

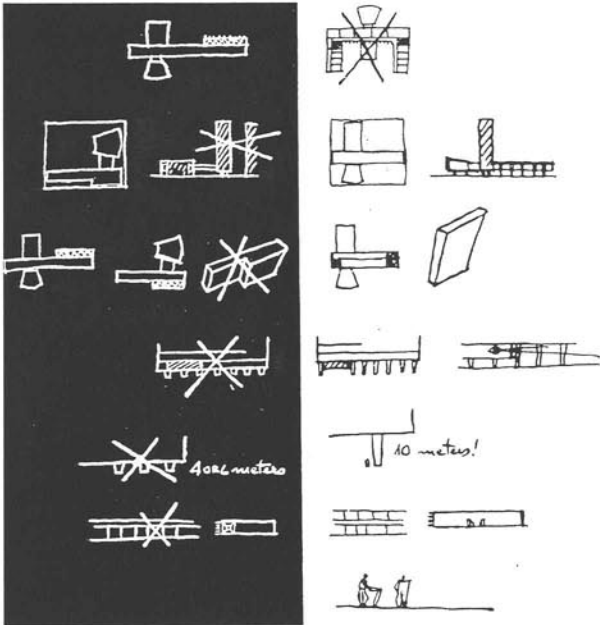
un paisaje y un jardín para el ministerio

Ana Rosa de Oliveira

El Ministerio de Educación y Salud Pública (futuro MEC), representó en los años treinta uno de los hitos de la nueva arquitectura en Brasil y así fue entendido y alabado por la crítica especializada contemporánea, que también quiso ver en la intervención del arquitecto paisajista Roberto Burle Marx, la primera de sus obras más significativas.

La realización del Ministerio debe ser entendida en un contexto caracterizado por un movimiento cultural renovador y un gobierno autoritario. Si por un lado, la instauración del *Estado Novo* suprimía la representación política y se instauraba la censura, al asumir la función de organizador de la vida social y política, el Estado abrió, por otro lado, espacio para los intelectuales: tanto para los que se adhirieron a él, como para los que incluso demostraron reservas respecto al nuevo gobierno, pero que vieron en el proceso de reorganización del estado una posibilidad de participar en la construcción de la nación.¹

El apoyo a la construcción del MEC se atribuye Gustavo Capanema,² quien anula los efectos del concurso para el edificio en 1936, y decide convocar una comisión³ dirigida por Lúcio Costa para realizar el nuevo proyecto.



Ministerio de Educação e Saude. Comparación de las diversas propuestas de Le Corbusier y el equipo brasileño. Dibujos de Oscar Niemeyer.

- 1 LONDRES FONSECA, M. C. *Construções do passado: Concepções sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional*. Tesis Doctoral presentada a la Universidad de Brasilia, 1994.
- 2 Nombrado ministro de Educación y Salud Pública en julio de 1934.
- 3 Formada por los arquitectos Affonso E. Reidy, Ernani Vasconcelos, Carlos Leão, Jorge Moreira y Oscar Niemeyer
- 4 Cfr. RODRIGUES DOS SANTOS, C. et al. *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo: Tessela / Projeto, 1987, p.109.
- 5 En su estancia de 13/7-15/8/1936, Le Corbusier colabora con el equipo de arquitectos brasileños en los anteproyectos del Ministerio y de la Ciudad universitaria e imparte seis conferencias. Una fuente de referencias sobre las intrincadas relaciones de Le Corbusier con Brasil y que incluye la correspondencia de Le Corbusier con los brasileños, se encuentra en el libro de RODRIGUES DOS SANTOS, C. et al. *Ibid.*
- 6 Carta de L. Costa a Le Corbusier (26.6.1936), *Ibid.* p. 109.
- 7 *Ibid.* pp.106-107.
- 8 La primera invitación de Le Corbusier surge en 1936, por parte de Alberto Monteiro de Carvalho, quien le conociera en 1929, en Brasil. Carlos Leão, profesor y arquitecto, le sugiere que venga a Río a dar un curso en la Escuela de Bellas Artes y una vez en Brasil, dar su opinión sobre la nueva ciudad universitaria, a ser construída en Río. Cfr. Véase la carta de Alberto Monteiro de Carvalho a Le Corbusier. *Ibid.* p. 134.
- 9 Para confrontar la correspondencia establecida entre Le Corbusier y los brasileños. *Ibid.* pp. 134-217.
- 10 COSTA, L. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, UFRGS, 1962, p. 57.

