



HELIO PIÑÓN

EDUARDO DE ALMEIDA



HELIO PIÑÓN

EDUARDO DE ALMEIDA



EDICIONS UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona

Primera edición: febrero de 2005

Diseño de la colección: Helio Piñón
Fotografía de la portada: Helio Piñón
Cuidado de la edición: Renata Barbosa

© Helio Piñón, 2005

© Edicions UPC, 2005
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 93 401 68 83 Fax: 93 401 58 85
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
A/e: edicions-upc@upc.es

© Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2005
Diagonal 649, 08028 Barcelona

Producción: Comgrafic
C/ Llull 105-107, 08005 Barcelona

Depósito legal: B-5.508-2005
ISBN: 84-8301-771-7

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

- 7 INTENSAMENTE CLARO
Helio Piñón
- 13 FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN
Luis Espallargas
- 37 DATOS BIOGRÁFICOS
- 39 RELACIÓN DE OBRAS

INTENSAMENTE CLARO

Helio Piñón

Es frecuente encontrar, en los textos de los pintores vanguardistas constructivos –aquellos que abrieron definitivamente las puertas a la arquitectura moderna–, referencias explícitas al afán de claridad que animaba su propósito de abstracción. En efecto, lo que la crítica habitualmente interpreta en clave simbólica o expresiva fue asumido por los artistas como vía por la que aproximarse a un ideal de pureza vinculado a la idea de lo limpio, lo cristalino, lo inteligible a la visión.

En realidad, el malentendido esencial que ha provocado la interpretación más generalizada de la modernidad es debido al empeño de los críticos en entender como símbolos lo que no eran sino principios de un modo distinto de entender la forma y, con ello, la propia noción de arte que la modernidad inaugura.

Mientras la crítica se esforzaba en descubrir lo que las obras del arte nuevo escondían tras su apariencia, los artistas trataban de difundir la idea de que no había que descubrir nada distinto de lo que se veía: ahora bien, había que aprender a verlo con otros criterios, a la luz de unos principios que no podían reducirse a los del arte como representación. El arte moderno trataba de emanciparse del objeto, para convertirse, en el límite, en relación pura; relación que, naturalmente, no era explícita ni obvia, sino que tenía que ser reco-

nocida por un espectador con capacidad para juzgar, por lo que la expresión debía ser lo más clara posible: clara, pero difícil, dijo alguien.

Lo cierto es que, pese a los esfuerzos de los artistas en dejar sentado lo contrario, los críticos contribuyeron de manera ejemplar a que la modernidad acabase asociándose a lo equívoco y oscuro, cuando no a lo impreciso y arbitrario. El hecho de no haber delimitado el sentido que se atribuía al término *moderno* contribuyó a aumentar la confusión: el no hacer distinción entre el neoplasticismo y el expresionismo –por poner un ejemplo–, como actitudes que sólo pueden ser compatibles en una modernidad genérica e inclusiva, acabó consumando la ceremonia de confusión que ha constituido la conciencia estética de la segunda mitad del siglo xx.

En arquitectura, el hecho de tener que contar con la hipoteca funcional no ayudó a esclarecer las cosas, contrariamente a lo que cabía esperar: al valorar los aspectos ideológicos por encima de los estéticos –todavía se habla de la arquitectura moderna con la equívoca expresión de *Movimiento Moderno*–, trató de interpretarse la modernidad como una respuesta inmediata de los arquitectos al espíritu del tiempo, caracterizada por una actitud racionalista, entendida como uso exclusivo de la razón; dicho racionalismo, en vez de entenderse como alternativa al empirismo

8 –como explican los manuales de filosofía–, se identificó con la renuncia a la componente sensitiva del conocimiento, de modo que proyectó una sombra que anuló el impulso de intelección visual que anida en la conciencia estética moderna.

