

ingenio, arte y ciudad

Eline Maria Moura Pereira Caixeta

Ingeniero civil de formación, Carmen Portinho, siempre estuvo vinculada al medio artístico y arquitectónico brasileños. Nacida en 1906, en pleno pantano matogrosense —en la frontera con Bolivia— Carmen fue a residir en Río de Janeiro, donde estudió en la Escuela Politécnica y frecuentó, durante dos años, la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde entonces, nunca abandonó las artes y la arquitectura, desarrollando una vida paralela entre ellas y la ingeniería.

Funcionaria pública de carrera, en 1932 creó la revista de la Municipalidad del Distrito Federal (P.F.D.) —primer periódico especializado que se dedicó a divulgar los proyectos modernos de la escuela carioca. Fue en esta época que conoció uno de sus colaboradores en esta revista, Affonso Eduardo Reidy, y, a través de él, Lucio Costa, Jorge Moreira y Niemeyer, entre otros. A partir de entonces acompañó la trayectoria de estos arquitectos y desarrolló trabajos conjuntos con Reidy, destacándose por sus iniciativas en pro de la aceptación y consagración de la arquitectura y del urbanismo modernos, en el medio técnico brasileño.

En 1947, organizó el «Departamento de Vivienda Popular del Distrito Federal» —destinado a construir conjuntos habitacionales de baja renta para la población— fue su directora durante trece años y coordinó las obras de los conjuntos residenciales de Pedregulho y de la Gavea, proyectados por Reidy.



Carmen Portinho, en la inauguración del conjunto residencial Prefeito Mendes Moraes, Pedregulho en 1950.

Durante mucho tiempo fue Directora Ejecutiva del Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro y dirigió la construcción de su sede —también proyectada por Reidy— entre 1954 y 1958. A partir de 1967 fue directora de la Escuela Superior de Diseño Industrial, que en su época pertenecía a la Municipalidad y hoy pertenece a la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), de la cual fue también promotora, concluyendo su última gestión a principios de 1988.

Desde muy joven Carmen se mantuvo actualizada en relación a las vanguardias artísticas y arquitectónicas. Sus contactos iniciales con la arquitectura moderna se dieron a través de los primeros libros publicados por Le Corbusier. En 1929, asistió a sus conferencias, impartidas en el Instituto de Música de Río de Janeiro y, alrededor de 1934, realizó un curso de posgrado en urbanismo, defendiendo una tesis en que aplicaba los principios de Le Corbusier al plan urbanístico de Planaltina, la futura capital del Brasil a ser construida en el Planalto Central.

Varias veces mantuvo contacto con Le Corbusier. Cuando estuvo en Europa, a finales de la Segunda Guerra, fue la primera en enseñarle las fotografías del edificio del Ministerio de Educación y Salud, entonces recién construido. En esta misma época, retornando al Brasil, conoció a la crítica de arte egipcia Agnes Claudius, que firmaba como Claude Vicent y que, durante un periodo, fue corresponsal de la revista *Architectural Review*, habiendo posteriormente publicado muchos artículos sobre arquitectura brasileña. También mantuvo correspondencia con Max Bill —después de que se conocieran en la Bienal de São Paulo (1953)— visando la creación de una escuela de diseño industrial en el (MAM) de Río de Janeiro dentro de los moldes de la escuela de Ulm.

Incentivada por Mário Pedrosa, uno de los más importantes críticos de arte del Brasil, Carmen también desarrolló innumerables actividades como crítica de arte, que implicaron su participación en jurados nacionales e internacionales de artes plásticas y de arquitectura, así como en la organización de representaciones brasileñas en eventos artísticos internacionales.

Actualmente trabaja como asesora de la dirección del Centro de Tecnología y Ciencia de la Universidad Estadual de Río de Janeiro, que congrega los sectores de ingeniería, química, geociencia y física, y la Escuela de Diseño Industrial.

Carmen Portinho siempre fue persona muy dinámica y tuvo gran importancia en la vida profesional de Affonso Eduardo Reidy. Fue su compañera, administradora de su obra, incentivadora y colaboradora de sus proyectos. En esta entrevista, concedida en abril de 1995, Carmen hace un relato apasionado de parte de su trayectoria que abarca el periodo en que convivió con Affonso Eduardo Reidy, narrando su relación profesional con este arquitecto y mostrándonos la visión externa de una perfecta conocedora de su trabajo.