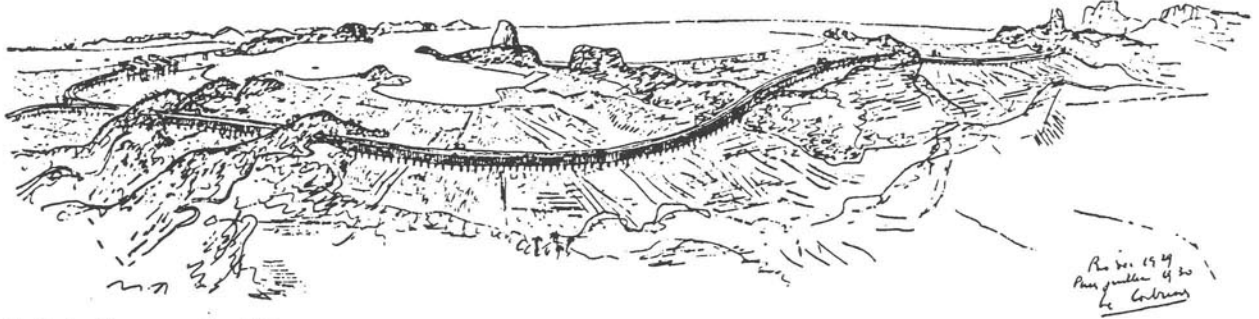
A pesar de divulgarse el apoyo incondicional de Capanema a la arquitectura moderna, las invitaciones que aquél hace simultáneamente a Piacentini, Le Corbusier y Perret relativizan su convicción en esta. Las iniciativas de Capanema se asociarían a una especie de «apertura» que dominaba ciertos sectores de la élite brasileña que podría expresar más un deseo de modernización, asociada a la industrialización y al progreso social, que a la modernidad.⁴

En sus orígenes el movimiento moderno en Brasil quería que las artes plásticas autóctonas acompañasen los avances internacionales y se individualizasen. En la arquitectura moderna brasileña, se observa una trayectoria similar a las demás artes plásticas. La primera generación de arquitectos modernos brasileños tuvo una formación académica. La nueva orientación arquitectónica claramente formulada por Le Corbusier y susceptible de ser comprendida por aquella generación de arquitectos posibilitó el inicio efectivo de un proceso de renovación de la arquitectura brasileña.

La invitación a Le Corbusier en 1936, materializó el deseo de los arquitectos brasileños de encontrarse frente a frente con aquél que les inspiraba y, eventualmente, verificar sus ideas. La llegada de Le Corbusier⁵ a Brasil, y el trabajo intensivo junto a él, posibilitó que su nueva orientación se asimilara contribuyendo al salto creador de arquitectura brasileña.

En una carta dirigida a Le Corbusier poco antes de su desplazamiento a Brasil, Lúcio Costa argumentaba:

«(...) una de sus labores junto al ministro será la de transmitir su opinión sobre el proyecto cuyas fotos le envío. Si no le gusta, díganoslo sin reservas, pero le pido que no le diga bruscamente al Sr. Capanema: 'es feo... ellos no me han entendido' —porque en este caso estaríamos perdidos, una vez que los demás ya lo han dicho y nosotros le estamos tomando como 'testigo'». ⁶



Le Corbusier, Plano para Río, 1929.

Ello confirma la búsqueda de un apoyo de la «autoridad» de Le Corbusier para el reconocimiento a la arquitectura moderna en Brasil. Los arquitectos brasileños no plantean se planteaban ser sustituidos por Le Corbusier.

Al contrario de lo que se piensa, Le Corbusier no fue llamado inicialmente para opinar sobre la construcción del Ministerio. Los primeros contactos trataban únicamente del curso en la Escuela de Bellas Artes y del plan para la Ciudad universitaria.⁷

Pero, desde su primera carta, Le Corbusier se mostró más interesado en el proyecto del MEC, de cuya existencia sabía a través de Monteiro de Carvalho.⁸ Anticipándose a cualquier solicitud subraya que lo esencial sería su participación en la construcción del nuevo Ministerio. El cotejo de las propuestas brasileñas con las respectivas respuestas de Le Corbusier posibilita la comprensión de la manera como se creó un terreno propicio a todos los malentendidos en cuanto a honorarios y autoría de los proyectos que persistió durante años.⁹

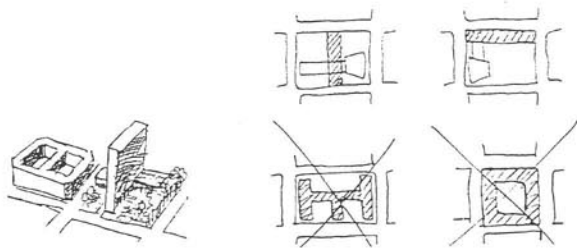
Respecto al anteproyecto del equipo brasileño para el MEC, a Le Corbusier no le satisface el solar disponible y decide que lo mejor sería realizar el proyecto en otro sitio. El punto de partida del anteproyecto de Le Corbusier fue la vista despejada hacia el paisaje y si hubiera dependido de él, el edificio habría sido erguido de cara al mar, y así lo dibujó para un terreno en la Avenida Beira Mar de Río.¹⁰

Desde su primer viaje a Brasil el paisaje de Río impresionó profundamente a Le Corbusier, como se observa, dado la gran cantidad de croquis y escritos dedicados a éste.