La asociación de lo moderno con lo racional –y de esto con lo correspondiente a una lógica deductiva– resultó una ocurrencia muy fecunda: corrompió tanto la idea de lo moderno como la naturaleza de las doctrinas que a lo largo del siglo xx han intentado desplazarlo, ofreciéndose como su superación estética e histórica. En efecto, si lo moderno racional había traducido el sentir de la primera mitad del siglo, cumpliendo así su cometido de comentario visual de la historia, una vez agotado el idilio arte/tiempo habría que buscar nuevos modos de afrontar los criterios de orden de los edificios. Así surgieron los intentos de fundamentar la arquitectura en lo orgánico, la técnica, la historia, la realidad, la razón histórica, la publicidad, la sintaxis, lo vernáculo, el desmontaje, lo mínimo, lo cibernético, lo “más allá de” (*meta*) y lo plegado, que se han ido sucediendo hasta la actualidad.

Si ninguna de esas fantasías ha conseguido más de cinco años de frenética actualidad –ni un ápice de endeble vigencia– es porque el fundamento de todas ellas se centra en la superación de una hipó-

tesis ficticia: el hipotético racionalismo lógico de la arquitectura moderna. La inconsistencia esencial de esas doctrinas tiene que ver con el abandono del principio basilar de la modernidad artística, esto es, que el criterio de legalidad formal de un objeto o universo arquitectónico no puede reducirse a ningún principio o sistema de carácter general: tiene que ver, en cambio, con su específica coherencia interna.

Así las cosas, no es de extrañar que la claridad no haya sido la cualidad más preciada de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx: al contrario, el desinterés por la forma que han demostrado la mayoría de arquitectos de ese período no ha propiciado la transparencia y la precisión, sino el aparato y el exceso. El empeño persuasivo de la arquitectura posmoderna, cualquiera que sea el atuendo con que se haya presentado, ha determinado unos modos de expresión fundados en la afectación y el equívoco.

Sirva este preámbulo para enmarcar el atributo con el que quiero aproximarme a la arquitectura de Eduardo de Almeida. En efecto, si hubiera que identificar la cualidad que subyace en toda su obra, habría que convenir que lo que la identifica es la claridad. Claridad que lleva implícita la precisión, que es su corolario, con lo que se inscribe en la estricta tradición moderna, empeñada en interesar por lo que se muestra, no en seducir por lo que se obvia.

La arquitectura de Eduardo de Almeida es, en efecto, una arquitectura arriesgada, porque se muestra tal cual es, sin afeites ni sobreentendidos: construcción y orden, como toda gran arquitectura. Las ideas en que se funda son sensitivas, no racionales; sutiles, no aparatosas; refinadas y elaboradas, no inmediatas.

No caeré en la tentación de tratar de explicar con palabras aquello que puedo mostrar con imágenes –la autoría de estas publicaciones (homenajes personales a unos arquitectos cuya obra me interesa) más allá de la amistad que nos une– no la cifro en el texto con que los presento sino con el efecto mediador de mi mirada, con la perspectiva desde la que aprecio sus obras. A medida que crece más esa convicción, noto más resistencia a explicar con palabras lo que sólo puede apreciarse desde esa forma de conocimiento específico del arte, que los formalistas llamaban *conocimiento intuitivo* –forma peculiar de conocimiento que trata de evitar la interferencia de la razón– y que yo acostumbro a calificar de *intelección visual*.

A medida que pasa el tiempo, se acentúa la tendencia a recordar las condiciones en que miré las obras –al tomar las fotografías–, paralelamente a un desinterés por establecer una eventual teoría que sirva para aproximarse a ellas: la teoría sirve cuando se han agotado las otras vías de explicación, pero, en este caso, no se trata de dar explicación alguna, sino

de estimular la práctica de la mirada. Creo que de este modo ayudo más al espectador –en el caso de que tuviera que ser ese mi cometido.

Recuerdo que mi interés por la obra de Almeida arranca de la visión de un fragmento –todo lo que me permitió ver la valla que desde hace años la protege– de la Casa Max Define (1976–78): en realidad, lo que hizo que Luis Espallargas y yo nos apeásemos del coche fue la claridad con que un plano de ladrillo cerraba el ámbito entre dos losas de hormigón, dejando aberturas que se cierran con láminas de vidrio templado sin que medie marco alguno.

Luis me dijo: “Te va a gustar. Su autor es Eduardo de Almeida; fue profesor mío”. Pero no fue hasta un año y medio más tarde cuando fuimos –Luis y yo, de nuevo– a fotografiar la casa. El señor Define todavía vivía: trataba de reponerse de un percance de salud que –por lo que supe después– no consiguió superar.

