lenguaje de sentido

Oscar Niemeyer  
Pampulha  
(1940-1943).

**Iate Club.**  
Vista exterior e  
plantas.  
Fotografías 2010,  
1943



dinámico conectado con las actividades náuticas. La fachada oeste, totalmente de cristal, enfatiza el dibujo en forma de V alargado de la cubierta, que nos hace recordar la de la casa *Errazurris* (1930) de Le Corbusier. Pero aquí, Niemeyer transforma el volumen excavado por ventanas en línea, rompiendo con la relación de contraste entre interior y exterior. No hay interrupción entre la línea de la cubierta, las paredes y el forjado que va desde el interior hacia el exterior dibujando la marquesina y la rampa, sino en un único gesto seguro y fluido a la vez. Como afirma Queiroz (2007, p. 227): "el volumen se transforma en un delgado contorno planar suspenso". El volumen del club de yate tiene su sentido aéreo, dado por tres características: la transparencia, la suspensión y la inclinación de la cubierta en forma de V.

Pampulha representa, en la obra de Niemeyer, la creación de su vocabulario formal. Niemeyer se basa en el repertorio formal y procedimientos de Le Corbusier y realiza una recreación o redibujo de ellos, llegando a un repertorio particular que forma su propio vocabulario formal.

#### **IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS**

La iglesia de San Francisco de Asís (1942) es la protagonista de todo el conjunto arquitectónico de Pampulha. Si en los otros edificios proyectados para el complejo podemos ver una sucesiva liberación de los *Cinco-Puntos* y del esquema *Dom-Ino*, en la iglesia vemos la plena autonomía de la forma. Aquí, la forma ya no necesita el soporte de la razón.

El sistema de pilares y vigas es sustituido por un contorno pleno, haciendo que el volumen del edificio sea entendido por el movimiento aéreo de las sucesivas bóvedas.

Las bóvedas de la iglesia están revestidas de granito y, como en los demás edificios de Pampulha, el azulejo destaca como elemento de revestimiento exterior, ahora con representación de escenas de la vida de san Francisco de Asís pintados por Cândido Portinari.

Cuatro bóvedas continuas y una bóveda mayor que encaja en una de las cuatro anteriores definen el volumen de la iglesia. Las cuatro bóvedas que cubren la sacristía, el altar y la sala del Padre tienen una sección transversal regular. Es decir, tienen la misma parábola cuando es seccionada transversalmente. Pero la bóveda que cubre la

Oscar Niemeyer,  
Pampulha, 1940-43.

**Iglesia São  
Francisco de Asís.**



nave principal se inclina hacia fuera (o, si queremos, hacia el cielo).

Desde la calle se ve la fachada posterior de la iglesia. La fachada principal, donde se entra, mira hacia el lago. Niemeyer dibuja un recorrido haciendo que el visitante descubra en diagonal la fachada y la entrada principal del edificio. La bóveda mayor del conjunto, que abriga la nave del coro y el baptisterio, está definida por una fachada de cristal transparente que marca la entrada y una superficie de parasoles verticales que rellenan toda la parte en curva de la bóveda. El acceso principal está protegido por un cobertizo inclinado sustentado por un pilar en forma de V y por el campanario de forma piramidal totalmente separado del conjunto de la iglesia.

Con un único gesto, Niemeyer dibuja las bóvedas como una membrana única que protegen el espacio sagrado, lo abrigan. En el proyecto de la casa *Monol* (1919), Le Corbusier experimenta con bóvedas que exceden los límites de los muros. Pero en la casa *Monol* las bóvedas son simples cubiertas, y en la iglesia son cubierta y muro: un único elemento para proteger el interior. La construcción asume la calidad gráfica del dibujo.

Para Le Corbusier, la bóveda cumple la función de cubierta; para Niemeyer, asume los rasgos del propio edificio, subordinando todo el espacio vertical interior a su forma curva. Es la primera experiencia que se puede decir de forma libre en la arquitectura de Niemeyer (porque no hay pilares, ni vigas a vista). La curva proviene de un gesto estructurado, pero libre, como una señal que acompaña la línea del horizonte, un gesto que dibuja el espacio exterior a la vez que define su interior. Niemeyer manipula una solución formal que encuentra en la curva una doble razón de ser: técnica y estética.

Este repertorio formal, como los demás utilizados en Pampulha, será utilizado en proyectos posteriores como el teatro de Belo Horizonte (1943) o el restaurante de Lagoa de Freitas (1944). A lo largo de sus siguientes trabajos, y cuando trabaja la forma curva, Niemeyer manipula el perfil de la bóveda o la transforma en un arco (por ejemplo, en su monumento a Rui Barbosa, Río de Janeiro, 1949).

Cuando interpreta el imaginario barroco, Niemeyer confiere a la arquitectura moderna el sentido lúdico y simbólico del

Oscar Niemeyer,  
Pampulha, 1940-43.

Iglesia São  
Francisco de Asís.  
Fotografías - 2010.



lugar de fe y oración que no proviene de la forma moderna, sino de la forma sensible que se constituye en su capacidad de sintetizar, en un único trazo continuo, la tensión del exceso y del éxtasis de las volutas y contravolutas del *Barroco mineiro* (Queiroz 2007, p. 298).

Cuando Niemeyer afirma que Pampulha es el marco inicial de su arquitectura, se puede entender como que en todos los proyectos anteriores Niemeyer había encontrado, como el caso del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro y del pabellón de Brasil, la *Obra de Berço* y *Maternidad* fruto de una ortodoxia basada en Le Corbusier, o el *Gran Hotel de Ouro Preto* basado en las ideologías vernáculas de Lúcio Costa. Significa que es el momento en el cuál el arquitecto fue capaz de asimilar e interpretar los aprendizajes vinculados al modernismo de Le Corbusier y la tradición vernácula de Lúcio Costa.

En este sentido, podemos afirmar que el conjunto de Pampulha es, sin duda, el inicio de la arquitectura de Niemeyer, porque sintetiza en el trazo y en la materia el mayor desafío enfrentado por la arquitectura moderna brasileña: legitimar su valor y su sentido a través de un diálogo bilateral con la cultura nacional y con la vanguardia, fundiendo los ideales de tradición y modernidad.



Oscar Niemeyer,  
Pampulha, 1940-43.

**Casino.**  
Fotografías - 2010.



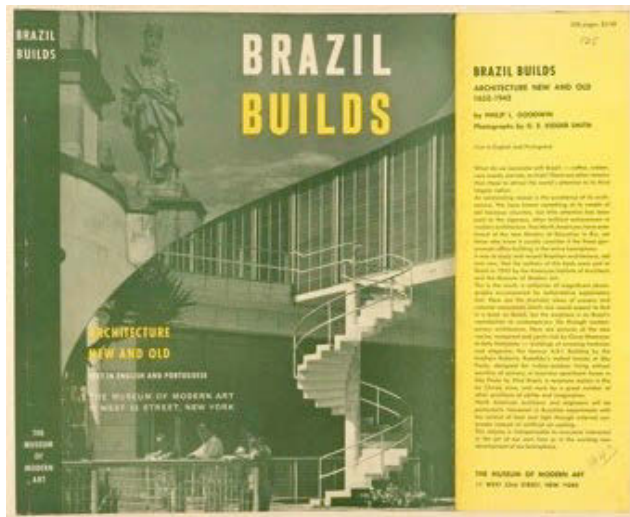
---

1 Cinco Puntos para una nueva arquitectura: Terreno libre, planta libre, fachada libre, ventana horizontal y terraza jardín.

2 Este concepto ya estaba presente en el Ministerio de Educación y Salud como podemos ver en el capítulo 2.2 de esta tesis.



Portada del catálogo de la exposición **Brazil Builds, Architecture New and Old** en el MOMA de Nueva York, 1943.



### 3.3 LA FORMA DIFÍCIL

*La crítica internacional*

Con el pabellón de Brasil para la *New York Fair* (1939) y con el conjunto de Pampulha (1941-1945), se marcaba el inicio de una nueva fase en la arquitectura moderna brasileña: la superación de la regularidad geométrica de trazados rumbo a la búsqueda de la libertad formal. No se trató de cerrar una fase y comenzar otra, ya que las ideas puestas en práctica en el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro siguen siendo válidas hoy en día. Lo que ocurrió fue que se incorporaron nuevas ideas que, en una interpretación más libre, agregaron las que se habían afirmado como novedad en la fase anterior. Como afirmaría Lúcio Costa, era una libertad formal que respetaba los conceptos de Le Corbusier; no se subordinaba a las conveniencias de orden técnico y funcional, trabajaba con ellas para realizar una obra de expresión plástica:

*Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia 'pseudo-moderna', dessa tão em voga aí, nos E.U.A.. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. (Costa 1939, pp. 471-472)<sup>1</sup>*

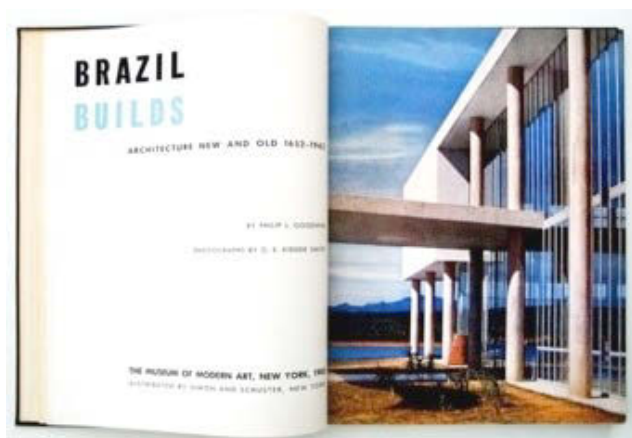
Fue en una obra de uso efímero –pabellón de Brasil en la *New York Fair*– donde se plantearon los arquetipos que identificarían la arquitectura moderna brasileña: la asimilación de elementos de adaptación al clima presentes en la arquitectura colonial y la presencia de la forma curva característica de la arquitectura barroca de las iglesias de Minas Gerais.

Estas son algunas de las características que fueron detectadas por algunas revistas internacionales como la *Architectural Forum* o *The Architectural Review* cuando se inauguró el pabellón brasileño.

La revista *The Architectural Forum* destacó el pabellón sueco, proyectado por Sven Markelius, como la mejor

Página del catálogo de la exposición **Brazil Builds, Architecture New and Old** en el MOMA de Nueva York, 1943.

Casino de Pampulha de Oscar Niemeyer (1940-1943)



arquitectura de toda la Feria, seguida por el finlandés de Alvar Aalto y el brasileño de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer que, según el editor de la revista, había sido dibujado por dos discípulos de Le Corbusier y era como un escaparate de sus ideas y formas, representando una magnífica planta casi totalmente abierta hacia el exterior (*The Architectural Forum* 1939, pp. 448-449). Igualmente, la revista *The Architectural Review* destacaba el pabellón de Brasil como un buen ejemplo de inserción en el terreno: a través de su hermosa curva atribuía al edificio una forma encantadora y rara a la vez (*The Architectural Review* 1939, p. 72).

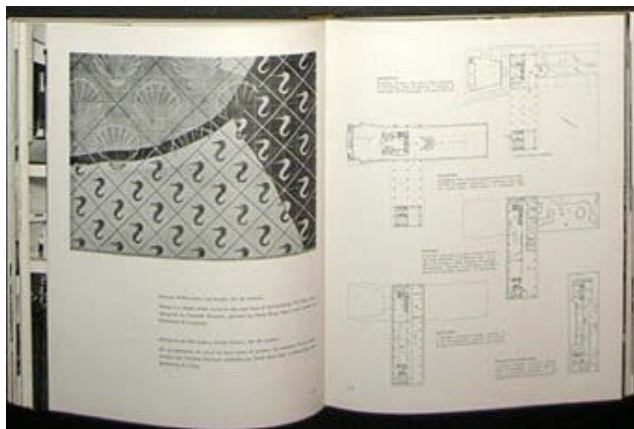
Esta sería la gran cuestión para la crítica internacional: aceptar esa "curva", esa "libertad formal" que se afirmaba en la arquitectura brasileña, solamente por una razón puramente estética, ¿o no?

Después del pabellón de Brasil en la New York Fair Brasil, Oscar Niemeyer realiza Pampulha. Lejos de la influencia directa de Lúcio Costa, Niemeyer encontraría su modo de hacer arquitectura, donde la forma curva y orgánica era la principal protagonista. Una arquitectura que conquistaba su propia autonomía en relación con los presupuestos del Estilo Internacional. Según Niemeyer, a la arquitectura moderna le faltaban la emoción y la fantasía, calidades que fueron exhibidas al mundo por primera vez en la exposición Brazil Builds Architecture New and Old, realizada en el MOMA de Nueva York en 1943. La exposición, realizada como un evento dentro de la *Good Neighbor Policy* promovida por el presidente estadounidense Franklin Roosevelt para establecer alianzas estratégicas, presentaba varios ejemplos de la arquitectura brasileña moderna y antigua (*new and old*). El catálogo, realizado por Philip Goodwin, destacaba el Ministerio de Educación y Salud<sup>2</sup> como el origen de la arquitectura moderna brasileña y el más bello edificio gubernamental construido en el hemisferio occidental, representando el "valiente" comienzo de los arquitectos brasileños:

*Brazil has had the courage to break away from the safe and easy path with the result that Rio can boast of the most beautiful government building in the Western hemisphere. (Goodwin 1943, p. 68)*

Página del catálogo  
e la exposición  
**Brazil Builds,  
Architecture New and  
Old** en el MOMA de  
Nueva York, 1943.

Casa de Baile de  
Pampulha de Oscar  
Niemeyer(1940-1943)  
y Ministerio de  
Educación Río de  
Janeiro (1936-1945).



El catálogo de la exposición destacaba igualmente el pabellón de la *New York World's Fair* por su elegancia y fluidez:

*There were a number of excellent modern buildings at the Fair, but none was more light-heartedly elegant than the Brazilian Pavilion. Frankly temporary, it was distinguished by its fluid space treatment and its fresh detail.*(Goodwin 1943, p. 137)

Y el conjunto de Pampulha, aún por terminar, por su encantador casino de formas orgánicas (Goodwin 1943, p. 72). Textos que constituyen los primeros ensayos sobre la arquitectura moderna brasileña, registrando la existencia de un modo de hacer que se destaca del escenario internacional, pero todavía no se arriesgan a evaluar su influencia y permanencia.

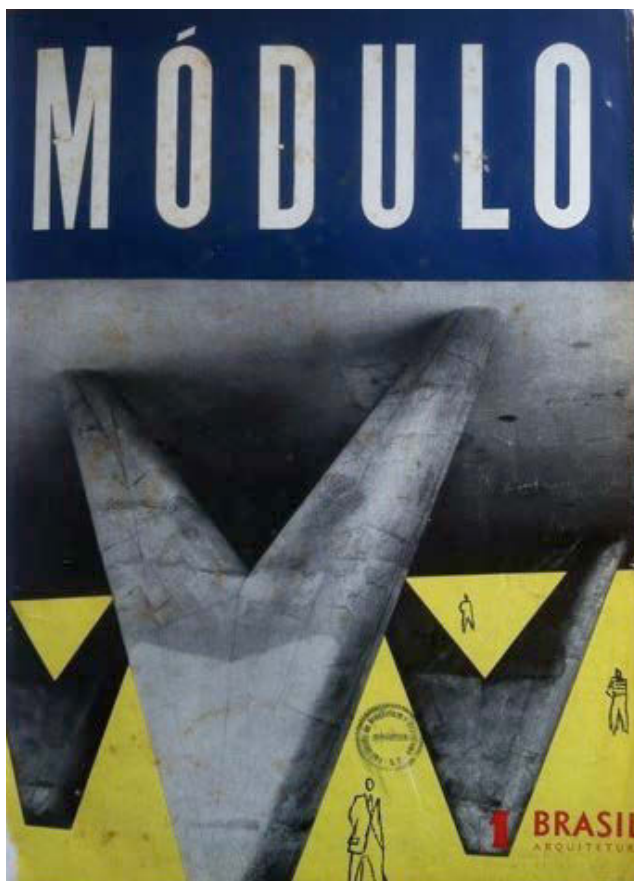
Después de la exposición *Brazil Builds*, que puso bajo los focos de Europa las obras de los jóvenes arquitectos brasileños, en especial los cariocas, la crítica a la arquitectura brasileña sería alimentada por artículos que aparecen en revistas especializadas: *The Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Forum* y *Casabella*.

El vínculo entre tradición y modernidad es una constante en los primeros artículos escritos en los años cuarenta, así como el énfasis en un regionalismo crítico. En 1944, la *Architectural Review* dirigida por Nikolaus Pevsner publica un artículo de Sacheverell Sitwell, llamado "Brazilian Style", que llama la atención sobre una convivencia pacífica entre el nuevo y el antiguo estilo, y una armonía entre el entorno natural y las nuevas construcciones modernas (Sitwell 1944, pp. 65-68). En 1947, la *Architectural Forum* publicaría un artículo de Woodward Smith intitulado "South America: Study in Contemporary Architecture in Brazil", que destacaba la arquitectura brasileña como una obra inteligente, ya que no se había alejado de los conceptos de la arquitectura internacional (Smith 1947, pp. 65-117).

Cinco años más tarde, en 1952, Sigfried Giedion escribiría en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, sobre la capacidad creativa de los arquitectos brasileños, refiriendo un punto importante: Le Corbusier había viajado a muchos países en América, y ninguna de esas visitas había provocado

Portada del nº 1 de la revista *Módulo*, marzo, 1955.

Con imagen del proyecto de Oscar Niemeyer para el palacio de la agricultura en el parque Ibirapuera, São Paulo, inaugurado en 1954.



3.3 La forma difícil

más que "ridículas" noticias en los periódicos locales. Prosigue su discurso afirmando que existía algo de irracional en la arquitectura brasileña:

*Le Brésil n'a pas de fer, le Brésil n'a pas que peu de fabriques de ciment, et cependant on voit les gratte-ciel s'élever partout. Il existe quelque chose d'irrationnel dans la coissance de l'architecture brésilienne.*

(Giedion 1952, p. 3)

En ese mismo número, Lúcio Costa escribiría un artículo titulado "Imprevú et importance de la contribuicion des architects brésiliens", donde hablaba sobre la importancia de la cualidad plástica de la obra arquitectónica y de sus contenidos líricos y apasionados (Costa 1952, p. 4).

Las críticas amistosas a la arquitectura brasileña terminarían en los años cincuenta. Los debates más intensos se dan entre Ernesto Rogers, Walter Gropius y Max Bill. En 1952, Bill, director de la escuela de Ulm, recibió el premio internacional de escultura de la I Bienal de Artes de São Paulo. En 1953, visitó el país por primera vez. Visitó São Paulo y Río de Janeiro, donde concedió varias entrevistas, una de ellas publicada en la revista *Manchet* por el periodista Flavio de Aquino con el título: "Max Bill critica a nossa moderna arquitetura" (Aquino 1953, pp. 38-39). A Max Bill no le había gustado Río de Janeiro: "Demasiado caótica, aunque con un paisaje deslumbrante" (Aquino 1953, pp. 38). Bill acusa a la arquitectura brasileña, en especial la de Niemeyer, de abusar de la libertad formal, de no tener en cuenta la responsabilidad social y de ser poco funcional y demasiado fotogénica.

