

# NIEMEYER

## LA CERÁMICA ARQUITECTÓNICA EN LA PRIMERA ETAPA DE LA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

### THE ARCHITECTURAL CERAMICS IN THE EARLY WORK OF OSCAR NIEMEYER

*Irene de la Torre Fornés*

doi: 10.4995/ega.2020.12094

La cerámica arquitectónica ha desempeñado un papel relevante en las obras más destacadas de Oscar Niemeyer, a las que ha aportado valores constructivos, estéticos y culturales, contribuyendo (unas veces de forma discreta, otras con presencia evidente) a la originalidad de su arquitectura.

El análisis de las características cromáticas, morfológicas y simbólicas de las piezas cerámicas contenidas en los edificios más emblemáticos de su primera etapa, inserta en los albores del Movimiento Moderno, permite establecer las motivaciones que le llevaron al empleo consciente del azulejo en sus creaciones, motivaciones que van desde la *desmaterialización* visual de los paramentos a los intereses artísticos del propio arquitecto pasando por la alusión a la tradición brasileña entendida como reivindicación y significación.

**PALABRAS CLAVE:** OSCAR NIEMEYER, CERÁMICA ARQUITECTÓNICA, AZULEJO, COLOR, MOVIMIENTO MODERNO

*The architectural ceramic has played a relevant role in the most important works of Oscar Niemeyer, to which it has provided constructive, aesthetic and cultural values, contributing (sometimes in a discreet way, others with unavoidable presence) to the originality of his architecture.*

*The analysis of the chromatic, morphological and symbolic characteristics of the ceramic pieces contained in the most emblematic buildings of his first work, at the early stages of the modern architecture, allows to establish the motivations that led him to the conscious use of tiles in his creations. Those motivations range from the visual dematerialization of the walls to strictly personal artistic interests of the architect and to the allusion to the Brazilian tradition understood as vindication and significance.*

**KEYWORDS:** OSCAR NIEMEYER, ARCHITECTURAL CERAMICS, TILE, COLOUR, INTERNATIONAL STYLE



1. Planta baja del MESP, hoy Palacio Capanema.  
Autor: Leonardo Finotti

1. Ground floor of the MESP Building, now  
Capanema Palace. (Photograph by Leonardo Finotti)

Uno de los arquitectos del Movimiento Moderno que se desmarcó de sus preceptos más estrictos fue Oscar Niemeyer. Las particularidades climatológicas, culturales y económicas de su país, Brasil, así como su ubicación periférica en relación a los países que lideraron esta corriente condicionaron su arquitectura, aportándole matices que toparon frontalmente con la pretendida universalidad por la que abogaba el Estilo Internacional. La primera etapa de la dilatada trayectoria profesional de este arquitecto está inmersa en el conflicto entre las directrices que dictaba el nuevo movimiento y una autoafirmación de los valores propios de su país que fue caldo de cultivo para la formulación de un ideario arquitectónico que ligaba tradición y modernidad. Así, los materiales y sistemas constructivos tradicionales –celosías, verandas, *brises-soleil*, azulejos...–, que eran la mejor respuesta a las condiciones de luz, calor y humedad específicos de Brasil y que remiten a su arquitectura colonial, se erigieron como los estandartes de la aportación de este país al nuevo estilo **1**, ya que son precisamente la honestidad material y la racionalidad de estos métodos constructivos tradicionales las que aproximan la arquitectura colonial a los preceptos del funcionalismo, contrariamente a la visión de éstos como desviación del mismo, asumida por críticos como Goodwin y Giedion (Andreoli y Forty, 2004, p. 29). Las primeras obras de Niemeyer, entre las que cabe destacar el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública MESP (1945) y el Complejo Pampulha en Belo Horizonte (1944), evidencian este carácter híbrido y apuestan por materiales localistas e identitarios, en particular la cerámica arquitectónica de

color blanco y azul. El arquitecto se servirá de la azulejería de forma consciente e intencionada ya en el resto de su carrera, como vemos en edificios tales como el Museo Oscar Niemeyer en Curitiba (2003) y el Teatro Popular Oscar Niemeyer en Niterói (2007), con motivaciones que van desde la referencia cultural de su país a la *desmaterialización* de los paramentos –resaltando visualmente la independencia entre estructura y cerramiento– y la unión de la arquitectura con las diversas artes.

### El edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (MESP) 1945

Está considerado un “manifiesto” arquitectónico inaugural de la Modernidad Brasileña **2** (Bullrich, 1969, p. 22; Underwood, 1994; Alves, 2006, p. 64; Philippou, 2008, p. 52). En el equipo de arquitectos que lo diseñó se encontraban Lucio Costa, Le Corbusier y Oscar Niemeyer. El objetivo de su promotor, el entonces

Oscar Niemeyer was one of the architects of the Modern Movement who disassociated from its strictest precepts. The climatological, cultural and economic peculiarities of his country, Brazil, as well as its peripheral location in relation to the countries that led this tendency, conditioned his architecture, providing nuances that were clearly at odds with the intended universality advocated by the International Style. The conflict between the guidelines dictated by the new movement and the affirmation of the values of his country prevailed the first stage of this architect’s long professional career, and was a breeding ground for the formulation of an architectural ideology that linked tradition and modernity. Thus, traditional construction materials –such as ceilings, *verandas*, *brises-soleil* and tiles–, which were the best response to the specific light, heat and humidity conditions of Brazil and that refer to its colonial architecture, were erected as the banners of the contribution of this country to the new style **1**. It is precisely the material honesty and rationality of these traditional constructive methods that approximate colonial architecture to the precepts of functionalism, contrary to its vision as a deviation from it, assumed by critics such as Goodwin and Giedion (Andreoli and Forty, 2004, p. 29). The first works of Niemeyer,





2

most notably the Ministry of Education and Public Health Building (1945) and the Pampulha Complex in Belo Horizonte (1944), highlight this hybrid character and rely on localist and identity materials, white and blue architectural ceramic in particular. The architect will use the tiles consciously and intentionally onwards and for the rest of his career, as we see in buildings such as the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba (2003) and the Oscar Niemeyer Popular Theater in Niterói (2007), with motivations that range from the cultural reference of his country to the *dematerialization* of the walls –visually highlighting the independence between structure and enclosure– and the union of architecture with fine arts.

