

NIEMEYER: LA EVOLUCIÓN DE LA FIGURA FEMENINA

NIEMEYER: THE EVOLUTION OF THE FEMALE FIGURE

Francisco J. Novoa Rodríguez

doi: 10.4995/ega.2018.9496

La divulgación realizada por las publicaciones de los últimos años de la vida de Oscar Niemeyer, han provocado una visión alterada de su producción gráfica. En este artículo se analizan las distintas variantes sobre el dibujo femenino partiendo de sus inicios hasta llegar a las figuras icónicas que han contribuido a la formación del mito.

PALABRAS CLAVE: OSCAR NIEMEYER. ARQUITECTOS BRASILEÑOS. DIBUJO ARQUITECTÓNICO. FIGURA FEMENINA

The publication of the last few years of Oscar Niemeyer's life has provoked an altered vision of his graphic production. In this article, the different variants of the female drawing are analyzed, starting from its beginnings to the iconic figures that have contributed to the formation of the myth.

KEYWORDS: OSCAR NIEMEYER. BRAZILIAN ARCHITECTS. ARCHITECTURAL DRAWING. FEMALE FIGURE





1. Niemeyer, Club Deportivo, 1934, planta y detalle

2. Niemeyer, Club Deportivo, 1934

1. Niemeyer, Sports Club, 1934, floorplan and detail

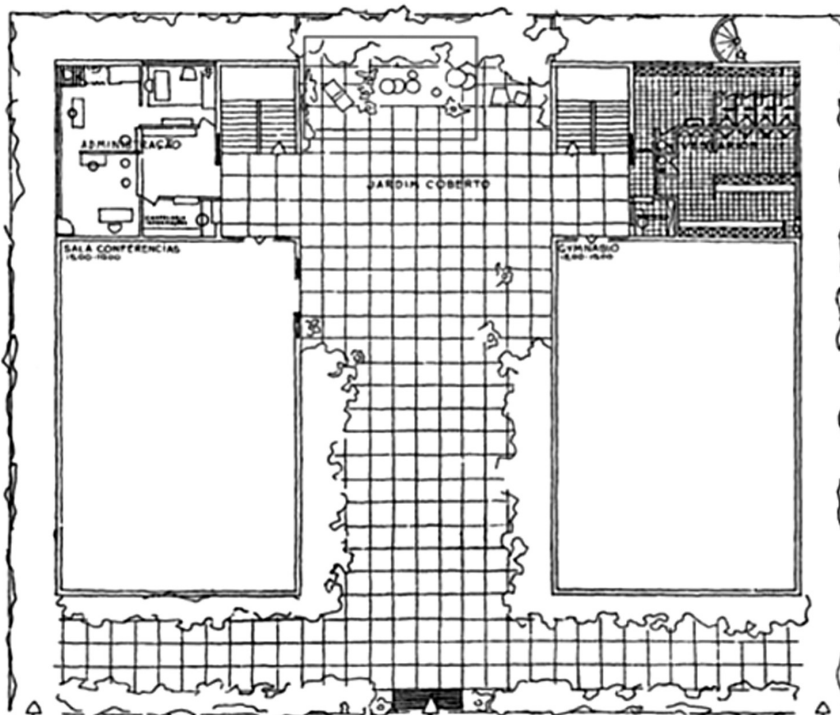
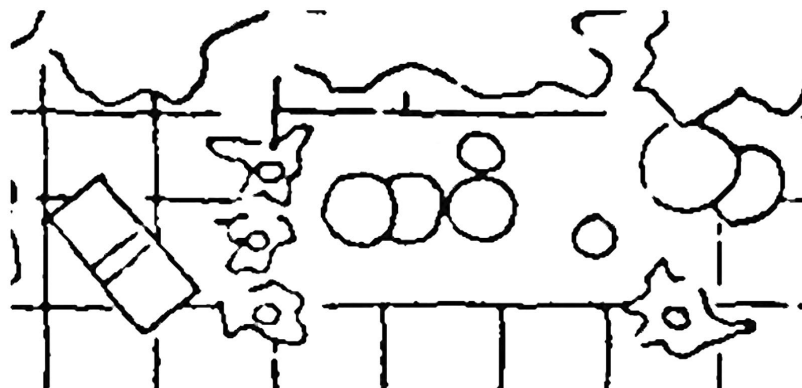
2. Niemeyer, Sports Club, 1934

Habitualmente en el dibujo arquitectónico, las figuras humanas son utilizadas en la representación de perspectivas, secciones y alzados proporcionando la relación escalar entre el espacio figurado y el ser humano. La característica de estas figuras en los dibujos de diédrico, es que todas poseen el mismo tamaño. De forma diferente, la perspectiva representa cada figura con distintos grados de detalle, condicionado generalmente por el nivel de profundidad del dibujo. El estudio cronológico de la representación gráfica de la figura femenina y su significación nos permite entender algunas de las claves de la obra y personalidad de Niemeyer.

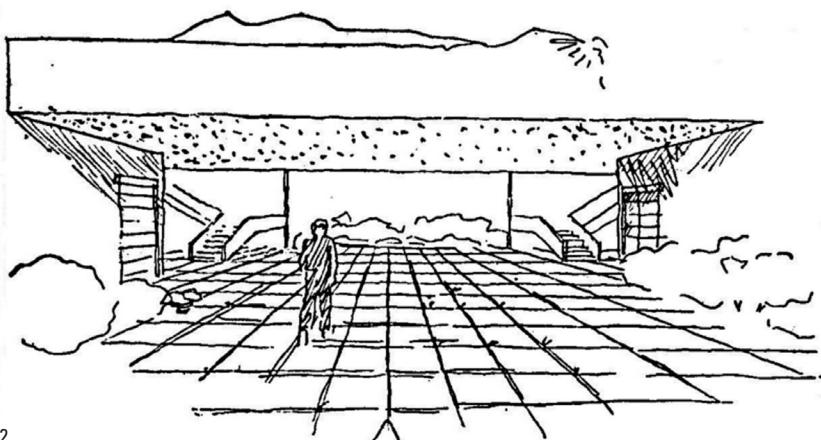
Las primeras representaciones (1934-1940)

En 1934, aparece publicado el primer proyecto de un joven Niemeyer. Con el título de “*Club deportivo*”. En la solución destacan dos tipos de representaciones que serán una constante en su obra. En primer lugar, las figuras humanas en planta (característica no muy utilizada en la representación en diédrico) se convertirá en una de las constantes en la trayectoria de Niemeyer en su obsesión por dotar a los dibujos de dinamismo. En el citado proyecto nos encontramos con una representación de figuras en planta no demasiado afortunada (Fig. 1). La confusión en la lectura de las formas provoca un rápido abandono de este recurso.