Lúcio Costa fue el primero a responder a Max Bill, escribiendo un artículo intitulado "Oportunidade Perdida", en el cual Costa se manifestaba contra el crítico, que no era arquitecto, sino diseñador, y se manifestaba contra su falta de creatividad y de "pasión humana", ya que el objetivo fundamental del arte no era, apenas, la concertación de armonías formales (Costa 1953, p. 49). Terminaba el artículo afirmando:

*A arquitetura brasileira, tal como nosso futebol, anda muito necessitada de ducha fria de quando em quando, mas lamentavelmente, por culpa exclusiva do crítico, a oportunidade se perdeu. (Costa 1953, p. 49)*

En 1954, Bill sigue criticando la arquitectura brasileña en el número especial de la *Architectural Review* sobre Brasil:

Oscar Niemeyer.  
Palacio de la  
agricultura en el  
parque Ibirapuera,  
São Paulo,  
inaugurado en 1954.  
Imagen publicada en  
la revista módulo  
nº1 .  
La fotografía  
enseña que la  
originalidad de las  
columnas no fue  
motivada por una  
fantasía plástica:  
resultó de las  
necesidades de  
aprovechar mejor el  
espacio térreo,  
reduciendo los  
puntos de apoyo sin  
perjudicar el  
sistema  
constructivo.



"Repór on Brazil". Escribe sobre el edificio del Ministerio de Educación y Salud, afirmando que le falta la proporción humana y que debería haber sido construido con un patio interno para ventilar. Sobre los azulejos de Portinari, afirmó que eran inútiles, con demasiada decoración, y que la decoración debería tener una función ilustrativa para que se pudiese leer algo. Sobre Pampulha, afirmó que había sido proyectado por instinto, por simple amor a la forma y a las curvas caprichosas; no había sido pensado de un modo social y sí individual y exagerado. Seguía su discurso afirmando que Gropius era el mejor arquitecto moderno, y que los jóvenes seguidores de Le Corbusier eran un peligro para la arquitectura moderna (Bill 1954, p. 238).

En ese mismo número, Walter Gropius (que, según Bill, era el más funcional de los arquitectos modernos) escribe sobre la originalidad y la "pasión humana" de las obras de los arquitectos brasileños, afirmando que los brasileños habían desarrollado una actitud arquitectónica moderna propia:

*Brazilian have developed a modern architectural attitude of their own and that they have a great many genuinely gifted architects who cary the ball. I do not believe that is just a passing fashion but a vigorous movement. (Gropius 1954, p. 237).*

En ese mismo artículo, Gropius afirmaba que la arquitectura de Niemeyer era casi siempre interesante, y que solo podría ser entendida por quien conociera la ciudad de Río de Janeiro:

*Niemeyer can anyhow only be understood if ones knows Rio. There onde can do the craziest things unpunished. Everything flourishes and grows, everybody seems to live on air and nobody ever presents the account. (...) Brazil is a wild country of a chaotic, almost explosive, development. (...) Niemeyer's buildings are always interesting and fresh in conception, but he seems to be little interested in details and so the executed buildings sometimes lack high quality. (Gropius 1954, p. 237)*

Una actitud optimista, en contrapunto con aquella de Max Bill, quien decía que había visto en São Paulo y Río de Janeiro arquitecturas "chocantes". Todo, según él, de inspiración corbuseriana: los *pilotis*, los *brise-soleil*, e incluso las "formas libres" y orgánicas (*free-form, organic-form*) habían sido inventadas por Le Corbusier no como decoración, sino para adaptarse a una determinada función;

Oscar Niemeyer.  
Palacio de la  
agricultura en el  
parque Ibirapuera,  
São Paulo,  
inaugurado en 1954.



como, por ejemplo, el Plan Obús de Argel. Según el texto de Max Bill, los brasileños estaban imitando a Le Corbusier de un modo poco serio:

*Organic form can, indeed, be of value in the pursuit of a function of making a building more useful. But that is the exception. Today most applications of free-form shapes are purely decorative. As such they have nothing to do with serious architecture (...). (Bill 1954, p. 238)*

Quizá, la crítica más fuera del contexto, en esa misma revista, fue la de Ernesto Rogers, quien mencionaba la libertad formal de la arquitectura brasileña como algo positivo, pero que se había transformado en un modo de hacer egoísta y vanidoso. Para justificar todo eso, comparaba la arquitectura brasileña con las mujeres brasileñas demasiado perfumadas, de ropas coloridas y sensuales:

*(...) like those women, over-perfumed, over coloured, highly sensual. The same might be said for the best work of Oscar Niemeyer; I cannot overlook the many and often unforgivable faults in the work of this capricious artist, nor can I sympathize with this tendency to prefer works of brilliant fancy (designed after virtuoso sketches) to sound technical solutions to architectural problems (including social problems, which are almost completely neglected in his work). (Rogers 1954, p. 240)*

Mucho se ha escrito sobre la arquitectura brasileña destacando la curva orgánica (*organically curving*) mencionada por primera vez por Philip Goodwin, cuando escribe sobre la casa de baile de Pampulha en el catálogo de la exposición Brazil Builds (Goodwin 1943, p. 134), tema que proporcionará argumentos importantes en contra o a favor.

Quizá este era el tema que incomodaba a los arquitectos (críticos) europeos: se estaba construyendo una arquitectura moderna fuera de las convicciones europeas y fuera de Europa. El Ministerio de Educación y Salud, como había afirmado Gropius, era un "landmark" de la arquitectura moderna (Gropius 1954, p. 237), construido durante la Segunda Guerra Mundial (1936-1942); el pabellón de Brasil, para la New York World's Fair, Pampulha y otras obras, habían sido elogiados en las más importantes revistas internacionales. Europa, entre 1939 y 1945, habido vivido un vacío en la historiografía de la arquitectura moderna. ¿Cómo podía ser que, en Brasil, crecieran edificios a una velocidad impresionante? Eso seguramente incomodaba a los arquitectos europeos.



Oscar Niemeyer.  
Interior del  
Palacio da la  
Bienal en el parque  
Ibirapuera, São  
Paulo, inaugurado  
en 1954.



3.3 La forma difícil

Las reacciones por parte de los arquitectos brasileños a las críticas internacionales no tardaron en llegar. En marzo de 1955, Oscar Niemeyer lanza el primer número de la revista *Módulo*, con Rubén Braga<sup>3</sup>, Zenon Lotufo<sup>4</sup>, Rodrigo de Andrade y el ingeniero Joaquin Cardozo<sup>5</sup>. Sería a través de sus páginas como llegarían las respuestas a las críticas de Max Bill y Ernesto Rogers, entre otros. Las respuestas publicadas en diferentes números de la revista *Módulo* siempre destacaban la postura arrogante y de superioridad "eurocentrada" de los críticos, señalando la falta de afinidad de la misma con la realidad social y cultural de Brasil.

En el primer número de la revista *Módulo*, surge un artículo escrito por Joaquin Cardozo: "Arquitectura Brasileira: Suas características mais recentes são apreciadas pelo poeta e engenheiro, Joaquim Cardozo". Es curioso verificar que la primera respuesta brasileña a la crítica internacional haya sido, justamente, dada por un ingeniero. Alguien que había trabajado con Niemeyer en varios proyectos y conocía su arquitectura de "formas libres" de Pampulha, escribía un artículo que trataba de explicar que las "formas libres" estaban conectadas a las posibilidades plásticas introducidas por el hormigón.

Ese mismo primer número de la revista *Módulo* presenta un texto, no firmado, cuyo título es "Rica Demais, dizem", que menciona directamente las críticas internacionales a la arquitectura brasileña, en especial la posición de Max Bill:

*Depois de uma longa introdução ameaçadora, Max Bill proclama: 'A arquitetura em nosso país corre o risco de cair num perigoso estado de academicismo anti-social'. Alega que se abusa, no Brasil, das "formas livres", dos brise-soleil e pilotis. Essencialmente um engenheiro e matemático, Max Bill ressentido os vãos imaginativos e criadores dos arquitectos brasileiros. Como bom suíço, parece preocupado em organizar, padronizar a nossa arquitectura. É meio difícil - convenha-se.*

*(Módulo 1955, p. 4)*

Con la frase "Como un buen suizo parece preocupado en organizar, estandarizar nuestra arquitectura" (*Módulo* 1955, p. 4), se afirmaban dos características: por un lado entendemos cómo los arquitectos brasileños entendían la arquitectura suiza; por otro lado, entendemos lo que buscaba la arquitectura de Niemeyer: una arquitectura de "formas libres", "no estandarizada". Pero es verdad que, con su arquitectura de "formas libres", Niemeyer acabó

**Le Corbusier.**  
Edificio de  
viviendas para la  
**Interbau**, 1957.

**Oscar Niemeyer.**  
Edificio de  
viviendas para la  
**Interbau**, 1957.



estandarizando su propia arquitectura, etiquetándola de orgánica y de indecible, "como las curvas de una mujer"...

•

En varias ocasiones, Niemeyer se declara indiferente, diciendo que estaba "confiado en su obra" (Niemeyer 1960, p. 3), pero, sin embargo, todas esas críticas a su arquitectura afectaron a su práctica profesional. Algo cambia en su arquitectura, cuando viaja por primera vez a Europa, en 1955, para participar en la *Interbau* en Berlín Oriental<sup>6</sup>. Ese viaje, junto con las críticas a la arquitectura brasileña publicadas esencialmente en la revista *The Architectural Review* en 1954, llevaron al arquitecto a un proceso de revisión de su propio trabajo. Una especie de "estado de situación" que publicó en el número nueve de la revista *Módulo* en febrero de 1958. Un "testimonio" sin ninguna pretensión teórica o erudita, basado apenas en su trabajo y en su experiencia profesional, en el cual asume, entre otras cosas, que, hasta entonces, había mirado la arquitectura con una postura demasiado liviana (Niemeyer 1958, p. 5).

Después del artículo "Depoimento", Niemeyer inicia los proyectos de Brasilia que significaron, como él mismo afirmaría, otra nueva fase en su carrera. En el próximo capítulo trataremos de entender esa nueva fase de Oscar Niemeyer.

**Walter Gropius.**  
Edificio de  
viviendas para la  
**Interbau**, 1957.



3.3 La forma difícil

---

1 Álbum del pabellón de Brasil en New York World's Fair, 1939, pp. 3-4. Las referencias académicas no aparecen en otras versiones de la memoria descriptiva del proyecto, publicada en la revista *Arquitetura e Urbanismo*, IV, mayo/junio 1939, pp. 471-472, y más tarde en:

Costa, L. (1995), *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo.

2 Fotografiado durante su construcción. La obra terminaría en 1945.

3 Rúben Braga (1913-1990), escritor y cronista brasileño.

4 Zenon Lotufo (1911-1985), arquitecto modernista brasileño.

5 Joaquín Cardozo (1897-1978), poeta, ingeniero calculista. Trabajó con Oscar Niemeyer en diversas obras, entre ellas Pampulha y Brasilia.

6 Interbau era un proyecto que promovía el desarrollo de edificios de viviendas, construidas como parte de la International Building Exhibition (IBA'57) en la zona Hansaviertel de Berlín Oriental. La gestión del plan general fue de Otto Banning, el concurso de diseño urbano fue ganado por Gerhard Jobst y Willy Kreuer. Los arquitectos eran invitados a proyectar un edificio de viviendas dentro de unas determinadas limitaciones de tamaño, de disposición y de coste. Cuarenta y ocho arquitectos diseñaron una gran variedad de viviendas, tanto de baja y de gran altura, con muchas permutaciones en el plan. Entre ellos estaban: Alvar Aalto, Jacob Bakema, Paul Baumgarten, Luciano Baldessari, Le Corbusier, Werner Düttmann, Wils Ebert, Egon Eiermann, Walter Gropius, Arne Jacobsen, Fritz Jaenicke y Sten Samuelson, Gustav Hassenpflug, Günter Hönow, Ludwig Lemmer, Wassili Luckhardt, Oscar Niemeyer, Godber Nissen, Sep Ruf, Otto Senn, Hans Scharoun, Franz Schuster, Max Taut, Pierre Vago y Jo van den Broek.

#### **4. AFINIDADES**

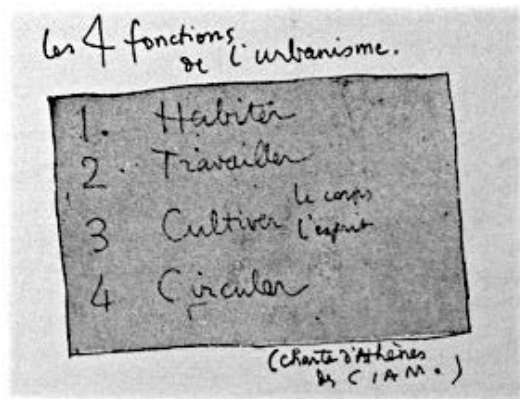
4.1 MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA  
*El plano piloto de Brasilia, 1956*

4.2 DIBUJANDO LA MODERNIDAD  
*Los palacios de Oscar Niemeyer para Brasilia*

Le Corbusier.  
"Les 4 fonctions de  
l'urbanisme".

- 1- Habiter
- 2- Travailler
- 3- Cultiver  
(le corps, l'esprit)
- 4- Circuler

In: Le Corbusier,  
(1943), La Charte  
d'Athènes, Éditions de  
l'Architecture  
d'Aujourd'hui, Paris.



#### 4.1 MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA

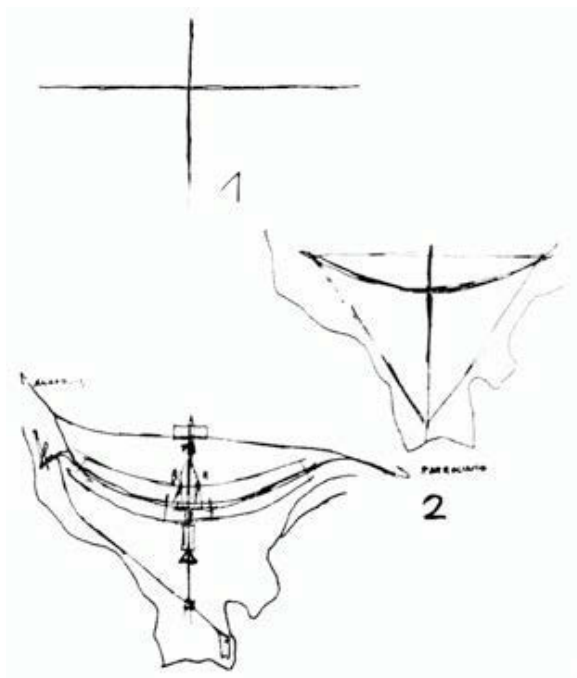
El plano piloto de Brasilia, 1956

En 1956, cuando Juscelino Kubitschek (1902-1976) fue elegido por votación directa como presidente de Brasil, estableció como prioridad de su Gobierno la construcción de una nueva capital del país. La idea de construir una nueva capital aparece en la historia de Brasil ya en el contexto de la mudanza de la corte portuguesa al país colonial (1808-1821). En el Gobierno de Getulio Vargas y durante el Estado Nuevo (1930-1955) la idea permanece, pero fue con Juscelino Kubitschek con quien se concretizaría. En todo este proceso, la idea de construir otra capital se intensifica por la suma de diversos factores, como la búsqueda de una mayor integración territorial del país a través de una estrategia de ocupación del interior despoblado, el deseo de iniciar una nueva historia demarcada de las herencias coloniales y factores de orden político, como la tradicional estrategia de alejar la sed de poder de los centros más intensos de vida nacional para que fuesen menos vulnerables a las manifestaciones populares (Vidal 2009, p. 17-18)<sup>1</sup>.

No sería la primera vez que se idealizaba y construía una ciudad desde la nada. San Petersburgo (1703), Washington (1792), Camberra (1911), Nueva Delhi (1912), Chandigarh (1951) y ciudades brasileñas como Belo Horizonte (1894) o Goiânia (1933) son algunos ejemplos. Pero lo que nadie se podía imaginar era la posibilidad de construir la futura capital de un país en apenas tres años y diecisiete días<sup>2</sup>. De todas estas ciudades, Chandigarh, proyectada por Le Corbusier, fue el modelo más próximo de Brasilia. Ya llegaremos a ese punto. Volviendo a los antecedentes históricos de Brasilia, indicaremos que fue a partir de la proclamación de la República, en 1889, cuando la aspiración de crear una nueva capital administrativa ganó fuerza. Dos años más tarde, esa idea fue registrada en la primera Constitución republicana brasileña, en 1891. En 1892, Luís Cruls, ingeniero y astrónomo belga, director del observatorio de Río de Janeiro, fue designado para reunir una comisión que explorara la meseta central brasileña y averiguara si en ese lugar sería posible construir una ciudad. En el llamado *Relatório Cruls*, finalizado en 1894,

Lúcio Costa.  
Concurso para el  
Plano Piloto de  
Brasília, 1956.  
Croquis integrantes  
del informe con 24  
hojas que explicaba  
el proyecto.

- 1- Intersección de  
dos ejes.
- 2- Adaptación de  
esos ejes a la  
topografía local.
- 3-



el ingeniero observa que, al contrario del clima húmedo y caliente del litoral brasileño, las tierras de la meseta central presentaban una exuberante fertilidad y salubridad, extensas planicies sin interrupciones importantes y ríos navegables con agua potable permanente (Mendes 1960, p. 37-38). En 1946, el presidente Dutra crea una comisión para ubicar la nueva capital en la zona estudiada por Curls. Entre 1953 y 1955, con el presidente Getulio Vargas, se da otro paso importante para la mudanza de la capital: la creación de una comisión de estudios para determinar la localización definitiva de la capital federal. Esta comisión realizó un importante registro aéreo-fotográfico de la región<sup>3</sup>, seleccionando cinco localizaciones en el interior de la meseta central para, finalmente, elegir un territorio de 5850 km<sup>2</sup> cuyos límites coincidían con las indicaciones de Curls (Braga 1999).

En este contexto, cuando Juscelino Kubitschek gana las elecciones presidenciales y asume el cambio de la capital de Brasil hacia la meseta central, ya tenía una larga documentación respaldando su decisión. Quizá la más importante fue el *Relatório Belcher*: un documento fundamental para el conocimiento geográfico del sitio, que sirvió de base para el concurso del plano piloto en 1956 (Braga 2010, p. 16).

En el libro *Por qué construí Brasília*<sup>4</sup>, Juscelino Kubitschek describe varios aspectos curiosos sobre la construcción de la ciudad y el contexto que la antecedió. Cuenta que el impulso para levantar la ciudad de Brasília surgió casi por casualidad, en un mitin durante su campaña presidencial, cuando en la ciudad de Jataí, en Goiás, declaró que cumpliría íntegramente la Constitución. Como el cambio de la capital federal hacia la meseta central estaba en la Constitución, alguien del público preguntó: "Entonces, ¿si va seguir la Constitución, significa que cambiará la capital para la meseta central?" (Kubitschek 2000, p. 8). Precipitadamente, Kubitschek afirmó que sí, provocando fuertes aclamaciones entre el público (Kubitschek 2000, p. 8).

Kubitschek fue proclamado presidente en 1956<sup>5</sup> y decretó la ley para la construcción de la nueva capital del país, que fue publicada en el *Diário Oficial da União* el 30 de septiembre de 1956, once días después de la aprobación por el Congreso (Kubitschek, 2000, p. 44).