### Ministry of Education and Public Health Building (MESP), 1945

It is regarded an inaugural architectural “manifesto” of Brazilian Modernity <sup>2</sup> (Bullrich, 1969, p. 22; Underwood, 1994; Alves, 2006, p. 64; Philippou, 2008, p. 52). Lucio Costa, Le Corbusier and Oscar Niemeyer were in the team of architects who designed it. The objective of the promoter of this building, the then Minister of Education Gustavo Capanema, was to

ces ministro de Educación Gustavo Capanema, era construir una obra de arte total, una *Gesamtkunstwerk* que integrara arte y arquitectura (Philippou, 2008, p. 69).

Le Corbusier propuso <sup>3</sup> el empleo de la cerámica en el edificio del Ministerio por su adecuación a la cultura brasileña y por sus cualidades de aislamiento (Costa, 1995 –citado en Macedo, 2002–, Philippou, 2008, Segawa, 2013) <sup>4</sup>. Sin embargo, la idea de emplear este material parecía estar en la mente de los promotores antes de la llegada del arquitecto suizo a Rio de Janeiro en julio de 1936 <sup>5</sup>.

La cerámica arquitectónica tiene una ubicación preferente en relación a los puntos corbuserianos del Movimiento Moderno, tales como la planta libre y la cubierta. En la planta baja, la cerámica consigue –en la línea con lo observado por Le Corbusier <sup>6</sup>– esa cierta *desmaterialización* del cerramiento que refuerza la lectura de la estructura concebida a base de pilotis, estruc-

tura que posibilita la independencia de la distribución, es decir, la planta libre. Para que no se confunda con un *añadido pictórico*, el revestimiento ha de extenderse en toda la superficie parietal, de forma que se identifique el plano que se pretende contrastar.

Al respecto de la lectura *desmaterializada* de los cerramientos que aporta el revestimiento cerámico, Costa ofrece una explicación en la cual no desaprovecha la oportunidad de justificar el empleo de la azulejería como material ligado a la tradición:

Considera [Max Bill] <sup>7</sup> también inútiles y perjudiciales los azulejos. Ahora bien, el revestimiento de azulejos en la planta baja y el sentido fluido adoptado en la composición de los grandes paneles tienen la función clarísima de amortiguar la densidad de las paredes a fin de despojarlas de cualquier impresión de soporte, pues el bloque superior no se apoya en ellas, sino en las columnas. Siendo el azulejo uno de los elementos tradicionales de la arquitectura portuguesa, que era la nuestra, nos pa-

2. Pintura a *gouache* de Portinari, 1941. Fuente: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4725>

2. *Gouache painting* by Portinari, 1941. Source: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4725>

rece oportuno renovar su aplicación. (Costa, 1953, citado en Alves, 2006, pp. 81-82).

Es interesante la observación que hace Alves Pinto (2006, p. 81) acerca de las visuales oblicuas que provocan los paneles cerámicos, cuya disposición privilegia la percepción y las circulaciones diagonales en contraste con la ortogonalidad con la que fue concebido el edificio.

En esta planta baja encontramos dos paneles de azulejos diseñados por el artista Cândido Portinari, *Conchas e Hipocampos* y *Estrelas de mar y Peces*, y tres paneles con motivos de *serie*, obra de Paulo Claudio Rossi Osir. Contaron con la asistencia de Roberto Burle Marx y fueron manufacturados por la empresa “Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo” (posteriormente “Osirarte”) bajo la dirección de Rossi.

En los bocetos se aprecia cómo Portinari trabaja con tonalidades de azul sobre fondo blanco. La elección de estos colores es una referencia al pasado cultural y remite directamente a las azulejerías presentes en las iglesias y conventos franciscanos (Philippou, 2008, p. 69). Sin embargo, la prueba más fehaciente de la inspiración cromática la ofrece Rossi, quien afirma:

En verdad debo confesar que, a pesar de haberlo ensayado durante tres a cuatro meses, no conseguí el azul deseado, conforme al azulejo tomado de la Iglesia de Nuestra Señora de la Gloria [de Outeiro], en Río, que me había sido remitido como modelo. (Rossi, 1943, citado en Rocha, 2007, p. 63).

Ese cromatismo resultaba pertinente en relación a la temática **8** marina de los paneles (Morais, 1988, citado en Silveira, 2008, p. 222).