En el año 1978, cuando se construyó la casa, la arquitectura internacional estaba hegemonizada por tres movimientos neovanguardistas que –con Venturi, Rossi y Eisenman como inspiradores y máximos representantes– replanteaban, cada cual a su manera, los grandes problemas que, a su juicio, había planteado la modernidad arquitectónica. La complejidad inherente a un auténtico funcionalismo; la racionalidad, como lógica de la ciudad a través de la historia, y la

10 *sintacticidad* oculta de la arquitectura moderna fueron los argumentos sobre los que construyeron sus respectivas teorías. Sus arquitecturas, más allá de su diversidad conceptual, eran sobre todo una ejemplificación de sus correspondientes doctrinas, lo que las convertía en excesivamente didáctica, esencialmente demostrativas; no parecían proyectadas para ser contempladas, sino para convencer de algo.

En São Paulo, probablemente, no se vivió el episodio en los términos que acabo de relatar: no por desconocimiento de la coyuntura internacional, sino por el peso del “brutalismo paulista”, que es como se denominó la arquitectura que asumía la herencia de Artigas, como elemento de identificación frente a la influencia del fecundo e irregular Niemeyer. En ese contexto, la casa que comento debió de constituir, asimismo, una novedad. En efecto, los materiales adquieren en ella una tectonicidad intrínseca que tiene que ver con la precisión de sus relaciones, tan lejos de cualquier recurso estilístico como de toda afectación hiperconstructiva. La construcción se convierte en materia prima de la forma, en tanto que asume la disciplina material: todo parece natural porque la elaboración se orientó a la precisión y la claridad.

Sirva este preámbulo para declarar que, efectivamente, la casa resulta familiar, pero radicalmente nueva. No está construida a base de conceptos, sino con

sentido común y sentido de la forma. En ese aspecto, se trata de una casa radical, como las obras contemporáneas de su autor. El patio es un recurso sensato para disponer un programa amplio, pero el modo de incorporarlo al resto de dependencias de la casa es radicalmente nuevo, hasta el extremo de cuestionarse su propia esencia: en efecto, mirándolo bien, más que de un patio se trata de la perforación de un espacio común de la planta principal, un hueco que se protege del sol con grandes lamas de hormigón: condición para reducir el cerramiento a puro vidrio templado, sin marco ni otro herraje que los estrictamente necesarios para la fijación.

En mi relato, he procurado ser fiel a la realidad de la casa, aunque sé que no hay peor traición a la arquitectura –a esa arquitectura, en particular– que tratar de reducirla a conceptos: es una arquitectura en la que ningún aspecto relativo al *que* puede desvincularse del *cómo*, hasta el extremo de que –como ocurre en la arquitectura de verdad– no tiene el sentido hablar de lo que puede verse.

Hay un dato significativo de esa jornada: tomé más de sesenta fotografías en una sola sesión de un par de horas; este frenesí visual resultará incluso parco a quien disponga de un índice ligero, pero, en mi caso –con lo puntilloso que soy con la vista–, constituye un auténtico acontecimiento: no hay duda de que se

debe a la cualidad, a la irreversible visualidad de la casa que visitamos.

Inmediatamente anterior a ella es la Casa Almeida (1974–77) y ambas marcan un momento culminante en la obra de Eduardo: similar uso del patio –que, en este caso, tampoco es un patio convencional–; análoga asunción de la interioridad, según las estancias; idéntica disolución del límite, siguiendo uno de los valores esenciales de la arquitectura moderna, incorporado desde hace décadas a la conciencia sensitiva de los humanos con el espíritu activo. Almeida llevó al límite, en su casa, uno de los elementos de su arquitectura que seducen desde el primer momento, por la evidencia radical del principio en que se basa y, a la vez, por la naturalidad y sencillez con que se afronta: la diferencia entre el espacio visual y el climático. En efecto, el prescindir del marco en los cerramientos de vidrio –que, en ocasiones, se ha tomado como un rasgo estilístico que revela cierta actitud “purista” ante la arquitectura– adquiere en la Casa Almeida tal naturalidad que se diría que no había otra solución: en efecto, no había otra solución, planteadas las cosas como las muestra el arquitecto.