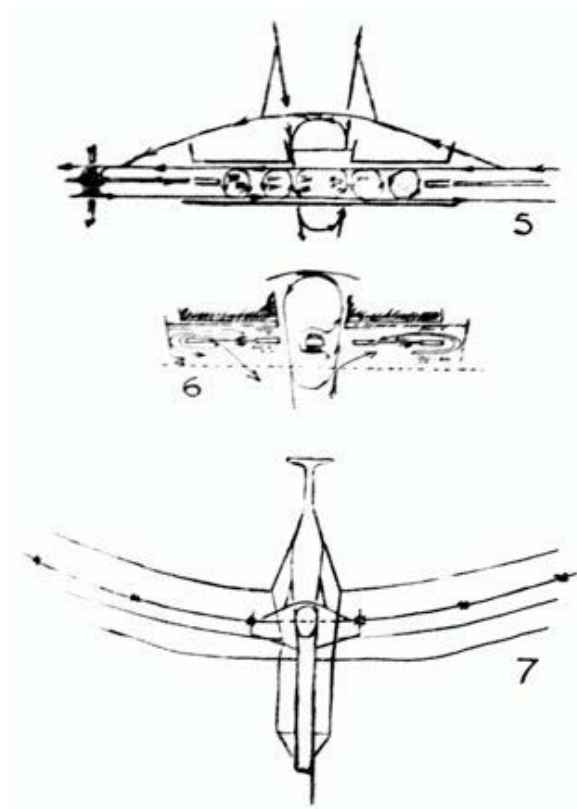


Lúcio Costa.  
Concurso para el  
Plano Piloto de  
Brasilia, 1956.  
Croquis integrantes  
del informe con 24  
hojas que explicaba  
el proyecto.

5- Trazado de las  
vías en el nivel  
superior del eje  
central.

6- Trazado de las  
vías en el nivel  
inferior del eje  
central.

7- Intersección  
entre los dos ejes  
viarios  
principales.



En abril de 1956 se crea la Companhia Urbanizadora de Nova Capital (NOVACAP), que llevará a cabo el planeamiento de la construcción de Brasilia. El director era Israel Pinheiro y Oscar Niemeyer el responsable del departamento de arquitectura. Se estableció que Niemeyer sería el arquitecto que realizaría los edificios más representativos de la ciudad: las sedes de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial.

*A lei 2.874 que autorizara a transfêrencia da capital, dava-me liberdade para agir como entendesse, ficando excluído do seu texto apenas a data eu que se daria a mudança, sobre o que o congresso deliberaria oportunamente. O nome de Brasilia constou de uma emenda do Deputado Pereira Silva, do Amazonas, o qual, recordando a sugestão de José Bonifácio, de 1823, propusera essa designação, aliás perfeitamente adequada à destinação integracionista da nova capital .*  
(Kubischek 2000, p. 44)

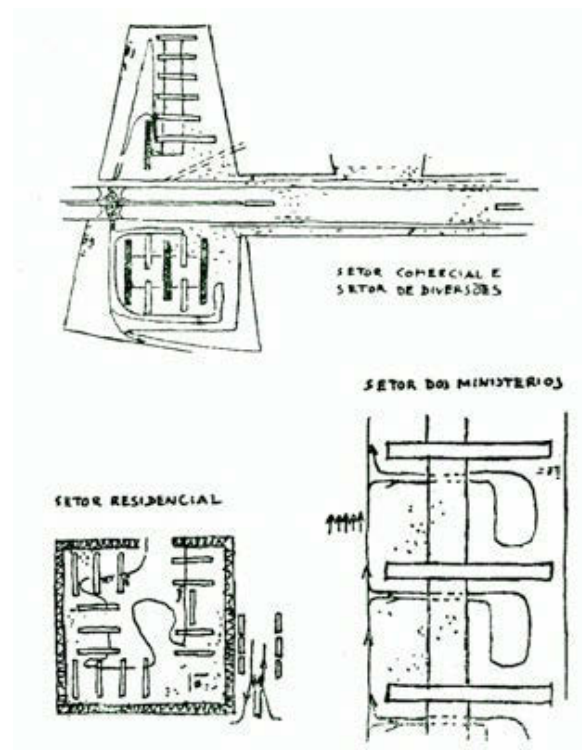
El día 2 de octubre de 1956, dos semanas después de la publicación de la ley en el *Diário Oficial*, Kubitschek viaja a la meseta central de Brasil para conocer la zona<sup>6</sup>.

*Com Oscar Niemeyer, ao meu lado, examinamos mapas, assinalando os acidentes topográficos e tomando conhecimento das distâncias. Contudo, após uma troca de ideias com Niemeyer, chegamos a uma conclusão. iríamos demarcar, desde logo, uma área prioritária, que serviria de base às obras que viriam depois.*  
(Kubischek 2000, p. 46)

Delimitada el área que serviría de base a las obras, Niemeyer localizó el núcleo central donde se debería construir la futura residencia presidencial (el palacio presidencial) y un hotel para alojar a los visitantes de la obra. Se definió la localización de un aeropuerto con una pista de cerca de 3000 metros y se trazó la construcción de decenas de carreteras. Se inició la construcción del edificio provisional de la NOVACAP y la instalación de cerrajerías, ferreterías, etc.: "El día 23 de octubre los 'pioneros' parieron de Minas Gerais y siguieron hasta Brasilia. Así se inició la preparación del terreno para la construcción pionera" (Kubitschek, 2000, p. 51). La primera edificación de Brasilia fue una pequeña residencia provisoria, para el presidente pasar los días cuando viaja a Brasilia. La pequeña casa, llamada el 'Catetinho' (referente al Palacio del Catete - residencia oficial del Presidente en Río de Janeiro), fue construida

Lúcio Costa.  
Concurso para el  
Plano Piloto de  
Brasília, 1956.  
Croquis integrantes  
del informe con 24  
hojas que explicaba  
el proyecto.

8- Sectores:  
Comercial y de  
diversiones;  
de los ministerios;  
residencial



totalmente en madera (todavía no había hormigón ni hierro en Brasilia), fue ejecutada en diez días (22 a 31 de octubre de 1956) (Kubitschek 2000, p. 53).

*João Milton Prates (...) lançou a ideia: 'Vamos dar uma casa ao presidente!'. Uma simples residência de madeira, na qual eu pudesse passar a noite todas as vezes que desejasse permanecer em Brasília. Oscar Niemeyer, que fazia parte do grupo, prontificou-se a esboçar, ali mesmo, o croquis do que seria a casa. Ali estava, em linhas toscas, o que seria a primeira construção em Brasília. Tratava-se de um palácio de tábuas, erguido sobre pilotis de madeira. (Kubitschek 2000, p. 53)*

La idea inicial de Kubitschek para Brasília era la de invitar directamente a Oscar Niemeyer para elaborar un proyecto para la ciudad. Este sugirió el nombre de Lúcio Costa quien, a su vez, propuso que se organizara un concurso nacional con el apoyo del IAB (Kubitschek 2000). En agosto de 1956, el Instituto enviaría al Gobierno un documento llamado Manifiesto de los arquitectos al presidente de la República, en el cual se proponía la realización de un concurso público dirigido a profesionales brasileños y donde se resaltaba la necesidad elaborar un plano regional para el área. Kubitschek ignoró las leyes brasileñas de convocar concursos públicos para la construcción de edificios vinculados al Estado, pero no tuvo manera de controlar la apertura de un concurso público para el plano piloto (Kubitschek 2000).

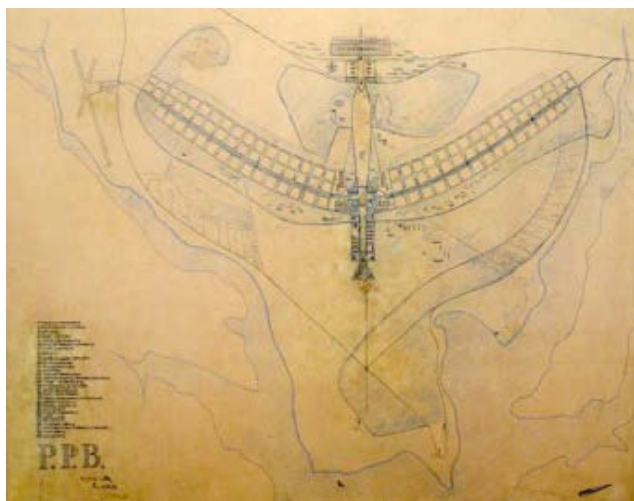
El día 20 de septiembre serían publicadas las bases del Concurso Nacional del Plano Piloto da Nova Capital de Brasil (documento incluido en los anexos de esta tesis). El documento redactado por Oscar Niemeyer no mencionaba algunos de los aspectos fundamentales propuesto por el IAB, y exigía apenas un plano general, sin mucho detalle, en una escala 1:25 000 y un informe justificativo, dejando abierta la opción de incluir más información. Además, no definía una estimación del número de habitantes para la futura ciudad y tampoco un programa de edificios políticos o administrativos. El IAB muestra su indignación contra las bases del concurso, lo que hace que Oscar Niemeyer dimita del cargo de vicepresidente y ocupe definitivamente el de director del departamento de Urbanismo y Arquitectura de la NOVACAP (Braga 2009, p. 17).

Reidy, quizá el arquitecto brasileño con más experiencia en urbanismo, no participó en el concurso por no estar de acuerdo

Paris con la avenida **Champs Elysees** en el centro. Ilustración, 1920.



**Lúcio Costa.**  
**Plano Piloto para Brasília, 1957.**  
Planta general y esquema de super-quadras (quadras de viviendas).



con las bases estipuladas y con todo el proceso de organización:

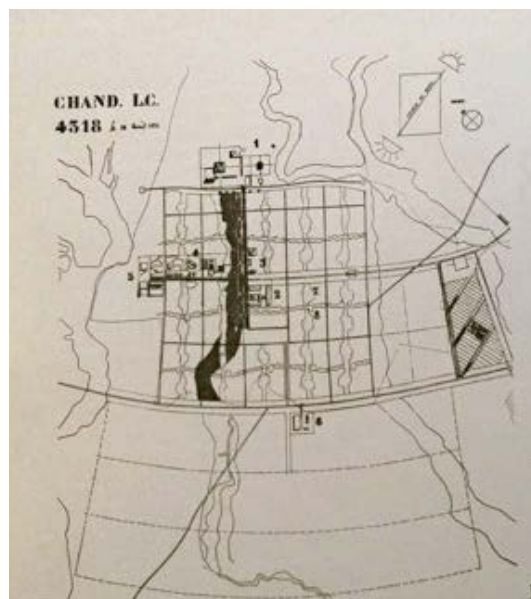
*O edital merece correções, complementações com o fornecimento de elementos essenciais num concurso dessa natureza. Nota-se a ausência do programa político-administrativos da cidade, sem o qual os concorrentes ficarão sem base para projectar e o júri sem elementos para julgar. Esse programa não pode ser fornecido livremente pelo concorrente e variar, portanto, de um para outro, a léu de pontos de vista individuais. O único que pode elaborar um programa político-administrativo é o proprio governo. (Reidy 1956, p. 28)*

La NOVACAP, a través de Oscar Neimeyer, tiene en cuenta esas consideraciones y, en medio del proceso, añade un dato importante: fija la población máxima de la futura capital de Brasil en 500 000 habitantes. Con esta nuevo dato, el plazo de entrega se adelanta casi un mes: al día 11 de marzo de 1957. El jurado estaría formado por tres urbanistas extranjeros: el francés André Sive, el norteamericano Stamo Papadaki y el inglés William Holford, quien, entre otras cosas, era miembro de la Real Comisión de Bellas Artes de Gran Bretaña y había sido asesor para los proyectos de Cambera y Pretórica. Además, formaban parte del jurado Israel Pinheiro y Oscar Niemeyer de NOVACAP, Paulo Antunes Ribeiro del IAB y un miembro del Club de Ingeniería, Luiz Hildebrando Horta Barbosa (Braga 2009).

Las propuestas entregadas fueron muy distintas unas de otras, en gran parte por la falta de indicaciones específicas en relación al plano y también al material que entregar. El concurso estaba abierto a cualquier propuesta, pues las bases definían muy poco, o nada, de la futura capital, y cada participante podía imaginar y plantear lo que le pareciera más adecuado. La idea que tenemos es que los propios promotores de la futura capital no tenían claro lo que querían para la ciudad; no nos referimos al plano formal, de dibujo, sino al modo de funcionamiento, a su relación con los habitantes, con la economía, con la política. ¿Cuáles eran los edificios administrativos representativos del Gobierno? Ni eso estaba más o menos definido en las bases del concurso; se esperaba que fuesen los propios arquitectos quienes lo especificaran.

De ese modo, aparecieron propuestas con treinta planos, como las de los hermanos Roberto, con dibujos detallados y estudios de crecimiento y de planeamiento agrícola; o la de

Le Corbusier.  
Plano urbano de  
Chandigar. Primera  
etapa, para 150 000  
habitantes. En el  
centro el Capitol.  
1953.



Jorge Wilhelm, con un informe de doscientas treinta páginas justificando el funcionamiento socioeconómico de la propuesta, y la de Lúcio Costa, que apenas contenía un plano dibujado a mano con un informe y pequeños croquis sumarios<sup>7</sup>.

Por la falta de archivos públicos dedicados al tema, por la desorganización y precariedad de los estudios de arquitectura o por la falta de interés de las familias, de todos los diseños originales entregados en el concurso apenas ha sido conservada la propuesta ganadora. Lo que se conoce hoy de los otros veinticinco proyectos es muy poco<sup>8</sup>.

El jurado se reunió el día 12 de marzo de 1957, un día después de la entrega de las propuestas, y, cuatro días más tarde anunció el que sería el trazo de la futura capital de Brasil. Según las actas del jurado, de las veinte y seis propuestas entregadas se seleccionaron diez, que fueron analizadas y discutidas hasta llegar al resultado final. Flávio Aquino, arquitecto asistente de Niemeyer, contó a la revista *Manchete* que las propuestas ya habían sido evaluadas en el día de la entrega, según el orden de llegada.

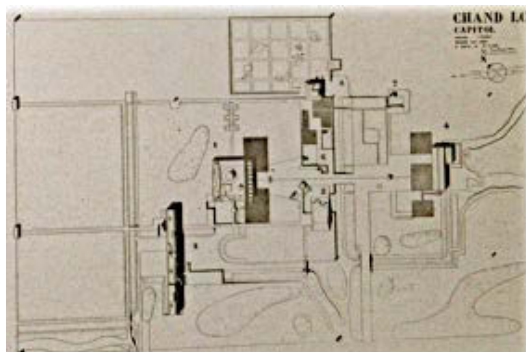
*O clima era de desolação. Lamentávamos que os trabalhos até então entregues não estivessem à altura (...) de uma grande capital. Achávamos todos que a melhor solução seria não dar o primeiro prêmio a abrir novo concurso, agora de âmbito internacional. (Aquino 1974, p. 31)*

Según Aquino (Aquino 1974), cuando faltaban apenas diez minutos para cerrar el plazo, llegó María Elisa, la hija mayor de Lúcio Costa, para entregar la propuesta de su padre:

*Nos aproximamos das pranchas. Eram rabiscos toscos feitos a lápis de cor, pequenos desenhos a nanquim, e um texto batido a máquina. Era tudo -o plano de Lúcio Costa para Brasília. Ficamos desiludidos. Niemeyer sentou-se num caixote, a cabeça entre as mãos. Mas o presidente da comissão julgadora, Sir William Holford, começou a estudar as pranchas (ele lia italianos e um pouco de espanhol) de vez em quando, perguntava o significado de uma palavra. De repente, exclamou entusiasmado: "Mas esta é a maior contribuição urbanística do século XXI!" Surpresa geral. Antes, apenas passáramos os olhos sobre as pranchas, sem muito interesse. Agora as líamos em detalhe, avidamente. Compreendíamos a adaptação perfeita do plano ao terreno, sua originalidade, funcionalidade e, mais do que tudo, simplicidade. (Aquino 1974, p. 31)*

Después de la divulgación del resultado del concurso en la prensa, se escucharon varios comentarios sobre la victoria

**Le Corbusier.**  
Plano urbano de  
Chandigar. Vista  
(desde lejos) del  
Capitol y parque  
del Capitol. 1953.



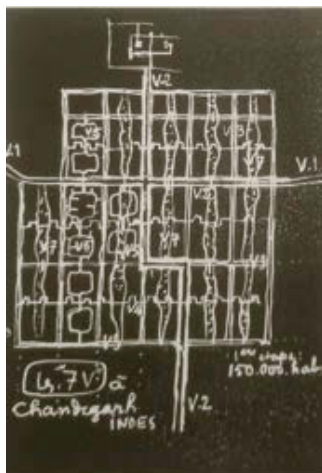
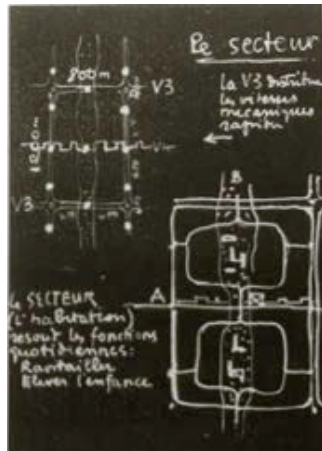
de Lúcio Costa, impulsada por parte de Oscar Niemeyer, quien había influido en la decisión del jurado.

Si fue realmente así, nunca lo sabremos. Apenas conocemos algunas de las propuestas presentadas al concurso, que estuvieron expuestas en el edificio del Ministerio de Educación y Sanidad tres días después de que fuera anunciado el proyecto ganador del concurso (el 19 de marzo de 1957). Cuando se conocieron las propuestas, los comentarios sobre el apoyo a Lúcio Costa se fueron atenuando. Según Mario Pedrosa, William Holford (el gran defensor de la propuesta de Lúcio) argumentaba que ese proyecto estaba muy bien estructurado, como un animal vertebrado, y no como una mera multiplicación de partes. Continuaba diciendo que, al contrario de Camberra, la ciudad de Lúcio Costa no empezaba por un elemento aislado; toda la ciudad surgía como un objeto completo y único, que se erguía en el paisaje, visible en todas las direcciones, como una verdadera capital (Pedrosa 1981).

Las propuestas entregadas en el concurso mostraban grandes conexiones con la cartilla de los CIAM, en especial con los principios del racionalismo moderno de Le Corbusier. Aunque con grandes diferencias, todos los proyectos presentados optaban por dibujar una ciudad dividida en funciones estáticas, organizada por sectores con grandes espacios libres (verdes), con un trazado simétrico y regular. La revisión de las propuestas para el concurso deja intuir que los arquitectos estaban al margen del debate crítico que había empezado en Europa después de la segunda guerra mundial sobre los principios racionalistas del urbanismo moderno. Quizá no había otra cosa que hacer en ese momento, cuando Brasil deseaba afirmarse como un país joven y moderno. Nada parecía más lógico que asumir los principios modernistas, símbolo de la industrialización, divulgados por los grandes maestros europeos, en especial por Le Corbusier. Por otro lado, todo indicaba que los principios organizadores y funcionales del urbanismo moderno serían los más indicados para construir una ciudad en un país que se lamentaba de la herencia caótica del urbanismo introducido por los portugueses. Un urbanismo que apenas ha sobrevivido en algunas ciudades brasileñas, entre las que se encuentra Río de Janeiro. Se pretendía poblar el territorio con un trazado geométrico, simétrico y racional, como símbolo de un país moderno y avanzado. Hoy, después de sacrificadas centenas de calles y callejuelas con sus rincones y placitas irregulares de carácter portugués, se admite que quizá ese



Le Corbusier.  
Plano urbano de  
Chandigar. El  
sistema de 7 vías y  
el sistema de  
sectores. 1953.



4.1 Más allá de la arquitectura

urbanismo romántico de trazado sinuoso era lo que más se adaptaba a la topografía, al clima y al modo de vida de un país tropical. Toda esa embriaguez provocada por el ansia de modernidad y de apagar el pasado colonial, asociado al desarrollo económico e industrial del país, favorecía la visión modernista del pensamiento urbano (Braga 1999, p. 16).

