

Una noche de luna en un cerro carioca

La escenografía de Oscar Niemeyer para *Orfeu da Conceição*

A moonlit night on a carioca hill

Oscar Niemeyer's scenography for *Orfeu da Conceição*

Alberto López del Río

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 192-209

Resumen. En 1954, el poeta y compositor Vinicius de Moraes publica la obra *Orfeu da Conceição*, adaptando el mito clásico griego a la cultura brasileña. A la hora de llevar la obra a escena, de Moraes se rodeará de amigos y colaboradores habituales, entre ellos, Oscar Niemeyer, que será el encargado de construir el marco espacial en el que se desarrollará la pieza, para su estreno en el Teatro Municipal de Río de Janeiro en 1956. Niemeyer, en una de sus pocas incursiones en el ámbito de la escenografía, proyectará una instalación de claro carácter arquitectónico. En ella, además de reflejar la concreción espacial planteada por de Moraes en su texto, el arquitecto recogerá algunas de las ideas recurrentes en su propia obra, construyendo un objeto arquitectónico plagado de referencias y simbolismos, cuya complejidad irá más allá del pequeño tamaño y el carácter efímero del montaje teatral.

Palabras Clave

Oscar Niemeyer
Vinicius de Moraes
Arquitectura moderna brasileña
Escenografía
Favela

ABSTRACT. In 1954, the poet and composer Vinicius de Moraes published *Orfeu da Conceição*, adapting the classical Greek myth to Brazilian culture. When it comes to taking the work on stage, de Moraes surrounds himself with friends and regular collaborators, including Oscar Niemeyer, who will be in charge of building the spatial framework in which the piece will take place, for its premiere at the Municipal Theater in Rio de Janeiro in 1956. Niemeyer, in one of his few forays into the field of scenography, will design an installation with a clear architectural character. In addition to reflecting the spatial concretion proposed by de Moraes in his text, the architect will collect some of the recurring ideas in his own work, building an architectural object full of references and symbolism, whose complexity will go beyond the small size and the ephemeral nature of the theatrical production.

KEY WORDS. Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, brazilian modern architecture, scenography, *favela*.

Introducción. *Orfeu da Conceição* y su escenografía

En 1954, el poeta y compositor Vinicius de Moraes publica la obra teatral *Orfeu da Conceição* en la revista *Anhembi*¹. En ella, adapta el mito clásico de Orfeo a la cultura brasileña del momento, enmarcando la acción en la favela de Río de Janeiro y convirtiendo al músico griego en un “seductor sambista del morro de la década de 1950”². La obra alcanzará gran repercusión en la escena cultural del país, fundamentalmente por su intención de convertirse en un homenaje a la población negra brasileña, relegada a una posición de servidumbre respecto de la población blanca, y por su exaltación del carácter nacional, ejemplificado en la vida del *sambista* del morro³. Además, y como resultado del interés despertado, en 1959 será llevada al cine, reinterpretada, por el cineasta francés Marcel Camus en su obra *Orphée Noir*⁴.

Para su puesta en escena, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Municipal de Río de Janeiro el 25 de septiembre de 1956, de Moraes se rodeó de amigos y colaboradores habituales, así como de personalidades destacadas del teatro y de otros ámbitos de la cultura brasileña, como queda recogido en los propios carteles de la época, obra de Ventura, Djanira y Carlos Scliar⁵ (figura 1). Al anuncio del estreno en el teatro de Río, se unen imágenes significativas de la trama, recogiendo, además de los nombres de los protagonistas, los de los diferentes artífices de cada una de las partes del montaje. Así, actores y director provenían de la compañía *Teatro Experimental do Negro*, fundada por Abdías do Nascimento en 1944⁶; los arreglos musicales correrían a cargo de Antonio Carlos (Tom) Jobim, que se convertiría en esos años en uno de los nombres más destacados de la música brasileña⁷; del vestuario se encargaría Lila Bôscoli (también conocida como Lila de Moraes), la esposa de Vinicius de Moraes; mientras que el diseño de la escenografía sería realizado por Oscar Niemeyer⁸ (figura 2).

Según Josep Botey, será esta una de las tres únicas escenografías conocidas diseñadas por Niemeyer, y la única de la que se conserva alguna, aunque exigua, documentación⁹. La propuesta se nutrirá de las cualidades espaciales descritas en su texto por de Moraes¹⁰, reinterpretadas por Niemeyer,



figura 1
De izquierda a derecha, carteles realizados por Ventura, Djanira y Carlos Scliar para la obra *Orfeu da Conceição*. Autor: Ventura, Djanira y Carlos Scliar. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/es/teatro/orfeo-da-conceicao> (última consulta 23 de septiembre de 2022).



que tratará la pequeña escenografía como uno más de sus proyectos, incorporando simbolismos, referencias y elementos característicos de su lenguaje arquitectónico.

En un croquis (figura 3), una foto de maqueta¹¹ (figura 4) y unas pocas fotos de la solución finalmente construida (figuras 5 y 6), vemos una propuesta que mantiene una idea global común, pero en la que algunos de los elementos que componen el montaje aparecen o desaparecen en cada una de las versiones.