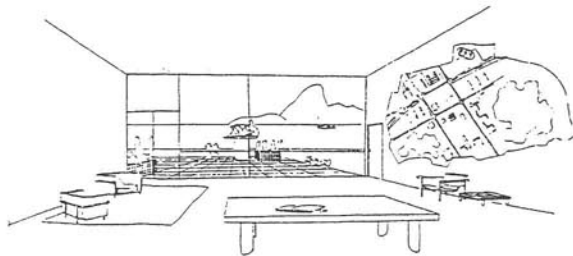
A través del propio paisaje de Río de Janeiro el efecto de la yuxtaposición de la arquitectura con la naturaleza, buscando la valoración recíproca de las dos entidades en juego, fue sugestivamente ilustrado por el propio Le Corbusier:

«Pero en el mar, frente a Río, he vuelto a coger mi cuaderno de dibujo; he dibujado los montes y, entre los montes la futura autopista y el gran cinturón arquitectónico que la soporta; y vuestros picos, vuestro Pão de Açúcar, vuestro Corcovado, vuestro Gávea, vuestro Gigante Tendido, quedaban exaltados por esta impecable horizontal. Los barcos que pasaban, magníficos inmuebles móviles de los tiempos modernos, encontraban allá, suspendidos en el espacio encima de la ciudad, una respuesta, un eco, una réplica.

Todo el lugar entero se ponía a hablar sobre el agua, la tierra y el aire; hablaba de arquitectura. Este discurso era un poema de geometría humana y de inmensa fantasía natural. El ojo veía algo, dos cosas: la naturaleza y el producto del trabajo del hombre. La ciudad se anunciaba por una



Diseño de Le Corbusier representando el aprovechamiento tradicional del terreno en Río y la nueva solución presentada por el edificio.



Le Corbusier. Croquis de la ante sala del ministro.

línea, la cual, ella sola, es capaz de contar con el capricho vehemente de los montes: la horizontal. París, 23. I. 1930.»¹¹

Para Le Corbusier, la concepción moderna del paisaje no se ciñe a un diseño detallado, o mejor, es precedida por los grandes gestos que preparan su emplazamiento. En Río él quiere que su arquitectura se articule con el paisaje de las montañas, de las ensenadas y de la vegetación; que participe igualmente de todo el espectáculo, dialogando con él.

Tanto el MEC como la Ciudad universitaria, fueron pensados dentro de un plan global para Río, que preveía la sectorización de las funciones principales y la construcción de grandes ejes de circulación vial —las autopistas— sus vías rápidas y kilométricas, dispuestas sobre los techos de los bloques residenciales, igualmente largos, que constituían gestos arquitectónicos de grandes proporciones pensados para la escala natural de Río y de la bahía de la Guanabara.

Pero, frente a la imposibilidad de permutar los terrenos, el Ministerio acabaría realizándose en el «terreno sucio dentro del barrio de los negocios».¹² El relato de Lúcio Costa a Le Corbusier con respecto a la evolución del proyecto del MEC es claro:

«Capanema rechaza la idea de cambiar aquel terreno 'porquería' (...) la idea de llevar a cabo la 'momia' (el primer proyecto del equipo brasileño) después de haber visto todo lo bello que pudo sacar de ella no nos entusiasma: propusimos entonces a Capanema una nueva solución en un solo bloque, como Usted había aconsejado, pero en el sentido más corto del terreno (S-SE) y con doble profundidad».¹³

El equipo brasileño se aparta de la primera propuesta de Le Corbusier, pero sin cambiar radicalmente la concepción de éste. El monobloque horizontal sobre pilotis proyectado por Le Corbusier es tratado en altura, verticalizándose y dejando libre gran parte del terreno. Con ello se libera una amplia zona del solar.

11 LE CORBUSIER, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Barcelona: Poseidón, 1978, p. 270.

12 Así Le Corbusier calificaría el solar en un carta a Lúcio Costa. Cfr. BRUAND, Y. *Arquitectura contemporánea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 84.

13 Cfr. Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier en 31.12.1936. *Le Corbusier e o Brasil*, op. cit. p. 119.

14 *Le Corbusier et la nature*, París: Fondation Le Corbusier, 1991, p. 138.

15 LE CORBUSIER. *Como concebir el urbanismo*, Barcelona: Poseidón, p. 88.

Los croquis de las diferentes disposiciones del edificio, enseñan una evolución del trazado hacia la ocupación de una pequeña porción de la parcela. Finalmente, en total el sólido del edificio ocupa menos de 25% del terreno y, para posibilitar las vistas libres, es ubicado en el centro de la manzana.