Esa visión modernista estaba presente en el plano piloto de Lúcio Costa, donde, claramente, las ideas de Le Corbusier y la Carta de Atenas fueron los dos principios que influyeron en el boceto en forma de cruz. Lúcio Costa lo confirma en dos artículos escritos en 1979 y 1982 para la revista *Acropole* y el periódico *Estado de São Paulo*:

*A despreocupação pelos tabus e a indiferença em relação aos 'modismos' em voga permitiram integrar -graças à disposição verde das quadras e em virtude de se tratar de uma capital- os velhos princípios do CIAM e a grata recordação das bonitas perspectivas de Paris, sabiamente entrecruzadas, num todo articulado organicamente. (Costa 1970, p. 8)*

El plano de Lúcio Costa se basaba en un eje principal, interceptado por otro eje de forma curvilínea, que definía el formato de un avión o de un pájaro en pleno vuelo. O, como afirmó Lúcio Costa, una forma que simboliza la señal de la cruz:

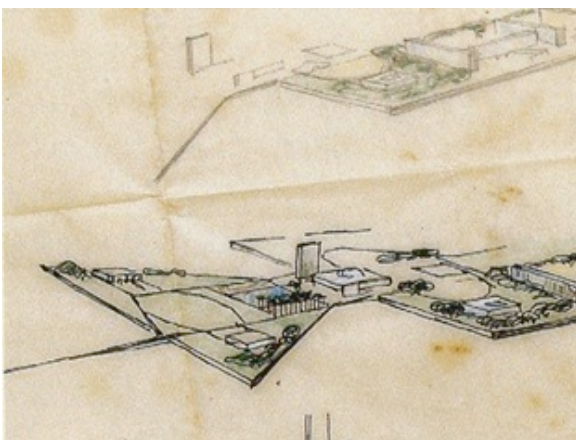
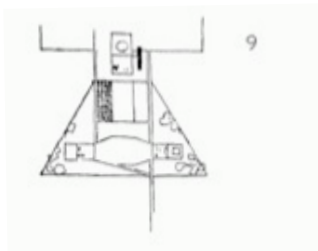
- 1- Nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (fig.1).
- 2- Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada (fig.2).
- 3- E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária - inclusive a eliminação dos cruzamentos - à técnica urbanística, confereindo-se um ao eixo arqueado (...) (fig.3). (Costa, 1957)<sup>9</sup>

El eje principal está definido por un gran espacio central, de césped y tierra naranja, rodeado por carreteras para la circulación de automóviles. Son cuatro pistas a cada lado del eje central que afirman el carácter moderno de velocidad del automóvil. Rematando el final de ese eje monumental está la plaza de los Tres Poderes (el centro cívico y del Gobierno), que funciona como el centro estructural y visual de la ciudad<sup>10</sup>.



Lúcio Costa.  
Concurso para el  
Plano Piloto de  
Brasilia, 1956.  
Croquis integrantes  
del informe con 24  
hojas que explicaba  
el proyecto.

9- Planta y  
perspectiva de la  
plaza de los Tres  
Poderes y del eje  
monumental.



Es inevitable comparar el plano piloto con el plano de Chandigarh de Le Corbusier. Chandigarh y Brasilia fueron propuestas como capitales políticas de sus países. La población prevista para ambas era de 500 000 habitantes. Los dos proyectos son casi contemporáneos: Chandigarh es de 1951 y Brasilia de 1957. Las dos ciudades fueron implantadas en un altiplano sin obstáculos naturales relevantes. En los dos casos, no hubo restricciones en cuanto a la propiedad del suelo y, en ambos, los arquitectos pudieron desarrollar su trabajo con libertad (casi) total. Le Corbusier fue invitado a realizar el plano de Chandigarh y sus edificios. En Brasilia, el plano de Lúcio Costa fue seleccionado por un concurso nacional.

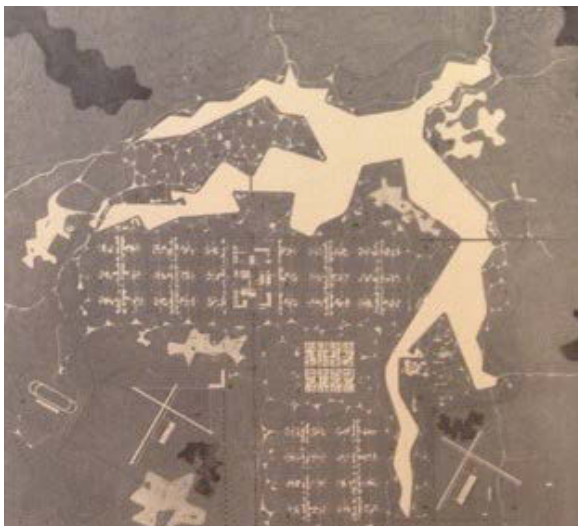
El trazado de Chandigarh corresponde a un trazado vial que establece una malla ortogonal determinada por módulos de 800 × 1200 m. A cada módulo le corresponde una función: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu y circular. Las funciones no se mezclan. Los edificios de viviendas están en el centro, junto con el mercado; después están los edificios culturales, hoteles y de industria. El centro cívico de la ciudad es la única función que está fuera de esa malla y alejado de la ciudad, como podemos ver en el dibujo de Le Corbusier. Esa malla es, con excepción del centro cívico, lo que estructura todas las funciones de la ciudad.

En Brasilia, Lúcio Costa divide el plano en tres partes: el eje monumental, así llamado porque reúne edificios destinados al Gobierno y a la administración; el eje residencial al centro de la ciudad a lo largo de la cual están dispuestos los tribunales, residencias y en última instancia, en su intersección, la plataforma rodoviaria donde estaban situados, en diferentes niveles, el centro social y diversión y de la estación de autobuses, por su vez articulado a los sectores comerciales y bancarios, sector cultural y sectores destinados a las competiciones deportivas.

La creación de las manzanas alineadas por grandes superficies verdes y arboladas tenía como finalidad articular la escala monumental a la escala residencial. La importancia de esas grandes superficies verdes es que, además de contribuir a resguardar las zonas residenciales, garantizan, por su masa y dimensión, la integración de la escala residencial en la escala monumental (Costa 1974, p. 292).

Propuesta para el  
Plano Piloto de  
Brasilia.

**Segundo clasificado**  
Propuesta de Boruch  
Milman e equipo.



Dos grandes diferencias se destacan en la comparación entre los proyectos de Chandigarh y Brasilia: en Brasilia son las funciones las que, de acuerdo con su naturaleza, determinan la estructura (malla), al contrario que Chandigarh, donde las distintas funciones se adaptan a una estructura (malla) previamente establecida.

El centro cívico en Chandigarh se localiza en la periferia de la ciudad; al no ser el elemento clave para la definición del dibujo urbano también él se tendría de adaptar a la estructura (malla) de la ciudad y por ese motivo queda fuera, al margen de la malla. En Brasilia el centro cívico es uno de los elementos fundamentales para la definición del plano urbano. Esta condición es expresada por Lúcio Costa:

*O monumento, no caso da capital, não é coisa aposta, que se possa deixar para depois, como nas modernas cidadezinhas inglesas. O monumento, ali, é próprio da coisa em si e, ao contrário da cidade alheia que se deseja inscrita discretamente na paisagem, a cidade - capital deve impor-se e comandá-la. (Costa 1962, p. 307)*

Siguiendo la comparación entre los dos proyectos, observamos que ambos parten del presupuesto de sectorización de funciones. La diferencia es que en Chandigarh la unidad de medida es igual para todas las funciones y en Brasilia es variable. Los elementos que Chandigarh ofrece para su comprensión son los de la lógica que se establece entre esos diversos sectores. La percepción del conjunto resulta de la relación entre los componentes, transmutados de los módulos. El espacio es, así, homogeneizado mediante la lógica impuesta por la malla, a la cual apenas el centro cívico se destaca de la regla. Como escribió Artigas en 1981: "Así es la Carta de Atenas; define una ciudad como una fábrica donde todo acontece según una determinada regla" (Artigas 1986, p. 49).

Es decir, la ciudad de la Carta de Atenas es infinita, no depende del número de habitantes y obedece siempre a las mismas reglas. El proceso de Brasilia es inverso: en ella la malla estructural resulta de la constatación de funciones de naturalezas distintas y los sectores resultan de esas diferencias (Gorovitz 2003, p. 28).

Ese pensamiento está presente en la memoria descriptiva de Lúcio Costa, cuando afirma, que la solución presentada se caracteriza por la variedad en el tratamiento de las partes, cada cual concebida según la naturaleza peculiar de la

Propuestas para el Plano Piloto de Brasilia.

**Tercero y cuarto clasificados** (dos premios para el mismo equipo y para dos proyectos distintos).  
Propuesta de Rino Levi e equipo, empatados con la propuesta de M.M.M. Roberto e equipo.



respectiva función, resultando de ahí la armonía de exigencias de apariencia contradictoria. Es así que siendo monumental es también, según Costa, confortable, eficiente, acogedora, y intimista: "Es, al mismo tiempo concisa, bucólica y urbana, lírica y funcional" (Costa 1957).

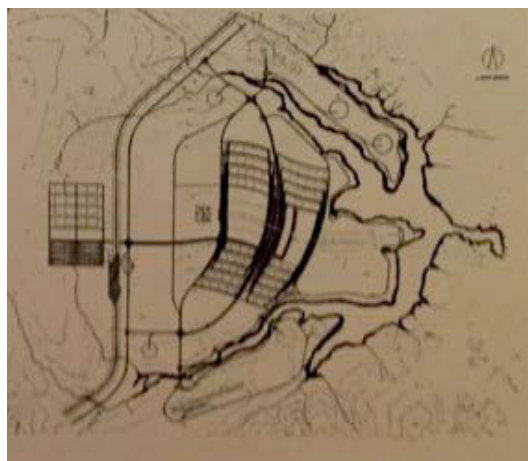
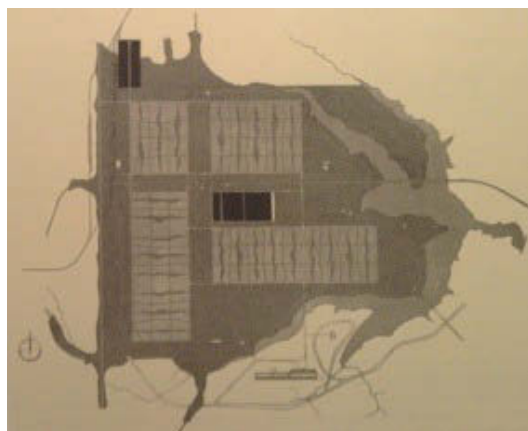
Es curioso notar que Brasilia fue trazada por un arquitecto que defendía que la arquitectura moderna debería estar de acuerdo con el contexto, la fisionomía y las tradiciones del propio país.

*Normalmente urbanizar consiste em criar condições para que a cidade aconteça, como o tempo e o elemento surpresa intervindo; ao passo que em Brasília tratava-se de tomar posse do lugar e de lhe impor -à maneira dos conquistadores ou de Luis XIV- uma estrutura urbana capaz de permitir, num curto lapso de tempo, a instalação de uma Capital. Ao contrário das cidades que se conformam e se ajustam à paisagem, no cerrado deserto e de encontro a um céu imenso, como em pleno mar, a cidade criou a paisagem. (Costa apud. Buchmann 2002, p. 56)*

Defendía un carácter nacional en la arquitectura moderna. ¿Dónde está ese carácter nacional en Brasilia?. No está. Y, tampoco debería de estar, ya que construir una ciudad en los días de hoy parte de contextos y necesidades muy distintas de aquellas del pasado. Brasilia es el modelo que organiza la vida dentro de un sistema que hace corresponder las distintas actividades o funciones de la vida a un determinado espacio. Una civilización proyectada y implantada en el desierto en contrapunto al modo orgánico de colonización portuguesa, que ha generado ciudades espontáneas. Como un cuerpo extraño, Brasilia desafía el país preguntando por su transformación inminente.

Propuestas para el Plano Piloto de Brasilia.

**Quinto clasificado** (han sido atribuidos tres quintos premios). Propuestas Milton Garibaldi e equipo, empatados con la propuesta de Henrique Mindlin.



1 Además del libro de Vidal, existe una vasta documentación sobre la historia del cambio de la capital, registrada en los tres volúmenes de Antecedentes históricos publicados por el servicio de documentación de la presidencia de la República en 1960.

2 Periodo comprendido entre la instalación del departamento de urbanismo de la NOVACAP, el 5 de abril de 1957, y la inauguración oficial de la ciudad, el 21 de abril de 1960. Algunas de las obras de infraestructuras ya habían sido iniciadas antes.

3 Con la asesoría de la renombrada empresa americana Donald J. Belcher and Associates.

4 Kubitschek, J. (v), Por qué construí Brasilia, Senado Federal Conselho Editorial, Brasília.

5 Kubitschek fue presidente de Brasil entre 1956 y 1961.

6 Con él estaban el general Teixeira Lott (ministro de Guerra), el general Néelson de Melo (jefe militar), Antonio Balbino (gobernador de Bahía), Israel Pinheiro (presidente da NOVACAP), Régis Bittencourt (director del Departamento Nacional de Estradas de Rodagem), el brigadier Araripe Machado, el coronel Dilermando Silva y Oscar Niemeyer (Kubitschek 2000, p. 5).

7 Véase la revista Módulo nº 8, edición especial: "Brasilia", Río de Janeiro, julio de 1957, p. 24. Esta edición constituye la fuente más completa de material escrito sobre el concurso.

8 El libro que mejor documenta las siete propuestas premiadas en el concurso es de Milton Braga: Braga, M., Kon, N. & Wisnik, G. (2010), O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital, Cosac Naify, São Paulo. Combina documentos históricos fundamentales, como la memoria descriptiva del plano piloto de Lúcio Costa, las bases del concurso, las actas del jurado y la correspondencia entre los presidentes del IAB y NOVACAP. La revista Módulo n.8 de julio de 1957 también constituye una fuente de información muy completa sobre los proyectos presentados.

9 Memoria descriptiva del plano piloto de Brasilia presentado por Lúcio Costa en el concurso.

10 Para que se visualice la plaza desde el eje monumental, Niemeyer rebaja la altura de las torres de modo que la cubierta coincida con la altura de la plaza de donde se yerguen las dos cúpulas correspondientes a los auditorios. De ese modo, se establece la continuidad visual desde el eje monumental hasta la plaza de los Tres Poderes y los dos palacios que están localizados detrás de ella. (ver imágenes e explicar mejor). Pero no será realmente así, pues esta continuidad visual funciona en el papel; en la realidad, las distancias son tan largas que nunca llegamos a entender que la plaza está en la misma cuota que el eje, y tampoco podemos ver los dos palacios localizados detrás, pero lo que podemos entender es la intención de integrar el eje monumental.

Oscar Niemeyer,  
**Palace Hotel**,  
Brasilia.  
Inaugurado en 1958,  
antes de la  
inauguración de  
Brasilia, en  
(abril de 1960).



#### 4.2 DIBUJANDO LA MODERNIDAD

*Los palacios de Oscar Niemeyer para Brasilia*

Encargado de las obras de Brasilia por su patrono y amigo Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer disfrutó de total libertad para proyectar los principales edificios de la ciudad. Antes de que el plano piloto de Lúcio Costa fuera aprobado, Kubitschek había encargado a Niemeyer diseñar el palacio de Alvorada, la residencia oficial del presidente de la República, y un hotel, que recibió el nombre de Brasília Palace Hotel. A comienzos de febrero de 1957 (cerca de un mes antes del resultado del concurso) el desierto de la Meseta Central ya estaba transformado en una cantera de obras, esperando el resultado del concurso<sup>1</sup>. Niemeyer había cerrado su estudio en Río de Janeiro y se había trasladado a la meseta central (Kubitschek 2000).

*Vou-lhe dar a mesma oportunidade que Julio II proporcionou a Miguel Angelo ao pedir-lhe que fizesse seu tumulo". Niemeyer achou graça nessa frase, mas não deixou de meditar sobre a similaridade das situações. (...) Morava num barracão, que converteu em estudio. Trabalhava sem cessar. Perguntei-lhe um dia: 'Quanto você quer ganhar?' respondeu-me sorrindo: O mesmo que o governo paga a um director de qualquer serviço'.*

*E assim foi feito: quarenta cruzeiros atuais.*

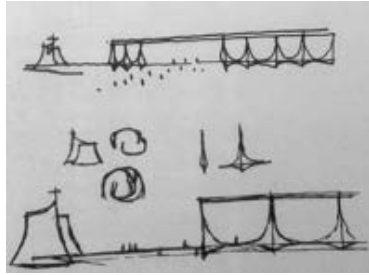
*(Kubitschek 2000, p. 70)*

Después de la fase de Pampulha, donde había tenido total libertad para proyectar los edificios, Niemeyer estaba, de nuevo, trabajando para Juscelino Kubitschek, en esta ocasión en el proyecto de los principales edificios de la futura capital de Brasil. Y de nuevo, Niemeyer tenía la oportunidad para revisar su modo de proyectar. Como él mismo afirmó, su carrera pasaba por un nuevo proceso de comprobación, en el cual se iniciaba una "intención constante de concisión y pureza" (Niemeyer 1958, p. 3-6).

Como hemos mencionado en el capítulo 3.3, Niemeyer escribe sobre su trabajo como arquitecto en un artículo llamado "Depoimento" (testimonio), publicado en la revista *Módulo* en 1958. En ese artículo, escrito después de leer duras críticas a su arquitectura (Architectural Review 1954) y viajar a Europa por primera vez en 1955, por ocasión de la *Interbau*



Oscar Niemeyer,  
Croquis y  
fotografía del  
**palacio Alvorada** en  
Brasilia(residencia  
oficial del  
Presidente de  
Brasil).  
Primer edificio  
inaugurado en  
Brasilia - 30 de  
junio de 1958.