1) Usted ha sido una de las grandes responsables por la divulgación, durante la década del treinta, de la arquitectura y del urbanismo modernos en el medio técnico brasileño, a través de la revista P. D. F. ¿Cual fue la intención al crearse esta revista?

Eso pasó en la época de reforma del «Departamento de Obras e Viação» —entonces transformado en Departamento de Ingeniería General del Distrito Federal— cuando contacté al director de ingeniería y le dije que el Departamento de Ingeniería y la Secretaría de Obras deberían poseer una revista técnica. A él le pareció buena idea y me pidió que organizase la revista —escogiese quién sería el director, el secretario, el tesorero, etc. Yo escogí al director que nombró al equipo, del cual era yo la secretaria. Así creé la revista, cuyo destino era la publicación de buenos proyectos, elevar el nivel, evitar que se publicara cualquier cosa.

2) Cómo fue esta experiencia?

A mí me incumbía la parte de arquitectura. Y de un modo general yo pedía la colaboración de los arquitectos, porque a nadie le gustaba mucho escribir. Como yo sabía cual era la orientación, tanto en lo que concierne a la arquitectura como a la ingeniería, sabía a

quien pedir colaboración. De modo que la revista, a principio, tenía un nivel pobre porque no había dinero, mas era de un nivel técnicamente elevado. Fue cuando yo tuve la idea de poner anuncios en la revista. Ellos concordaron y los anuncios fueron mejorando la calidad de su confección.

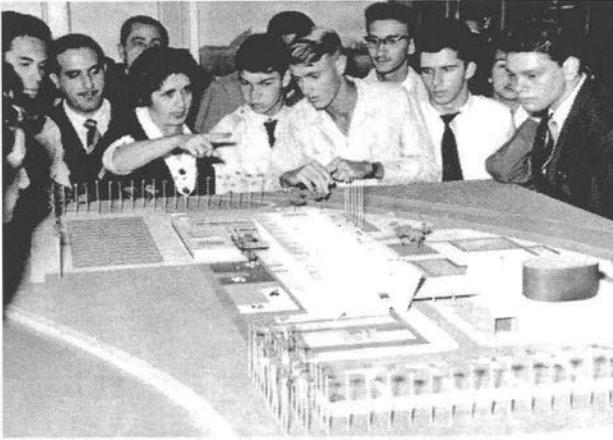
Para realizar la divulgación de la revista y recaudar material para la publicación, yo la distribuía a todos los ingenieros del entonces Distrito Federal, escribía para revistas europeas y americanas y hacía intercambios con revistas extranjeras. Es por eso que se encuentra la P. D. F. en casi todas las bibliotecas.

Cuando el Secretario de Obras resolvió cambiar la orientación de la revista, yo me exoneré. La nueva orientación consistía en hacer propaganda política de determinada administración, de tal secretaría, etc. Entonces dejé la revista, no se ve más mi nombre en ella.

3) La creación del Departamento de Vivienda Popular de la Municipalidad de Distrito Federal fue otro hecho importante para la arquitectura brasileña, pues fue a partir de él que surgió el Conjunto Habitacional de Pedregulho. ¿Cómo surgió la idea de crearlo?

A fines de la Segunda Guerra yo viajé para Inglaterra para hacer práctica en ejecución de proyectos de construcción de viviendas de emergencia. Cuando retorné de Inglaterra, recordé a las autoridades el hecho de que necesitábamos de un departamento —que yo llamé de Vivienda Popular— destinado a construir conjuntos residenciales. Explicué en qué consistían tales conjuntos, cómo eran, y ellos aceptaron la idea. Crearon el Departamento de Vivienda Popular, donde fui directora por trece años.

El proyecto de Pedregulho fue desarrollado en el escritorio del Departamento de Vivienda Popular de la Municipalidad del Distrito Federal, según la idea que teníamos de «unidad habitacional». Nosotros suponíamos que para solucionar el problema habitacional había que hacer *conjuntos auto-suficientes*. Conjuntos en que las gentes que en ellos vivieran tuviesen a su disposición el ocio, la salud, la clínica, la



Carmen Portinho, visita de los alumnos de los colegios Pedro II y Andrews a la maqueta del MAM, Semana Internacional de Museos, Río de Janeiro, octubre de 1956. (Núcleo de Documentación-MAM)

escuela y el mercado. Tener en él todo lo que se necesita, conforme al número de habitantes.