El ministro Capanema parecía controlar la temática de las obras de arte que habrían de mostrarse

en el edificio siguiendo directrices ideológicas (Alves, 2006, p. 59). Sin embargo, “los azulejos son una excepción al respecto. Al menos en la correspondencia del artista [Portinari] no hay mención alguna acerca de sugerencia de temas, referencias o alusiones directivas. Concebidos con objetivos puramente decorativos, escaparon de la ideología” (Alves, 2006, p. 61). Ésta es, quizá, una de las causas de la vigencia estilística de los paneles a ojos de críticos como Papadaki, quien comenta:

Las obras que al parecer sobreviven [en el MESP] son la decoración mural de Cândido Portinari, en azulejo de cerámica, que subraya la nueva clase de espacio intermedio sobre el nivel del terreno y el lozano jardín proyectado e instalado por Burle Marx (Papadaki, 1964, pp. 19-20).

También para Goodwin la cerámica quedó bien parada en este edificio:

La arquitectura moderna brasileña debe buena parte de la especial distinción que posee a su imaginativo empleo de los azulejos vidriados y decorados. Los arquitectos del Ministerio de Educación han cubierto un muro de cuarenta pies de ancho y veinte pies de alto con una extensión de innumerales conchas, sirenas y caballitos de mar rodeados por una gran franja serpenteante de color azul oscuro (Goodwin, 1943, p. 90).

La concepción de los paneles de Portinari, si bien contiene elementos figurativos, tiende en su globalidad a la abstracción. La composición se estructura a partir de formas orgánicas y sinuosas **9**, con líneas diagonales que aumentan ópticamente la escala de la azulejería y parecen subvertir la colocación de las piezas.

Los paneles ideados por Rossi responden, por el contrario, a un patrón de seriación que para Silveira (2008, p. 221) “propicia que el espectador

build a total work of art, a *Gesamtkunstwerk* that integrated art and architecture (Philippou, 2008, p. 69). Le Corbusier proposed **3** the use of ceramics in the Ministry building given its adaptation to Brazilian culture and its insulating qualities (Costa, 1995-quoted in Macedo, 2002-, Philippou, 2008, Segawa, 2013) **4**. However, the idea of using this material was apparently in the minds of the promoters before the arrival of the Swiss architect in Rio de Janeiro in July 1936 **5**.

Architectural ceramics occupy a preferential place in relation to the five Corbuserian points of the Modern Architecture, such as the free plan and the roof-garden. On the ground floor, ceramics achieve –as Le Corbusier pointed out **6**– that certain *dematerialization* of the wall that reinforces the reading of the structure based on *pilotis*, which allows the independence of the distribution, that is, the free plan. In order to distinguish the tile coating from a pictorial addition, it must be extended over the entire parietal surface, so that the plane to be contrasted is identified.

Regarding the *dematerialization* of the walls provided by the ceramic cladding, Costa offered an explanation in which he did not miss the opportunity to justify the use of tilework as a material linked to tradition:

He [Max Bill] **7** also considers tiles as useless and harmful. However, the tile cladding on the ground floor and the fluid sense adopted in the composition of the large panels have the very clear function of cushioning the density of the walls in order to strip them of any supporting impression, since the upper block is not supported by them but by the columns. Since the tile is one of the traditional elements of Portuguese architecture, which was ours, it seems appropriate to renew its application (Costa, 1953, quoted in Alves, 2006, pp. 81-82).

Alves Pinto (2006, p. 81) makes an interesting observation about the oblique visuals caused by ceramic panels, whose arrangement privileges perception and diagonal circulations in contrast to the orthogonality with which the building was conceived.

On this ground floor we find two panels of tiles designed by the artist Cândido Portinari, *Shells and Hippocampus* and *Starfish and Fish*, and three panels with serial motifs



3



4

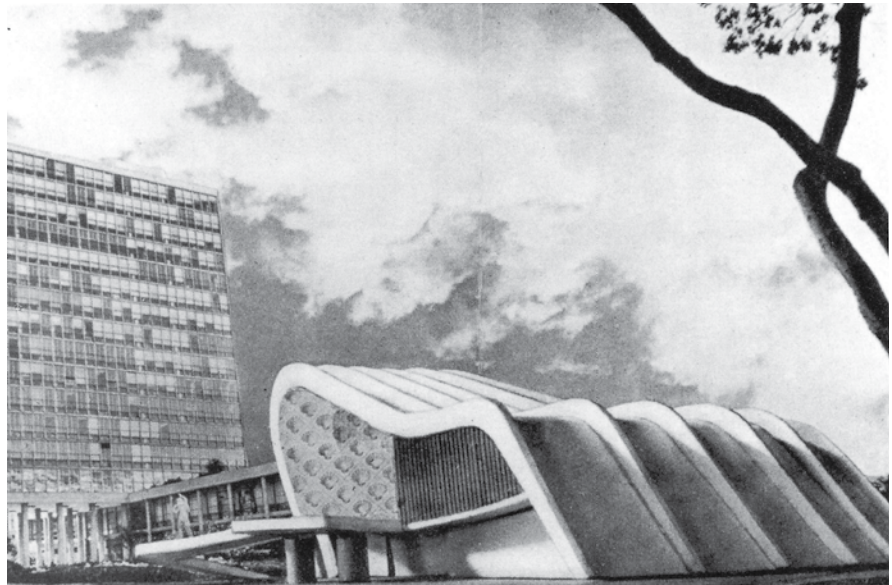
designed by Paulo Claudio Rossi Osir. They were assisted by Roberto Burle Marx and the tiles were manufactured by the company "Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo" (later "Osirarte") under the direction of Rossi.

The sketches show how Portinari worked with shades of blue on a white background. The choice of these colors was a reference to the cultural past and referred directly to the tiles present in the Franciscan churches and convents (Philippou, 2008, p. 69). However, the most reliable proof of chromatic inspiration was offered by Rossi, who stated:

I really must confess that, despite having tried for three to four months, I did not get the desired blue, according to the tile taken from the Church of Our Lady of Glory [of Outeiro], in Rio, which had been sent to me as model (Rossi, 1943, quoted in Rocha, 2007, p. 63).