Niemeyer admite un cambio en relación a su actitud profesional:

*Realmente, depois que voltei da Europa, após haver viajado de Lisboa a Moscou, muito mudou a minha atitude profissional. (Niemeyer 1958, p. 3)*

En ese mismo texto, Niemeyer asume una cierta negligencia en algunas de sus obras:

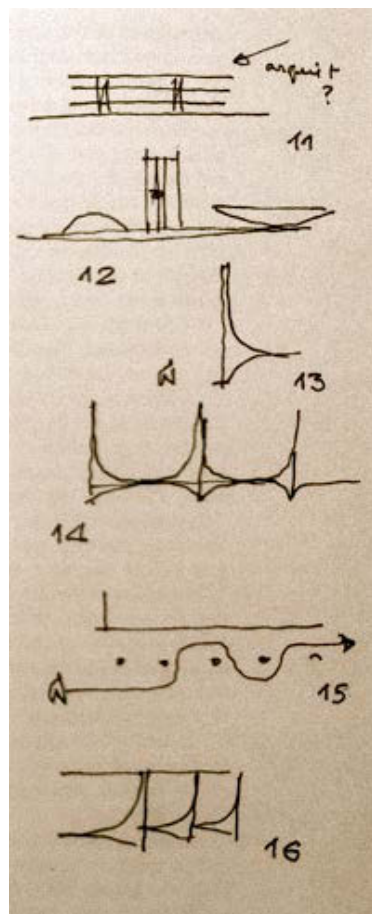
*(...) embora nunca me tivesse desinteressado da profissão, encarava la arquitectura como complemento das coisas mais importantes e mais directamente ligadas à vida e à felicidade dos homens. (...) como um exercicio que se deve praticar com espirito esportivo. E isso permitia certa negligencia -facilitada pelo meu feitio displicente e boêmio - e fazia com que aceitasse trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de improvisação de que me julgava pussuidor. (Niemeyer 1958, p. 4)*

Quizá Niemeyer se estaba refiriendo a los proyectos de "formas libres" de Pampulha o a los proyectos posteriores que incluyen, entre otros, el parque Ibirapuera (1951) y el Museo de Caracas (1955). El conjunto del parque Ibirapuera, construido en São Paulo, asume una forma geométrica fuertemente vinculada a los principios del Estilo Internacional. Es decir, ya se distanciaban de Pampulha. Y, si es así, ¿qué es lo que asume Niemeyer? Después de leer su "Depoimento", entendemos que Niemeyer se refiere a la actitud de no creer en la función social de la arquitectura, lo que le llevó "a adoptar una tendencia excesiva para la originalidad (...) motivado por los propios interesados" (Niemeyer 1958, p. 4). Pero ¿esa actitud cambió con Brasilia? Para Niemeyer, esa actitud de expresar la arquitectura no por sus elementos secundarios, que muchas veces transforman los edificios en "exhibición ridícula de sistemas y estilos diferentes", sino por la "propia estructura debidamente integrada en la concepción plástica original" fue iniciada en el Museo de Caracas:

*Concepção de pureza e concisão irrecusáveis. E agora, prossigo nos prédios de Brasília, aos quais dedico toda a atenção, não só por se tratar de obra de grande importância como, também, pelas ocorrências anteriores ao seu desenvolvimento, quando me recusei a aceitar a elaboração do Plano Piloto (...). Estas são, hoje, as minhas directrizes de arquitecto. E se, agora, alas se orientam num sentido de maior pureza e simplicidade, fundam-se todavia no mesmo conceito de criação - o unico*



Oscar Niemeyer,  
 Croquis con esquema  
 de los distintos  
 sistemas  
 estructurales de  
 los edificios de  
 Brasilia:  
 palacio del  
 Congreso; palacio  
 Alvorada; palacio  
 Planalto.



4.2 Dibujando la modernidad

capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte.  
 (Niemeyer 1958, p. 4)

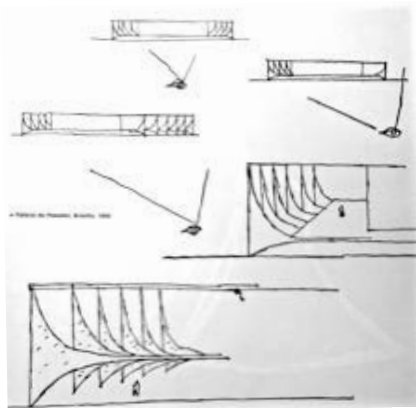
Con Brasilia, y antes con el Museo de Caracas, hubo una especie de "limpieza" de todos los elementos pertenecientes a un léxico más decorativo, como los *cobogós*, los azulejos, o incluso el léxico de las formas circulares, que fue remplazado por un lenguaje de geometría pura. Quizá esta dirección ha sido influenciada por la crítica internacional, que no entendía que lo que estaba haciendo Niemeyer era indispensable para dar a la arquitectura brasileña las características y el destaque que estaba buscando, amparado siempre en el pensamiento corbuseriano.

Sí, la arquitectura de Niemeyer ha cambiado. Estaba "limpia" de elementos pertenecientes al pasado colonial. Pero seguía en su búsqueda de la "belleza". Una "belleza" que, quizá, ahora estaría en la estructura, y no en la forma del edificio. Y por eso ya era justificable. Pero ¿es realmente así?

Varios autores defienden la idea de que, si Pampulha trazó en camino de formas orgánicas y autónomas, los edificios de Brasilia trazaron una arquitectura basada en la simplificación del número de elementos que cumplían, de forma racional, su papel funcional, estableciendo un "real compromiso entre forma y estructura". Sin embargo, la arquitectura de Niemeyer parece pasar por una simplificación en relación a las formas; pero ¿es una simplificación o una sustitución? En realidad, las formas orgánicas de Pampulha son sustituidas por formas geométricas puras. La novedad es el pilar cada vez más esbelto y de forma curvilínea, un elemento que Niemeyer ya estaba desarrollando desde el parque Ibirapuera, con sus robustos pilares en forma de V, e incluso antes, en los pilares de diez metros del Ministerio de Educación y Salud. Ahora, en Brasilia, los pilares son cada vez más esbeltos y de proporciones gigantescas. Asumen formas geométricas de perfil el arco, o hiperbólico. Formas esculturales que, por sus proporciones, dan al edificio una escala monumental y que sería seguramente lo que Niemeyer pretendía construir en Brasilia: monumentos.

Y en cuanto a la cuestión de simplificación racional de la estructura, ¿estas columnas serían, realmente, estructurales? La columna curvilínea del palacio de Alvorada (construido antes del plano piloto) no es una columna, es una arcada parabólica invertida soportada por arcos que casi no

Oscar Niemeyer,  
**palacio Planalto.**  
 Palacio de los  
 "despachos" del  
 Presidente de la  
 República  
 Federativa de  
 Brasil.  
 Ubicado en la plaza  
 de los Tres  
 Poderes. La  
 construcción se  
 inició en el día  
 diez de julio de  
 1958.



4.2 Dibujando la modernidad

tocan el suelo. De ese modo, la fachada surge elegantemente, "sin peso". El volumen principal del edificio, en una caja de cristal ubicada entre dos forjados conectados por la arcada, parece flotar sobre el espejo de agua estratégicamente localizado delante del palacio. Pero todo esto es mera ilusión; la caja está firmemente apoyada en el suelo por medio de una sólida base escondida por la columnata, que también oculta los soportes internos y externos que sujetan los forjados. La ilusión se completa con el reflejo de la fachada en el espejo de agua, en el cual vemos la forma de la arcada en su posición natural.

Sin embargo, en todos los palacios de Brasilia el sistema estructural es muy importante, pero no es aquel que pensamos, no son las columnas las que sujetan el edificio. Las columnas son elementos formales que ofrecen la ilusión de un edificio suspendido en el aire. Una vez más, Niemeyer utiliza el sistema estructural a favor del resultado estético (en Pampulha estaba dentro de los muros, aquí se asume). Consigue puntos de apoyo mínimos en las columnas externas, porque el soporte del edificio no está allí. Estas fantasías formales, presentes en Brasilia, se transforman, como afirma Underwood, en la base para sus edificios síntesis del surrealismo, del clasicismo y del Barroco (Underwood 2010, p. 91).

*Eu visualizava os palácios com uma riqueza de formas, sonhos e poesia, como as misteriosas pinturas de Carzou, novas formas, surpreendendo os visitantes pela sua leveza e liberdade de criação; formas que não estavam presas rígida e estaticamente à terra, mas que erguessem os palácios como se fossem suspendê-los, brancos e etéreos, nas noites sem fim do planalto; formas surpreendentes e de tirar o fôlego que elevariam o visitante, mesmo que só por um breve instante, por sobre os problemas difíceis e às vezes esmagadores que a vida oferece a cada um de nós. (Underwood 2010, p. 93)*

Estamos de acuerdo con Underwood (Underwood 2010) cuando afirma que la arquitectura de Brasilia está enraizada en un proyecto fundamentalmente surrealista: el intento de poner en cuestión los objetos y las convenciones de lo cotidiano y del lugar común por medio de la deliberada sobreposición de esos objetos y convenciones a lo extraordinario y a lo maravilloso. Los palacios de Brasilia, con sus fantásticos pilares en forma de arco que se conectan entre ellos dibujando otros arcos mayores, afirman, con sus osadas

Oscar Niemeyer,  
**palacio Planalto.**  
Sede del poder  
ejecutivo.  
Ubicado en la plaza  
de los Tres  
Poderes. La  
construcción se  
inició en julio de  
1958.



formas, el contraste simbólico en comparación con las formas rectilíneas y mundanas del Estilo Internacional (en contraste con los edificios de los Ministerios alineados a lo largo del eje monumental). ¿De dónde vienen esas formas, esas formas osadas que dan a los palacios un carácter de belleza, propio de los monumentos más antiguos de la historia de la humanidad?

En un poema llamado *Nuvens*, Niemeyer nos da cuenta de sus pensamientos durante los largos viajes hasta Brasilia:

*Sempre que viajava de carro para Brasilia, minha distração era olhar as nuvens do céu. Quantas coisas inesperadas elas surgerem! (...) Naquele dia, porém, a visão foi mais surpreendente. Era uma bela mulher, rosada como a figura de Renoir. O rosto oval, os seios fartos, o ventre liso, e as pernas longas a se entrelaçarem nas nuvens brancas do céu. E fiquei a olhá-la embevecido, com medo de que se diluisse de repente. Mas os ventos daquela tarde de verão me deviam estar ouvindo e durante muito tempo ela ali ficou a me olhar de longe, como a convidar-me para subir e com ela, entre as nuvens, brincar um pouco. Mas o que temia tinha de acontecer. E pouco a pouco a minha namorada foi se diluindo, os braços se alongando com desespero, os seios a voarem como que se destacando do corpo, as longas pernas se contorcendo em espiral, como se dali ela não quisesse sair. Só os olhos continuavam a me fitar cad vez maiores, cheios de espanto e tristeza, quando uma nuvem maior, densa e negra, a levou para longe de mim. E continuei a segui-la, inquieto, vendo-a lutar entre as nuvens que a envolviam, fustigada pela furia dos ventos que a dilaceravam impiedosamente. (Niemeyer 1992, p. 45)*

¿Qué era lo que buscaba Oscar en las nubes? ¿El cuerpo de una mujer? ¿O la vida misma?

*E senti como aquela metamorfose perversa se assemelhava ao nosso próprio destino, obrigados a nascer, crescer, lutar, morrer e desaparecer para sempre, como ocorria com aquela bela figura de mulher. (Niemeyer 1992, p. 48)*

Así como Sartre y Lacan, Niemeyer lamenta la absurda tragedia de la existencia humana. Sus únicas certezas son la mortalidad y la necesidad de dejar algo heroico aquí, en la única vida que todos conocemos, en la cual la humanidad pueda encontrar alguna forma de ubicarse más allá de lo real, delante del trágico destino que, él mismo, no va a poder cambiar. Esa visión fatalista nos hace pensar, también, en Le Corbusier y en André Malraux. Y en sus visiones sobre la

Oscar Niemeyer,  
Cascadas del  
palacio de la  
justicia, Brasilia.



conquista humana del destino por medio del arte, la forma más elevada de acción social. Llegamos al punto que nos interesa entender: las preocupaciones de Niemeyer en relación a la función social de la arquitectura encuentran un modo de actuar a través de la belleza, de la obra de arte. Según su convicción, Niemeyer proyecta para Brasilia "obras de arte", y así, siguiendo los presupuestos de Malraux, conquista la forma más elevada de acción social.

Pero, seguramente, no es solo esto. Los primeros croquis de Le Corbusier para Chandigarh son de 1951, y fueron publicados en el quinto volumen de su *Œvre Complète* en 1953. Oscar Niemeyer acompañaba el trabajo de Le Corbusier: "De le Corbusier recordaba los proyectos que publicó, los textos que muy bien definían sus ideas sobre arquitectura y urbanismo (...)" (Niemeyer 2000, p. 15).

Podemos considerar que, antes de empezar los proyectos de Brasilia, Niemeyer ya conocía los estudios de Le Corbusier para Chandigarh. En diversos relatos y entrevistas, Niemeyer cuenta cómo Le Corbusier, en su estudios, le enseña fotografías de la Asamblea de Chandigarh<sup>2</sup>:

*Lembro-o a dizer, certa vez: 'Oscar, você faz o barroco, mas o faz muito bem'. E vários anos depois dizem que faço o barroco. Veja aquela fotografia da marquise do Congresso de Chandigarh, não é qualquer um que pode fazer isso. (Niemeyer 1998, p. 96)*

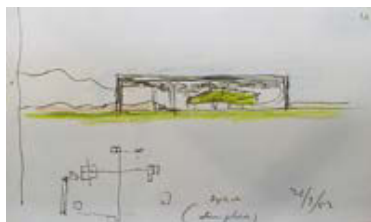
Es probable que se tratara de maquetas o dibujos, ya que el volumen VI de la *Oeuvre Complète* de Le Corbusier apenas muestra modelos y dibujos que no corresponden a la solución definitiva, aunque estén cerca. Cuando Niemeyer relata ese episodio, comprende entrelíneas que le Corbusier era solidario con él en la experiencia de la forma libre, a lo que el maestro llama barroco, y resalta la constante incompreensión del sentido común, que insiste en conferir atributos barrocos a la libertad formal presente en Niemeyer y también en Le Corbusier después de 1947 (Queiroz 2007, p. 407).

Estamos de acuerdo con que, formalmente, muchos de los proyectos de Le Corbusier de después de 1947, empezando con Ronchamp (1947-1951), traducen un mundo personal de formas plásticas elaboradas a partir de un universo cada vez más alejado del racionalismo purista de los años anteriores. Pero no estamos convencidos de que haya sido por una directa

Le Corbusier,  
Carnet F24, India,  
1952.

Le Corbusier  
palacio del  
**Tribunal** de  
Chandigarh,  
1952-56.

Le Corbusier  
palacio de la  
**Asamblea** de  
Chandigarh,  
1951-65.



influencia de las experiencias de forma libre de Niemeyer, ya utilizadas en Pampulha. Más bien entendemos una clara influencia de Le Corbusier en Niemeyer en los palacios de Brasilia. Chandigarh registra la incursión total de Le Corbusier en el universo de nuevas formas. No sabemos si se podrán llamar "formas libres", pero son, sin embargo, formas con una carga plástica y escultural muy distinta del racionalismo geométrico modular y repetitivo, de las proporciones áureas y las unidades métricas del sistema *Dom-Ino*.

Los palacios dibujados para Brasilia se caracterizan por ser una caja de cristal suspendida y reculada hacia el interior de la cubierta plana sustentada por pilares esculturales. Al exteriorizar la estructura y recular el volumen cerrado y transparente, Niemeyer invierte la condición del sistema estructural de los edificios puristas de Le Corbusier, donde la estructura estaba en el interior, de modo que preserva el carácter del volumen. En los palacios de Brasilia, el carácter de volumen es dado por la presencia de pilares parabólicos alineados con el límite de la cubierta plana, como hace Le Corbusier en Chandigarh.

Le Corbusier, el arquitecto que había introducido la síntesis de los *Cinco-Puntos* y del esquema *Dom-Ino*, subvierte sus propias reglas concibiendo un tipo de edificio basado en direcciones plásticas personales, propias, vinculadas con su propia personalidad y vivencia, datos imposibles de estandarizar o explicar a través de una lógica racional, una regla.

Con la estructura fuera del espacio interior del edificio, el significado de fachada libre cambia de sentido. La fachada continúa, ahora totalmente libre porque no necesita de estructura; es decir la estructura no la toca. Independiente de todo el sistema, como una membrana exterior que libera todo el espacio interior, sea en planta o en sección.

En Brasilia esa fachada libre es totalmente de cristal, con carpinterías sutiles. Es un volumen limpio, cerrado. En Chandigarh, Le Corbusier dibuja las fachadas según un abstraccionismo geométrico que ya había experimentado en la capilla de Romchamp.

Las reglas racionales y técnicas del esquema *Dom-Ino* y la realidad abstracta y personal de Chandigarh son entendidas



Oscar Niemeyer,  
**palacio Itamaraty**  
(sede del  
Ministerio de  
Relaciones  
Exteriores).  
Vista general y  
terraza



por Niemeyer como modelo. En un primer momento, forman parte de su formación: en el pabellón de Brasil en la Feria Universal de Nueva York (1938), en el casino de Pampulha (1940) y, más tarde, en los palacios de Brasilia (1956). Niemeyer entendía que, tanto los ejemplares puristas (que consideraban el esquema *Dom-Ino* y los *Cinco-Puntos*) como la tipología inversa presente en Chandigarh, pasando por Ronchamp y La Tourette, son proyectos que podían ser comprendidos como una sucesión de operaciones que preservaban la coherencia y la matriz en sus variaciones.

En su primer encuentro en 1936, Le Corbusier indicaría a Niemeyer una dirección que seguir: cuando enseña al joven arquitecto que la arquitectura es la consecuencia de una experiencia compositiva entre partes que constituyen un todo definido por un sistema estructural de pilares y vigas. Cuando Niemeyer visita en 1955 su estudio en París, veinte años después del primer encuentro, el maestro le transmite que lo importante es encontrar una síntesis a través de la cual pueda existir la expresión y libertad formal, sin perder nunca de vista la noción de conjunto (Queiroz 2007). Después de este encuentro en París, Niemeyer inicia los proyectos de Brasilia.

.

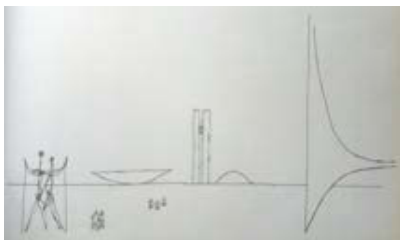
Como ya hemos mencionado antes, Juscelino Kubitschek había encargado a Oscar Niemeyer proyectar todos los edificios gubernamentales y el centro cívico de la futura capital, independientemente del resultado del concurso. El primer proyecto (antes del resultado del concurso) fue el palacio de Alvorada, residencia oficial del presidente que incluía una capilla y un hotel:

*O palácio será constituído por amplos salões envidraçados, com divisões facilmente removíveis, de forma a poder servir a outros fins, caso se torne necessário. Além dessas construções, como foi dito, está prevista a edificação de uma igreja, segundo a tradição de todas as cidades do Brasil. (...) No projeto do palácio, por exemplo, procurei encontrar nos apoios da estrutura o elemento plástico que o deverá enriquecer e definir, dando-lhe as características de pureza e dignidade desejadas sem prejuízo de suas funções construtivas. (Niemeyer 1956, p.1 2-15).*

En el proyecto para la plaza cívica localizada en los márgenes del lago Paranoá, Niemeyer utiliza algunas de las



**Plaza de los Tres Poderes**, proyectada por Lúcio Costa en el plano piloto, con el **palacio del Congreso** de Oscar Niemeyer.



soluciones presentes en sus proyectos de Pampulha y en el parque de Ibirapuera, a la vez que ya antecede algunas propuestas presentes más tarde en el plano piloto de Lúcio Costa.

Los proyectos para el hotel y la residencia del presidente están caracterizados por el uso del paralelepípedo horizontal sobrepuesto a la marquesina (referencia al parque Ibirapuera), donde esta no es un elemento autónomo sino que es la continuación del forjado del primer piso. La sinuosidad de las marquesinas de Pampulha o de Ibirapuera es sustituida por una línea continua de recortes sinuosos, como en el Museo de Caracas. Niemeyer sustituye la sinuosidad por la angulosidad, anunciando que en Brasilia la curva no sería el elemento protagonista. De hecho, en Brasilia, el trazo de Niemeyer cambia de dirección y avanza hacia una geometría simplificada, donde el contrapunto expresivo es dado por la membrana que envuelve el volumen en el que se desarrollan las distintas funciones del edificio. Una membrana definida por una estructura escultural que sujeta la cubierta plana, saliente en relación al volumen rectangular.

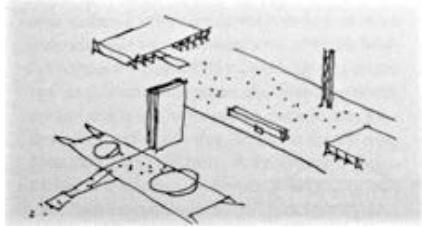
El proyecto para el palacio gubernamental (o palacio de Planalto) representa la primera experiencia donde Niemeyer utiliza la estructura de cristal contenida dentro de una membrana de pilares, sistema ya experimentado por Le Corbusier en el proyecto de la Asamblea de Chandigarh.