La relevancia del criterio visual no se aprovecha en este caso para subvertir la convención, sino para mostrar el lado oscuro de la inercia: bajo la cornisa maciza de los dormitorios, la construcción parecería

inacabada, desde una óptica convencional; se trata de una pura estructura, cerrada con un vidrio que se aleja de los bordes.

Retrocediendo en el tiempo, la Casa Sigrist (1973–76) colma el propósito, tantas veces anunciado por tantos arquitectos, de proyectar una casa incrustada en el terreno: de nuevo Almeida sorprende por la sencillez con que resuelve una empresa tan arriesgada, sin un ápice de aparatosidad ni el asomo de la menor extravagancia. Es evidente la matriz visual del cometido: en ningún caso como en éste se pone de manifiesto la prioridad del criterio visual respecto de cualquier formulación verbal del propósito: la evidencia que adquiere la solución supera los valores de todo tipo que encierra el proyecto. El planteamiento cuenta también aquí con una formulación que encierra en su propósito las claves para resolverlo.

Podría continuar aportando ejemplos que demuestran la adecuación entre los fines del proyecto y los medios con que cuenta para conseguirlos, pero prefiero que sean las imágenes las que corroboren mis afirmaciones. En la arquitectura de Almeida, se diría que las soluciones son previas a la formulación de los problemas; de modo similar a lo que sucede con los grandes arquitectos –estoy pensando en Jacobsen–, muestra con su solución un modo de afrontar el proyecto que parece desvanecer cualquier propuesta

12 alternativa. No cabe duda de que su arquitectura no sólo es anterior a “la idea”, sino que es claramente irreducible a ella: en efecto, siempre suena a falsa la formulación verbal con la que alguien intenta describir la solución.

Su arquitectura es un ejemplo de síntesis entre el sentido común y el sentido de la forma, de modo que cada uno de los universos –el de las convenciones y el de las estructuras abstractas–, más que reprimir el otro, lo estimula: la dialéctica entre una y otra lógica fecunda el proyecto, al tiempo que delimita el ámbito de posibilidad de la forma. La síntesis se da en el marco de una capacidad de identificación visual de los problemas poco frecuente: no puedo dejar de mencionar, aunque sea sólo para dejar constancia de lo que digo, tres obras de las que da cuenta mi mirada en el festín gráfico que sigue: la Casa Tassinari (1964–73), los Edificios Gemini (1969–70) y el estudio del arquitecto (1985–86). En todas ellas se condensan los rasgos esenciales de su arquitectura: la claridad se apoya, en los tres casos, en la penetración visual de los programas, de modo que el ojo no sólo mide y aprecia, sino que identifica y valora unas propuestas que, en su equilibrio y consistencia, tienen algo de canónicas.

El propósito de dotar de identidad a cada obra coincide con el objetivo esencial de la forma mo-

derna: abandonado el tipo como modo de afrontar el proyecto, queda al arquitecto toda la libertad de concepción; la renuncia a la experiencia colectiva que acumula el tipo arquitectónico exige apurar la experiencia personal, si no se quiere caer en la desorientación absoluta. Gran parte de los arquitectos modernos, a partir de los años setenta, quisieron renunciar incluso a las enseñanzas de su propia historia, para así resultar más espontáneos: Eduardo de Almeida no cometió ese error, consciente de que los materiales de la experiencia no han de tener necesariamente una concreción material o estilística; son estrategias guiadas por el impulso de ordenar la construcción, objetivo último de la arquitectura de todos los tiempos. En ese aspecto, su arquitectura es también ejemplar: vuelve siempre a sus orígenes para renacer, en cada caso, profundamente renovada.