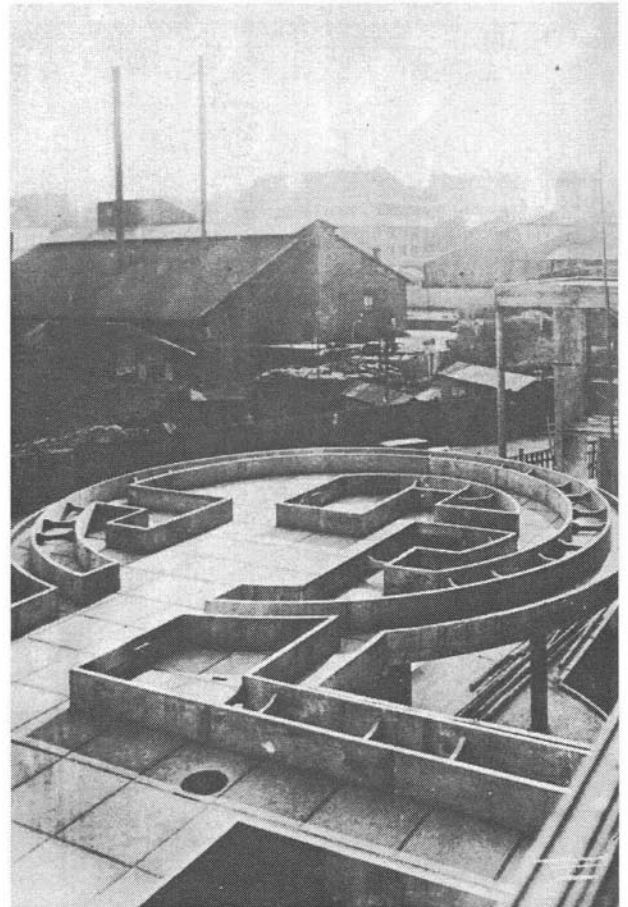
El edificio principal, un bloque de catorce plantas apoyado sobre pilotis, está orientado norte-sur con la fachada norte protegida del sol mediante pantallas verticales de hormigón entre las que se sitúan láminas horizontales regulables. La fachada sur, sin *brise soleil* se resuelve a través de un sólido muro de vidrio. A nivel de la calle solo hay un garaje y elementos de circulación diferenciados de acuerdo con el uso, para el equipo del Ministerio y el ministro (con entrada particular).

El edificio se posa en el suelo sin obstruir todo el paisaje. El espacio libre dejado a ambos lados del edificio y en la parte inferior de este, posibilita el tránsito libre de los peatones y oficinas bien iluminadas sin sobrecargar las estructuras vecinas. La reducción del espacio y el empobrecimiento de las vistas del solar definitivo, comparado con el idealizado, se recuperan a una altura más elevada.

El juego formal de la arquitectura corbusierana se manifiesta entre pieza interior y paisaje llevado al interior. Él mismo describe ese proceso hablando de Río.

«Esta roca de Río es muy célebre. A su alrededor se ubican las montañas apuntaladas; el mar las baña, las palmeras, los plataneros, el esplendor tropical anima el sitio. Uno para, e instala su sillón, un marco alrededor! Las cuatro oblicuas de una perspectiva! La habitación se instala frente al sitio. El paisaje entra entero en la habitación».¹⁵

El equipo brasileño también manifiesta su voluntad de concebir el espacio interno del edificio como lugar de contemplación del espectáculo del paisaje. Siguiendo las premisas de Le Corbusier: «Un lugar o un paisaje sólo existe por medio de los ojos. De lo que se trata

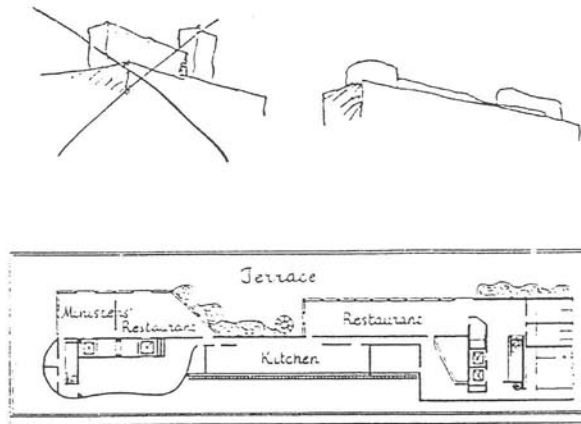


Le Corbusier. *Toit-jardin* de la Cité de Refuge.

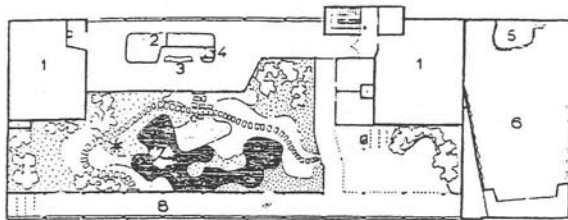
pues, es de hacerlo presente en lo mejor de su conjunto o de sus partes».¹⁶

Por otro lado, las terrazas del MEC (de la planta superior y la del segundo piso) brindan la posibilidad de trasladar el jardín, tradicionalmente en el plano del suelo, para instalarse en diferentes alturas del edificio. Así a la concepción corriente del jardín entendido como una estancia abierta o como una extensión de la casa, se añade otra posible relación entre el jardín y el edificio, o sea, el jardín concebido y configurado como parte de su estructura formal y espacial, formando un todo indisoluble.

Le Corbusier había reelaborado un sistema utilizado desde tiempos remotos, sacando al jardín de su



Planta y vistas de la terraza del 16º piso.