La definición de un edificio como un volumen horizontal totalmente cerrado por planos de cristal transparentes ya había sido probado por Niemeyer en los edificios del parque Ibirapuera (pabellón de las Industrias, actual edificio de la Bienal, y pabellón de los Estados). Y, también allí, la estructura ya representaba un elemento importante: la escala de los pilares en forma de V que sujetan esa caja de cristal es impresionante y ya hace intuir un carácter (dimensión) monumental. Ese carácter monumental de la estructura en V es transportado a los edificios de Brasilia, con la diferencia de que, en la futura capital, la estructura no está presente apenas en el basamento del edificio; asume la altura total del edificio y se transforma en la propia fachada (si se puede decir así) del edificio. La caja transparente y los pilares en V de los edificios del parque Ibirapuera son reinterpretados y dibujados con otra finalidad.

La idea de apoyo en parábola suspendida, presente en el palacio Gubernamental, y posteriormente en el palacio

**Plaza de los Tres Poderes**, proyectada por Lúcio Costa en el plano piloto, con los edificios proyectados por Oscar Niemeyer.

El eje Minumental cuando Brasilia fue inaugurada (1960).



Alvorada, del Planalto y del Supremo Tribunal Federal, es una interpretación que invierte la solución que caracteriza los estudios de Le Corbusier para la Asamblea de Chandigarh. Pero podemos pensar que es un elemento que ya estaba presente, aunque de otro modo, en los pilares monumentales de los edificios del parque Ibirapuera, en especial en el escultural pilar en forma de U que sujeta la rampa interior del palacio de las Industrias construido en 1951 (actual edificio de la Bienal). Al invertir el arco de Le Corbusier, Niemeyer vincula el dibujo del pilar a sus investigaciones sobre los pilares esculturales en V, que, curiosamente, desaparecen de sus proyectos.

La complejidad existente en el dibujo volumétrico del arco escultural presente en los estudios de Le Corbusier para la Asamblea de Chandigarh es tal, que permite que Niemeyer la utilice, por partes, en los tres proyectos definitivos para los palacios.

En esta operación de reinterpretación, Niemeyer suaviza el gesto complejo de Le Corbusier. En los tres proyectos definitivos de los palacios (Alvorada, Planalto y Supremo), simplifica o sintetiza cada uno de los elementos que definen el edificio al prolongar la capa, de modo que, al pasar los límites del volumen interior, el forjado que era piso de entrada del volumen se transforma en plataforma. Cuando surge el elemento plataforma, Niemeyer lo asume y lo destaca elevando, haciendo fluctuar el edificio. Estructura, cubierta y plataforma pasan a formar en conjunto una moldura que acoge en su interior un volumen horizontal donde se desarrollan las funciones. Con este mecanismo, Niemeyer se acerca a la esencialidad de las soluciones de Mies van der Rohe.

Al transformar el suelo en plataforma, Niemeyer hace sus palacios "flotar", como si apenas tocasen el suelo. Mientras que, en Chandigarh, los edificios emergen como rompiendo desde el suelo.

Los palacios de Brasilia representan la evolución de los modelos de pabellones presentes en su propia obra (volumen rectangular y alargado, transparente y suspenso), a la vez que interpretan la dimensión monumental y escultural de Chandigarh. Niemeyer invierte la materialidad de Le Corbusier eliminando la capa que reviste el volumen, revelando un esqueleto esculpido donde el paisaje invade los vacíos de los alpendres suspendidos, que protegen el volumen

Oscar Niemeyer,  
**palacio del  
Congreso Nacional**  
en la plaza de los  
Tres poderes  
(cúpula de la Sede  
del Poder  
Ejecutivo).



de cristal que se esconde en la sombra y contraste con las esbeltas formas iluminadas por la luz intensa de la Meseta Central. La superficie desaparece, y el edificio se transforma en arcos y parábolas.

Si los palacios de Alvorada, del Planalto y del Supremo Tribunal Federal representan una interpretación libre, de la parcialidad tipológica y plástica presente en los estudios de Le Corbusier para los palacios de Chandigarh, no se puede afirmar lo mismo sobre el palacio Itamaraty (1962) y el palacio de la Justicia (1962).

El Itamaraty se caracteriza por ser una caja de cristal contenida en el interior del espacio definido por pilares esculturales en forma de arco cortado, pero no existe la plataforma que visualmente elevaba del suelo los palacios anteriores, de modo que el volumen interior y los pilares esculturales tocan el suelo, y, gracias al espejo de agua estratégicamente colocado delante del edificio, parece que emergen desde el agua y hace que los pilares dupliquen su altura de forma impresionante. La adopción del hormigón aparente (y no el revestimiento de mármol utilizado en los palacios anteriores) impregna la forma arquitectónica de un sentido de verdad y de artesanía dejado por las huellas de la madera del encofrado.

La fachada principal del palacio de Justicia de Niemeyer junta otro elemento escultural al arco en semicírculo, colocando gárgolas gigantes a diferentes alturas, entre los arcos. De nuevo, no hay plataforma y el espejo de agua recoge el agua de las gárgolas y recibe los pilares.

Las semejanzas con el palacio de la Suprema Corte de Chandigarh son casi directas, por lo menos formalmente. El dibujo del arco, presente en diversos estudios de Le Corbusier para la Asamblea de Chandigarh y concretado en la Corte Suprema, será asumido por Niemeyer solo en dos edificios de Brasilia: el palacio Itamaraty y el palacio de Justicia.

Estos son los últimos palacios proyectados por Niemeyer para Brasilia (en 1962), después de la inauguración de la ciudad el 20 de abril de 1960. Los otros fueron proyectados entre 1956 y 1957. Podemos ver que el arquitecto de la nueva capital se acercó más a los edificios de Chandigarh de Le Corbusier; fue como un proceso continuo de interpretación propio basado en la simplicidad formal de los elementos dados por Le Corbusier para sus palacios.

Oscar Niemeyer,  
Edificios de los  
**Ministerios** en  
Brasilia.

**Palacio del  
Congreso Nacional,**  
en la plaza de los  
Tres poderes.



Los palacios proyectados entre 1956 y 1957 tenían como referencia los estudios previos de Le Corbusier para los palacios de Chandigarh y las fotos de los edificios en construcción. Posiblemente, en 1962 Niemeyer pudo ver las fotos de los edificios construidos.

Podríamos intuir un diálogo continuo en la línea del tiempo entre las experiencias de los centros cívicos de las capitales de Le Corbusier y de Oscar Niemeyer; mientras los palacios de Brasilia, proyectados entre 1956 y 1957, hacían referencia a una Chandigarh presente en los estudios previos de Le Corbusier, en 1962 el palacio Itamaraty y de Justicia se encuentran con una Chandigarh ya construida.

En los edificios de Brasilia, Niemeyer examina los procedimientos y las soluciones formales de sus proyectos, que tienen a Pampulha como punto de referencia (1954). No abandona las formas simples y rigurosas, sino que las transforma y reorganiza a partir de una división entre función y estructura, uniendo la escala monumental.

Para el proyecto del Congreso Nacional constituido por la Cámara de Diputados y el Senado, Niemeyer elabora distintos estudios y variaciones. En uno de los esbozos para el Congreso Nacional, Niemeyer concibe el plano vaciado de pilares en la fachada con arcos parabólicos, como hace Le Corbusier para la fachada de la Asamblea de Chandigarh <sup>3</sup>. En ese estudio no se encuentra la típica inversión del arco parabólico de Le Corbusier que en Niemeyer se transforma en parábola suspendida. Al especular sobre el arco parabólico, Niemeyer nos da pistas de que su experiencia en Brasilia guarda una relación en cuanto a forma e intención con las propuestas de Le Corbusier para Chandigarh.

En los estudios para el Congreso Nacional, se puede ver que Niemeyer migra hacia la solución de "función" en el medio del espacio, utilizada por Le Corbusier para la Asamblea. Pero ¿esta solución no había sido utilizada antes, en Pampulha, o por el propio Le Corbusier? Claro que sí. Lo que no se había visto antes en Niemeyer fue la marcación de la función que acontece en el interior del edificio también en su exterior. Eso lo hace Le Corbusier en Chandigarh y, más tarde, Niemeyer en el Congreso de Brasilia, cuando destaca en el volumen principal del edificio del Congreso dos funciones representadas por dos semiesferas: una cúpula (el Senado) y una cúpula invertida (Cámara de Diputados). En los primeros esbozos, los plenarios estaban contenidos en dos

Oscar Niemeyer,  
palacio del  
Congreso Nacional:  
cúpulas del Senado  
y de la Cámara de  
Diputados.



4.2 Dibujando la modernidad

formas circulares contenidas en el interior de la planta rectangular del basamento; en un momento posterior, esas formas circulares salen del basamento, atraviesan el forjado de la cubierta y se quedan allí, inmóviles.

Esta solución (formas circulares contenidas en el interior de un conjunto de perímetro regular) se aproxima a los estudios de Le Corbusier para la Asamblea de Chandigarh. Conforme van evolucionando los estudios, los volúmenes (tanto de Le Corbusier como de Niemeyer) se van simplificando y van saliendo del interior, sea el volumen hiperbólico de Le Corbusier o de las cúpulas de Niemeyer. Esta estrategia compositiva es característica de los proyectos de Le Corbusier: un límite puro, regular, que abriga en su interior elementos de trazado curvo organizados a partir de ejes ortogonales que producen un alineamiento del límite físico de la composición.

Pero, mientras que en la Asamblea de Chandigarh el objeto extravía verticalmente y rompe el forjado de la cubierta, Niemeyer utiliza en el Congreso Nacional las cúpulas para marcar una existencia en planta. Hay una función para el espacio vacío de las cúpulas. En Le Corbusier, ese elemento sirve para marcar algo que existe en planta, sale para afirmarse y luego funciona como un elemento estructural y monumental por donde entra la luz, etc.

El plenario del Senado en cúpula es una mera marcación: el plenario de la Cámara de Diputados es un elemento casi totalmente exterior. Es decir, no es la marcación de una función en planta la que rompe la cubierta, es otra función la que aterriza en la cubierta. En planta, la referencia es la Asamblea, es cierto, pero la sección es totalmente distinta. Este pensamiento no es el mismo aunque la intención formal de Niemeyer puede ir al encuentro de lo que sugiere Le Corbusier.

Niemeyer acomoda el basamento del Congreso Nacional en la cuota más baja del eje monumental y nivela su forjado de cubierta con las dos avenidas laterales. El basamento, para quien mira en dirección a la plaza de los Tres Poderes, desaparece, pasa a ser como una línea, una plataforma, de donde emergen las dos cúpulas.

Al rebajar la cuota de nivel del basamento del edificio del Congreso, Niemeyer soluciona la ecuación de espacialidad cívica de Brasilia. El arquitecto libera la perspectiva del eje monumental para la plaza de los Tres Poderes manteniendo en evidencia los perfiles vigorosos de los volúmenes que

Oscar Niemeyer,  
palacio del  
Congreso Nacional:  
cúpulas del Senado  
y de la Cámara de  
Diputados.



abrigan los plenarios (las esferas), que en ese instante pasarían a aparecer como dos aerolitos suspendidos justo en el punto donde termina el eje monumental.

Del mismo modo que en Pampulha Niemeyer rompe el estatismo cubista de Le Corbusier, en Brasilia simplifica los componentes elementales de Chandigarh, con los pilares esculturales que abrigan la caja de programa y el plenario circular que parece emerger de dentro del volumen circular. Al reorganizar estos elementos, Niemeyer subvierte la condición formal de los proyectos de Le Corbusier. Ese tipo de intervención remonta a la experiencia del Ministerio de Educación y Salud, cuando el joven arquitecto brasileño desmiembra en elementos autónomos, lo que, en la propuesta de Le Corbusier era una interceptación de volúmenes, lejos de ser independientes.

También en el Museo de la Fundación de Brasilia (1958) podemos ver afinidades formales con el monumento de Chandigarh de Le Corbusier (1952). En la catedral de Brasilia (1958), Niemeyer contraría la volumétrica opaca del hiperboloide de la Asamblea de Chandigarh y confiere sentido de vaciado a lo que en Le Corbusier era asumido como un volumen.

Formas monumentales, simbólicas y solemnes implantadas en un vacío que refuerza su condición de monumento. Niemeyer descarta los elementos que anteriormente conferirían el carácter expresivo y de forma libre que había utilizado en Pampulha y en otros proyectos realizados entre 1940 y 1954.

La eliminación de esa dimensión expresiva es lo que caracterizaría los proyectos realizados para Brasilia, proyectos dibujados con contornos simplificados y monumentales.



---

1 Los servicios de construcción de Brasilia comenzaron en febrero de 1957. No incumbía a la NOVACAP construir todos los edificios de la nueva capital. Sus poderes eran limitadas a la urbanización, disposición general de los bloques, apertura de calles, parques instalaciones y zonas de juegos, servicios básicos de utilidad pública, como el agua, el alcantarillado, la energía y la luz así como construir el núcleo de la administración federal: palacios presidenciales, edificios ministeriales, casas los poderes legislativo y judicial. Los otros edificios serían entregues a la iniciativa privada.

2 Cuando realizó su premier viaje a Europa en 1955.

3 En proyectos anteriores para auditorios, Niemeyer ya había utilizado soluciones trapezoides para funciones que inclinan auditorios o teatros, como por ejemplo en el Teatro Municipal de Belo Horizonte (1943) o en el auditorio del Centro Tecnológico de Aeronáutica en São José dos Campos (1947).

Le Corbusier, Plano urbano para Río de Janeiro, 1929. FLC



## NOTAS SOBRE LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD EN BRASIL

A lo largo de esta tesis hemos hecho un recorrido sobre los episodios que han marcado el inicio y la afirmación de la modernidad en Brasil, mediada por tres personajes: Le Corbusier, Lúcio Costa y Oscar Niemeyer.

La influencia de Le Corbusier en los arquitectos brasileños es innegable. No sólo por su arquitectura, sino, esencialmente, por su personalidad lírica y creativa. Una personalidad que ya se hizo presente durante su primer encuentro con Brasil, en especial en su viaje a Río de Janeiro, en 1929. En ese viaje Le Corbusier registraría en su  *carnet de voyage* , paisajes que expresaban un juego plástico entre los colores y las formas de las montañas, de la naturaleza exuberante, de los cuerpos frondosos de la gente. Dibujos que revelaban su admiración por la fuerza del territorio, a la vez que hacían presente la coexistencia serena entre el hombre y la naturaleza.

Fue, precisamente, sobrevolando ese territorio cuando Le Corbusier dibujó, entre las montañas y los valles, un edificio elevado cien metros del suelo, donde se podría vivir y circular, disfrutando, siempre, de ese paisaje sublime. Un edificio que regalaba a sus habitantes la relación visual con el paisaje, a la vez que protegía la fisonomía de la ciudad de las futuras construcciones que, seguramente, la devastarían. ¿Una visión utópica? Sí, pero sus intenciones y sus recelos eran realistas.

Es importante recordar que el pensamiento de Le Corbusier sobre la ciudad moderna, se produjo en un contexto histórico específico, cuyas resonancias se extendieron a un plano ideológico y político. Preocupado con la degradación de las ciudades provocada por la especulación y el crecimiento demográfico descontrolado, Le Corbusier concibió un esquema de ciudad ordenado según las distintas funciones: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, y circular. Un modelo de ciudad moderna, muchas veces interpretado como utópico, que se fundamentaba en la esperanza de que la sociedad podría progresar a través de una política democrática, hacia la eliminación de las desigualdades sociales. En el proyecto para Río de Janeiro Le Corbusier

Le Corbusier,  
Plano para la  
ciudad de Río de  
Janeiro (vista da  
Baía da Guanabara),  
1929



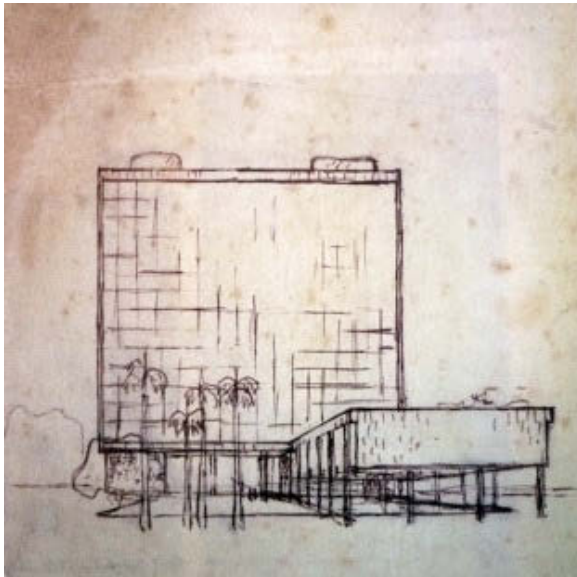
añadía un valor más a ese esquema funcional: la relación visual con el paisaje y la defensa de la fisonomía del territorio.

Las experiencias y las emociones de Le Corbusier durante el viaje a Sudamérica en 1929 quedaron registradas en el libro que escribió mientras cruzaba el Atlántico para volver a Europa: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Un libro, que se convertiría en una referencia para los arquitectos brasileños, cargado de expresiones líricas y emocionadas sobre Brasil. Le Corbusier mencionaba el modo de vida feliz y libre de las personas de color de las *favelas*, escribía sobre sus viviendas con grandes ventanas mirando el océano, construidas con *amour*, sobre la espontaneidad natural de la gente, sobre la belleza sublime del territorio y de la naturaleza. Características descubiertas por los arquitectos brasileños que, años más tarde, pasarían a formar parte de su modo de pensar la arquitectura: espontáneo, emocionado, lírico, libre.

*Je recherche avec une véritable avidité ces maisons qui sont des "maisons d'hommes" et non pas des maisons d'architectes. La question est grave. On peut dire qu'une maison d'homme est amour. (Le Corbusier 1936, p.5)*

Si, para Le Corbusier, el viaje de 1929 significó enfrentarse con un nuevo territorio, el viaje de 1936 significaría la oportunidad de construir en Río de Janeiro. Los jóvenes arquitectos brasileños, que en 1929 estaban totalmente ajenos cuando el maestro de la arquitectura moderna pasó por su continente, en 1936 le esperaban ansiosos. Durante las cinco semanas que Le Corbusier vivió en Río de Janeiro, trabajando con Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão y Ernani Vasconcellos para el proyecto del Ministerio de Educación y Salud y la Ciudad Universitaria, impregnó el espíritu de los jóvenes arquitectos con sus ideas sobre el significado de la arquitectura moderna, al mismo tiempo que hacía presente el hecho de que la arquitectura era mucho más que un conjunto de reglas racionales y de formas ordenadas y funcionales. El mismo día que Le Corbusier dibujaba el edificio para la sede del Ministerio de Educación y Salud, según un sistema de reglas funcionales correspondientes a sus *cinco-puntos*, paseaba por la ciudad y se emocionaba con los azulejos, las

Lucio Costa.  
Ministerio de  
Educación y Salud,  
fachada sur. Río de  
Janeiro, 1935-1945.



palmeras imperiales, las iglesias coloniales y, por supuesto, con la naturaleza exuberante de la ciudad.