That chromatism was appropriate given the marine theme **8** of the panels (Morais, 1988, quoted in Silveira, 2008, p. 222).

Minister Capanema seemed to monitor which works of art were going to be displayed in the building following certain ideological guidelines (Alves, 2006, p. 59). However, "tiles are an exception in this



5

viaje a dos periodos de la historia: el siglo XVIII, cuando los azulejos eran figurados, y el siglo XIX, cuando se puso de moda revestir las fachadas de las viviendas de pisos brasileñas con *tapetes* de azulejos".

En la cubierta, entendida como terraza-jardín, encontramos que

"audazmente dispuestas sobre bloques de oficinas limpiamente definidos se sitúan libremente unas estructuras curvas que contienen tanques de agua e instalaciones de ascensor, cubiertas con azulejos azules vidriados" (Goodwin 1943, p. 106). Esa audacia responde al

3. Planta baja del MESP, detalle. Autor: Sévulo Torres

4. Vista general del MESP. Autor: Nelson Kon

5. Fotomontaje del auditorio para el MESP. 1948

3. MESP Building, ground floor, detail. (Photograph by Sévulo Torres)

4. MESP Building, general view. (Photograph by Nelson Kon)

5. MESP Auditorium. Photomontage, 1948

hecho de destacar esos elementos, con una clara referencia al paisaje.

Mención merece el proyecto posterior de un auditorio para el Ministerio, que no llegó a realizarse. La idea es el diálogo entre el volumen preexistente, rotundo y de líneas rectas, y el volumen biomórfico de estructura curva **10**, que constituye la pieza del auditorio y que para Underwood (1994, p.40) sugiere unas olas y cuya sensualidad representa la “identidad artística de Brasil”. En el fotomontaje se puede apreciar un gran panel cerámico, cuyas piezas, que representan conchas dispuestas en una malla diagonal, parecen sobredimensionadas. Este panel recubre el cerramiento lateral, acentuando su retranqueo y su condición de mero paramento, resaltando así la estructura continua de hormigón de la cubierta.

### El complejo Pampulha en Belo Horizonte (1944)

Este proyecto significó el inicio de la arquitectura propia de Oscar Niemeyer (Niemeyer, 2000, p. 62). Para el arquitecto, “si bien el edificio del Ministerio proyectado por Le Corbusier fue la base del Movimiento Moderno en Brasil, a Pampulha le debemos el inicio de nuestra arquitectura, volcada hacia la forma libre y creativa que hasta hoy la caracteriza” (Niemeyer, 2014, pp. 39-40).

El conjunto está compuesto por cuatro edificios: el Casino, la Casa de Baile, el Club Náutico y la Iglesia de San Francisco de Asís, y la cerámica, planteada por Niemeyer **11**, está presente en todos ellos. En los primeros tres edificios la azulejería es similar y está compuesta por piezas de *tapete* o de serie “según la moda tradicional

portuguesa” (Goodwin, 1943, p. 182), de dimensiones 15x15 cm y patrón de 2x2 azulejos, diseñadas por el artista Paulo Werneck en tonos azul y blanco. Según Cardozo (1948, citado en Silveira, 2008, p. 258), “fue elegido como referente el patrón de la Iglesia de N. Sra. do Carmo da Lapa, de trazo vivo y dinámico”.

Para Goodwin, la idoneidad de esta cerámica queda en entredicho:

La única crítica obvia de los nuevos edificios de Pampulha es la debilidad del color, la pequeñez del diseño y el aspecto antiguo de los azulejos, tan ajenos a los edificios que cubren (Goodwin, 1943, p. 90).

La Iglesia de San Francisco de Asís presenta, en cambio, una emblemática azulejería figurativa diseñada por Portinari que constituye un hito destacado en el uso de la cerámica arquitectónica contemporánea **12**. Este mural de cerámica recubre toda la fachada recayente a la carretera **13**.

La lectura de *desmaterialización* de la fachada –y por tanto, la acentuation de la estructura curva de hormigón armado– se ve posibilitada por la aplicación del revestimiento cerámico, que la convierte en un “casi inexistente muro recubierto de azulejos” (Cavalcanti, 2003, p. 34). Sin embargo, este muro es menos prescindible, desde el punto de vista estructural, de lo que habría deseado Niemeyer **14**.

La apuesta de Niemeyer por el recubrimiento cerámico es tal que incorpora la obra de Portinari en su propio proceso creativo, tal y como se refleja en sus bocetos. También este panel tiene un hueco preferente en el recuerdo del arquitecto:

Recuerdo el casino (...). Y la iglesia, llena de curvas, enriquecida por el mural y la vía sacra de Portinari, los

regard. At least in the correspondence of the artist [Portinari] there is no mention of suggestion of themes, references or directive allusions. Conceived with purely decorative goal, they escaped from ideology” (Alves, 2006, p. 61). This is, perhaps, one of the causes of the stylistic freshness of the panels in opinion of critics such as Papadaki, who comments:

The works that apparently survive [at the MESP] are the wall decoration of Cândido Portinari in ceramic tile, which underlines the new kind of intermediate space on the ground level and the lush garden projected and installed by Burle Marx (Papadaki, 1964, pp. 19-20).