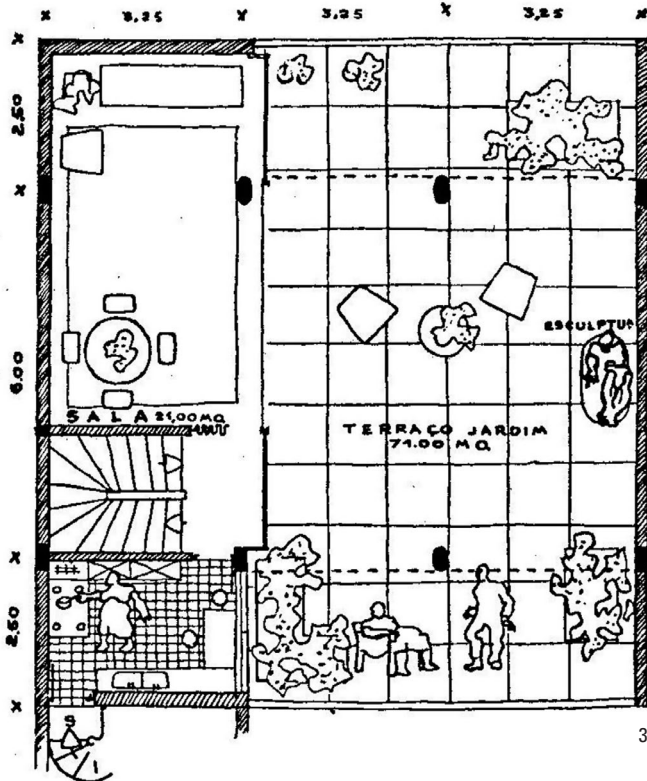
Algo similar ocurre en la representación en perspectiva, la figura aparece confundida en el dibujo con un poco expresivo rayado para conferirle consistencia, todavía muy alejado de la maestría de los años 60 (Fig. 2).



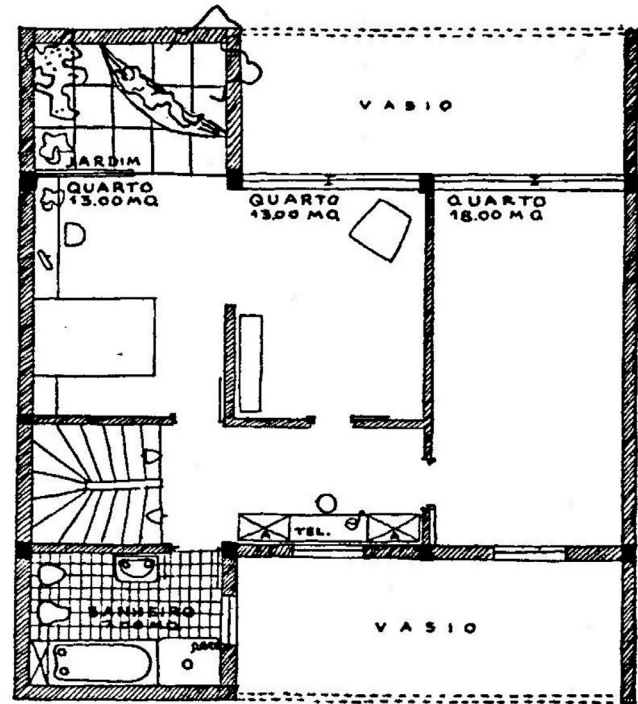
1



2



3



4

Typically, in architectural drawing, human figures are used in the representation of perspectives, sections and elevations, providing the climbing relationship between the figurative space and the human being. The characteristic of these figures in dihedral drawings is that they all have the same size. In a different way, the perspective represents each figure in different degrees of detail, usually conditioned by the depth level of the drawing. The chronological study of the graphical representation of the female figure and its significance allows us to understand some of the keys of Niemeyer's work and personality.

The first representations (1934-1940)

In 1934, the first project of a young Niemeyer was published. With the title of "Sports Club". In the solution, two types of representations stand out that will be a constant in his work. First of all, the human figures in flat (characteristic not very used in the dihedral representation) will become one of the constants in Niemeyer's trajectory in his obsession to give the drawings dynamism. In this project, we find a representation of figures in the flat not too successful (Fig. 1). The confusion in the reading of forms causes a quick abandonment of this resource. Something similar occurs in the representation in perspective, the figure

Su paso por el estudio de Lucio Costa en los años 30, le permite incorporar una componente nacionalista en sus trabajos, resumida en la unidad entre lo moderno y lo tradicional. En el proyecto de residencia en el barrio de Urca (1936), Niemeyer incorpora elementos provenientes de la tradición como hamacas o empleadas domésticas en sus dibujos (Fig. 3). Además, aplicará un nuevo recurso de representación, que denominaremos figura abatida en planta. "A diferencia de su uso en secciones o alzados, la figura abatida en planta posee mayor actividad (suelen presentarse realizando algún tipo de acción). La figura no está fijada al suelo, con lo que parece flotar extrañamente en un espacio que le es ajeno". (Novoa 2016)

Como puede apreciarse fácilmente, las figuras aún distan mucho de las representaciones más conocidas. El proceso para la conversión de la figura femenina en una de las señas de identidad gráfica de Niemeyer irá depurándose en el tiempo. Una particularidad de las figuras abatidas es la de ser la referencia en la orientación del

plano, como le ocurre al texto, su colocación en diagonal u horizontal dificulta enormemente su comprensión. Si en el dibujo, se incluye la representación de las redes de descanso, el resultado aumentará la confusión final (Fig. 4).

Las figuras femeninas de este periodo son fruto de exagerar los contornos o mediante el uso de ropas (en este caso de mujeres de servicio doméstico). Paralelamente, existirá una tendencia a dibujar figuras femeninas desnudas en esculturas de una proporción más académica (Fig. 5) y en otros casos, se acercan al primitivismo pictórico en que lo femenino se asocia al origen de la fertilidad (Fig. 6).

A partir de la llegada de Le Corbusier, las figuras presentan un mayor tipo de variantes (Fig. 7), con diversos grados de definición en la perspectiva. A medida que discurre su carrera profesional, Niemeyer irá ampliando su galería de recursos desde los rayados iniciales, a la diferenciación entre figuras masculinas y femeninas, mediante atributos en perfiles y vestidos. La variación en la moda a lo largo del siglo xx per-

- 3. Niemeyer, Residencia na Urca, 1936, planta primera
- 4. Niemeyer, Residencia na Urca (1936), planta segunda
- 5. Niemeyer, Concurso del edificio del A.B.L., 1936
- 6. Niemeyer, Residencia O. Andrade y T. Amaral, 1938
- 7. Niemeyer, Club universitario en la CUB, 1936

mite a la figura femenina presentar alternativas que identifican los periodos representados (Figs. 8 y 9).

Los experimentos de los años 40 y 50

Tras el éxito de Pampulha, los personajes que habitan las perspectivas sufren una nueva evolución. La influencia de las experiencias de Niemeyer en la estética del arte concreto se refleja en la mayor abstracción con que son tratadas las figuras. Si las vestimentas se ciñen a la moda de principios de los cincuenta, las expresiones han desaparecido de los rostros para convertirse en figuras estáticas, casi geométricas, alejadas del dinamismo de los años precedentes (Fig. 10).