Sobre el escenario y ocupando buena parte de él, llegando en la versión construida hasta el fondo de la escena, Niemeyer coloca dos planos curvos e inclinados, separados entre sí y rematados en sendas zonas horizontales a distinto nivel en su parte alta, que configuran las áreas que recogerán los principales movimientos de los actores, y en los que podemos ver un sugerente eco formal con el instrumento musical dibujado por Scliar en su cartel para la obra. En la parte izquierda, desde el punto de vista del espectador, se sitúa una escalera de trazado curvo, conectando el suelo del escenario con una de las áreas horizontales superiores, mientras que en el lado opuesto, y entremezcladas con los planos curvos, dos formas abstractas, altas y sinuosas, representan dos esbeltos árboles. Como elemento central de la composición, tres sencillas formas colocadas sobre el plano horizontal más elevado configuran una representación abstracta y conceptualizada de un espacio residencial: dos rectángulos, uno horizontal y de mayor tamaño y otro vertical y apenas definido por un marco y unos listones, cuelgan del techo y dan forma a la cubierta y una ventana, mientras que un elemento de forma casi cúbica y apoyado sobre el suelo actúa como asiento. La escenografía construida se completa con otra forma abstracta y simplificada que cuelga del techo de la escena, una luna en cuarto menguante, que sitúa la

figura 2
De izquierda a derecha, y de abajo a arriba: Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Lila Bôscoli y Tom Jobim, con el cartel de Carlos Scliar al fondo (1956). Autor: José Medeiro. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/es/teatro/orfeo-da-conceicao> (última consulta 23 de septiembre de 2022).

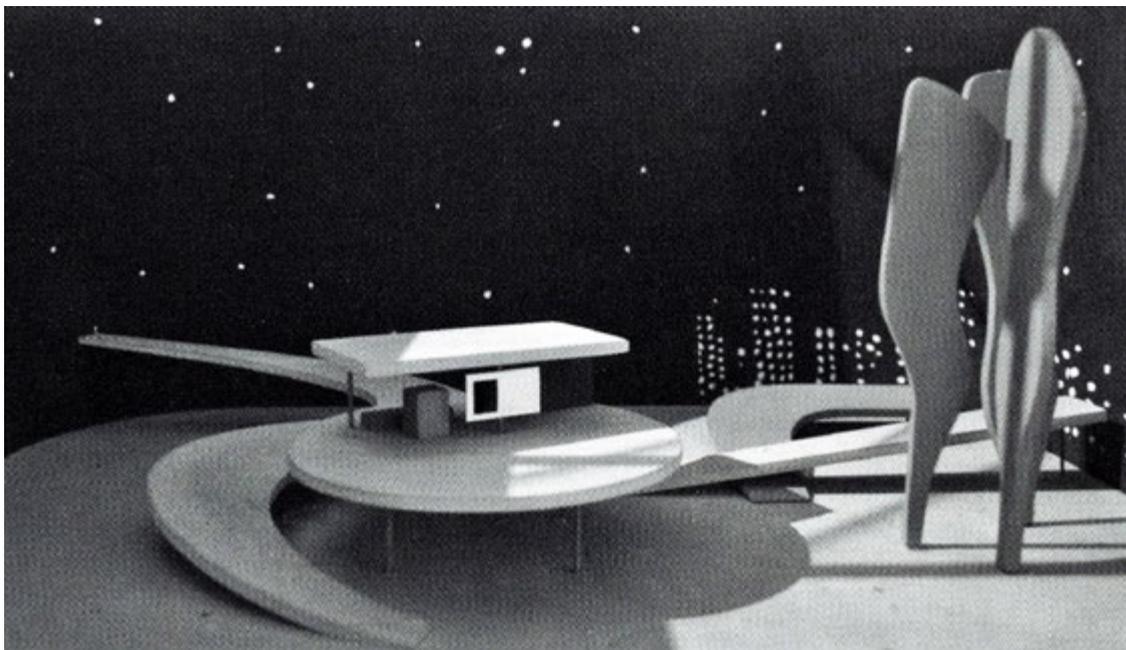
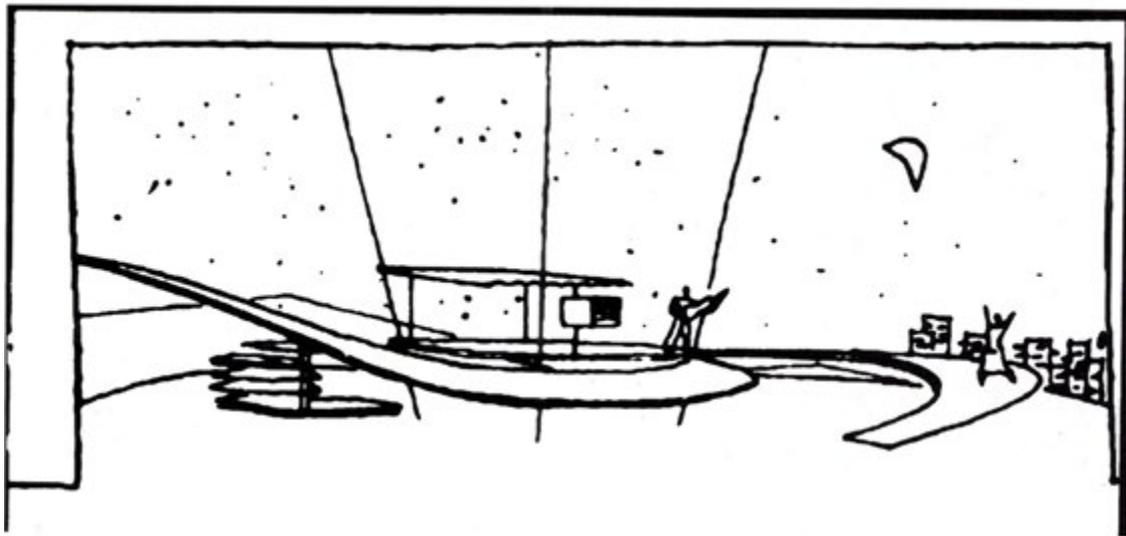


figura 3
Oscar Niemeyer. Croquis de la escenografía para *Orfeu da Conceição*. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: Archivo Fundación Oscar Niemeyer. <https://www.oscarniemeyer.org.br/outros/cen%C3%A1rio-para-pe%C3%A7a-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vin%C3%ADcius-de-moraes-estreada-em-1956> (última consulta 23 de septiembre de 2022)

figura 4
Oscar Niemeyer. Maqueta de la escenografía para *Orfeu da Conceição*. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