Nosotros difundimos esta idea, que era la visión que teníamos sobre la vivienda popular. Durante el período en que trabajé como Directora de Vivienda Popular difundí lo que pude esta idea, pero después que salí de allí, ellos pasaron a hacer edificios de apartamentos o entonces viviendas aisladas. No les interesaba si el ocupante de aquel conjunto residencial trabajaba cerca o lejos de allí. Es decir, si él trabajaba muy lejos, automáticamente se le estaba creando un problema de transporte, lo que es mucho peor. La vivienda tiene que estar cerca del trabajo, a lo máximo media hora, en cualquier medio de transporte.

4) ¿La idea de «unidad habitacional» de que usted habla resultó de su estada en Inglaterra?

Allí no había el concepto de construcción dirigido a conjuntos habitacionales, porque era una idea que todavía estaba siendo estudiada en aquella época. En lo que más trabajaban y efectivamente construían, era lo que llamaban *viviendas de emergencia*.

Eran viviendas construidas para proporcionar habitación a las familias que venían de la guerra. Se reunían las familias que retornaban a Londres —u otra ciudad cualquiera de Inglaterra— y que encontraban sus casas completamente arrasadas, para darles una asistencia inmediata. En estas condiciones no era posible pensar en hacer un conjunto residencial, había que hacer viviendas de emergencia. Así mismo, yo asimilé la idea que tenían ellos de unidad habitacional.

5) ¿Cómo fue su experiencia en Inglaterra?

Yo fui tan solo para observar. Tuve participación en la elaboración de los proyectos durante algún tiempo. Me iba a una ciudad donde se estaba construyendo determinado proyecto, me quedaba hospedada en la casa donde se hospedaban todos los arquitectos —los chicos, las chicas y el arquitecto jefe— además de todos los que trabajaban con la parte hidráulica, de instalaciones eléctricas, etc. e iba con ellos hasta el

local de las obras. Cuando asimilaba la idea de aquel proyecto, entendía sus problemas, me mandaban a otra ciudad. Así estuve yo por toda Inglaterra. Fui a todas las ciudades que habían sido bombardeadas y que tenían que ser reconstruidas.

La reconstrucción era de la vivienda, que es el principal punto del urbanismo. Eso me interesaba porque yo me gradué en urbanismo. Hice una especie de posgrado.

6) Háblenos un poco respecto a ese curso.

Fue un curso creado por la antigua Universidad del Distrito Federal, hacia 1934, y que desapareció en la misma época. Creo que la única promoción formada fue la mía. De ella salieron unos seis u ocho urbanistas. ¿Porqué? Hasta entonces aquí no había curso sobre urbanismo y ni libros sobre urbanismo. Los profesores eran arquitectos e ingenieros y cada uno tenía su especialidad.

Era un curso bien orientado y muy avanzado. Para que se tenga una idea, nosotros hacíamos un curso básico de arte en el cual Mário de Andrade era profesor de Historia y Filosofía del Arte. En aquella época él estaba residiendo aquí en Río y la Universidad lo contrató. Y así, muchos. Es decir, Portinari en la parte de pintura y Celso Antônio en la parte de escultura. Para la asignatura de proyecto había algunos profesores de arquitectura de la Escuela de Bellas Artes, que eran académicos más aventajados.

En este curso no había una asignatura específica de urbanismo, existían los principios de Le Corbusier, pero nunca habían proyectado nada basado en sus principios —que en aquél tiempo eran poco conocidos, tan solo por los arquitectos modernos.

En aquella época había un grupo de arquitectos modernos que se dedicó a estudiar los principios de Le Corbusier y que posteriormente se tornó muy conocido. Este grupo, compuesto en principio por Lúcio Costa, Jorge Moreira, Alonso Reidy, Carlos Leão, estaba bastante entusiasmado por la obra de Le Corbusier. En aquella época ya trabajaba yo con

Reidy. Reidy era muy Le Corbusier. Él era todo Le Corbusier...

7) Fue para este curso que usted presentó como tesis de conclusión el «Anteproyecto para la futura capital del Brasil en el Planalto Central», publicado en la P. D. F. en 1939

Sí. Yo había terminado de graduarme cuando ingresé en este curso, y después de tres años tenía que presentar una tesis, que era un proyecto de urbanismo. Era la asignatura de proyecto la que determinaba que el tema fuera un tema de arquitectura. Y mi tema fue éste, que era sobre arquitectura y sobre urbanismo. De modo que la comisión que examinó la defensa de mi tesis era de profesores de la Escuela de Bellas Artes.