Roberto Burle Marx, Edificio Sede del I.R.B. (Instituto de Reaseguros de Brasil, (1941). Proyecto.

posición tradicional en el plano del suelo, para instalarlo en la parte alta del edificio. Pero, él no sólo quiso realizar jardines en las cubiertas de los edificios sino que buscó la total identidad entre el edificio y el jardín, definiendo un nuevo concepto: el del *toit-jardin*. A parte de las cuestiones asociadas a la problemática de los materiales y de los sistemas constructivos, en su referencia espacial, Le Corbusier entiende la cubierta como un lugar potencial para disponer formas, objetos y acontecimientos y, a la vez un paisaje desde el cual se mira otro paisaje.

En el MEC, Roberto Burle Marx, supo sacar provecho de las posibilidades que le ofrecía el *toit-jardin*. En enero de 1938, él presentaría su propuesta para ejecución de los jardines del entorno y las dos terrazas del edificio. A pesar de la aprobación inmediata de ésta, el contrato con él sólo se firmó en junio de 1942, posteriormente a la modificación de la propuesta inicial.

Toda la planta superior del edificio es una terraza, y en ella se busca magnificar la potencialidad de las vistas. El jardín ahí recuerda la manera de disponer la vegetación en jardineras del *toit-jardin* de la Cité de Refuge (1929-1933). El mismo concepto se reinterpreta, pero con jardineras curvas.

En esta terraza, Burle Marx no utilizaría el recurso de la «visión en planta», lo que también sucede con el jardín de la terraza Instituto de Reaseguros de Brasil (1941). Ambos están centrados, en los acontecimientos de la terraza y en la vista hacia el paisaje desde el jardín.

La idea de contemplar el paisaje desde el jardín acompaña toda la historia del mismo. Paradójicamente, en el MEC, además del paisaje, desde la terraza del último piso del edificio también se contempla otro jardín, el realizado por Burle Marx para la terraza del segundo piso. Esta idea del edificio con una cubierta jardín pensada para ser vista desde el edificio, ya había sido desarrollada por Le Corbusier para la Cité de Refuge.

Aquí Burle Marx utiliza el *toit-jardin* como medio de organización plástica, atento a la visión de éste hacia el paisaje y desde los edificios hacia el jardín.¹⁶

- 16 A partir de entonces Burle Marx utilizará exhaustivamente la vista en planta; véase las obras del Banco Safra (1982), de la Av. de Copacabana (1970), auténticos autohomenajes.
- 17 BURLE MARX, R. «Art and landscape», *Architectural Record*, octubre 1954, vol. 116, núm. 4, p. 148, p. 320.
- 18 Refiriéndose a las influencias recibidas, observaría que cuando realizó el MEC, él ya conocía a Hans Arp. Entrevista a Roberto Burle Marx, Ana Rosa de Oliveira, febrero 1992.
- 19 Refiriéndose a sus investigaciones gráficas de 1917.

Por su relevancia, hablaremos especialmente del jardín de la terraza del segundo piso. De éste, se conserva documentación de tres trazados. El primero es el plano detallado que acaba no realizándose. El segundo es presentado a través de un plano de colores, sin ninguna otra especificación y el tercero es referente al proyecto de restauración que sufrió este jardín en la década de los ochenta.

El plan original de las masas vegetales tenía una concepción distinta de la que hoy presenta. La separación de las especies de plantas se hacía por secciones paralelas al contorno mientras que en el plan actual la separación es por medio de una división asimétrica de las manchas en dos o más campos de especies distintas.

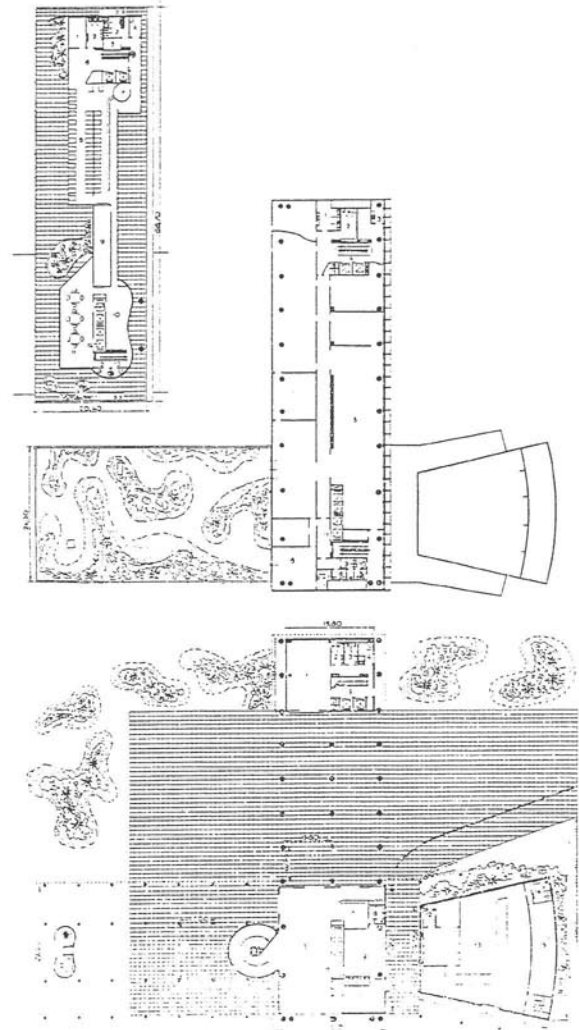
Sobre éste jardín comentó Burle Marx:

«... en él experimenté con formas libres en una interrelación entre plantas y otros materiales acentuando sus texturas. Inicialmente desarrollé el lugar dedicado a las plantas brasileñas, considerando su variedad de formas, colores y los costes de mantenimiento.