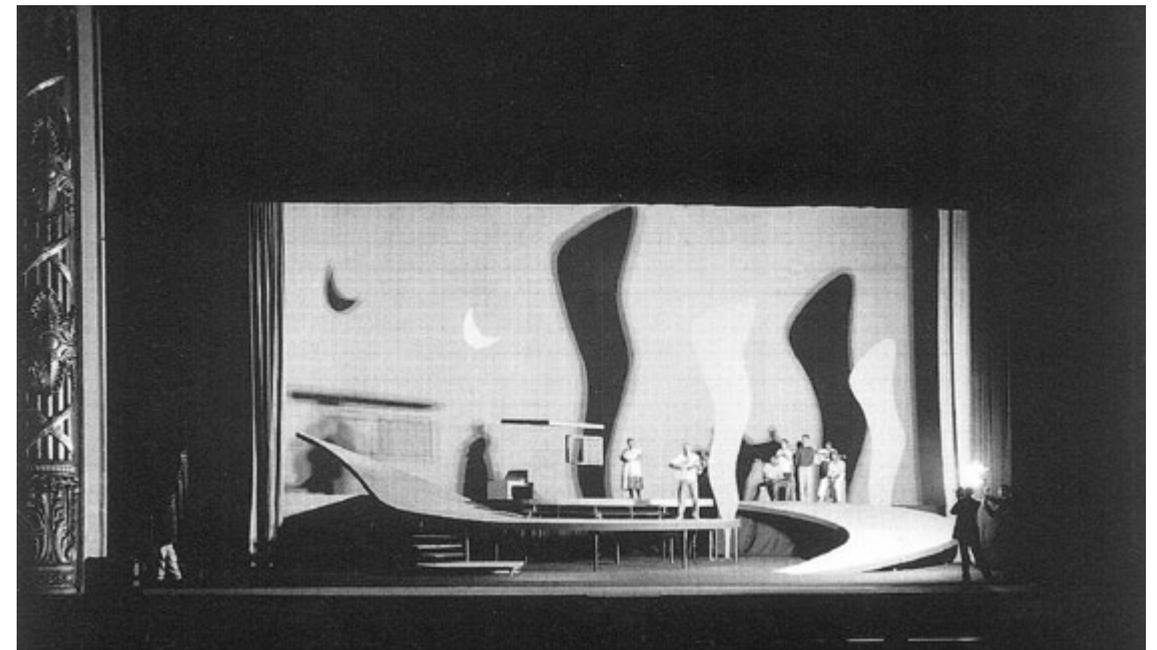


figura 5
Oscar Niemeyer. Escenografía construida para *Orfeu da Conceição* en el Teatro Municipal de Río de Janeiro (1956). Autor: (desconocido). Procedencia: Fuente: BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

figura 6
Oscar Niemeyer. Escenografía construida para *Orfeu da Conceição* durante su representación en el Teatro Municipal de Río de Janeiro (1956). Autor: (desconocido). Procedencia: Fuente: <https://jornalgnn.com.br/noticia/tom-jobim-vinicius-de-moraes-e-orfeu-da-conceicao-porjota-a-botelho> (última consulta 10 de abril de 2023)

escena temporalmente, y con una iluminación que, según Botey, “potenciaba y recreaba la sensación de constante movimiento y profundidad de campo”¹². Si comparamos las tres versiones, la representada en el croquis, la que observamos en la maqueta y la finalmente construida, podemos ver pequeñas diferencias, fundamentalmente en la presencia o ausencia de algunos de los elementos anteriormente descritos, o en su complejidad. Así, la versión dibujada y la construida son prácticamente idénticas, mientras que la maqueta presenta la configuración más diferenciada y compleja de las tres, y, nos atreveríamos a decir, la más interesante. Entre las dos primeras, la diferencia más palpable responde a la disposición de los elementos “naturales” en la versión dibujada, como la luna en una posición simétrica, o la ausencia de los árboles, y la más significativa la encontramos en un elemento al que no nos hemos referido hasta ahora, el fondo escénico. Este, en el croquis, y de forma aún más clara en la maqueta, se presenta como un plano pintado completamente de negro, en el que se remarcan, en color blanco, una serie de puntos desperdigados por toda su superficie: estrellas en un cielo nocturno. En ambos casos, en la parte inferior derecha encontramos además una mayor concentración de estos puntos, simplemente agrupados en el caso de la maqueta y contenidos entre líneas blancas en el dibujo, representando los grandes edificios de la ciudad que se ven en la distancia, y configurando y enfatizando así la separación espacial entre esta y la favela. Esta representación de la ciudad y del cielo nocturno no aparecen en la versión construida, por lo que se pierde, en cierta medida, la claridad del marco espaciotemporal de la obra, al menos, en lo que se refiere a lo representado.

La versión de la maqueta adquiere una mayor complejidad gracias en parte a la mayor dimensión del escenario representado, que no se corresponde, por lo que puede verse en las imágenes de la versión construida, con la dimensión del escenario real, ni con la proporción entre este y los elementos que componen la escenografía. Esta mayor dimensión se ve reflejada en un juego de planos inclinados más complejo, aumentando su número y tamaño, y en el que la zona horizontal superior se separa de estos generando una forma independiente de planta circular, lo que enfatiza su presencia en la composición. Aumenta también en esta versión el número de árboles a tres, agrupados en la zona derecha del escenario, más altos y de mayor envergadura, adquiriendo así mayor presencia en la escena y contraponiéndose de esta forma a los elementos que configuran la vivienda y que son el principal foco de la acción. Dichos elementos muestran también un desarrollo más interesante, con un mayor número de objetos de “mobiliario” y un plano horizontal de mayor grosor y tamaño, algo parecido a lo que le ocurre al plano vertical, la ventana, que flota además sin tocar ni el suelo ni el techo y configura, más que un elemento aislado, una idea de plano que define la línea de fachada. Tanto en esta versión como en la representada en el croquis, cubierta y ventana se apoyan sobre el plano horizontal en delgados soportes verticales, mientras que en la versión construida cuelgan del techo del escenario mediante cables, adquiriendo mayor independencia entre sí

y respecto del plano del suelo, provocando un cierto extrañamiento que hace que la configuración del espacio vividero sea menos clara que en la maqueta. Por su parte, tanto los planos inclinados como el horizontal son, en las tres versiones, delgadas láminas que se apoyan sobre el suelo mediante finos soportes metálicos, enfatizando su levedad y alejándose de cualquier configuración volumétrica.