8) Hay muchos paralelismos entre su anteproyecto y aquel presentado por Lucio Costa casi veinte años después. La ubicación de la ciudad dentro del cuadrilátero del Distrito Federal es básicamente la misma. ¿Existía, ya en aquella época, alguna discusión respecto al proyecto para la nueva capital federal?

No. Yo tuve que elegir un tema para mi tesis, tema que debía ser sobre urbanismo, sobre ciudades. En aquél tiempo yo no tenía profunda noción sobre unidad habitacional. Fue después, cuando estuve en Inglaterra, que yo conocí esta idea. Lo que más sabía yo era sobre urbanización de ciudades.

La capital Distrito Federal ya existía, no me interesaba hacer un proyecto para su reurbanización. También ya existían todas las capitales brasileñas. Entonces yo busqué o no sé si, por casualidad, la Constitución del Brasil me cayó en la mano. El artículo tercero de la Constitución, de entonces, decía que debería ser construida, en el Planalto Central, una nueva capital para el Brasil, cuya área estaba ya delimitada.

Ya en el siglo XIX, delimitaron un rectángulo para ser el futuro Distrito Federal, cuando fue designada una comisión para estudiar el área. En cada vértice de ese rectángulo fue colocada, viviendo en definitivo o en carácter temporal, un equipo de científicos. Entre



Carmen Portinho, en visita a las obras del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Julio de 1966.

ellos había un físico, H. Morise, que era profesor en la Escuela Politécnica de Río de Janeiro, y que, incluso, después fue mi profesor cuando allí estudié. Estos estudios fueron publicados en un libro muy grande, titulado «Planalto Central», que en aquella época yo descubrí que existía en el Observatorio Nacional.

Leí todo el libro, vi las fotografías, los diseños, etc. Leyendo todo aquello, llegué a la conclusión de que el mejor lugar para localizar tal ciudad —capital del Brasil en el interior— era un local que quedaba delimitado entre los ríos Gama y Torto. Para eso estudié todos los gráficos de clima, todos los gráficos sobre agua, estudié sobre todo lo que había en la área. El libro me sirvió para escoger el local adonde debería ser proyectada la capital del Brasil.

La elección del local está justificada en mi tesis, que resultó publicada en la P. D. F. Por casualidad, o porque se tenía conocimiento de la tesis, o porque de algún modo ya se conocían estos datos —pues uno no hace secreto nada, uno lo publica— la comisión del concurso escogió el mismo local para situar Brasilia. Entonces ellos no tuvieron el trabajo de quedarse casi un año, o meses y meses, estudiando el local dentro del rectángulo anteriormente definido. La primera coincidencia fue esta. El Lago Sur, el río Paranapanema, todo eso estaba en mi tesis. Era un local ideal. El clima bueno, la fauna, la flora, todo indicaba aquel lugar. Otra coincidencia fue que yo, en aquella época, estaba muy entusiasmada por el arquitecto Le Corbusier. Incluso fui a París y estuve con él posteriormente. Yo era entusiasta de todos sus principios, la «estructura independiente» y, como consecuencia, el «plano libre». Seguí toda la teoría de Le Corbusier y todo lo que él indicaba —orientación de los vientos, orientación del sol, *brise soleil*— lo seguí en mis proyectos, en mi tesis y después, futuramente, en el Conjunto Residencial Pedregulho, donde la base de la arquitectura era la vivienda próxima al local de trabajo. Lucio Costa, que fue el autor del proyecto de urbanización de Brasilia, también era un admirador de Le Corbusier y el proyecto de Brasilia siguió los mismos principios.

9) Para el proyecto del Pedregulho fue realizado, previamente, un estudio sociológico sobre la población a que se destinaba, que buscaba tener en cuenta integralmente los principios de la Unidad Habitacional de Le Corbusier. Cuéntenos como pasó eso.

El Pedregulho se destinaba a los funcionarios de la municipalidad que trabajaban cerca del local donde íbamos construir las residencias, porque nosotros no queríamos traer gente de la periferia o de lejos para vivir allí. Nosotros pretendíamos, dentro de nuestro programa, construir un conjunto en cada barrio. Como empezamos en la zona sur, con el conjunto de la Gávea. Entonces yo encontré unas tres o cuatro asistentes sociales, las orienté sobre lo que nosotros queríamos y ellas se fueron a visitar a las personas. Para los dos bloques más bajos, cuando terminó la construcción, yo no permití que se trasladaran las personas indicadas por diputados y senadores. La política no entraba. El principio era: vivienda próxima al local de trabajo. Era un principio de Le Corbusier.