La consolidación de un estilo: Brasilia y el exilio

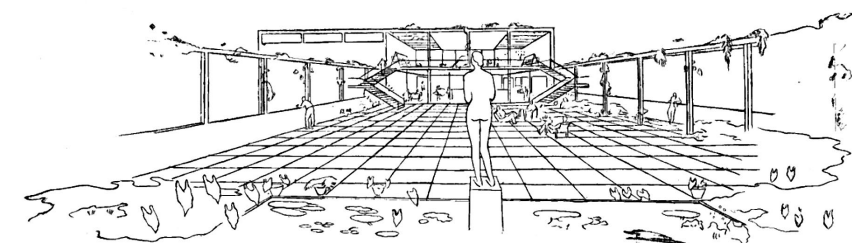
La abundancia de trabajos durante la construcción de la capital provocará un proceso de simplificación en los proyectos de Niemeyer, lo que, de manera directa, influirá en la expresión gráfica de sus dibujos. Éstos pasan de la utilización de color o sombras, al uso del trazo en tinta como único instrumento de expresión. Las figuras acompañarán este proceso, pasando a ser cada vez más abstractas. El dibujo utilizado en las perspectivas de los años anteriores, que denominamos de oficio, en el que el punto de fuga es parte de vital importancia para crear un juego de profundidades, va desapareciendo a favor del llamado dibujo didácti-

- 3. Niemeyer, Residence in Urca, 1936, first floor
- 4. Niemeyer, Residence in Urca (1936), second floor
- 5. Niemeyer, A. B. I. Building Competition, 1936
- 6. Niemeyer, Residence O. Andrade and T. Amaral, 1938
- 7. Niemeyer, University Club at the CUB, 1936

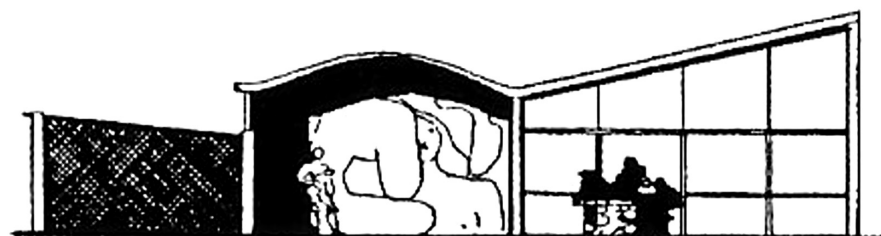
appears confused in the drawing with a little expressive striped to confer consistency, still far from the mastery of the 1960s (Fig. 2). His time at Lucio Costa's studio in the 1930s allowed him to incorporate a nationalist component into his work, summarized in the unity between the modern and the traditional. In the residential project in the neighborhood of a Urca(1936), Niemeyer incorporates elements from tradition such as hammocks or domestic worker in his drawings (Fig. 3). In addition, it will apply a new recourse of representation, which we will call laydown figure on flat. "Unlike its use in sections or elevations, the laydown figure in flat has greater activity (usually they are presented performing some type of action). The figure is not fixed to the ground, so it seems to float strangely in a space that is unrelated to it." (Novoa 2016)

As can be easily seen, the figures are still far from the most well-known representations. The process of converting the female figure into one of Niemeyer's graphic signs of identity will become more and more refined over time. A peculiarity of the laydown figure is that it's the reference in the flat orientation, as it happens to the text, its placement diagonally or horizontally makes it extremely difficult to understand. If the drawing includes the representation of the hammocks, the result will increase the final confusion (Fig. 4). The feminine figures of this period are the result of exaggerating the contours or through the use of clothes (in this case women in domestic worker). At the same time, there will be a tendency to draw nude female figures in sculptures of a more academic proportion (Fig. 5) and in other cases, they come close to the pictorial primitivism in which the feminine concept is associated with the origin of fertility (Fig. 6).

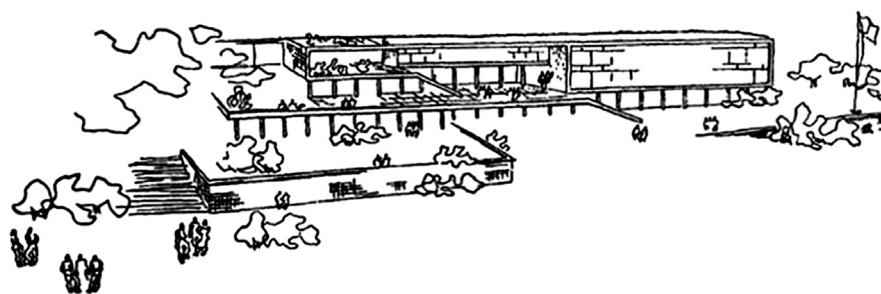
Since the arrival of Le Corbusier, the figures have a greater diversity of variants (Fig. 7), with varying degrees of definition in perspective. As his professional career progresses, Niemeyer will expand his resource gallery from the initial stripes, to the differentiation between male and female figures, through attributes in profiles and dresses. The variation in fashion throughout the 20th century allows the female figure to present alternatives that identify the periods represented (Fig. 8-9).