Los únicos elementos que no aparecen en la versión representada en la maqueta son la escalera helicoidal, y la pequeña forma recortada que flota sobre toda la escena y que representa una luna en cuarto menguante o creciente, según nos fijemos en la versión construida o la dibujada. La luna que enmarca la escena, y que es invocada por de Moraes de forma sugerente en su texto¹³, se manifiesta en la fotografía de la maqueta de Niemeyer de manera sutil a través de un sencillo foco de luz, que da lugar a un interesante juego de sombras que se proyectan sobre la escena, estableciendo así una nueva relación entre los distintos elementos, de forma similar a lo que podemos observar en la versión construida.

El suelo artificial. Rampas y plataformas.

Tratando de forma pormenorizada cada uno de los elementos que conforman la escena, de manera que podamos profundizar en su significado o rastrear posibles asociaciones arquitectónicas, comenzamos con aquellos que introducen la mayor complejidad y dinamismo espacial, como son los planos inclinados y horizontales, rampas, escaleras y plataformas, que encontramos en las diversas versiones.



figura 7
Ilustración de Carlos Scliar para la publicación de la obra *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes en la que se representa el entorno en el que discurre la obra: el morro y la favela. Autor: Carlos Scliar. Procedencia: MORÄES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Rio de Janeiro: 1956.

Estos elementos remiten, en primer lugar, a una condición del lugar, una representación de su topografía y de los mecanismos de asentamiento de la favela en él, siguiendo la descripción espacial planteada por de Moraes. Los distintos planos del suelo que vemos en la escena serían entonces los caminos inclinados y las plataformas horizontales en las que se asientan las viviendas en el *morro*, como se representa en la ilustración para el cartel realizado por Ventura o en algunos de los dibujos de Scliar para la publicación del texto (figuras 1 y 7). Para Niemeyer, esta relación con el lugar, con las colinas y

pequeñas elevaciones que rodean a la ciudad de Río, es todavía más profunda y no necesariamente tan concreta, ya que él mismo, al hablar de las líneas y contornos naturales que se incorporan en su arquitectura dirá que son formas que se inspiran y se hacen eco del paisaje circundante¹⁴.

Sin embargo, en la obra que nos ocupa, esta solución tendrá un carácter más conceptual que representativo. Lo que observamos, si nos fijamos en la definición de la escena, en las ilustraciones o en la propia realidad física de la favela, son unas construcciones que buscan adaptarse a una naturaleza existente mediante intervenciones aditivas o sustractivas, generando planos horizontales de apoyo y muros de contención de piedra. Por su parte, Niemeyer define la topografía no mediante operaciones sobre una masa existente, sino a través de delgadas láminas que se posan, soportadas por finos pilares metálicos, sobre el plano horizontal del escenario, con un carácter más tectónico, podríamos decir, que la cualidad estereotómica de las intervenciones topográficas sobre el cerro.

Esta cualidad tectónica enlaza la solución con obras como el Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39), que Niemeyer construye junto a Lúcio Costa (figura 8), o los edificios del Palacio de Planalto (1958-60) y del Tribunal Supremo Federal (1958-60), enfrentados a uno y otro lado de la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia, la nueva capital del país, y cuyos proyectos estaba realizando el propio Niemeyer en fechas próximas al de la escenografía que nos ocupa¹⁵. En estos, enfatiza la creación de un plano horizontal principal, un verdadero *piano nobile*, que será el de acceso preferente al edificio desde el exterior, y al que se llegará mediante juegos de rampas exentas, ya sean curvas, en el proyecto para Nueva York, o rectas, en los edificios de Brasilia. Esta configuración dará lugar a una búsqueda *promenade architecturale*, heredada por Niemeyer de los planteamientos corbuserianos¹⁶, y que el brasileño empleará con un carácter más “teatral” en su obra, al colocar estos recorridos como parte del acceso al edificio pero separados de él con una característica posición exenta.

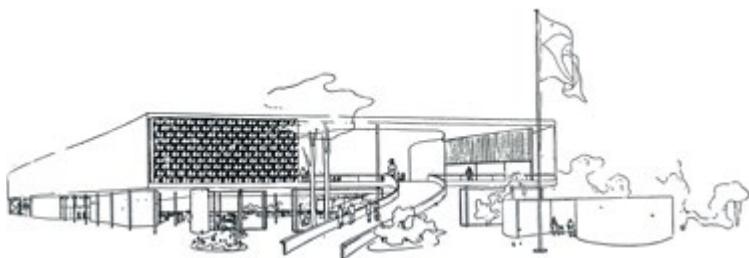


figura 8
Oscar Niemeyer y Lúcio Costa. Vista exterior del Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39). Autor: Oscar Niemeyer y Lúcio Costa. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

A esta idea colaboran las escaleras helicoidales características de Niemeyer, a las que confiere una cualidad casi escultórica y protagonista ubicándolas en espacios de una cierta dimensión, permitiendo una visión completa de su

desarrollo, como se aprecia en obras como el Palacio de Itamaraty (1962). La escalera que aparece a la izquierda del escenario en la versión construida tiene sin embargo un carácter más discreto, ya que, si bien sí es exenta y de planta helicoidal, ocupa una posición no tan expuesta y más próxima a las plataformas, con una configuración de carácter aparentemente más funcional y que transmite una cierta idea de adaptación al lugar que la aproxima, por tanto, a la descripción que hace de Moraes de los elementos de la escena.