»El jardín visto desde arriba es como una pintura abstracta en mi mesa de dibujo, aunque cuando se camina en él, el grupo de *Strelitzia reginae* y el relieve de las tapizantes, son volúmenes en movimiento contrapuestos a la forma fluida pero fija de la escultura reclinada de Celso Antonio y las transparencias de la fachada acristalada.

»En este jardín utilizo formas fluidas, igualmente relacionadas con la pintura abstracta y a una realidad espacial definida; ellos traen a la mente la configuración de los ríos brasileños, como si fueran vistos desde las ventanas de un avión».¹⁷

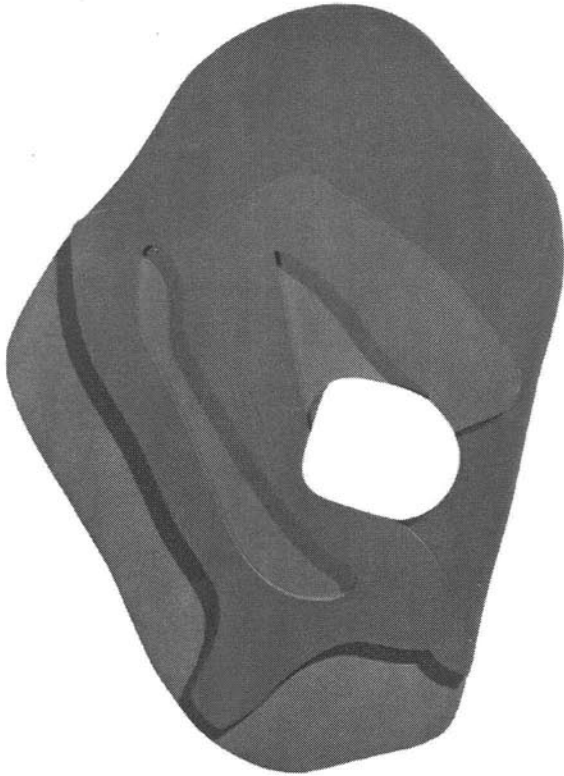
La distribución de la vegetación en capas en el plano original de la terraza, nos revela su declarada elección de Hans Arp,¹⁸ desde 1915, había demostrado su



Roberto Burle Marx. Plantas del proyecto para los jardines del MEC.

desencanto por la pintura de caballete. Observaría que al ser humano le gustaba representarse a sí mismo y copiar la naturaleza como si él la hubiese creado.

Para Arp, reproducir era bailar en la cuerda floja. Quería crear «nuevas apariencias, extraer del hombre nuevas formas» y dice haberlo logrado por primera vez con sus objetos:¹⁹ «Yo dibujaba con pincel y tinta china ramos rotos, raíces, hierbas y piedras que aparecían en la orilla del lago. Finalmente simplificaba estas formas y unía sus



Hans Arp. *Enak's Tears*, 1917.

esencias en óvalos móviles, símbolo de la metamorfosis y del devenir de los cuerpos».²⁰

Pero, es la actitud constructiva, lo que se considera verdaderamente interesante y, también, las referencias que hace Burle Marx a la obra de Arp.²¹ Además, a Arp no le interesaba tanto el color en sí como la construcción de las formas, anunciando con ello antes al escultor que al pintor.