Goodwin also notes how tiles were positively valued in this building:

Modern architecture in Brazil owes much of its special flavor to the imaginative use of decorated glazed tiles. The architects of the Ministry of Education have covered a wall forty feet wide and twenty feet high with a field of innumerable shells, mermaids, and sea horses enveloped in one grand loop of dark blue. (Goodwin, 1943, p. 90).

The conception of the Portinari panels, although containing figurative elements, tends towards abstraction. The composition is structured in organic and sinuous shapes **9**, with diagonal lines that optically increase the scale of the tile and seem to subvert the placement of the pieces.

On the contrary, the panels devised by Rossi respond to a seriation pattern that, according to Silveira (2008, p. 221), “encourages the viewer to travel to two periods of history: the eighteenth century, when the tiles were figurative, and the nineteenth century, when it became fashionable to cover the facades of Brazilian residential buildings with tile floor *tapetes*”. On the roof, conceived as a garden terrace, we find that “[b]oldly set above the cleanly defined block of offices are freely curving structures containing water tanks and elevator apparatus. These are covered with blue vitreous tile” (Goodwin 1943, p. 106). This audacity responds to the fact of highlighting these elements, with a clear reference to the landscape.

It is also worth mentioning the subsequent project of an auditorium for the Ministry. The idea implied a dialogue between the solid, straight-lined preexisting volume



and the biomorphic volume of curved structure **10** that constitutes the auditorium piece, reminiscent of waves and whose sensuality represents the “artistic identity of Brazil” (Underwood, 1994, p. 40). In the photomontage below you can see a large ceramic panel, whose pieces, representing shells arranged in a diagonal mesh, seem oversized. This panel covered the lateral enclosure, and it evidences its condition of mere facing and highlights the continuous concrete structure of the roof.

### The Pampulha Complex in Belo Horizonte (1944)

This project meant the beginning of Oscar Niemeyer’s own architecture (Niemeyer, 2000, p. 62). For the architect, “although the Ministry building designed by Le Corbusier was the basis of the Modern Movement in Brazil, we owe Pampulha the beginning of our architecture, turned towards the free and creative way that characterizes it until today” (Niemeyer, 2014, pp. 39-40).

The complex consists of four buildings: the Casino, the Dance Hall, the Yacht Club and the Church of Saint Francis of Assisi, and the ceramics, proposed by Niemeyer **11**, are present in all of them. In the first three buildings the tilework is similar and composed of pieces of series *–tapetes–* “in a traditional Portuguese pattern” (Goodwin, 1943, p. 182), with dimensions 15x15 cm and a pattern of 2x2 tiles, designed by the artist Paulo Werneck in blue and white. According to Cardozo (1948, quoted in Silveira, 2008, p. 258), “the patron of the Church of Our Lady of Carmo da Lapa, with a live and dynamic line, was chosen as reference”.

Goodwin questions the suitability of this ceramic:

The one obvious criticism of the new Pampulha buildings is the weakness of color, smallness of design and antique look of the tiles, so unrelated to the buildings they cover. (Goodwin, 1943, p. 90).

The Church of Saint Francis of Assisi, on the other hand, presents an emblematic figurative tile designed by Portinari that constitutes a prominent milestone in the use of contemporary architectural ceramics **12**. This ceramic mural covers the entire facade overlooking the road **13**.



6

bajorrelieves de Ceschiatti y los dibujos de Paulo Werneck en la cubierta. Por encima de todo me gustó la fachada principal, recubierta por el enorme panel de azulejos de Portinari. (Niemeyer, 2005, p. 152).

Estamos ante un panel figurativo ideado expresamente para este edificio. Muestra de ello son los bocetos de Portinari, en los que se aprecia cómo la escena se amolda al perfil de las cuatro bóvedas que se recortan en la fachada.

Portinari contó con la asistencia de Athos Bulcão y las aproximadamente 4.800 piezas de 15x15 cm. fueron fabricadas y pintadas a mano por la empresa Osirarte.

La composición emplea tonos blancos y azules como concesión a esa pretensión original de los promotores de realizar una réplica de iglesia colonial. Según se desprende de la correspondencia del artista, Niemeyer realiza sugerencias respecto a la composición que Portinari acata en la versión final (Alves,

6. Detalle de la azulejería de la Casa de Baile.

Fotografía de Pablo Navarro Esteve

7. Iglesia de San Francisco de Assís. Fotografía de Pablo Navarro Esteve

2006, p. 86). Es decir, Niemeyer orienta directamente la realización de los azulejos (Cristeli, 2013, p. 90), asumiendo un papel activo en los aspectos artísticos del proyecto.

Entre los años 40 y 50 existen algunos proyectos **15** de Niemeyer en los cuales se encuentra la cerámica materializada con teselas *–pastilhas–* básicamente monocromáticas, con la intención principal de proteger los pilares, frentes de forjado y voladidos. Suele emplear unos tonos que contrastan con los paramentos, de forma que, a través de una estrategia diferente a la observada anteriormente, la estructura queda igualmente significada.