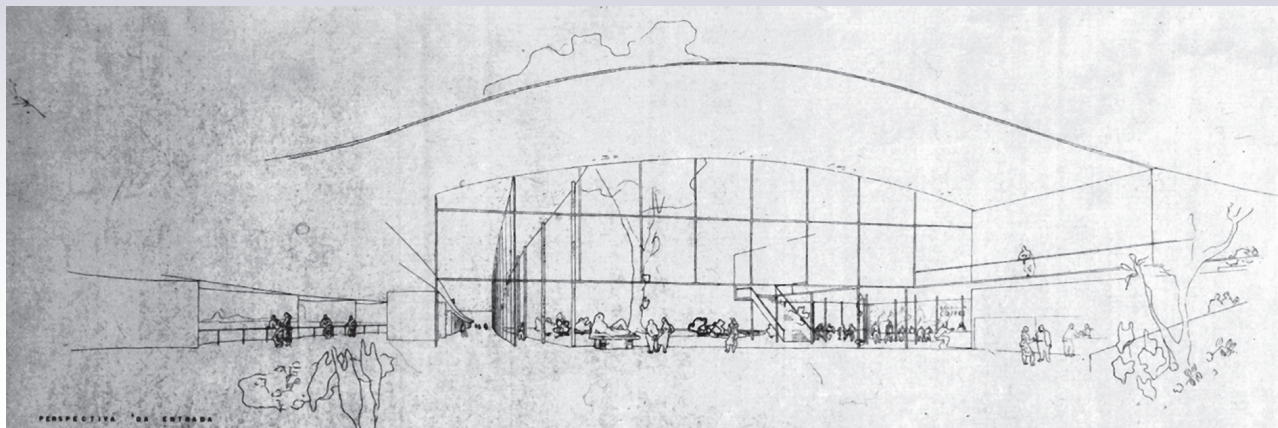
5



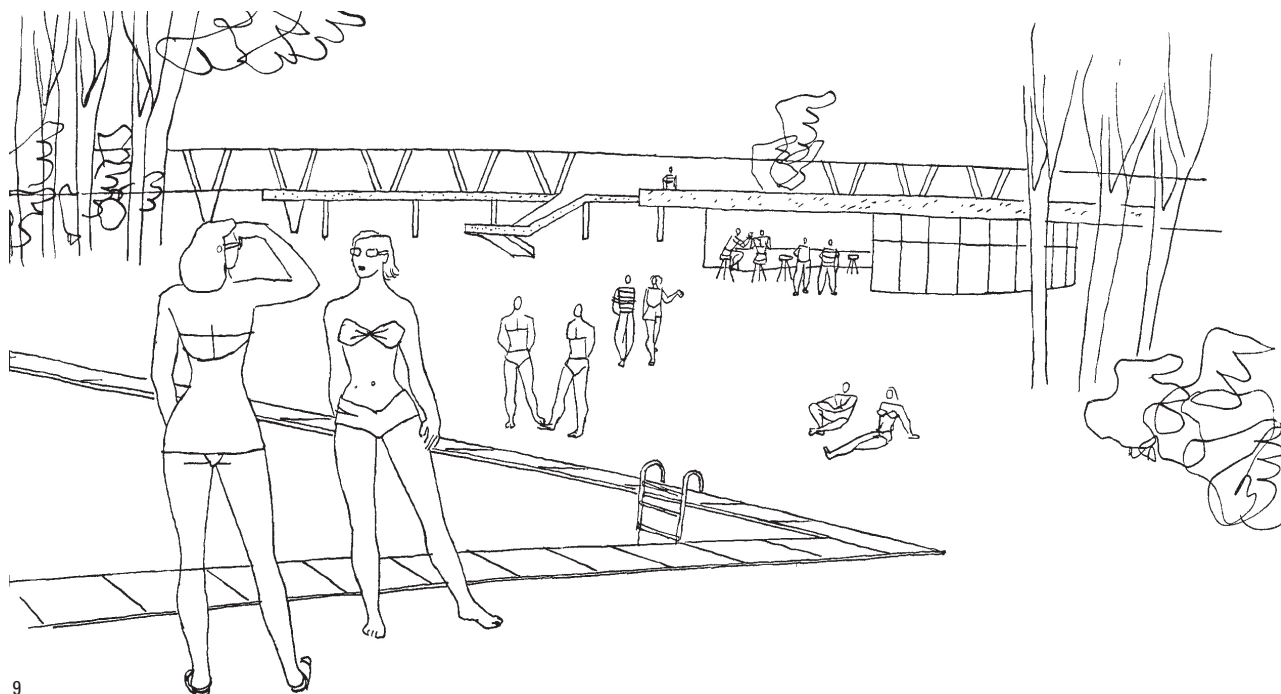
6



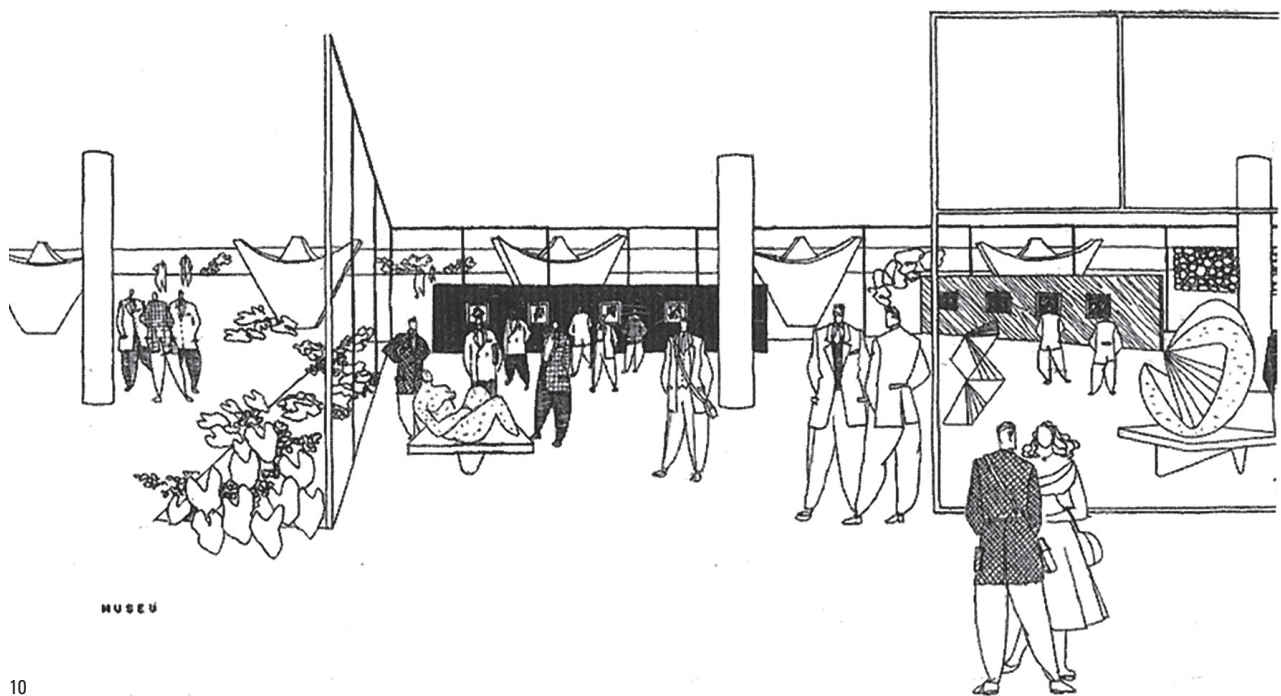
7



8



9



10



8. Niemeyer, Pabellón de Brasil en Nueva York, 1939, concurso

9. Niemeyer, Hotel Quitandinha, Petropolis, 1947-50

10. Niemeyer, Conjunto Governador Kubitschek, Belo Horizonte, 1951

8. Niemeyer, Brazil Pavilion in New York, 1939, competition

9. Niemeyer, Hotel Quitandinha, Petropolis, 1947-50

10. Niemeyer, Governor Kubitschek complex, Belo Horizonte, 1951

co, cuyo valor se verá incrementado con la búsqueda sistemática del icónico. Durante los trabajos de la capital, estas variantes conviven en un proceso que se decantará finalmente hacia los grafismos de un solo trazo con el que sus figuras complementan a dibujos convertidos en paradigmáticos (Fig. 11).