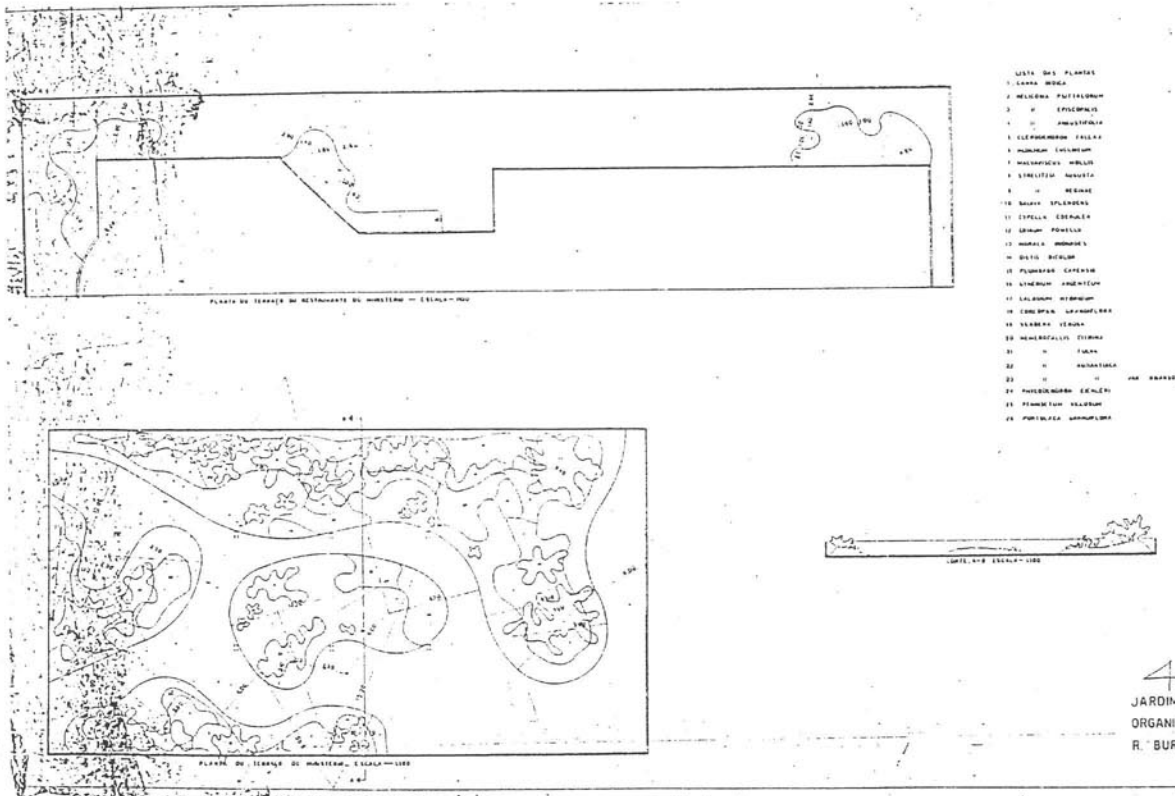
Burle Marx podría haber elegido a cualquier otro pintor, pero es Arp, en su condición de escultor, el que le posibilita la utilización de las pautas de organización de volúmenes y la tercera dimensión de sus «lienzos». Y si para Arp pintar era como construir, los principios adoptados de éste por Burle Marx le servirán para construir un paisaje «otro». Mediante los elementos del jardín, Burle Marx incorpora al paisaje real un paisaje plástico.

El primer plano del jardín de la terraza del MEC es significativo de su interés por la construcción pormenorizada del mismo. Frente a las adversas condiciones edáficas y climatológicas de una terraza, entre las plantas que podría haber utilizado en este proyecto, foráneas o autóctonas, encontramos en su mayoría aquellas resistentes a la exposición solar, los fuertes vientos y los suelos poco profundos, atendiendo además a la interrelación entre las diferentes estaciones. Para ello pretendía utilizar: *Canna indica*, *Heliconia psittacorum*, *episcopalis* y *angustifolia*, *Clerodendron fallax*, *Hedichium coccineum*, *Malvaviscus mollis*, *Strelitzia augusta* y *reginae*, *Salvia splendens*, *Cupella coerulea*, *Crinum powelli*, *Moraea iridioides*, *Dietis bicolor*, *Plumbago capensis*, *Gynerium argenteum*, *Casladium hibridum*, *Coreopsis grandiflora*, *Verbena venosa*, *Hemerocallis citrina*, *fulva*, *aurantiaca* y *aurantiaca* var. *Kwanso*, *Phylodendron eichleri*, *Pennisetum villosum*, *Portulaca grandiflora*.

A la vista de este listado de plantas comprendemos también que su aproximación bien intencionada pero aún intuitiva a la vegetación, no le permitiría todavía un pleno éxito con las especies elegidas. Algunas especies de grande porte, difícilmente se adaptarían al clima y al suelo raso de una terraza. Siguiendo este

20 ARP, H. *Jours effeuillés: poèmes, essais, souvenirs*, París: Gallimard, 1966, p. 357.

21 La disposición de su espíritu antidogmático, que se vale de cualquier medio para conducir su batalla también lo equipara a los dadaístas.



Roberto Burle Marx. MEC. Primer proyecto del jardín de la terraza del 2º piso.(1938).

razonamiento se puede deducir que el azar también ha contribuido a que el jardín se realizara con un mayor énfasis en la superficie que en el volumen, o sea a través de plantas tapizantes con raíces adaptadas a la pequeña profundidad de suelo.