### Conclusiones

La cerámica arquitectónica presente en la primera etapa de Niemeyer, de tonos blancos y azules en referencia a la tradición azulejera luso-brasileña, puede interpretarse como un *golpe de autoridad* den-



6. Tiles covering the Dance Hall at the Pampulha Complex (detail). Photograph by Pablo Navarro Esteve  
 7. Church of Saint Francis of Assisi, Pampulha Complex. Photography by Pablo Navarro Esteve



7

tro del panorama internacional durante el Movimiento Moderno, por cuanto tiene de símbolo de defensa de la identidad de su país. Entre las intenciones del arquitecto para la utilización de este material encontramos, además de su consideración como insignia de la arquitectura tradicional brasileña, la voluntad de resaltar visualmente la independencia entre estructura y cerramiento –punto clave del manifiesto corbuseriano– y la expresión de unión de las diversas artes. Estas motivaciones han acompañado a Niemeyer en el resto de su trayectoria, de forma que la cerámica arquitectónica –con ciertas variaciones cromáticas y morfológicas en su diseño– ha desempeñado un papel relevante en algunas de sus obras más emblemáticas, a las que ha aportado valores constructivos, estéticos y culturales, contribuyendo (unas veces de forma discreta, otras con presencia evidente) a la originalidad de su arquitectura. ■

#### Notas

- 1/ Alves (2006, p. 105) asigna un papel relevante a la azulejería al entenderla como un “recurso legitimador del discurso inaugural de la arquitectura moderna brasileña”.
- 2/ La voz discordante la pone Niemeyer (2005, p. 18): “Nunca consideré a la sede del Ministerio de Educación y Salud como la primera obra de arquitectura moderna brasileña, aunque sí como un ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier”.
- 3/ El mismo Le Corbusier afirmó que fue él quien recomendó “las baldosas azules y blancas de Lisboa (...) creando así un contraste armonioso con el rudo granito y el brillo del vidrio” Le Corbusier & Jeanneret, Pierre. *Œuvre complète*, vol 4 (1938-1946). Zürich: Les Éditions d'Architecture, 1995 [1ª ed. 1946], p. 82. Resulta un tanto sorprendente puesto que, como recoge Philippou (2008, p. 60), “[e]n 1925, Le Corbusier había proclamado que la decoración era un «encantador entretenimiento para salvajes»”.
- 4/ Sin embargo, Costa afirma en una entrevista del 22 de diciembre de 1982 para Projeto Portinari que la sugerencia de Le Corbusier de utilizar cerámica no se habría dirigido en concreto al MESP, sino que la propuso para otro proyecto y Costa la retomó para este edificio.
- 5/ Rocha (2007, pp. 30 y 33) cita una carta de Rossi a Carlos Leão fechada el 17 de de 1936 de la que se desprende que a Rossi ya se le había propuesto trabajar para el Ministerio.
- 6/ “Admito el mural no para realzar la pared, sino al contrario, como una forma de destruirla violentamente, de arrebatarle toda sensación de estabilidad, de peso, etc.” (Philippou, 2008, p. 62, citando una carta de Le Corbusier a Vladimir Nekrassov).
- 7/ En una entrevista publicada en 1953 Max Bill afirmaba respecto de los azulejos del MESP: “ca-

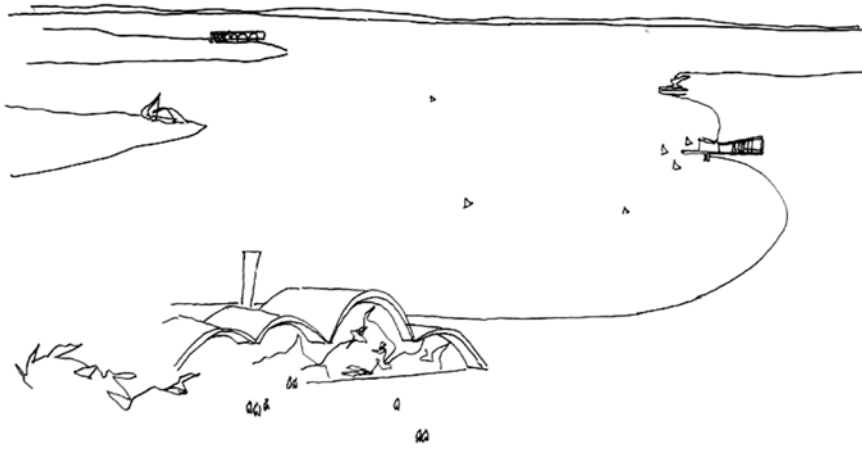
The interpretation of the facade as *dematerialized*—and therefore, the accentuation of the curved structure of reinforced concrete—is made possible by the application of ceramic cladding, which makes it an “almost non-existent wall tiled with azulejos” (Cavalanti, 2003, p. 34). However, this wall is less expendable, from a structural point of view, than Niemeyer would have wished **14**.

Niemeyer’s commitment to ceramic coating is such that he incorporates Portinari’s work to his own creative process, just as his sketches reflect. This panel also has a preferential place in the architect’s memory:

I remember the casino in operation (...). And the church, covered by curves, enriched by Portinari’s mural and via sacra, Ceschiatti’s low relieves and Paulo Werneck’s drawings on the covering. I liked, over all, the main façade, covered by the huge Portinari’s wall tiles panel (Niemeyer, 2005, p. 152).

This is a figurative panel designed specifically for the building. We find proof of that in the fact that the scene devised in the sketches of Portinari fits perfectly the outline of the four vaults of the facade. Portinari was assisted by Athos Bulção, while the approximately 4,800 pieces of 15x15 cm. were manufactured and painted by hand at the Osirarte company.





8

The composition uses white and blue tones as a concession to the original aspiration of the promoters to replicate of a colonial church. As can be deduced from the correspondence of the artist, Niemeyer makes suggestions regarding to the composition that Portinari complies with in the final version (Alves, 2006, p. 86). That is, Niemeyer directly guides the execution of the tile panel (Cristeli, 2013, p. 90), assuming an active role in the artistic aspects of the project.