Helio Piñón
3 de noviembre de 2003

FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN

Luis Espallargas

Formación y opiniones

Inicié la formación en la FAUUSP¹ en 1955. En realidad, yo ya había sido aceptado y hubiese tenido que empezar antes, pero por problemas de salud empecé la universidad aquel año y terminé en 1960. Pero yo creo –y no soy el único– que independientemente de la promoción, todos éramos amigos. Por casualidad, el otro día fui a la FAUUSP de la calle Maranhão, el mismo edificio donde estudié, porque se presentaba un libro de mi amigo Walter Toscano, y allí me encontré con gente de todas las promociones, de cuando yo estudiaba hasta ahora. Fue muy emocionante. Todos éramos colegas, casi todos éramos de la FAUUSP. Y digo que todos éramos colegas porque, de una forma u otra, mi relación con la FAUUSP siempre ha sido así, muy estrecha. Desde cuando yo estudiaba –e incluso antes, porque también hice el curso preparatorio en la propia FAUUSP– hasta hoy. Aunque ya no doy clases allí, mantengo un vínculo muy fuerte con la escuela.

[...]

Sigo participando en los posgrados, dirijo alguna tesina, un poco contra mi voluntad, pero sí lo hago.

1. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAUUSP).

En general, lo hago para amigos o ex alumnos. Sólo dirijo trabajos de personas con las que tengo relación o afinidad. La implicación es necesaria. Y aunque siempre me trae complicaciones, todavía mantengo ese vínculo.

[...]

El mismo día de la presentación del libro de Toscano, había asistido a una clase de un colega de la FAUUSP en la que hablaba de teatros, me habían encargado preparar una clase y, por la noche, hablé con Renina Katz –profesora mía en la Facultad– y recordamos los viejos tiempos como una época que a todos nos parece excepcional. Era un ambiente casi familiar, porque éramos pocos. Era muy enriquecedor... Teníamos una convivencia muy agradable, con tantos colegas. Y además, la cuestión de la arquitectura era esencial en aquella escuela. Se hablaba de arquitectura, se hablaba mucho. Nos juntábamos por grupos, se creaban grupos antagónicos, que discutían por diferentes ideales arquitectónicos.

En la época en que estudiaba, éramos más ingenuos, en cierto sentido, porque experimentábamos de una forma más abierta y menos miedosa. Afrontábamos ideas y conceptos. Y aquello era positivo. Son los arquitectos que hoy están ahí, los que trabajan, los que conocemos y con los que yo viví tantas cosas. Era un intercambio excepcional. Además, en un contexto

14 más amplio y nacional, hay que tener en cuenta que fue la época en que se estaba construyendo Brasilia.

[...]

La FAUUSP me ayudó mucho a descubrir cosas y la experiencia, tras la Facultad, me enriqueció de un modo extraordinario: tanta discusión y profundización. Debe de haber un filtro que se aplica en esas decisiones que vas tomando, según un proceso que no es ni lógico ni racional. Parece intuitivo. Yo siempre he pensado: “voy a hacer esa casa de esa manera porque aquella otra que he visto me sugiere que tengo que hacerla así”. De verdad.

[...]

Dentro de la FAUUSP, se formó un grupo al que me afilié por pura sensibilidad, por fidelidad a mi primera identidad en arquitectura: Frank Lloyd Wright. Es un arquitecto que me emocionó desde el primer momento. Por eso me uní al grupo de los *wrightianos*. Estudiábamos la obra de Wright, leíamos sobre él, veíamos sus proyectos, diseñábamos “a su manera”. Nuestro líder era Henrique Pait, que fue profesor de dibujo en el curso preparatorio y con quien más tarde colaboré junto a un grupo de colegas de la FAUUSP.

[...]

Esa identificación con Frank Lloyd Wright fue un fenómeno importante en mi vida, incluso para entender

un conjunto de cosas. Me interesaban más su sensibilidad ante los materiales y la relación del edificio con la naturaleza que sus ideas sobre la ciudad.

[...]

Dedicábamos más atención a los problemas de edificación y a la forma que a los problemas de la ciudad. La atención por los aspectos urbanos vino mucho más tarde. Una curiosa omisión si tenemos en cuenta que en aquella época se hablaba mucho de Brasilia. Quizá alguien se dedique a estudiar eso, pues preocupaba poco la ciudad por aquellos tiempos. En aquel momento el tema urbano no era esencial para nuestro grupo, o al menos no la ciudad como se nos presentaba. Ahora bien, a pesar de formar parte del grupo de arquitectos *wrightianos*, el interés por otros arquitectos era enorme.

[...]