En la escenografía podemos decir por tanto que se entremezclan ambas ideas, la del recorrido de carácter teatral de los actores a través de un plano exento creado a tal fin, y la de una representación topográfica, que queda reflejada especialmente en los planos superiores que ascienden hacia un lugar indeterminado, de manera que parecen estar siguiendo algún tipo de condicionante topográfico invisible.

Esta unión de ambas ideas nos remite a los planteamientos que podemos encontrar en otro proyecto también muy próximo en el tiempo como es la Casa das Canoas (1953), que Niemeyer construye para sí mismo en una de las colinas que circundan Río de Janeiro. La casa se configura conceptualmente mediante dos planos horizontales, suelo y cubierta, que dan lugar al principal espacio vividero, siendo la singular forma de la cubierta la que define la imagen característica de la vivienda. Sin embargo, podemos entender que la primera “decisión” que permite la creación de ese espacio vividero consiste en una intervención sobre el lugar, definiendo un nuevo plano del suelo mediante un basamento hueco, que alberga el programa más privado, y sobre él, y apoyado también parcialmente en el terreno existente, se establece ese suelo de la planta superior. Este basamento, que en muchas publicaciones de la obra apenas aparece recogido, es el que establece la mediación entre el espacio superior y la pendiente natural del terreno, generando un plano horizontal continuo cuyo borde queda definido por una curva de perfil libre, como si de una continuación de la topografía del lugar se tratase (figura 9).

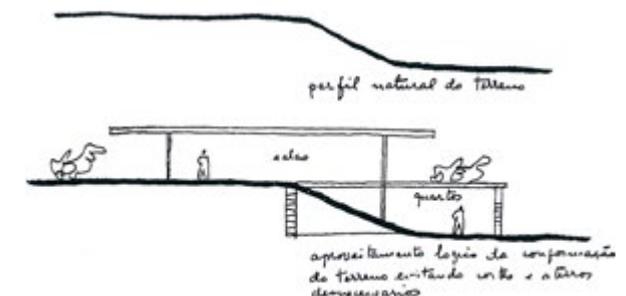


figura 9
Oscar Niemeyer. Croquis de implantación en el lugar de la Casa das Canoas (1953). Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Así, en la escenografía, podríamos entender también los planos horizontales, no sólo como un *piano nobile* tectónico elevado sobre el terreno, o como una meseta generada para servir de apoyo las viviendas, sino como un basamento

que unifica ambas ideas, un elemento arquitectónico que se convierte en parte de la topografía del lugar.

Elementos naturales. El árbol

En diversas ocasiones, el árbol es, para Niemeyer, un elemento del entorno con el que su arquitectura dialoga. Tal es el caso de la Sede de la Editorial Mondadori (1968-75) en Milán, en la que la distribución irregular de los pórticos de hormigón recuerda, en palabras del propio Niemeyer, a la de los chopos situados próximos al edificio¹⁷. Una relación menos directa, ya que no es fruto de un diálogo de formas semejantes enfrentadas, sino que se traduce en un eco formal más abstracto, es la que Niemeyer establece como uno de los referentes que da origen a las curvas naturales que emplea en algunos de sus proyectos¹⁸. Será el caso de los perfiles orgánicos que encontramos en las marquesinas de propuestas como la Casa de Baile (1940) en Pampulha.

Más allá de lo anterior, la investigación sobre el árbol que podemos ver en la obra de Niemeyer adquiere un mayor desarrollo en cuanto a la representación gráfica de estos elementos. Será este medio de especial interés, fundamentalmente por el grado de libertad que le permite a la hora de la experimentación con la forma, y por las posibilidades de trasladar los hallazgos a su arquitectura¹⁹. En lo que se refiere a la representación de los elementos vegetales, en Niemeyer encontramos un tratamiento similar al que podemos ver en la obra de Le Corbusier, con proyectos en los que el árbol aparece representado de forma realista y con un alto grado de detalle²⁰, y otros en los que los elementos vegetales se representan mediante masas y formas libres de perfil sinuoso²¹. Niemeyer optará habitualmente por una representación realista de la vegetación, especialmente en sus perspectivas más detalladas, en las que habitantes, mobiliario y elementos del entorno son tratados con sumo cuidado, pero en algunos casos concretos, como en la Casa de fin de semana para su padre (1949) en Mendes, la representación más realista de algunos elementos convive con otras formas libres de carácter abstracto (figura 10).



figura 10
Vista de la Casa de fin de semana para el padre de Oscar Niemeyer (1949) en Mendes, Río de Janeiro. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Esta manera de tratar los elementos vegetales será la que dará lugar a la forma de los árboles presentes en la escenografía para *Orfeu da Conceição*, y en su desarrollo es necesario tener en cuenta la influencia de las investigaciones

formales de autores próximos, como la pintora Tarsila do Amaral o el paisajista Roberto Burle Marx, colaborador habitual de Niemeyer²², o de artistas más alejados de la escena brasileña, como Jean Arp o Henry Moore²³. Así, esta representación de los elementos vegetales mediante formas abstractas de perfil sinuoso, que encontramos de forma literal en Arp o Tarsila do Amaral, dará el salto desde el mundo del arte a la arquitectura de la mano de Niemeyer, ya sea actuando como contrapunto a sus edificios o bien trasladándose al lenguaje formal de su arquitectura.