Between the 1940s and 1950s some Niemeyer projects 15 involve the materialization of ceramics with basically monochromatic tiles –pastilhas–, with the main intention of protecting the pillars, wrought iron fronts and blasting. He usually uses tones that contrast with the walls, so that, through a strategy different from the one observed above, the structure is equally emphasised.

## Conclusions

The architectural ceramics present at the early stage of Niemeyer's work, of white and blue tones in reference to the Portuguese-Brazilian tile tradition, can be interpreted as a *coup de théâtre* within the international scene during the Modern Movement, for they are a symbol of defense of his country's identity. Beyond its consideration as a badge of traditional Brazilian architecture, we find that among the architect's intentions for the use of this material lie both the desire to visually highlight the independence between structure and enclosure –a key point of the Corbuserian manifesto– and a willing to express of union of the fine arts. These motivations had accompanied Niemeyer for the rest of his career, so that architectural ceramics –with certain

recen de sentido y de proporción humana”, “los azulejos no tienen función alguna”, y “estoy en contra de los murales en la arquitectura moderna” (Segawa, 2013, p. 120).

8 / Según Costa (1982, citado en Rocha, 2007, p. 34) Capanema y Mário de Andrade tenían pensado en un principio que los azulejos se basaran en temas históricos. Esta idea se refleja en los primeros croquis de Portinari, en los que trabaja con imágenes de mujeres, hombres y niños jugando (Silveira, 2008, pp. 221-222).

9 / Para Alves (2006, p. 76) sugieren una evocación a la rocalla tardobarroca y para Segre (2007, p. 19) tiene vinculación con los jardines de Burle Marx.

10 / Este juego de contrastes entre una pieza rectilínea y otra pieza de trazas orgánicas sería una constante en la trayectoria de Niemeyer, que puede verse en proyectos como el Hospital de América del Sur (1952-1959) o el Cuartel General del Ejército (1968).

11 / Cristeli (2013, p. 81) señala: “Niemeyer invitó a Portinari y a Werneck a crear los revestimientos de los edificios de Pampulha.”

12 / Cabe destacar que el exterior de las bóvedas se recubre con un mosaico diseñado por Werneck, con un cromatismo de tonos azulados cuya pretensión está más próxima a la búsqueda de un mimetismo con el entorno. Las teselas de los mosaicos “se cortan en formatos variados, de modo que se adaptan a la geometría de las curvas propuestas por el diseño (...). Dada la complejidad que supone la ejecución y su relación directa con el artista, nos inclinamos a pensar que los mosaicos fueron montados por el propio autor” (Macedo, 2002, p. 294-295).

13 / Existía la intención de recubrir con azulejos el acceso de la iglesia, según apunta Silveira (2008, p. 287) basándose en el plano aportado por la Prefectura de Belo Horizonte.

14 / “El tímpano regular con el panel de azulejos de Portinari sugiere una función no portante de la pared que sabemos que no es verdadera, ya que el arco mayor se apoya directamente en el suelo, al menos un pilar está presente entre los dos arcos menores y hay una viga curva debajo de las losas” (Macedo, 2002, p. 266).

15 / Escuela Julia Kubitschek (Dimantina, 1951), Hotel Tijuco (Dimantina, 1951) y el Conjunto Copan (São Paulo, 1951), entre otros.

## Referencias

– SILVEIRA, MARCELE CRISTIANE DA (2008): *O azulejo na modernidade arquitetônica 1930-1960* [tesis de máster]. Universidade de São Paulo.



9

- CRISTELI DE OLIVEIRA, João Augusto (2013): *Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944* [tesis doctoral]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- MATOSO MACEDO, Danilo (2002): *A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954* [tesis de máster]. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ALVES PINTO JÚNIOR, Rafael (2006): *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura moderna no Brasil* [tesis de máster]. Universidade Federal de Goiás.
- ANDREOLI, Elisabetta; y FORTY, Adrian, eds. (2004): *Brazil's Modern Architecture*. London, Phaidon Press.
- UNDERWOOD, David (1994): *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, Rizzoli.
- GOODWIN, Philip (1943): *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. New York, The Museum of Modern Art.
- PHILIPPOU, Styliane (2008): *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven-London, Yale University Press.
- ROCHA, Izabel Muanis do Amaral (2007): *Osirarte: destino e vocação na modernidade* [tesis de máster]. Universidade de São Paulo.
- SEGAWA, Hugo (2013): *Architecture of Brazil. 1900-1990*. New York-Heidelberg-Dordrecht-London, Springer.
- PAPADAKI, Stamo (1964): *Oscar Niemeyer*. Barcelona, Bruguera.
- CAVALCANTI, Lauro (2003a): *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York, Princeton Architectural Press.
- BULLRICH, Francisco (1969): *New Directions in Latin American Architecture*. London, Studio Vista.
- NIEMEYER, Oscar (2000): *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London, Phaidon Press.
- NIEMEYER, Oscar (2005): *Minha Arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro, Editora Revan.