Antes de entrar en la FAUUSP yo ya había viajado bastante. En Belo Horizonte vivía un tío mío que era director del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), un hombre que estaba muy involucrado en temas de cultura brasileña y que hacía de su casa un punto de encuentro para debatir esos puntos de vista. Le fui a ver cuando estaba en BUP. Sin siquiera haber hecho el curso preparatorio, fui a conocer toda la obra de Oscar Niemeyer. Conocí el conjunto de Pampulha en directo. Mi tío me mostró el proyecto



de apartamentos (1954-1960) de Belo Horizonte, que tenía planta en forma de ameba.

[...]

Tenía buena relación con la arquitectura brasileña y también con la arquitectura tradicional. Si por un lado tenía ese apego por lo moderno, por otro también me encantaba la tradición. Y no sólo por mi tío, también por influencia de mi padre, que había participado en la *Semana de Arte Moderna de 22*, que comenzó a descubrir una *manera brasileña* en São Paulo, en un tiempo en que los paulistas provincianos no lo entendían. Mi padre, abogado, tenía algunas particularidades, mantenía una relación muy estrecha con la arquitectura; era amigo de artistas, incluso de Victor Brecheret. Tuve un *background* considerable con respecto a la arquitectura, sufrí muchas influencias y, por eso, si bien la arquitectura de Frank Lloyd Wright me seducía, la arquitectura brasileña también me conmovía, incluso la arquitectura colonial menor.

[...]

En mis propios proyectos, nunca me he querido inclinar por una fuente de manera explícita. Me parece que un proyecto es la suma de varias cosas. En mi caso, creo que depende: tal vez tenga proyectos más claros y fieles. Sin embargo, hay otros en los que siento que me he olvidado –como parece que le pasa a todo el mundo– de la arquitectura brasileña. A veces

veo obras de algunos arquitectos, incluso proyectos más antiguos de Lúcio Costa –los mismos que se recuperan, con unos textos maravillosos, en el reciente libro de Guilherme Wisnick–, que devuelven muchas de esas cosas de las que hablaba y de las que ya ni me acordaba. He perdido un poco de esa influencia, pero confieso que no me gusta haberla perdido.

[...]

Digamos que São Paulo es una ciudad con ciertas características cosmopolitas. Es como el sobresalto del campesino que se echa a dormir sobre la hierba y se despierta de repente en una gran ciudad. A causa de esa velocidad, me parece que São Paulo ha acabado por perder clarividencia, oportunidades. Perdió el tren de la historia. A veces, cuando salgo de São Paulo para ir a Río de Janeiro, o hacia el Norte, o a cualquier otro lugar, me doy cuenta de cómo han ido acallándose en mí las referencias culturales brasileñas, algo que, para mí, siempre ha sido importante. En esa sensación hay mucho de los temas de la casa *bandeirista*² que todos nosotros, los *wrightianos*, estudiábamos. Y me refiero a los diferentes grupos de *wrightianos* de la FAUUSP.

[...]

2. Construcción rural propia de la sociedad colonial paulista “desbravadora” que surgió entre los siglos XVI y mediados del XVIII.

16 No hay contradicción, no existe la dualidad –falsa, a mi modo de ver– porque se entiende todo como si fueran arquitecturas diferentes: la arquitectura es arquitectura. Porque cuando se empiezan a leer los textos de João Vilanova Artigas o el libro *Wright e Artigas: duas viagens*, de Adriana Irigoyen, o bien la disertación de Paulo Fujioka (al que le hice de tutor en la tesina) sobre el edificio Itália (1956) de Adolf Franz Heep –por cierto, Fujioka acaba de defender su tesis doctoral sobre la influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura paulista–, cuando se comprueba la relación entre Artigas y Wright, se desmonta la cuestión política que consideraba la relación inaceptable. La base de la arquitectura de João Vilanova Artigas también está en Wright. Yo no soy una persona dividida, creo que un hombre normal –un arquitecto– no está hecho de pedazos separados. El hombre es una entidad, que se transforma y se preocupa. Voy descubriendo cosas que me afectan. Aunque me consideraba *wrightiano*, también estaba muy sensibilizado con Mies van der Rohe, al que descubrí durante un viaje a los Estados Unidos en 1968.