La realización de proyectos en el exterior mantendrá la línea de trabajo planteada en Brasilia. Las figuras se ejecutan con la misma abstracción y neutralidad que excluyen cualquier contenido de género femenino. A este hecho, habría que unir los ambientes culturales más conservadores, unido a la inclusión de la temática religiosa en algunos proyectos como la mezquita de Argel (Fig. 12).

La figura femenina se utilizará solamente para ambientar espacios lúdicos de proyectos en el ámbito privado, tales como viviendas (Fig. 13), o en proyectos realizados en ambientes culturales más liberales, generalmente europeos. A pesar de ser dibujadas semidesnudas, han perdido toda carga de sensualidad. Los miembros de los cuerpos parecen bocetos extraídos de figuras de madera articuladas.

El descubrimiento del inconsciente

La temática de lo femenino comienza a ser tratada por Niemeyer a partir de mediados de los años 70. Estos se conciben como complemento a sus textos. La forma dibujada a partir de pocos trazos se acerca a las representaciones realizadas por Le Corbusier en su *poema del ángulo recto*, donde la mujer es representada en su visión dualista del cosmos. Para el arquitecto francosuizo, el equilibrio de elementos contrapues-

tos, vertical-horizontal, tierra-agua, masculino-femenino, es un punto fundamental para comprender la esencia de la creación artística y arquitectónica. Lo femenino se combina en ocasiones con otros símbolos, como el río, la metáfora del meandro o el pez (Fig. 14).

Esa idea será continuada, en cierto sentido, por Niemeyer, que situará a sus figuras femeninas, en un estado intermedio entre lo erótico y lo espiritual. El concepto de *Ánima*, introducido por Jung, y que alude a las “imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente del hombre”, (Jung [1934] 2002), permite otro acercamiento al grupo de figuras simbólicas que pueblan el discurso de Niemeyer. A medida que la fantasía se plasma en figuras femeninas, el arquitecto irá incorporando estas imágenes en todos sus discursos. La belleza femenina a la que alude Niemeyer es la de mujeres con aspecto romántico y sugerente que, sin embargo, aún contienen una cierta carga erótica. Este aspecto se confunde, en numerosas ocasiones, con referencias explícitas en textos escritos, donde la mujer se utiliza como factor vital y sexual.

Le gusta la belleza (sospia). La mujer le fascina y la naturaleza le emociona. Muchas cosas nos identifican. (Niemeyer 1992. p.11)

Para Niemeyer, lo femenino en muchos casos pasa a confundirse con la naturaleza. Las analogías surgidas de este procedimiento provocan una cada vez mayor ambigüedad en el trazo. Cada vez la mayor abstracción de lo femenino como metáfora de la naturaleza será el principal rasgo de los dibujos, convirtiéndose en uno de los paradigmas gráficos de su última época. No sorprende que muchas de las publicaciones recientes contengan la reproducción

The experiments of the 1940s and' 50s

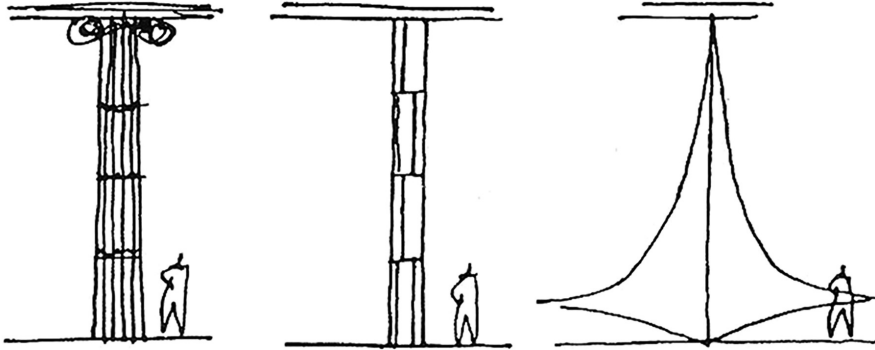
After Pampulha's success, the characters who inhabit the perspectives undergo a new evolution. The influence of Niemeyer's experiences on the aesthetics of concrete art is reflected in the greater abstraction with which figures are treated. If the costumes stick to the fashion of the early 1950s, the expressions have disappeared from the faces to become static, almost geometric figures, far removed from the dynamism of previous years (Fig. 10).

The consolidation of a style: Brasilia and exile

The abundance of work during the construction of the capital will lead to a process of simplification in Niemeyer's projects, which will directly influence the graphic expression of his drawings. These go from the use of color or shadows, to the use of ink strokes as the only instrument of expression. The figures will accompany this process, becoming more and more abstract. The drawing used in the perspectives of the previous years, which we call by trade, in which the vanishing point is a vital part of creating a game of depths, is disappearing in favor of the so-called didactic drawing, whose value will be increased with the systematic search for the icon. During the works of the capital, these variants coexist in a process that will eventually move towards the graphs of a single stroke with which their figures complement the drawings converted into paradigmatic drawings (Fig. 11).

The carrying out of projects abroad will maintain the line of work proposed in Brasilia. The figures are executed with the same abstraction and neutrality that exclude any female gender content. In addition to this, the more conservative cultural environments should be added, together with the presence of religious themes in some projects such as the Algiers mosque (Fig. 12).

The female figure will only be used to set up play spaces for projects in the private sphere, such as housing (Fig. 13), or for projects carried out in more liberal cultural environments, generally European. Despite being half-naked, they have lost all of its sensuality. The body parts look like sketches taken from wooden figures.



11

The discovery of the unconscious

The subject of the feminine concept begins to be dealt with by Niemeyer in the mid-1970s. These are designed to complement his texts. The form drawn from a few strokes is close to the representations made by Le Corbusier in his *poem from the right angle*, where women are represented in his dualistic vision of the cosmos. For the French-Swiss architect, the balance of opposing elements, vertical-horizontal, earth-water, masculine-feminine, is a fundamental point to understand the essence of artistic and architectural creation. Feminine is sometimes combined with other symbols, such as the river, the metaphor of the meander or the fish (Fig. 14).

This idea will be continued, in a certain sense, by Niemeyer, who will place his female figures in an intermediate state between the erotic and the spiritual. The concept of Anima, introduced by Jung, and which alludes to the archetypal images of the eternal feminine in the unconscious of man, (Jung [1934]2002), allows another approach to the group of symbolic figures that populate Niemeyer's discourse. As the fantasy is expressed in female figures, the architect will incorporate these images into all his speeches. Feminine beauty that Niemeyer talks about women with a romantic and suggestive aspect, which, however, still contain a certain erotic charge. This aspect is often confused with explicit references in written texts, where women are used as vital and sexual factors.