Durante esas cinco semanas que Le Corbusier pasó en Río de Janeiro los jóvenes arquitectos, fueron capaces de entender que las doctrinas del racionalismo no tenían que ser, obligatoriamente, un conjunto de reglas inmutables... Pues el mismo Le Corbusier era capaz de liberarse de las reglas que el mismo había establecido sin con eso ir en contra de esas mismas reglas. El proceso creativo del maestro, lleno de su personalidad inquieta y creativa, era capaz de dar a sus obras unas cualidades plásticas y formales que no se podían explicar según los principios racionalistas del movimiento moderno. Esta intuición (o quizás convicción), fue entendida por los jóvenes arquitectos brasileños a través del contacto directo con Le Corbusier. Y, muy probablemente, sólo se puede explicar cuando miramos a Le Corbusier, por una parte, como el hombre racional y funcional -el personaje dogmático y esquemático de la construcción funcional de la ciudad y de la máquina de habitar- y, por otra parte, como el hombre poético, dialéctico y soñador, que se dejó enamorar de Brasil. Las semillas de una arquitectura moderna que eran "algo más" que los principios del llamado Estilo Internacional estaban sembradas... Los arquitectos brasileños, en especial Lúcio Costa y Oscar Niemeyer las harían germinar.

La presencia de Lúcio Costa fue fundamental, para la arquitectura moderna brasileña, por sus textos teóricos sobre el significado de la arquitectura moderna y por su papel como articulador convencido de todo un esquema que pretendía construir una arquitectura moderna y brasileña. Es decir, ponía las personas adecuadas en los lugares adecuados a la hora adecuada. Y, así, Costa fue capaz de convencer al Ministro Gustavo Capanema para invitar a Le Corbusier para participar en el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud... Y así fue capaz de construir en Brasil el primer edificio en altura realizado según los principios del movimiento moderno y más tarde, en 1939, rechazar el primer premio para el pabellón de Brasil en la feria de Nueva York, invitando a Oscar Niemeyer a realizar un nuevo proyecto en colaboración, intuyendo que era el momento de afirmar la arquitectura moderna brasileña, y que Niemeyer sería capaz de hacerlo.

Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Pabellón de Brasil. New York World's Fair, 1939.



El pabellón de Brasil anunciaba una libertad formal estética fruto de un "hacer con el corazón" reconocida en los diálogos de Le Corbusier durante sus viajes a Brasil. Este pabellón no subestimaba los conceptos del lenguaje moderno y tampoco los principios tradicionales de la arquitectura colonial defendidos por Lúcio Costa, y apreciados por Le Corbusier en sus paseos por los barrios antiguos de Río de Janeiro. Sin embargo, en esta obra Niemeyer incorporaba otro dato al léxico moderno: la noción de movimiento introducida por la "curva".

En el pabellón estaban presentes los elementos formales que pasarían a ser parte del modo de hacer arquitectura en las décadas siguientes: la curva, la planta libre, las funciones ubicadas en el interior como volúmenes autónomos que componían gráficamente la planta, las escaleras o las rampas como elementos sueltos. Un espacio fluido en sus tres dimensiones, descrito por Lúcio Costa en un texto titulado "*Lição aprendida no convívio de Corbusier e algo mais*" como un espacio guiado y controlado en sus detalles por el "deseo de realizar una obra de arte plástica, en el sentido más puro de la expresión" (Costa 1939, p.471-472).

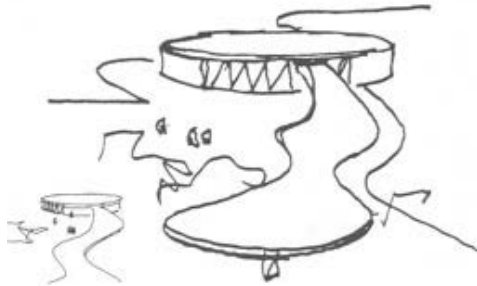
Si en el pabellón de Brasil, Niemeyer, aún bajo la vigilancia de Costa, especula, aunque de modo tímido, sobre la emancipación de la forma libre, será con el proyecto para Pampulha donde esa emancipación formal permitirá una libertad que transformará cada edificio en un objeto con valor estético propio, independiente de su función. En el pabellón se inauguraba, un lenguaje, que miraba la forma arquitectónica a través de su "potencialidad estética".

Es decir: la arquitectura como obra de arte y organismo vivo dentro de un mundo sensible, complejo e inexplicable. Un lenguaje que aparentemente hacía referencia directa a los escritos de Le Corbusier.

*Começamos a tomar contato com a obra de Le Corbusier nos bancos da Escola Nacional de Arquitectura do Rio de Janeiro. Aí a estudamos, manuseando seus albuns, procurando sentir suas intenções, tentando descobrir em cada traço, em cada curva, o objetivo arquitetural. Mesmo depois de formados há varios anos, sua obra permaneceu como uma espécie de guia, de tiradúvidas, que consultávamos com frequência. (Niemeyer 1963, p.23)*

La noción de movimiento, de ligereza, de emoción estética, etc. Todo estaba en los libros de Le Corbusier que, Niemeyer

Oscar Niemeyer  
Pampulha, Casa De  
Baile (1940-1943).



había estudiado como la "Biblia" de la arquitectura moderna. Y fue, "entre líneas" del pensamiento de Le Corbusier donde Niemeyer descubrió que la arquitectura moderna no era solamente un conjunto de formas racionales y geométricas. Era emoción, luz, sentimiento, belleza, relaciones:

*L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, ce que nous ressentons comme la beauté.*

*(Le Corbusier 1929, p.VII)*

Es decir, al final, la "máquina de habitar" era una casa pensada para funcionar, pero no necesariamente debería tener la apariencia de una "maquina". Era una casa que recuperaba las bases humanas del hábitat, la escala humana, el confort, la funcionalidad, y añadía otra dimensión: la emoción estética.

Los principios sobre la "poética" de la construcción y sobre los valores tradicionales del hombre que Le Corbusier enunciaba en sus textos, habían tenido repercusión en Brasil. El resultado fue el surgimiento de un "nuevo racionalismo" o mejor, de un otro modo de hacer arquitectura moderna que fue capaz de romper con la sintaxis del llamado Estilo Internacional enriqueciéndola con una flexibilidad y una energía desconocidas en el temperamento europeo.

En los proyectos que suceden a su primer encuentro con Le Corbusier, en 1936, Oscar Niemeyer estructura su arquitectura a partir de un razonamiento dialéctico que oscila entre la continuidad y la ruptura con relación a los postulados corbuserianos. Niemeyer crea su propio universo estético, manifestando la dimensión expresiva de la plástica arquitectónica y afirmando una creciente autonomía de la forma.

Si la presencia de las "formas libres" contenidas en el interior de los volúmenes puros de los proyectos de Le Corbusier son consecuencia de sus experiencias pictóricas, podemos intuir que, para él, la forma libre es un instrumento gráfico que cumple el papel de enfatizar la limitación pura del módulo regulador (Queiroz 2007). Es decir, del volumen regulador que delimita el edificio. Niemeyer entiende esta condición gráfica de la arquitectura



Oscar Niemeyer  
Pampulha, Casino  
(1940-1943.



de Le Corbusier y la eleva a su límite, asumiendo que la condición gráfica no está apenas en relación con los elementos interiores que componen la planta, pero está en los propios volúmenes que definen el espacio del edificio. Niemeyer asume que el límite de la planta (lienzo) es el propio terreno y su contexto visual. Las "formas libres", que en Le Corbusier están dentro de la forma regular, con Niemeyer están fuera. Esta condición se puede entender mejor en el segundo proyecto realizado para Pampulha –la casa de baile–, donde lo que en Le Corbusier cumplía un papel de un elemento compositivo interior asume ahora la condición de edificio. La disposición aparentemente aleatoria de los pilares es soporte para un plano horizontal suspendido, cuyo recorte ondulado elimina cualquier posibilidad de inserción en una retícula de apoyos, evolucionando hacia una, cada vez mayor, autonomía y libertad plástica.

En Pampulha, la forma es asumida como el límite que individualiza el objeto, trazando un contorno que lo separa y distingue del mundo. Se trata, por tanto, de la "dificultad de la forma" en encontrar una autonomía estética que ya no la identifica como algo conectado a la función o al sistema estructural de un edificio. Un tipo de articulación que cuestiona el mismo estatus

teórico del concepto de la forma, y anticipa otra condición de modernidad arquitectónica no deudora de lo clásico.

En este sentido, podemos afirmar que el conjunto de Pampulha es, sin duda, el inicio de la arquitectura de Niemeyer, porque sintetiza en el trazo y en la materia el mayor desafío asumido por la arquitectura moderna brasileña: legitimar su valor y su sentido a través de un diálogo bilateral con la cultura nacional y con la vanguardia, fundiendo los ideales de la tradición y la modernidad.

*E tudo começou quando iniciei os estudos de Pampulha - minha primeira fase - desprezando deliberadamente o ângulo recto tão louvado e a arquitectura racionalista feita de régua e esquadro, para penetrar corajosamente nesse mundo de curvas e formas novas que o concreto armado oferece. (Macedo 2008, p.282)*

Y así, a través de la creatividad de Oscar Niemeyer la arquitectura moderna "salía de las normas" y adquiriría una expresión propia que se difundía ante la crítica internacional, como un ejemplo del llamado "regionalismo en la arquitectura". Una arquitectura acusada por algunos

Oscar Niemeyer,  
**palacio Alvorada** en  
Brasilia(residencia  
oficial del  
Presidente de  
Brasil).  
Primer edificio  
inaugurado en  
Brasilia - 30 de  
junio de 1958.



críticos como excesivamente formalista (Max Bill y Ernesto Rogers) y exaltada por otros como revolucionaria (Siegfried Giedion y Stamo Papadaki).

Acusaciones, con fundamento o no, que pretendían buscar y entender las bases teóricas de una arquitectura moderna de expresión propia que surgía en Brasil. Bases esas que nunca surgieron porque su principal interlocutor, Oscar Niemeyer, preservaba oculto el eje estructurador de su lenguaje, afirmando que su arquitectura era fruto de una inspiración basada en la curva libre y sensual, que se encontraba en las montañas de su país y en el cuerpo de su mujer preferida:

*Não é o ângulo recto que me atrai, nem a linha recta dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein. (Niemeyer 2000, p.62)*

Seguramente lo que faltó a la arquitectura brasileña, en los años cuarenta y cincuenta, fue encontrar un discurso capaz de apoyar y clarificar sus decisiones formales. Un discurso que nunca llegó, ni siquiera con los escritos de Lúcio Costa y quizás, por ese motivo, la arquitectura de formas libres de Niemeyer no fue capaz de defenderse o afirmarse, cuando aparecieron las duras críticas en las revistas internacionales.

Después de Pampulha, el "universo curvo de Einstein" que inspiraba la arquitectura de Niemeyer se agotó. El joven arquitecto carioca viajaría por primera vez a Europa, en 1955, con ocasión de la *Interbau* de Berlin. Algo cambió después de ese viaje. El contacto con el viejo continente produjo un fuerte impacto sobre su pensamiento y sobre su arquitectura. Esta experiencia, juntamente con las duras críticas a la arquitectura brasileña publicadas en las principales revistas internacionales -recordemos Max Bill quien afirmó de un modo irónico que la arquitectura brasileña era "demasiado rica (...) una ridícula exhibición de sistemas y tipos diferentes" (Bill 1954, p.238)-, llevaron Niemeyer a un proceso de revisión de su propio trabajo, expresada con claridad en texto publicado en el número nueve de la revista *Módulo*, con el nombre "Depoimento" (testimonio). En ese texto, sin ninguna pretensión teórica o erudita, Niemeyer

**Plaza de los Tres Poderes**, proyectada por Lúcio Costa en el plano piloto, con el **palacio del Congreso** de Oscar Niemeyer.



hace una severa auto-crítica en relación al significado de su arquitectura.

Niemeyer admitía, en el texto, que en la arquitectura Brasileña existía una cierta tendencia excesiva hacia la originalidad, lo que perjudicaba la simplicidad de las construcciones y el sentido de lógica y economía.

Niemeyer es consciente de que sus obras, aquellas ejecutadas con más tiempo, y por eso con mayor dedicación, han supuesto una importante aportación, por su creatividad, a la afirmación del carácter de la arquitectura brasileña. Niemeyer asume que, en 1955, cuando viajó a Europa por primera vez, decidió que empezaría a rechazar aquellos proyectos meramente destinados a la especulación inmobiliaria, para así poder dedicar más tiempo a aquellos proyectos realmente importantes. Para esos "proyectos importantes" estableció un conjunto de normas cuyo objetivo era la búsqueda de la simplicidad en la "forma plástica", así como un equilibrio con los problemas funcionales y constructivos.

En esa auto-crítica, Niemeyer anunciaba que, a partir de ese momento, lo que realmente le interesaba serían las soluciones compactas, sencillas y proyectadas de acuerdo a la geometría de las estructuras; De este modo, la unidad y la armonía de los edificios se debían manifestar, no en sus elementos secundarios sino, por su propia estructura, integrada en la concepción plástica:

*(...) passei a evitar as soluções compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem dentro de uma forma pura e definida. (...) Tudo isso, tentando não cair num falso purismo. Num formulário monótono de tendência industrial. (Niemeyer 1958, p.5)*

Consciente de que las "formas libres" (trazadas por la intuición y el sentimiento) de Pampulha podían ser mal entendidas, Niemeyer inició una búsqueda de la "justificación de sus formas", a través de las innovaciones y la libertad dada por el hormigón armado. Niemeyer proyectó los edificios gubernamentales de Brasilia en hormigón armado, explicando (justificando) que todos los edificios habían sido dibujados como "monumentos", y reclamando, ante todo, su unidad y su armonía estética y formal dada por la estructura. En Brasília, Niemeyer quería hacer una arquitectura en la que la forma plástica viniera dada por la

Le Corbusier  
Palacio de la  
Asamblea de  
Chandigarh,  
1951-1965.



estructura, y no por las formas secundarias. Y trató de construir los palacios de Brasilia a través de un sistema en el cuál la estructura debería ser la que materializara la "expresión plástica" de la construcción, a la vez que afirmara su monumentalidad.

Seguramente Niemeyer había visitado, en su viaje a Europa, muchos monumentos. Todos antiguos; iglesias, catedrales, palacios, y tal vez se preguntaba ¿Cómo debería ser un monumento en el siglo veinte? Y seguramente, se acordó de los edificios gubernamentales que Le Corbusier había dibujado para Chandigarh. Y con todas esas referencias en la cabeza, Niemeyer entendió que el concepto de monumento en un edificio, no reside en su forma, sino que reside en su actitud frente al espacio... Ante el mundo...

•

En los tres momentos distintos, analizados en esta investigación, Oscar Niemeyer encuentra en Le Corbusier la dirección para legitimar su producción. En el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud Niemeyer aplicó rigurosamente todos los puntos del programa arquitectónico de Le Corbusier: los *pilotis*, la planta libre, la cubierta jardín, el *pan de verre*, y el *brise-soleil*. Es cierto que en el Ministerio están presentes los Cinco-Puntos para una nueva arquitectura definidos por Le Corbusier, pero su aplicación fue contagiada por la personalidad de Niemeyer<sup>1</sup>.

Es curioso referir que, desde la construcción del Ministerio, la construcción de edificios sustentados por *pilotis* se generalizó en Brasil. Los *pilotis* sugerían un nuevo ambiente urbano, libre de restricciones, que regalaba a la ciudad y a sus ciudadanos un nuevo espacio público. Recogiendo las calles de Río de Janeiro podemos ver varios ejemplos que utilizan ese principio, y también en São Paulo, donde el ideal de construir una ciudad para "todos", pobló la gran metrópoli de edificios sustentados por *pilotis* que dejan el terreno libre y invitan a entrar y recoger sus espacios comunes. Un ideal que no fue alcanzado, y difícilmente lo será, y paradójicamente transformó la ciudad en un conjunto de edificios rodeados por rejas de protección que impiden los ciudadanos de entrar en ese espacio abierto y supuestamente "libre"<sup>2</sup>.

Sin embargo Le Corbusier influenció la arquitectura moderna brasileña de varios modos, incluso cuando la influencia no

**Le Corbusier**  
Palacio del  
Tribunal de  
Chandigarh,  
1952-1956.



es directa, sino una interpretación, como en el caso del conjunto de Pampulha. En el Casino y en la Casa de Baile de Pampulha, la composición purista de Le Corbusier contenida en el interior de un edificio definido por una forma regular se libera, y Niemeyer transforma el edificio en el componente plástico.

En Brasilia, Niemeyer sigue descifrando los modelos de Le Corbusier. Los palacios dibujados para la nueva capital de Brasil son consecuencia de una interpretación de los palacios de Chandigarh. Niemeyer transforma los edificios de Chandigarh en sutiles perfiles que incorporan superficie, forma y espacio.

En Chandigarh Le Corbusier elabora edificios que son como piezas moldeadas; en Brasilia Niemeyer oculta el volumen (la pieza) evidenciando apenas la forma estructural dibujada por perfiles curvos. Le Corbusier esculpe sus edificios, Oscar Niemeyer los transforma en líneas. En ambos casos, Pampulha y Brasilia, Niemeyer entiende los principios formales presentes en la obra de Le Corbusier y los transforma. Sin olvidarse de los códigos de una arquitectura moderna de filiación corbuseriana, Niemeyer crea un lenguaje propio, que abre una posibilidad de libertad a una arquitectura caracterizada por la tensión entre el apelo plástico de la abstracción pictórica y la revolución de la técnica.

El último viaje de Le Corbusier a Brasil fue en 1962, con el propósito de visitar el terreno donde se ubicaría el futuro edificio de la Embajada de Francia en Brasilia. En 1959, Le Corbusier había sido invitado por Juscelino Kubitschek para realizar el edificio de la Embajada de Francia en Brasilia. El contrato fue firmado en enero de 1960. El primer anteproyecto sería enviado en junio de 1963, un año después de la visita de Le Corbusier a Brasilia (Bardi 1984, pp. 111,115). El proyecto nunca fue construido, muy probablemente por el golpe de estado que ha hundido el país en la dictadura militar.

Le Corbusier llegaría a Río en diciembre. Era verano. Fue recibido por Lúcio Costa quien le enseñó el Ministerio de Educación y Salud, el Museo de Arte Moderna de Reidy y el edificio de viviendas económicas (*Pedregulho*) también de Reidy. No habló con los periodistas, diciendo que luego manipularían sus palabras. Se emocionó con el edificio del Ministerio de Educación y Salud, y con el *Pedregulho* de Reidy. Antes de partir a Brasilia Buarque de Lima organizó una

Llegada de Le Corbusier a Brasilia, diciembre 1962, saludando a Oscar Niemeyer. Italo Campofiorito en el centro.



comida en su finca en la floresta de Tijuca reuniendo los viejos amigos brasileños "compañeros de luta" (Le Corbusier 1962). En Brasilia fue Ítalo Campofiorito (colaborador de Niemeyer) quien lo recibió en el aeropuerto.

No sabemos mucho sobre este último viaje de Le Corbusier a Brasil, mas allá de una carta, que publicó en su *Oeuvre Complète* de 1957-1965:

*Brazilia est bâti; j'ai vu la ville neuve. Quelle es magnifique j'inventeur de courage, j'optimi, òme; elle parle ai coeur. Elle est l'oeuvre de mes grands amis, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, compaynons de lutte. Dans le monde nouvelle Brazilia es unique. À Rio, il y a le ministère de 1936-1945 (santé publique et éducation nationale). Il y a les oeuvres de Reidy (...) Ma vois est celle d'un voyageur de la terre en du la vie. L'aisy moi amis de Brésil vous dire merci! Le Corbusier. (Le Corbusier 1962)*

¿Por qué agradecer a los amigo de Brasil, y publicar esa carta en su *Oeuvre Complète*? Haciendo eso le Corbusier daba su aval a lo que la arquitectura moderna brasileña había conquistado: autonomía en relación a las "normas" del Estilo Internacional y su expresión local. De este modo anulaba las críticas de Max Bill y Ernest Rogers. Con este aval agradecía a los amigos de Brasil el dialogo que habían establecido con su arquitectura, a través de una síntesis que incluía tradición y cultura, añadiendo "algo más" a la arquitectura moderna. De este modo Le Corbusier afirmaba la necesidad de invención, creación, imaginación. Y de este modo Le Corbusier hacía presente, "entre líneas", que mientras exista ese "algo más" que caracteriza la personalidad de cada uno, existirá siempre la reinención.