El espacio vividero. La cubierta y la ventana

La cubierta, conformada como un único plano horizontal blanco e ingrávito que define un espacio arquitectónico, será un elemento característico de la obra de Niemeyer, como vemos en las ya mencionadas Casa de Baile en Pampulha, Casa das Canoas o en la marquesina del Conjunto del Parque Ibirapuera (1951) en São Paulo.

Ese gesto sencillo, el de establecer un elemento de cobijo en el territorio como base de la creación de un espacio vividero, acerca la obra de Niemeyer a la de Mies van der Rohe, especialmente a obras como el Pabellón de Barcelona (1929) o a algunos de los estudios sobre casas patio que el alemán llevó a cabo en los años 30. Esta relación es clara en obras como la Casa das Canoas²⁴, cuyo paralelismo con algunos aspectos de la escenografía para el *Orfeu* ya hemos señalado, y, en ambos casos, no se limita únicamente a la cubierta, sino que aparece también en algunos de los elementos situados bajo ella, como los delgados pilares metálicos y el mobiliario distribuido en el espacio de forma aparentemente libre, pero, sobre todo, en el elemento “murario”, todos ellos presentes fundamentalmente en la versión representada en la maqueta (figura 11). El muro es un delgado plano vertical exento, de color oscuro, que

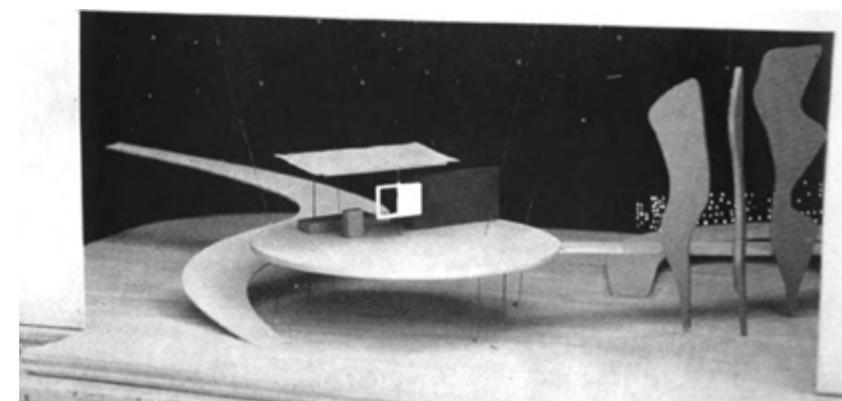
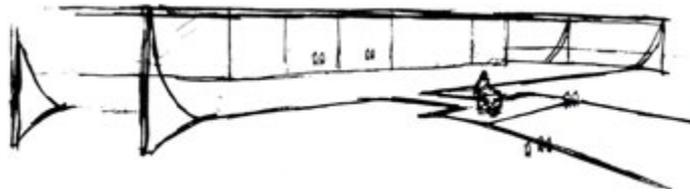


figura 11
Oscar Niemeyer. Maqueta de la escenografía para *Orfeu da Conceição* con el muro exento en la parte derecha de la plataforma superior. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: The Masters of World Architecture Series*. Nueva York: G. Braziller, 1960.

colabora de manera determinante en la configuración del espacio, pero que carece, o al menos así lo parece, de cualquier función portante, y se extiende más allá del límite establecido por la cubierta. Si en la Casa das Canoas, el

muro curvo de madera que delimita una zona estancial en la que se sitúa una mesa circular recuerda indudablemente al que vemos en la Villa Tugendhat (1930)²⁵, en la escenografía, pero solamente en la versión representada en la maqueta, un plano vertical oscuro, de materialidad diferente a la del suelo o la cubierta, remite a algunos de los muros del Pabellón de Barcelona o, muy especialmente, a aquellos que se proyectan desde la vivienda hacia el exterior en la Casa para una pareja sin hijos de la Exposición de la Construcción de Berlín de 1931.

Volviendo al plano de la cubierta, la alusión miesiana se hace clara si prestamos atención a su forma. Si comparamos esta obra con aquellas a las que nos hemos referido en el primer párrafo de este apartado, los perímetros de las cubiertas de estas presentan unas formas de perfil sinuoso, mientras que la de la escenografía es un rectángulo de líneas rectas y perpendiculares entre sí, solución semejante a la que empleará en el Palacio de Planalto o en el Tribunal Supremo Federal, aunque en estos la levedad conceptual del plano de cubierta queda matizada por el carácter escultórico de los pórticos de hormigón que lo sustentan (figura 12).



Si hay un elemento que nos llama la atención en la escenografía para *Orfeu* es la ventana, que adquiere la forma de un marco con listones que flota en el aire (figura 13). La primera pregunta que nos asalta al reparar en su presencia es la de su necesidad a la hora de identificar lo que estamos viendo como una arquitectura, y en especial, como una arquitectura doméstica. Si pensamos en proyectos como los de las Casas Patio de Mies, carentes de ventanas y cuyas fachadas están definidas por planos de vidrio, podemos entender la dificultad de asociación del sencillo plano de cubierta con un espacio arquitectónico para un público no especializado y, más aún, con el de una arquitectura como la de la favela. Quizá, la razón más clara de su necesidad conceptual la encontramos en las reflexiones de Xavier Monteys: “Si algo puede considerarse de un interés extremo en una habitación es sin duda la ventana. Una tumba no tiene ventana. La ventana expresa que allí se vive”²⁶ (figura 14).