[...]

No por la novedad, por la innovación, sino por el hecho de hacer algo que otros ya habían hecho pero yo todavía no. Es así, tal cual. En el fondo, trabajo con referencias: yo también quiero hacer algo de

esa manera. Es evidente que hago la selección que me interesa, que me emociona, que me conmueve. Muchas veces, comparo los proyectos publicados con otros más recientes y veo que, a primera vista, presentan una cierta incoherencia, parecen hechos por arquitectos diferentes. Ahora bien, si se mira la obra con más atención, se ve que no es así. Al juntar todos los proyectos, veo que están relacionados, porque la manera de proyectar es la misma, sólo cambian los medios con que se ha hecho.

[...]

Yo ya conocía los EE UU. Todos conocíamos la arquitectura americana. La bibliotecaria avisaba de la llegada de la revista *Arts and Architecture* y nosotros salíamos disparados: Jerônimo Bonilha, Israel Sankovski, Abraão Sanovicz, João Xavier y otros que ya ni me acuerdo. “¡Ya ha llegado la *Architecture!*”. Y se iba todo el mundo a leerla. En aquella época, nuestro *wrightianismo* no tenía nada de religioso o excluyente: “esto es la verdad y el resto es para los de fuera”. Conocíamos a todos los arquitectos americanos, extranjeros y brasileños.

[...]

No doy más importancia a la planta que a la sección. No existe una cosa sin la otra. La planta para mí es muy importante. Me paso días proyectando las plantas, semanas. Ya me ha pasado, muchas veces,

que la planta me absorbe hasta el punto de que pierdo la perspectiva. La planta me fascina, sin duda alguna. Y es así desde que empecé a interesarme por la arquitectura. De adolescente, me gustaba ir cambiando las plantas para ver cómo se resolvían los espacios.

[...]

Nunca he logrado hacer una obra que se pueda considerar absoluta, deseable o correcta. Conseguir algo de verdad en que hubiese un detalle perfecto para poder exclamar: “ése es el marco que buscaba”. Está claro que tengo la técnica, pero no tengo sólo una solución: conozco varias. Cada proyecto me exige un cierto tipo de detalle.

[...]

El detalle bonito es el que no se ve. Es resolver cómo juntar dos cosas, unir las, rematarlas. Y hacerlo de manera que no se vea, bien hecho. Tarea difícil. Si no está bien hecho, si está mal resuelto, se verá. Y va a incomodar a alguien toda la vida. Creo que la arquitectura tiene que ser tranquila: para el arquitecto, la arquitectura es sufrida pero para el cliente no debería serlo.

[...]

Eso, para mí, es lo deseable: lograr esa arquitectura extraordinaria con el mínimo de elementos y la mayor simplicidad posible. Detrás de eso están las

ideas substanciales. No sirve el detalle sofisticado que a veces hago y que me irrita cuando tengo que hacerlo. Eso no es buena arquitectura. Si ése es el camino a seguir, me parece frustrante. Lo hago sólo cuando no tengo otro remedio.

[...]

No basta construir bien para garantizar la buena arquitectura. Y no basta, porque si bastara, cualquier idiota sería el mejor arquitecto de Brasil. Ya he citado ese ejemplo, pero lo vuelvo a hacer. Considero fundamental en mi formación al arquitecto Carlos Millan, que trabajó junto a uno de los arquitectos más sofisticados, más refinados, más preocupados por la producción y por el detalle: el arquitecto Miguel Forte, quien le hizo acercarse al grupo *Branco e Preto*. La residencia Fujiwara (1954) de Carlos Millan se considera el paradigma de la perfección. Era una casa para una familia japonesa muy rica, una casa enorme. Un proyecto impresionante y muy trabajado, con detalles excepcionales de carpintería de madera. Nunca se ha visto nada igual. Yo estuve presente en aquel momento de Millan, cuando él era profesor de la FAUUSP. Bien, pues la casa Fujiwara parece ser su punto de inflexión, como si el arquitecto hubiese concluido: “eso no es lo que tengo que hacer, es otra cosa”. Si se estudia toda la producción de Millan tras la casa