Este estudio tuvo lugar durante la elaboración del proyecto. Nosotros ya conocíamos el anteproyecto, ya sabíamos cuantas viviendas habría. Las asistentes sociales visitaban a todas las familias y después nosotros las clasificábamos conforme sus necesidades. Por ejemplo: hacíamos siempre viviendas de una o dos habitaciones. Cuando necesitábamos de un apartamento de tres habitaciones, durante la construcción dividíamos estos apartamentos de manera que quedaran con tres habitaciones. Eso ya había sido previsto en el proyecto de Reidy. Los residentes pagaban un alquiler, ya que estos apartamentos no eran vendidos.

Había los que querían comprar los apartamentos, pero nosotros no lo permitíamos, porque sabíamos que ellos no podrían conservarlo y porque considerábamos que la vivienda era un servicio de utilidad pública. La casa propia estaba fuera de nuestro proyecto de unidad habitacional. Eso era importante.

10) Además del Pedregulho, usted trabajó como ingeniera en otras grandes obras proyectadas

por Reidy, como el Conjunto de la Gávea y el Museo de Arte Moderno. ¿Cómo era trabajar con él? ¿Había intercambio de ideas?

Intenso. Intenso. Éramos un equipo del cual el jefe era siempre un arquitecto, era él quién proyectaba. Todo relativo al proyecto tenía que venir de él. Y como él tenía un buen conocimiento de cálculo estructural, sabía a quien se debía buscar para solucionar cada cosa. Él orientaba todos los proyectos complementarios, hasta la iluminación y acústica.

Él tenía una cultura técnica muy amplia. Sabía lo que quería. Entonces escogía el profesional que le parecía podía hacer exactamente aquello que había idealizado. Por eso estaba siempre discutiendo con los técnicos, pero el técnico nunca predominaba efectivamente. Era el arquitecto el que predominaba. Se reunía con el técnico, discutía sus ideas y ejecutaba los detalles del proyecto de acuerdo con el resultado de esas observaciones.

11) ¿Cuando Reidy estaba proyectando, prevalecía algún aspecto en el momento de tomar las decisiones?

Nada vi yo prevalecer, todo estaba interconectado. La función estaba íntimamente conectada a los demás aspectos del proyecto, como el proyecto de museo (Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro). Para funcionar tenía que haber eso, eso y aquello. Para edificar en aquel terreno tenía que haber, por ejemplo, el *brise soleil*, a causa del sol.

12) ¿Y las fachadas ciegas del bloque de exposiciones del Museo de Arte Moderno? ¿En función de qué fueron ellas idealizadas?

Cuando él pensó en crear aquella fachada ciega, él la concibió de modo que allí fuera colocada una escultura. Porque, en aquellos tiempos, él estaba muy interesado, o mejor, había cierto interés en todos los arquitectos modernos en *unificar las artes*. Es decir, hacer la construcción, pero no se alejara del arte. Siempre había un lugar para colocar una escultura o una pintura. Esta fachada era para colocar una



Carmen Portinho, en la recepción a Le Corbusier de su última estancia en Brasil, 1962.

escultura de Jacques Lipschitz, pero el museo no tuvo dinero.

13. Pero él viajaba, ¿tenía contactos con otros arquitectos?

Eso sí. Por ejemplo, él tuvo contacto con Mies van der Rohe, cuando ellos fueron escogidos para ser miembros del jurado de un Curso Internacional de Arquitectura en Uruguay (1959). Era el concurso para el monumento a Batlle y Ordoñez, en Montevideo, cuando Reidy fue presentado a la U.I.A.

También mantenía contacto con Le Corbusier, intercambiaba correspondencia siempre con él, tanto que cuando Reidy fue a París representando al Alcalde del Distrito Federal en el Congreso Mundial de las Capitales (1949), contactó a Le Corbusier. También tenía contacto con los arquitectos americanos y estuvo con ellos cuando fue invitado a participar en un congreso en Estados Unidos. En esta época mantuvo contacto con Josep Lluís Sert.

Él viajó mucho. Fue a Francia, viajó por América del Sur y fue a Estados Unidos. No era de viajar mucho, pero leía mucho y mantenía correspondencia con algunos arquitectos.

14) Mirando y analizando los diseños de Reidy se nota que había una grande preocupación con el sistema viario, con los accesos, todo eso para definir la propia definición del proyecto. ¿A qué atribuye usted este tipo de preocupación?