8 y 9. Bocetos de Oscar Niemeyer. Fuente <http://www.niemeyer.org.br/preobra>  
 10. Óleo sobre papel de Portinari, 1944. Fuente: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2506>

8 and 9. Sketches by Oscar Niemeyer. Source: <http://www.niemeyer.org.br/preobra>  
 10. Oil painting on paper by Portinari, 1944. Source: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2506>

chromatic and morphological variations in its design— have played a relevant role in some of his most iconic works. Ceramic tiles have indeed provided constructive, aesthetic and cultural values to those works, contributing (sometimes discreetly), sometimes with an obvious presence) to the originality of Niemeyer’s architecture. ■

Notes

- 1 / Alves (2006, p. 105) assigns a relevant role to the tile industry in understanding it as a “legitimizing resource for the inaugural discourse of modern Brazilian architecture”.
- 2 / The discordant voice is put by Niemeyer (2005, 2014, p. 18): “I never considered the headquarters of the Ministry of Education and Health as the first work of modern Brazilian architecture, although it was an example of Le Corbusier’s architecture”.
- 3 / Le Corbusier himself affirmed that he recommended “the blue and white tiles of Lisbon (...) thus creating a harmonious contrast with the rough granite and the brightness of the glass”, Le Corbusier & Jeanneret, Pierre. *Oeuvre complète*, vol. 4 (1938-1946). Zürich: Les Éditions d’Architecture, 1995 [1st ed. 1946], p. 82. It is somewhat surprising since, as Philippou collects (2008, p. 60), “[i]n 1925, Le Corbusier had declared decoration a “charming entertainment for savages.”
- 4 / However, Costa stated in an interview on December 22, 1982 for Projeto Portinari that Le Corbusier’s suggestion of using ceramics would not have been specifically addressed to the MESP, but rather he proposed it for another project and Costa took it up for this building.
- 5 / Rocha (2007, pp. 30 and 33) quotes a letter from Rossi to Carlos Leão dated April 17, 1936 from which it follows that Rossi had already been proposed to work for the Ministry.
- 6 / “I admit the mural not to enhance a wall, but on the contrary, as a means to violently destroy the wall, to remove from it all sense of stability, of weight, etc.” (Philippou, 2008, p. 62, letter from Le Corbusier to Vladimir Nkrassov, 1932).
- 7 / In an interview published in 1953, and regarding MESP tiles, Max Bill stated that “they lack meaning and human proportion”, “the tiles are useless”, and “I’m against murals in modern architecture” (Segawa, 2013, p. 120).

- 8 / According to Costa (1982, quoted in Rocha, 2007, p. 34) Capanema and Mário de Andrade had at first in mind that the design of the tiles was based on historical themes. This idea is reflected in Portinari’s first sketches, in which he works with images of women, men and children playing (Silveira, 2008, pp. 221-222).
- 9 / For Alves (2006, p. 76), they evoke the late Baroque rockery, and for Segre (2007, p. 19) they link to the Burle Marx gardens.
- 10 / This game of contrasts between a rectilinear piece and another piece of organic traces would be a constant in Niemeyer’s trajectory, which can be seen in projects such as the Hospital of South America (1952-1959) or the Army Headquarters (1968).
- 11 / Cristeli (2013, p. 81) notes: “Niemeyer invited Portinari and Werneck to create the architectural coatings of the Pampulha buildings.”
- 12 / It should be noted that the exterior of the vaults is covered with a mosaic designed by Werneck, with a chromaticism of bluish tones whose claim is closer to the search for a mimicry with the environment. The tiles of the mosaics “are cut in varied formats, so that they adapt to the geometry of the curves proposed by the design (...). Given the complexity of the execution and its direct relationship with the artist, we are inclined to think that the mosaics were assembled *in loco* by the author himself.” (Macedo, 2002, p. 294-295).
- 13 / According to Silveira (2008, p. 287), the first intention was to cover the access of the church with tiles, following the plan provided by the Prefecture of Belo Horizonte.
- 14 / “The regular tympanum with the Portinari tile panel suggests a non-bearing function of the wall that we know is not real, since the major arch rests directly on the floor, at least one pillar is present between the two minor arches and there is a curved beam under the slabs.” (Macedo, 2002, p. 266).
- 15 / Julia Kubitschek School (Diamantina, 1951), Hotel Tijuco (Diamantina, 1951) and the Copan Ensemble (São Paulo, 1951), among others.

References

- ALVES PINTO JÚNIOR, Rafael (2006): *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura moderna no Brasil* [master’s thesis]. Universidade Federal de Goiás.

- ANDREOLI, Elisabetta; and FORTY, Adrian, eds. (2004): *Brazil’s Modern Architecture*. London, Phaidon Press.
- BULLRICH, Francisco (1969): *New Directions in Latin American Architecture*. London, Studio Vista.
- CAVALCANTI, Lauro (2003): *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York, Princeton Architectural Press.
- CRISTELI DE OLIVEIRA, João Augusto (2013): *Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944* [doctoral thesis]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- GOODWIN, Philip (1943): *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. New York, The Museum of Modern Art.
- MATOSO MACEDO, Danilo (2002): *A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954* [master’s thesis]. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NIEMEYER, Oscar (2000): *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London, Phaidon Press.
- NIEMEYER, Oscar (2005): *Minha Arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro, Editora Revan.
- PAPADAKI, Stamo (1964): *Oscar Niemeyer*. Barcelona, Bruguera.
- PHILIPPOU, Styliane (2008): *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven-London, Yale University Press.
- ROCHA, Izabel Muanis do Amaral (2007): *Osirarte: destino e vocação na modernidade* [master’s thesis]. Universidade de São Paulo.
- SEGAWA, Hugo (2013): *Architecture of Brazil. 1900–1990*. New York-Heidelberg-Dordrecht-London, Springer.
- SILVEIRA, Marcele Cristiane da (2008): *O azulejo na modernidade arquitetônica 1930-1960* [master’s thesis]. Universidade de São Paulo.
- UNDERWOOD, David (1994): *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, Rizzoli.