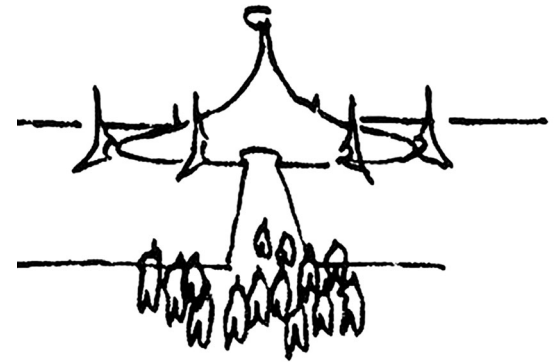
He likes beauty (sospia). Woman fascinate him and the nature impresses him. We have many things in common. (Niemeyer 1992. p. 11)

For Niemeyer, the feminine is often confused with nature. The analogies arising from this procedure lead to an ever-increasing ambiguity in the stroke. The greater abstraction of the feminine as a metaphor for nature will be the main feature of the drawings, becoming one of the graphic

de otra fotografía de Clergue (Fig. 15), situada sobre el tablero de trabajo del arquitecto.

Las figuras femeninas comienzan a ser divulgadas a partir de los años 70 como complemento de textos de temáticas diversas. Las figuras se presentan en dos posiciones repetidas de forma habitual en sus posteriores composiciones (Fig. 16). Por un lado, tenemos los cuerpos horizontales, generalmente de trazo inacabado, cercanos a la obra fotográfica de Clergue. “La relación de analogía entre estas formas y el paisaje es inmediata.” (Cirlot 1958). En un sentido contrapuesto, las figuras verticales suelen ser más definidas en sus contornos acercándose más al dibujo erótico, donde las caderas y los senos son dibujados con especial atención. Su simbolismo lo acerca a los dibujos de Le Corbusier.

En otro ámbito, las formas femeninas se introducen en composiciones de algunos de sus proyectos más destacados. El MAC de Niteroi es uno de sus últimos edificios

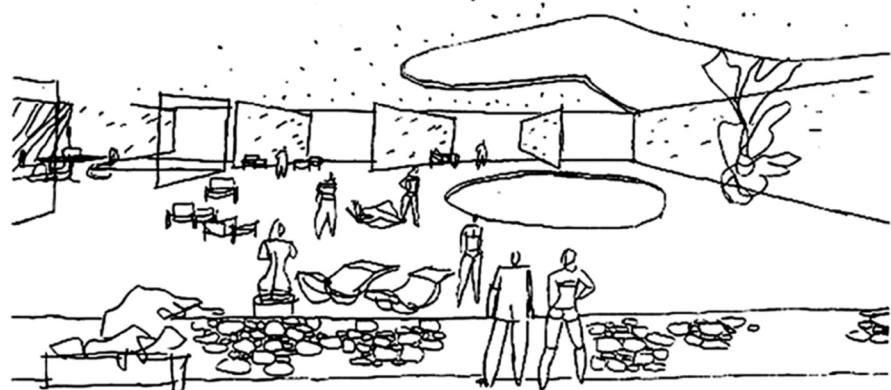


12

más divulgados de este último periodo. Al binomio edificio paisaje, se une un elemento aparentemente insignificante como los tres veleros, cuya función principal es resaltar en contraste entre cielo y mar. Como elemento final surge una figura femenina vertical, que unifica de manera simbólica los tres estados de mar, tierra y aire (Fig. 17).

En un proceso de continua simplificación, los dibujos se van reduciendo al mínimo número de trazos, prescindiendo en algunos casos del pecho y extremidad. Será los trazos del cabello y la confrontación formal de la ondulación de la espalda con el paisaje, la que defina la figura dibujada, en un proceso de búsqueda de mistificación de lo femenino, que perderá definitivamente su carga erótica (Fig. 18).

Niemeyer no duda en incorporar el simbolismo de las figuras femeninas en la forma arquitectónica. Ambas se entremezclan a través de la transformación del cuerpo femenino, en un trazo cada vez más



13



14

- 11. Niemeyer, Exposición realizada en el Louvre, París, 1965
- 12. Niemeyer, Mezquita de Argel, 1968
- 13. Niemeyer, Residencia Rothschild, Cesarea, Israel, 1965
- 14. Le Corbusier, *Le Poeme de L'Angle Droit*, 1955

- 11. Niemeyer, Exhibition at the Louvre, Paris, 1965
- 12. Niemeyer, Algiers Mosque, 1968
- 13. Niemeyer, Rothschild Residence, Caesarea, Israel, 1965
- 14. Le Corbusier, *Poem of the Right Angle*, 1955

paradigms of its last period. Not surprisingly, many of the recent publications contain the reproduction of another Clergue's photographs (Fig. 15), located on the architect's worktop. Female figures began to be published in the 1970s as a complement to texts on various subjects. The figures are presented in two positions repeated in the previous compositions (Fig. 16). On the one hand, we have the horizontal bodies, generally of unfinished line, close to Clergue's photographic work. 'The analogous relationship between these forms and the landscape is immediate' (Cirlot 1958). In an opposite sense, the vertical figures are usually more defined in their contours, closer to the erotic drawing, where the hips and breasts are drawn with special attention. His symbolism brings him closer to Le Corbusier's drawings. In another field, feminine forms are introduced in compositions of some of his most outstanding projects. Niteroi's Museum of Contemporary Arts is one of his most know works during this last period. The binomial building-landscape, a seemingly insignificant element is added as the three sailboats, whose main function is to emphasize the contrast between sky and sea. As a final element, a vertical female figure emerges, symbolically unifying the three elements of sea, land and air (Fig. 17).

In a process of continuous simplification, the drawings are reduced to the minimum number of strokes, in some cases dispensing with the breast and limb. It will be the hair strokes and the formal confrontation of the curvature of the back with the landscape, which defines the figure drawn, in a process of search for mystification of the feminine, which will definitely lose its erotic charge (Fig. 18).

Niemeyer does not hesitate to incorporate the symbolism of female figures into the architectural form. Both are mixture through the transformation of the female body, in an stroke increasingly more free and abstract. This relationship is rightly raised in the study of Manuel Franco. Even the hair will be transformed in these cases to be confused with the concrete sheets so characteristic of his projects (Fig. 19). In parallel, figures appear with a greater

libre y abstracto Esta relación es planteada acertadamente en el estudio de Manuel Franco. Incluso el cabello se transformará en estos casos para confundirse con las láminas de hormigón tan características de sus proyectos (Fig. 19).