Porque él no era tan solo arquitecto. El no estudió urbanismo, pero era urbanista, ¿entiende? Tanto que él fue director del Departamento de urbanismo de la Municipalidad del entonces Distrito Federal. Tenía una preocupación urbanística muy grande, que no todo arquitecto en aquel tiempo tenía. En la época en que él y sus contemporáneos estudiaron no había escuela de urbanismo ni disciplina de urbanismo. La disciplina de urbanismo surgió en las escuelas de arquitectura mucho después de que este grupo de arquitectos ya actuaran como profesionales. A pesar de que su generación no estudió urbanismo, Reidy tenía este tipo

Carmen

de preocupación, por eso leía mucho y estudiaba mucho. Por eso era tan *lecorbusiano*.

15) Durante el periodo en que formó parte de la Dirección de Urbanismo, además de los proyectos más conocidos, ¿coordinó él otras intervenciones urbanísticas referentes a la ciudad de Río de Janeiro?

Sí, pero muchos proyectos no fueron ejecutados, como por ejemplo los proyectos para el área resultante de la demolición del Cerro de Santo Antonio. Otro ejemplo es el primer plan de urbanización del Terraplén del Flamengo, del cual hizo el proyecto y el alcalde no lo aceptó porque le pareció que era un desperdicio hacer un terraplén y no construir rascacielos a orillas de la playa como era deseado. Lo que quería la administración municipal en aquella época, era una vía a orillas del mar como todas las otras. Reidy no aceptó la idea y a causa de eso se exoneró del Departamento de Urbanismo.

Después de esto, organizó una comisión para realizar la obra de urbanización del Terraplén del Flamengo, presidida por Carlota Macedo Soares, que era una mujer muy inteligente, que tenía visión y mucho prestigio. La primera cosa que hizo ella fue buscar a Reidy para elaborar el proyecto como quería, independiente de la Municipalidad, independiente de cualquier cosa.

16) Y la naturaleza, el paisaje, ¿cómo eran trabajadas en su obra?

Eso también era muy importante. Tanto que él trabajaba siempre el aspecto paisajístico con Roberto Burle-Marx. Los jardines del museo (Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro) como los jardines de todo el terraplén son obra de Burle-Marx. Ellos siempre trabajaban en conjunto y de común acuerdo.

Nada en su obra era «independiente». El paisajismo hacía parte de todo, así como la hidráulica, el transporte, la energía eléctrica, etc. Todo hacía parte del conjunto. Burle-Marx empezaba a estudiar los proyectos de paisajismo al mismo tiempo que Reidy

estaba trabajando en el proyecto de arquitectura. Había un intercambio de ideas durante todo el proyecto. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno recibió como donación de la Municipalidad un área de 40.000 m². Pero Reidy no iba simplemente cercar toda aquella área, ¿no es así? Entonces proyectó, para delimitar el terreno, aquellas palmeras imperiales. Aquella línea de palmeras es la delimitación del terreno que Reidy proyectó.

17) Entonces, es decir que él trabajaba con la naturaleza, también como elemento del proyecto?

Ah, sí. Como elemento del proyecto. ¡Él era un urbanista! Otro lo dejaría abierto o le pondría un muro. Él, entretanto, le puso palmeras. Y nosotros mismos fuimos juntos al director del Jardín Botánico para obtener la donación de las palmeras. Veán ustedes que las palmeras tanto detrás como de lado tienen una función, que es la de separar el terreno. Y dentro de aquel terreno él logró que Roberto Burle-Marx hiciera un proyecto de paisajismo como él quería, con lago, con una escultura...

18) ¿Solía Reidy acompañar de cerca la ejecución de sus obras?

Sí. Durante la construcción del Museo de Arte Moderno su oficina quedaba dentro del propio museo. Una de sus últimas obras a construir, el Colegio Paraguay-Brasil, las acompañó hasta cierto punto. Después, cuando él no pudo más ir diariamente a la obra, logró que se nombrase un arquitecto, Saturnino Braga, para que allí viviera. Este arquitecto tenía las mismas ideas que Reidy y decidía las dudas sobre el proyecto. De vez en cuando Reidy iba allí, porque trabajaba para el Itamarati (Ministerio de las Relaciones Exteriores) y como era el Itamarati que lo estaba construyendo, eso era posible. Así él acompañó la obra, que fue inaugurada uno o dos meses después de su muerte.

Eline Maria Moura Pereira Caixeta es arquitecta. Docente de la Universidad Católica de Goiás. Alumna de doctorado del Departamento de Composición, ETSAB, UPC.