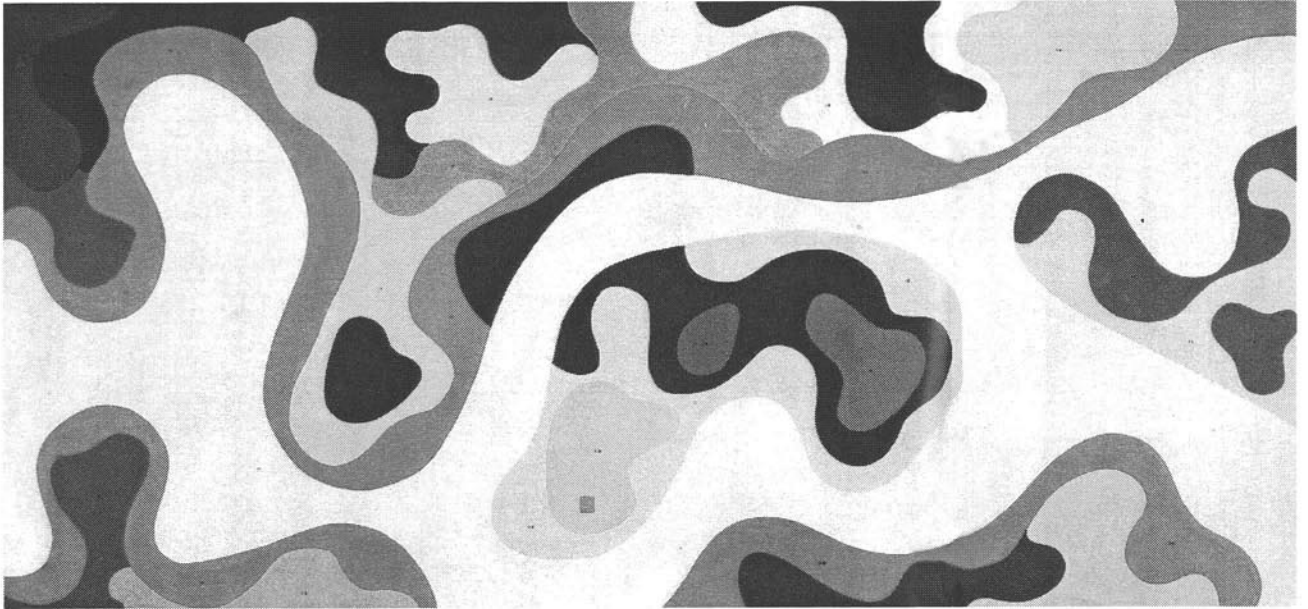
En el MEC, ya se puede detectar su atracción por la concepción completamente gráfica del jardín. Pero es necesaria una mirada más atenta, que trascienda la retención del grafismo de la curva y la excepcional calidad de representación gráfica que Burle Marx realiza, y que puede inducir a ver en su obra sólo formas pictóricas rellenas de color. Él, sin embargo, ve la planta como elemento de color en la paleta del pintor. Su lectura del jardín es completa: a la vez está el trazado, las exigencias, el programa, el color de las plantas.

Su jardín se crea como un artificio y con la legibilidad de su forma quiere contraponerse a los procesos

naturales espontáneos. Sus formas y colores utilizados permiten diferenciar lo que ha sido proyectado de lo «natural». Hay en ello la intención de realizar un ambiente, de insinuar la organización de la naturaleza por la mano del hombre. A una realidad previa y hasta cierto punto condicionante de su arte, él quiere contraponer una realidad del arte.

En este contexto, el programa nada restrictivo, sin exigencias de una distribución funcional de los espacios, de la terraza del 2º piso, posibilitó a Burle Marx explotar los aspectos formales, utilizando las curvas con libertad. Pensado para ser visto desde diferentes perspectivas, principalmente la vertical, se explota básicamente la visión del jardín en planta.

El jardín se organiza sobre la terraza, estableciendo direcciones y movimientos. No hay misterios o efectos



Roberto Burle Marx, Plano en color para el jardín de la terraza del 2º piso del MEC, 1938. Gouache s/papel (100 x 51,2 cm.) y vista del jardín de la terraza del 2º piso.

a descubrir, todo es evidente para quien lo contempla. A cualquier tipo de axialidad se contraponen múltiples puntos de vista, de planos sencillos y de formas fluidas. Si en sus obras anteriores al MEC, el jardín en Burle Marx había sido motivo para especulaciones, reflejando sus búsquedas de un método, de salvar la vegetación brasileña, la sociedad, y de plasmar los conocimientos adquiridos; en el jardín del MEC, la forma es a la vez la función, ya que no se hace ni para usar ni para pasear, sino para contemplar. Estamos pues ante uno de los motivos que puede haber propiciado que Burle Marx diera un salto significativo de cara a la definición de su propia aportación al jardín moderno.

Por otro lado, intentando explicar el salto creativo de los jardines anteriores para el MEC, parece pertinente lo comentado por Fernando Tábora con respecto a la trayectoria de Burle Marx: «Su salto constructivo del clasicismo de los jardines de Pernambuco (1935-37) a las amebas del Ministerio de Educación son los mismos pasos que han dado los arquitectos de la época, tal como Lúcio Costa en Brasil y Vilanueva en Venezuela, del academicismo para la modernidad. El valor de Burle Marx es haber dado el salto junto con ellos».²²

22 Cfr. Entrevista a Fernando Tábora, arquitecto asociado a Burle Marx (1954-1964).

Ana Rosa de Oliveira es arquitecta. Doctora por la universidad de Valladolid.