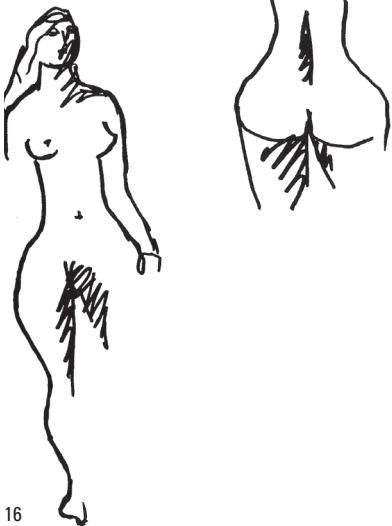
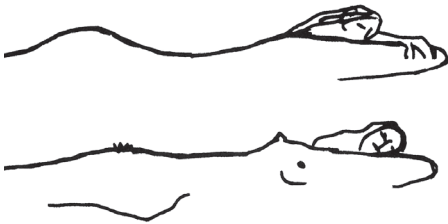
En paralelo, aparecen figuras con una mayor contención en el erotismo, aumentando los aspectos místicos y trascendentales de lo representado. Son dibujos de divinidades en su mayoría de origen católico como Santa Cecilia (Patrona de los músicos, los poetas y los ciegos), que se incorporan en proyectos de edificaciones religiosas, (Fig. 20). La aparición de elementos representativos como ángeles, nubes e instrumentos

musicales configuran la iconografía de una imagen femenina en estado de beatitud, que se alejan de sus figuras más divulgadas.

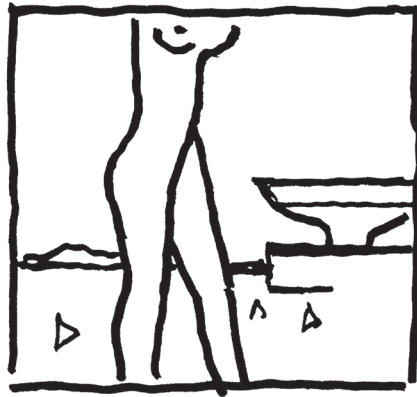
A través de este recorrido, comprobamos como la evolución de la figura femenina de Niemeyer discurre en el tiempo de forma paralela a su obra en un proceso que termina trascendiendo el mero significado del dibujo como oficio arquitectónico. Las primeras representaciones, influenciadas por las figuras de Le Corbusier y Lucio Costa; los experimentos de los años 50, marcados por el arte concreto, el surrealismo o la moda pin up; los años 60 se establece un estilo de simplificación que durará durante



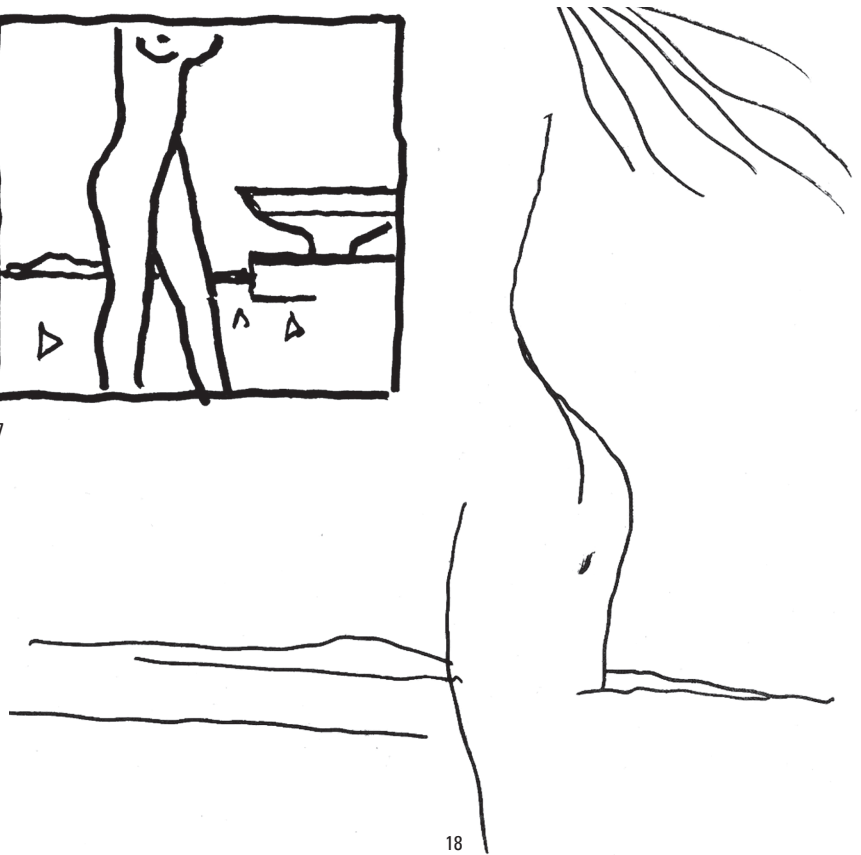
15



16



17



18

containment in eroticism, increasing the mystical and transcendental aspects of what is represented. They are drawings of divinities of mostly Catholic origin such as Santa Cecilia (Patron saint of musicians, poets and the blind), which are incorporated into projects of religious buildings, (Fig. 20). The appearance of representative elements such as angels, clouds and musical instruments make up the iconography of a feminine image in a state

el exilio; Finalmente, su estancia en París consolidará los principales paradigmas femeninos que prolongará hasta su muerte. ■

Referencias

- Archivo Fundação Oscar Niemeyer. Río de Janeiro: <http://www.niemeyer.org.br/obras>
- CIRLOT, Juan Eduardo, [1958] 1992. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor
- COSTA, Lucio, [1995] 1997. *Lucio Costa. Registro de una vivência*. São Paulo: Empresa das Artes.
- DIAS COMAS, Carlos Eduardo, 2010. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. *ARQTEXTO*, no.16, pp.56-97.
- FRANCO TABOADA, Manuel, 2013. *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. A Coruña: UDC.
- GOODWIN, Philip L., [1943] 1944. *Brazil Builds. Architecture new and old (1652-1942)*. New York: Museum of Modern Art.



15. Lucien Clergue, fotografía *Géantes de la mer*, Camargue, 1971

16. Niemeyer, Dibujos femeninos, 1978

17. Niemeyer, Mac de Niterói, 1991

18. Niemeyer, *Diante do nada*, 1999

19. Niemeyer, Dibujo, 2000

20. Niemeyer, Capilla de Santa Cecilia, Miguel Pereira, 1989

15. Lucien Clergue, photograph *Géantes de la mer*, Camargue, 1971

16. Niemeyer, Female Drawings, 1978

17. Niemeyer, Museum of Contemporary Arts(MAC) de Niterói, 1991

18. Niemeyer, *Diante do nada*, 1999

19. Niemeyer, Drawing, 2000

20. Niemeyer, Chapel of St. Cecilia, Miguel Pereira, 1989

- JUNG, Carl G., [1934] 2002. *Los Arquetipos y el Inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- LE CORBUSIER. [1955] 2006. *Le poeme de l'angle droit*. Paris.
- MACEDO, Danilo Matoso, 2008. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados.
- MONDADORI, Arnaldo (editor), 1975. *Oscar Niemeyer*. Milan: Mondadori.
- NIEMEYER, Oscar, 1935. Club Sportivo. *Revista da diretoria de engenharia (P.D.F.)*, no.14, vol. IV, pp.236-240.
- NIEMEYER, Oscar, 1936a. Residência a ser construída na Urca. *Revista da dire-*

toria de engenharia (P.D.F.), no.5, vol. III, pp.258-259.