La solución construida, una ventana con un hueco cuadrado y una contraventana corredera de lamas horizontales, es singular en la obra de

figura 12
Oscar Niemeyer. Croquis del edificio del Tribunal Supremo Federal para Brasilia. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.



figura 13
De izquierda a derecha, los actores que interpretan a Orfeu, Euridice y Aristeu posando delante de la escenografía con la ventana al fondo. Autor: desconocido. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/es/teatro/orfeo-da-conceicao> (consultado 23 de septiembre de 2022).

figura 14
Estreno de la obra con la ventana en el centro. Autor: desconocido. Procedencia: <http://memorialdademocracia.com.br/card/orfeu-e-euridice-sobem-o-morro#card-88> (consultado 2 de enero de 2023)

Niemeyer, aunque podemos encontrar algunos referentes que se le acercan, como las delicadas carpinterías de la fachada sur de la Sede Central del Banco Boavista (1946-48), o las contraventanas de madera de la primera casa que Niemeyer construyó para sí mismo en la Rua Carvalho de Azevedo (1942-49), ambas en Río de Janeiro. Sin embargo, el referente más próximo tal vez lo podamos encontrar nuevamente en la Casa das Canoas, en concreto, en las singulares ventanas de los dormitorios que se ubican en la planta inferior. Estas carpinterías, que ni siquiera aparecen grafiadas según su solución construida en las planimetrías con las que habitualmente se publica la obra, se configuran como cajas de vidrio que se proyectan por fuera de la fachada, dejando un hueco abierto hacia el interior. Este queda cerrado por dos contraventanas de lamas horizontales apenas visibles, ya que se ocultan dentro del muro de fachada, que serían los elementos que más se aproximan a la figura empleada en la escenografía (figura 15).

Pero estas referencias, a nuestro juicio, no sirven para explicar completamente la extrañeza que provoca este singular elemento. Quizá el acercamiento más certero nos lo podría dar entonces otro de los intereses experimentales que expresa el propio Niemeyer: “A veces he sentido la urgencia de crear esculturas (...) Fantaséaba con crear grandes esculturas para plazas públicas. Serían abstractas, ligeras, flotarían en el aire. Quizá serían obras surrealistas que incitarían a los observadores, asombrados, a tomarse un momento para pensar sobre ellas y tratar de descifrarlas”²⁷. Podríamos preguntarnos entonces si esta ventana es una ventana, o, incluso, si la casa es una casa, si incluimos en esta reflexión última el plano ingravido horizontal. O si, llenos de asombro, estamos contemplando una de esas piezas surrealistas que Niemeyer querría haber construido, en la escala íntima y discreta de la pequeña escenografía.

Conclusiones

Muchas de las investigaciones y de las “obsesiones” arquitectónicas de Niemeyer, como la levedad o la forma libre de inspiración simbólica, quedan recogidas en esta pequeña y poco conocida obra efímera, en la que el autor consigue, gracias precisamente a la libertad que le permiten

las condiciones del encargo, acercarse a su imagen de una arquitectura conceptual²⁸ en la que las ideas se trasladen de manera lo más directa posible al objeto arquitectónico. En este sentido, la escenografía se convierte en una oportunidad de experimentación en la búsqueda de la construcción de una imagen ideal liberada por completo de cualquier carácter funcional, más allá del servir como soporte y dirigir los movimientos de los actores. Sin embargo, este carácter conceptual y experimental no hace de esta obra un divertimento de menor importancia. En esta escenografía, la condensación de simbolismos y referencias, así como la independencia de las formas y de sus tensiones intrínsecas, que obedecen a unas leyes generadoras características, alcanzan un equilibrio de conjunto gracias a un diseño unitario que no podemos entender de otra forma más que como un verdadero proyecto arquitectónico²⁹.



figura 15
Oscar Niemeyer. Casa das Canoas (1953). Vista exterior e interior de las ventanas de los dormitorios. Autor: desconocido. Procedencia: (izquierda) BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996. / (derecha) PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

1. DE OLIVEIRA, Marina. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. Navegações. Julio – diciembre 2012, vol. 5, nº 2, p. 143-148.

2. Ídem.

3. Para una descripción más completa del origen y la inspiración de la obra ver PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008, p.211-213, y, sobre todo, MORÃES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Río de Janeiro: [s.n.], 1956, p.13-14. Gadelha y Sobreira destacan la importancia de una obra en la que se mezclan el espectáculo y la crítica social para el panorama artístico brasileño. GADELHA MAIA, Hortensia; SOBREIRA MUNIZ, Euler. Novos caminos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada. Revista Tecnologia. Junio 2018, vol. 39, nº 1, p. 1-14.

4. El texto de de Moraes ganará el primer premio en una competición vinculada a la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de Saõ Paulo, y la película de Camus, por su parte, cosechará el año de su estreno tanto la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes como el Globo de Oro, y, al año siguiente, el Oscar a la mejor película extranjera. Ídem.

5. Carlos Scliar será, además, el encargado de ilustrar una edición especial de la obra publicada con motivo de su estreno teatral. DE OLIVEIRA, op. cit.

6. GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica. Hablando por el subalterno: democracia racial y esencialismo estratégico del blanco en el drama “Orfeu da conceição” y el film “Orfeu negro”. Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. 2018, vol. 47, nº 1, p. 259-274.

7. PHILIPPOU, op. cit., p.211.

8. MORÃES, op. cit., p.13-14. Un breve acercamiento a la relación

entre arquitectura y *bossa nova* lo encontramos en WISNIK, Guilherme. Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music. The Architectural Review.

9. BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p.210.

10. *“O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, á esquerda, por pequena amurada de pedra, em semi-círculo, da cual desce um lance de degraus”* (El morro, encabalgado sobre la ciudad, cuyas luces brillan a lo lejos. Meseta de tierra con casas al fondo, junto al barranco, defendida, a la izquierda, por un pequeño muro de piedra, en semicírculo, del que desciede una escalinata). Original en MORÃES, op. cit., p.17. Entre paréntesis, traducción del autor. Aunque en el texto de la obra no figura de forma expresa, por la referencia que aparece en el propio título podemos suponer que el morro al que se refiere es el Morro da Conceição, uno de los más antiguos y carismáticos de la ciudad. PHILIPPOU, op. cit., p.211.