Oscar Niemeyer,  
Brasilia. Palacio  
Itamaraty.



---

1 Recordemos que Lúcio Costa abandona la dirección del grupo en 1939 y indica Oscar Niemeyer para seguir con la coordinación del proyecto  
2 El ideal de "la ciudad es todos", es varias mencionado por el arquitecto de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaral A. (1970), *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, Martins, São Paulo.
- Amaral, A. (1987), *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*, Nobel, São Paulo.
- Amaral, A. (1998), *Artes Plásticas na Semana de 22*, Editora 34, São Paulo.
- Amaral, A. (2006), *Textos do Trópico de Capricórnio*, Editora 34, São Paulo.
- Andrade O. (1924), *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*, Vol 6, Civilização, São Paulo.
- Andrade O. (1928), "Manifesto antropofágico", In: *Revista de Antropofagia*, nº1.
- Andreoli, E. & Arantes, O. (2004), *Arquitetura Moderna Brasileira*, Phaidon, New York.
- Aquino, F. (1953), "Max Bill, critica a nossa arquitetura", In: *Manchete*, nº60, Rio de Janeiro.
- Aquino, F. (1953), "Max Bill, o inteligente iconoclasta", In: *Manchete, Habitat*, São Paulo, nº12.
- Aquino, F. (1974), "Como foi escolhido o plano piloto", In: *Manchete*, nº1167.
- Arantes, O. (1993), *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, Studio Nobel,
- Arantes, O. (2004), *Mário Pedrosa Itinerário Crítico*, São Paulo, Cosac Naify, São Paulo.
- Argan, G.C. (1993), *Arte Moderna*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Artigas, V. (1958), "Revisão crítica de Niemeyer", In: *Acrópole*, nº237.
- Artigas, V. (1986), *Caminhos da arquitetura*, Pini, Fundação Vilanova Artigas, São Paulo.
- Bandeira, J.(Org.) (2002), *Arte Concreta Paulista: documentos*, Cosac&Naify, São Paulo.
- Bacon, M. (2003), *Le Corbusier in América*, MIT Press, Massachusetts.
- Bardi, P.M. (1984), *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, Nobel, São Paulo.
- Baker J. & Sauvage, M. (1927), *Les mémoires de Joséphine Baker*, Kra, Paris.
- Baker, H. (1996), *Le Corbusier - The Creative Search: the formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, E& Spon, Londres.
- Benévolo, L. (1960), *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari.
- Benton, T. & Cohen, J.L. (2008), *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon Press, London.

Bill, M. (1954), "Repór on Brazil", In: *Architectural Review*, vol 116.

Bill, M. (1954) "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade", In: *Habitat*, nº14.

Boesiger, W. (ed.), (1947), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète*, vols 1,2,3,4,5, 6 & 7, Les éditions d'architecture Erlebach, Zurich.

Bomeny, M.B. (1999), "Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo". Pandolfi, D. (ed), *Repensando o Estado Novo*, FGV, Rio de Janeiro.

Botey, J.M. (1996), *Oscar Niemeyer: works and projects*, Gustavo Gilli, Barcelona.

Braga, A. (2011), *(Im)possíveis Brasília: os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal*, Alameda, São Paulo.

Braga, M., Kon, N. & Wisnik, G. (2010), *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, Cosac&Naify, São Paulo.

Brazil, A.V. (1986), *50 Anos de Arquitetura*, Nobel, São Paulo.

Brito, M.S. (1964), *História do modernismo brasileiro*, Civilização Brasileira, São Paulo.

Brillembourg, C. (ed.) (1997), *Latin American Architecture: 1929-1960*, Monacelli Press, London.

Bruand, Y. (1981), *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Perspectiva, São Paulo.

Buchmann, A. (2002), *Lúcio Costa: o inventor da cidade de Brasília: centenário de nascimento*, Thesaurus Editora, Brasília.

Campofiorito, I. (1987), "Os anos 60: Brasília revisitada", In: *Módulo*, nº.96.

Capanema, G. & Andrade, C.D. & Costa, L. (1975), "A sede do MEC: onde a arte começou a mudar", In: *Módulo*, nº40.

Casali, V. (2004), "Le Corbusier, Joséphine Baker e il Music Hall", In: *Massilia - Anuario de Estudios Le Corbuserianos*.

Castro, R. (2006), *Rio de Janeiro carnaval no fogo*, Asa, Lisboa.

Cavalcanti, L. (1995), *As preocupações do belo*, Taurus, Rio de Janeiro.

Cavalcanti, L. (2001), *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura - 1928/1960*, Aeroplano, Rio de Janeiro.

Cavalcanti, N. (2004), *O Rio de Janeiro Setencista. A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Cavalcanti, L. (2006), *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Cendrars, B. (1924), *Feuilles de Route, 1. Le Formose. Dessins de Tarsila*, Paris.

Cohen, J.L. (2004), *Le Corbusier 1887-1965, El lirismo de la arquitectura*, Taschen, Colon.

Colquhoun, A. (1985), *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987*, MIT Press, Cambridge.

Colquhoun, A. (1981), *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*, MIT Press, Cambridge.

Collins, P. (1998), *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, McGill-Queen's University Press, Montreal.

Comas, C.E. (1987), "Protótipo e Monumento. Um Ministério, o Ministério", In: *Projeto*, nº102.

Comas, C. E. (1999), "Arquitetura moderna, estilo Corbu, pabellón brasileiro", In: *DC*, nº3.

Comas, C.E. (2002), *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA., 1936-1945*, Tese de Doctorado, Universidade de Paris VIII.

Corona, E. (2001), *Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura, Apontamentos de uma aula que perdura há 60 anos*, FUPAM, São Paulo.

Corrêa, M.S. (1996), *Oscar Niemeyer, Relume Dumará*, Rio de Janeiro.

Correa, C. (2012), *A place in the shade : the new landscape & other essays*, Ostfildern, Hatje Cantz.

Costa, L. & Niemeyer, O. & Reidy A.E. & Moreira, J.M. & Leão, C. & Vasconcelos, E.M. (1939), "Edifício do Ministério da Educação e Saúde", In: *Arquitetura e Urbanismo*, nº 4.

Costa, L. (1951), "Depoimento de um arquitecto carioca", In: *Correio da Manhã*, 15 dezembro, Rio De Janeiro.

Costa, L. (1953), "Oportunidade Perdida", In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº63.

Costa, L. (1962), *Lúcio Costa: sôbre arquitetura*, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre.

Costa, L. (1970), "O urbanismo defende a sua capital", In: *Acropole*, nº375-376

Costa, L. (1987), "O projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública", In *Módulo*, nº 96.

Costa, L. (1995), *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo.

Costa, L. & Costa, M.E. (2000), *Com a palavra - Lucio Costa*, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro.

Costa, L. (2002), *Arquitetura*, Jose Olympio, Rio de Janeiro.

Curtis, W. (1987), *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, New York.

Curtis, W. (1995), *Le Corbusier: ideas and forms*, Phaidon, London.

Decker, Z.Q. (2001), *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*, Spon Press, New York.

Eulalio, A. (2001), *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, EDUSP, São Paulo.

Ficher, S. & Acayaba, M.M. (1982), *Arquitetura moderna brasileira, Projeto*, São Paulo.

Filho, J.M. (1943), *Debates sobre estética e Urbanismo*, Grafica C. Mendes Junior, Rio de Janeiro.

Flynn, M.H (1987), *Anotações para uma História dos Concursos de Arquitetura no Brasil*, Tese de Mestrado, FFLCH-Universidade de São Paulo.

Frampton, K. (1977), *Le Corbusier*, Edition Hazan, Paris.

Frampton, K. (1980), *Modern Architecture: a critical history*, Thames and Hudson, London.

Frampton, K. (1983). "Towards a critical Regionalism: Six Points for an Architecture of resistance". Foster, I. (Ed.), *The Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press.

Frampton, K. (1987) "Homenagem a Niemeyer", In: *AU*, nº 15.

Frampton, K. (1992), *Modern architecture: a critical history*, Thames & Hudson, London New York.

Freitas, G. (2007), *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Ferraz, G. (1965), *Warchavchik e a implantação da Arquitetura Moderna no Brasil: 1925-1949*, MASP, São Paulo.

Freyre, G. (1943), *Casa Grande & Senzala; formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, J. Olympio, Rio de Janeiro.

Giedion, S. (1952), "Le Brésil et L'Architecture Contemporaine", In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº42-43.

Giedion, S. (1941), *Space Time and Architecture*, Cambridge Mass, Harvard University Press.

Giedion, S. (1951), *A decade of new architecture 1937-47*, Girsberger, Zurich.

Goodwin, P. (1943), *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York.

Goodwin, P. (1944), *Pampulha*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro.

Guerra, A. (2002), "Lucio Costa: modernidade e tradição - montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira", Tesis de Doctorado, Universidade Estadual de Campinas.

Guerra, A. (ed.) (2010). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, parte I*. Romano Guerra, São Paulo.

Guimarães, C. (1996), *Lucio Costa - um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.

Gutiérrez, R. & González, N. (2009), Cuando el gran Le Corbusier visitó Asunción, ABC Color, 5824, 1 Agosto, Buenos Aires.

Gorovitz, M. (1985), *Brasília: uma questão de escala*, Projeto CNP, São Paulo.

Gorovitz, M. (2002), "Os riscos da modernidade. O 'Campus' da Universidade do Brasil", In: *Massilia - Anuario de Estudios Le Corbuserianos*.

Gorovitz, M. (2003), "Cidade e cidadania. Contribuição ao estudo da cidade moderna considerada como obra de arte - o caso de Chandigarh e Brasília", In: *Massilia - Anuario de Estudios Le Corbuserianos*, pp 178.179.

Gropius, W. (1954), "Report on Brazil", In: *The Architectural Review*, vol.116.

Harris, E. (1987), *Le Corbusier: Riscos brasileiros*, Nobel, São Paulo.

Hitchcock, H.R. (1955), *Latin American Architecture since 1945*, Museum of Modern Art, New York.

Jencks, C. (2001), *Le Corbusier and the continual revolution in Architecture*, Monacelli Press, Nova York.

Jorge Moreira en Santos, P. F. (1981) *Quatro séculos de Arquitetura*, Coleção IAB, vol.I. Rio de Janeiro.

Kessel, C. (2008), *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*, Jauá, Rio de Janeiro.

Kubitschek, J. (2000), *Por que construí Brasília*, Senado Federal Conselho Editorial, Brasília.

Lago, A.C. (2007), *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução*, BEI, Rio de Janeiro.

Lapunzina, A. (1997), *Le Corbusier's Maison Curutchet*, Princeton Architectural Press, New York.

Le Corbusier, & Petit, E. (1923), *Vers une architecture*, Éditions Crès, Paris.

Le Corbusier, (1930), *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris.

Le Corbusier, (1943), *La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris.

Le Corbusier, (1950), *Le Modulor I*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris.

Le Corbusier, (1955), *Le Modulor II*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris.

Le Corbusier, (1966), *Le Voyage d'Orient*, Forces Vives, Paris.

Le Corbusier, Baudouï, R., Dercelles, A. & Fondation Le Corbusier (2011), *Correspondance: lettres à la famille*, Fondation Le Corbusier, Gollion, Paris.

Leonídio, O. & Costa, L. (2007), *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*, Loyola, Rio de Janeiro.

Levi, R. (1925), "Arquitetura e a Estética das Cidades ", *O Estado de São Paulo*, 15 outubro, São Paulo.

Lira, Z. (2011), *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda*, Cosac&Naify, São Paulo.

Lissofsky, M. & Moraes, P.S.(1996), *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, MinC-IPHAN-FGV-CPDOC, Rio de Janeiro.

Katzenstein, E. (1999) *Ernesto Katzenstein, arquitecto*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Macedo, D. (2008), *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*, Centro de Documentação e Informação, Brasília.

Martins, C.A.F. (1988), *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no*

Brasil: a obra de Lucio Costa, 1924-1952, Dissertação de Mestrado, FFLCH-Universidade de São Paulo.

Martins, C.A.F. (2005), *Depois do cubismo : Ozenfant e Jeanneret [Le Corbusier]*, Cosacnaify, São Paulo.

Mendes, H. (1960), "Brasília e seus antecedentes", *Brasília 40*, Brasília: Novacap, pp. 37 y 38.

Mindlin, H.E. (1999), *Arquitetura Moderna no Brasil*, Aeroplano, Rio de Janeiro.

Mindlin, H.E. (1956), *Modern Architecture in Brazil*, Reinhold, New York.

Niemeyer, O. (1958), "Depoimento", In: *Módulo*, nº9.

Niemeyer, O. (1960) "Forma e função na arquitetura", In: *Módulo*, nº 21.

Niemeyer, O. (1961), *Minha experiência em Brasília*, Editora Revan, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (1963), "Le Corbusier", In: *Módulo*, nº32.

Niemeyer, O. (1968), *Quase memórias, viagens, Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (1975), *Oscar Niemeyer*. Arnaldo Mondatori. Milão.

Niemeyer, O. (1978), *A Forma na Arquitetura*, Revan, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (1992), *Meu sócia e eu*, Revan, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (1993), *Conversa de arquiteto*, Revan, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (1998), *As curvas do tempo: memórias*, Revan, Rio de Janeiro.

Niemeyer, O. (2000), *Minha arquitetura*, Revan, Rio de Janeiro.

Nobre, A. (2004), *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*, Cosac&Naify, São Paulo.

Ozenfant, A. & Jeanneret, C. E. (1918), *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris.

Papadaki, S. (1950), *The work of Oscar Niemeyer*, Rheinhold Publishing, New York.

Papadaki, S. (1956), *Oscar Niemeyer: works in progress*, Rheinhold Publishing, New York.

Papadaki, S. (1960), *Oscar Niemeyer*, George Braziller, New York.

Pedrosa, M. (1981), *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Perspectiva, São Paulo.

Pereira, M.A. (1997), *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*, Editora UnB, Brasília.

Pérez O.F. & Bannen L.P. (1991), *Le Corbusier Y Sudamérica Viajes Y Proyectos*, Ediciones Arq, Santiago.

Petit, J. (1970), *Le Corbusier lui-même*, Rousseau, Geneve.

Pevsner, N. (1961), "Modern architecture and the return of Historicism", In: *RIBA Journal*, vol. 68.

Queiroz, R.C. (2007), *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*, Tese de Doctorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Rego, J. L. (1952) "O homem e a paisagem", In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº42-43.

Reidy, A.E. (1956), In: *Arquitetura e Engenharia*, nº 42, Belo Horizonte.

Recamán, L.A. (2002), *Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil Moderno*, Tese de Doctorado, FFLCH-USP.

Rogers, R. (1954), "Report on Brazil", In: *The Architectural Review*, vol.116.

Sitwell, S. (1944), "Brazilian Style", In: *Architectural Review*, vol 95, nº567.

Smith, W. (1947), "South America: Study in Contemporary Architecture in Brazil", In: *Architectural Forum*, nº11.

Santos, P. F. (1981), *Quatro séculos de arquitetura*, Coleção IAB, vol.I, Rio de Janeiro.

Santos, C. R. & Pereira, M. C. S. & Pereira, R. V. S. & Silva, V. P. (1987), *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela Projeto, São Paulo.

Segawa, H. (2004), *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, EDUSP, São Paulo.

Segre R. (2002), "Le Corbusier en Rio de Janeiro, 1936. Los proyectos del Ministerio de Educación y Salud: Santa Luzia y Castelo", In: *Massilia - Anuario de Estudios Le Corbuserianos*.

Segre, R. (2013), *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira, 1935-1945*, Romano Guerra, São Paulo.

Severo, R. (1916), *A arte tradicional no Brasil a casa e o templo*, Levi, São Paulo.

Sigfried G. (1954), *Space Time, and Architecture - The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge.

Sigfried G. (1948), *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York.

Telles, S.S. (1992), "Oscar Niemeyer: técnica e forma", In: *Óculum*, nº2, PUCCAMP, Campinas.

Tinen, N. (2002), *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, Manufatura, João Pessoa.

Tsiomis, Y. (2006), *Le Corbusier - Conférences de Rio Flammion*, Paris.

Underwood, D.K. (2010), *Oscar Niemeyer and Brazilian free-form modernism*, George Braziller, New York.

Valle, M.A.A. (2000), *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*, Tese de Doctorado. FAU-Universidade de São Paulo.

Vidal, L. (2009), *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*, EDU-UNB, Brasília.

Warchavchik, G. (1925), "Acerca da Arquitetura Moderna", *Correio da Manhã*, 31 Outubro, Rio de Janeiro

Weber, N.F. (2008), *Le Corbusier: a life*, Alfred A. Knopf, New York.

Wisnik, G. (2001), *Lucio Costa*, Cosac&Naify, São Paulo.

Wright, F.L. (1945), *An Autobiography*, Faber&Faber limited, London.

Xavier, A. (1962), *Lucio Costa: sobre arquitetura*, UniRitter, Porto Alegre.

Xavier, A. (ed.), (1987), *Arquitetura Moderna Brasileira - Depoimento de uma Geração*, ABEA/FVA/PINI, São Paulo.

Xavier, A. (2003), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, Cosac & Naify, São Paulo.

Zevi, B. (1973), *Storia dell'Architettura Moderna*, Giulio Ernani, Torino.

#### **OTRAS FUENTES**

##### **Cartas:**

Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, 26 enero 1936, Archivo IPHAN, I3.3.21/22

Carta del Ministro Gustavo Capanema al Presidente Getulio Vargas, 14 junio 1937, CPDOC/FGV

Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, junio 1936. FLC-I3.3.21/22.2

Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, 2 octubre 1936. FLC 13.3.30.

Carta de Capanema a Le Corbusier, 21 octubre 1936. FLC 13.3.34

Carta de Le Corbusier a Lucio Costa, 21 noviembre 1936. FLC 13.3.35

Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 31 diciembre 1936. FLC 13.3.38

Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 3 julio 1937.

Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 03 julio 1937

Carta de Le Corbusier a Lucio Costa, 27 noviembre 1937

Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 27 noviembre 1949

Carta de Léger a Le Corbusier, FLC-U2.9.1.1926

##### **Artigos Internet:**

Zein, R. V. (2012), Oscar Niemeyer. Da critica alheia à teoria própria. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 151.04, Vitruvius. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>.

##### **Arquivos y bibliotecas:**

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Biblioteca FAU-UFRJ, Rio de Janeiro.

Biblioteca FAU-USP, São Paulo.

Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro.

Fondation Le Corbusier, Paris.

Archives of the Museum of Modern Art, New York.

Avery Library, Columbia, New York.

##### **Entrevistas:**

Entrevista con Maria Elisa Costa (hija de Lúcio Costa), Brasília, 2011.

##### **Documentários:**

Wisnik, G.(org) (2003), *O Risco: Lucio Costa e a utopia moderna*, Bang Bang filmes, Rio de Janeiro.

"A vida é um sopro, é um momento. A gente vem aqui, conta a história e vai embora." (Niemeyer, 1998)



Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Tesis Doctoral  
Bárbara Coelho Rodrigues da Silva 2015