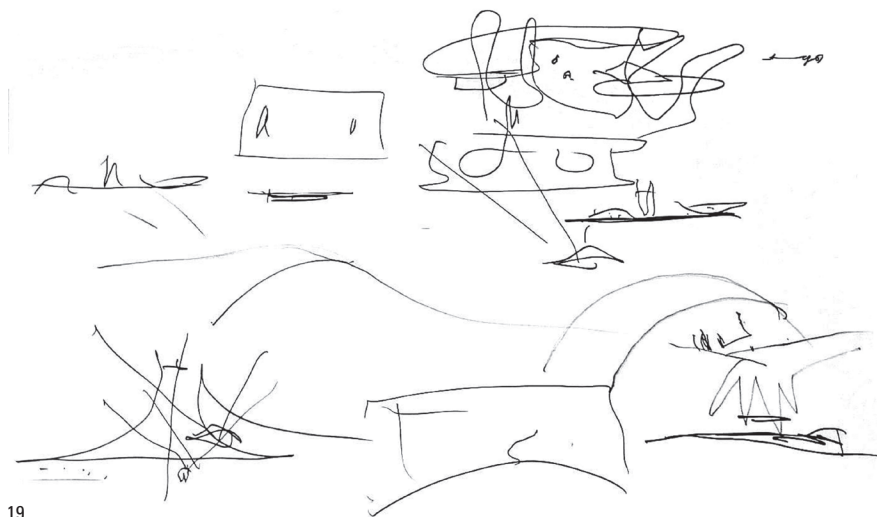
- NIEMEYER, Oscar y otros, 1936b. Anteproyecto para a associação Brasileira de Imprensa. *Revista da diretoria de engenharia (P.D.F.)*, no.6, vol. III, pp.334-341.
- NIEMEYER, Oscar, 1939. Residência para o Escritor Oswaldo de Andrade. *Arquitetura e urbanismo*, no.3, pp.502-503.
- NIEMEYER, Oscar, [1978] 2005. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan.
- NIEMEYER, Oscar, [1992] 1999. *Meu sócia e eu*. Porto: Campo das letras.
- NIEMEYER, Oscar, 1997. *Museo de Arte Contemporâneo de Niterói*. Rio de Janeiro: Revan.
- NIEMEYER, Oscar, 1999. *Diante do Nada*. Rio de Janeiro: Revan.
- NOVOA RODRÍGUEZ, Francisco J., 2016. *Oscar Niemeyer: Dibujo y Didáctica a través del Mito*. Tesis Doctoral en Arquitectura y Urbanismo: Universidad da Coruña (UDC)
- PAPADAKI, Stamo, [1956] 1958. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold.

of beatitude, which moves away from its most popular figures.

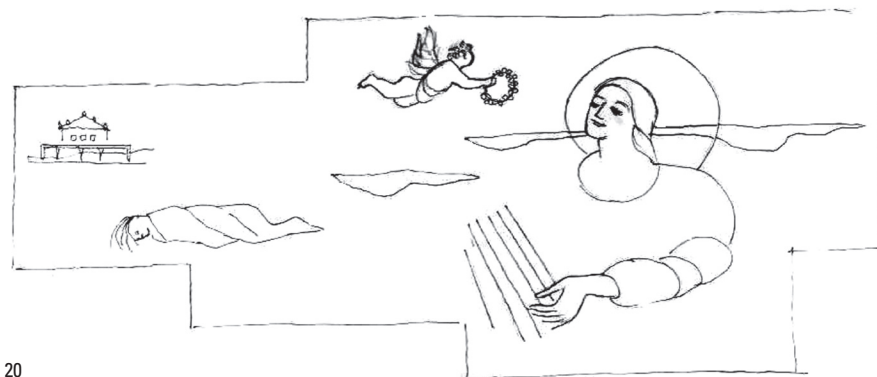
Through this journey, we can see how Niemeyer's feminine figure evolves over time in parallel with his work in a process that ends up transcending the mere meaning of drawing as an architectural profession. The first representations, influenced by the figures of Le Corbusier and Lucio Costa; the experiments of the 1950s, marked by concrete art, surrealism or pin up fashion; the 1960s establish a style of simplification that lasted during the exile; finally, his stay in Paris creates the main female paradigms that would last until his death. ■

References

- Oscar Niemeyer Foundation Archive. Rio de Janeiro: <http://www.niemeyer.org.br/obras>
- CIRLOT, Juan Eduardo, [1958]1992. *Dictionary of Symbols*. Barcelona: Work
- COSTA, Lucio, [1995]1997. *Lucio Costa. Registration of a life*. São Paulo: Empresa das Artes.
- DAYS COMAS, Carlos Eduardo, 2010. *The 1939 New York world fair: the Brazilian pavilion*. ARQTEXT, no. 16, pp. 56-97.
- FRANCO TABOADA, Manuel, 2013. *The architecture of Oscar Niemeyer from his drawings*. A Coruña: UDC.
- GOODWIN, Philip L., [1943]1944. *Brazil Builds. Architecture new and old (1652-1942)*. New York: Museum of Modern Art.
- JUNG, Carl G., [1934]2002. *The Archetypes and the collective unconscious*. Madrid: Trotta.
- LE CORBUSIER. [1955]2006. *Poem of the Right Angle*. Paris.
- MACEDO, Danilo Matoso, 2008. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Chamber of Deputies.
- MONDADORI, Arnaldo (editor), 1975. *Oscar Niemeyer*. Milan: Mondadori.
- NIEMEYER, Oscar, 1935. Sport Club. *Revista da diretoria de engenharia (P. D. F.)*, no. 14, vol. IV, pp. 236-240.
- NIEMEYER, Oscar, 1936a. Residence to be built in Urca. *Revista da diretoria de engenharia (P. D. F.)*, no. 5, vol. III, pp. 258-259.
- NIEMEYER, Oscar et al., 1936b. Preliminary project for the Brazilian Printing Association. *Revista da diretoria de engenharia (P. D. F.)*, no. 6, vol. III, pp. 334-341.
- NIEMEYER, Oscar, 1939. Residence for the writer Oswaldo de Andrade. *Architecture and urbanism*, no. 3, pp. 502-503.
- NIEMEYER, Oscar, [1978]2005. *In the shape of architecture*. Rio de Janeiro: Revan.
- NIEMEYER, Oscar, [1992]1999. *Meu sócia e eu*. Porto: Campo das letras.
- NIEMEYER, Oscar, 1997. *Museum of Contemporary Art of Niterói*. Rio de Janeiro: Revan.
- NIEMEYER, Oscar, 1999. *Diante do Nada*. Rio de Janeiro: Revan.
- NOVOA RODRÍGUEZ, Francisco J., 2016. *Oscar Niemeyer: Drawing and Didactics through Myth*. Doctoral Thesis in Architecture and Urbanism: Universidad da Coruña (UDC)
- PAPADAKI, Stamo, [1956]1958. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold.



19



20