11. La foto de maqueta se ha encontrado tanto en PHILIPPOU, Styliane, op. cit. supra, nota 3, como en PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer. The Masters of World Architecture Series*. New York: G. Braziller, 1960, pero no se trata de la misma foto, y pueden apreciarse pequeñas diferencias en la propia maqueta. Para el presente artículo, nos referiremos principalmente a la fotografía recogida en el libro de Styliane Philippou, por ser en la que, a nuestro juicio, mejor se aprecian las intenciones del autor, si bien comentaremos la imagen recogida por Papadaki allí donde esta aporte alguna precisión relevante. Cabe señalar, casi como curiosidad, que Papadaki identifica la obra como una escenografía para “Black Orpheus” (Orfeo Negro), en lugar de la referencia correcta a “Orfeo da Conceição”. Sobre la importancia de las maquetas en el proceso proyectual de Oscar Niemeyer ver HIROKI, Juliana Eiko y ROZESTRATEN, Artur Simões. Una revisión crítica sobre el proceso proyectual de Oscar Niemeyer. Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universdad de Cuenca. Enero

2019, vol. 8, nº 15, p. 9-18.

12. BOTEY, op. cit., p.210. Texto entre corchetes del autor.

13. “Noite de lua, estática, perfeita” (Noche de luna, estática, perfecta). Original en MORÃES, op. cit., p. 17. Entre paréntesis, traducción del autor.

14. El propio Le Corbusier le dijo al brasileño que “tenía dentro de sí las montañas de Río”. FRANCO TABOADA, Juan Manuel. Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. 2010, nº 16, p. 88-95.

15. PHILIPPOU, op. cit., p.215. Para un análisis detallado de la relación entre la topografía y la arquitectura en la Plaza de los Tres Poderes ver RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carlos. *Topografías arquitectónicas en el paisaje contemporáneo*. Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2019, p. 58-64.

16. BULLARO, Luca. Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbusierianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer. Dearq. Revista de Arquitectura. Diciembre 2014, nº 15, pp. 38-53.

17. Íbid, p.346-347.

18. BULLARO, Luca. Experimentos “a mano libera” de Oscar Niemeyer: ensayo de clasificación por tipos. Dearq. Revista de Arquitectura. Enero 2019, nº 24, p. 170-181. Niemeyer, además, parece hacerse eco de las palabras de Rino Levi, quien “enfaticaba la importancia del entorno natural brasileño como la base para destacar en el campo de la arquitectura y el diseño urbano: ‘creo que nuestra floreciente vegetación y nuestras incomparables bellezas naturales pueden y deben sugerir algo original a nuestros artistas”’. Citado en PHILIPPOU, op. cit., p.35. Traducción del autor.

19. FRANCO TABOADA, op. cit., nota 15.

20. MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, Luis. «Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa». Director: Javier Frechilla. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000, p.93-94.

21. Este tipo de representación podemos encontrarla, por ejemplo, en algunas plantas de conjunto del proyecto de Unidades de Habitación para Meaux (1957) o en perspectivas exteriores para la Iglesia de Firminy-Vert (1963), según los dibujos encontrados en BOESIGER, Willy. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

22. BULLARO. Experimentos “a mano libera”, op. cit.

23. BULLARO. Experimentos “a mano libera”, op. cit., y NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: the Memoirs of Oscar Niemeyer*. 1a ed., reimp. London: Phaidon, 2010, p.131.

24. PHILIPPOU, op. cit., p.201.

25. Ídem.

26. MONTEYS, Xavier. *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p.132.

27. NIEMEYER, op. cit., p. 131.

28. “En repetidas ocasiones, Niemeyer escribió que en Brasilia los edificios estaban conceptualmente finalizados al acabar la realización de la estructura”. BULLARO. Experimentos “a mano libera”, op. cit. Ver también FRANCO TABOADA, op. cit.

29. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 43.

Bibliografía

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

BULLARO, Luca. Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbusierianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer. Dearq. Revista de Arquitectura. Diciembre 2014, nº 15, p. 38-53.

BULLARO, Luca. Experimentos “a mano libera” de Oscar Niemeyer: ensayo de clasificación por tipos. Dearq. Revista de Arquitectura. Enero 2019, nº 24, p. 170-181.

DE OLIVEIRA, Marina. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo.Navegações. Julio – diciembre 2012, vol. 5, nº 2, p. 143-148.

FRANCO TABOADA, Juan Manuel. Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. 2010, nº 16, p. 88-95.

GADELHA MAIA, Hortensia; SOBREIRA MUNIZ, Euler. Novos caminos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada. Revista Tecnologia. Junio 2018, vol. 39, nº 1, p. 1-14.

GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica. Hablando por el subalterno: democracia racial y esencialismo estratégico del blanco en el drama “Orfeu da conceição” y el film “Orfeu negro”. Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. 2018, vol. 47, nº 1, p. 259-274.

HIROKI, Juliana Eiko; ROZESTRATEN, Artur Simões. Una revisión crítica sobre el proceso proyectual de Oscar Niemeyer. Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca. Enero 2019, vol. 8, nº 15, p. 9-18.

MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, Luis. «Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa». Director: Javier Frechilla. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000.

MONTEYS, Xavier. *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

MORÃES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Río de Janeiro: [s.n.],1956.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos, 1999.

NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: the Memoirs of Oscar Niemeyer*. 1a ed., reimp. London: Phaidon, 2010.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer. The Masters of World Architecture Series*. New York: G. Braziller, 1960.

PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carlos. *Topografías arquitectónicas en el paisaje contemporáneo*. Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2019.

WISNIK, Guilherme. Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music. The Architectural Review. https://www.architectural-review.com/essays/bossa-nova-beat-the-symbiosis-between-brazilian-architecture-and-music (última consulta: 06/04/2023).