18 G. O. Feitosa (1957) –muy distinta de la residencia Fujiwara– se puede constatar que se inspiraba de la arquitectura de los años cincuenta, del racionalismo paulista, para constituir su propia arquitectura, abordándola de forma diferente, con materiales simples, con estructura de cemento, mixta, de hierro. En fin, usando las técnicas y los procedimientos más simples pero haciendo una arquitectura sofisticada. Nadie sabía hacerlo como él, ni siquiera João Vilanova Artigas consiguió llegar a ese nivel. Un arquitecto no necesita detenerse en proyectos caros. En ese aspecto, aprendí mucho con Millan. No sirve de nada el detalle sofisticado y rico, sino la sofisticación de la manera de abordar su elaboración.

[...]

Mis detalles son lo más sencillos posibles: una estructura, un marco discreto, algo de obra vista y ya está, nada más. No hay ningún detalle que no sea banal.

[...]

No es que quiera experimentar algo que no haya hecho nadie. Al contrario, quiero experimentar con cosas que otros ya han hecho. Yo nunca me atrevería a inventar nada.

[...]

En fin, siempre me he cuestionado mucho mi propio trabajo, por eso mis obras son tan diferentes. Siempre me ha parecido que mis amigos y colegas

me consideraban indeciso, un arquitecto que no se decidía por una postura concreta. No pertenezco a la escuela de arquitectura paulista, pero sí pertenecen a esa escuela todos los amigos que he ido acompañando y con cuyos proyectos, llegado el momento, me impliqué. No obstante, nunca me he convertido, no me ha convencido.

[...]

Esa exigencia con la perfección debe ser algo personal, quizá hasta sea una consecuencia de mi inseguridad con relación al proyecto. Tengo que hacerlo todo bien, porque en caso contrario, nunca me quedaré satisfecho. Mi miedo me lleva a ser extremadamente cuidadoso con los proyectos. Cuidadoso en el sentido del que es precavido, no en el sentido de quien exige detalles. Si no fuera así, creo que no tendría control sobre lo que hago.

[...]

Yo no tengo una visión precisa, certera. Todo lo hago con mucho sacrificio, me cuesta un tiempo enorme. Lo hago con mucha dificultad y cuando digo que la arquitectura es difícil, es porque para mí, es difícil, pues no me arriesgo, y cuando lo hago, si no lo controlo todo, tengo la certeza de que no va a funcionar. Tengo una frase que siempre digo y mis amigos siempre están bromeando. Siempre digo: “¡No va a funcionar!”. Soy un verdadero pesimista y no creo en mí.



Creo en la humanidad entera, pero en mí no. Por eso, cuando quiero conseguir algo, lo hago con mucho esfuerzo. De cualquier manera, no me satisface repetir soluciones. Aunque a veces me gustaría hacerlo.

[...]

Después de muchos esfuerzos para controlar los datos del proyecto, no abandono todo lo que aprendí y trabajé para controlar un sistema constructivo y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Lo reservo, lo guardo. Y de repente, un día, vuelvo a empezar. Por ejemplo, eso me ha pasado con los bloques de hormigón.

[...]

Trabajar con personas jóvenes te da muchos ánimos. Me entretiene imaginar lo que están pensando. Me parece fantástica la manera de pensar de los colaboradores jóvenes con los que he trabajado. Esa forma de pensar me alimenta, me hace cuestionarme cosas, hace crecer ideas que no se me habían ocurrido. La arquitectura que esos jóvenes –un determinado grupo– hacen es una arquitectura despojada, muy bonita.

Residencias

Como ya dije una vez, al hacer una casa me gustaría ser lo bastante valiente y desprendido para hacerla como las cabañas de los *caiçaras*.³ Pero no soy así. Creo que sería incapaz de hacerla. Por eso

hago lo contrario: proyecto la vivienda con extremo cuidado y detalle porque si no lo hago así, tengo miedo de no acertar. Éste es un comentario paralelo, casi psicológico, con lo cual quiero decir que cuando se hacen muchas residencias, siempre te entran ganas de probar con algo nuevo, algo que aún no se haya hecho.

[...]

Yo nunca he conseguido diseñar una casa de la playa de tipo *caiçara*. Esa casa sería una visión idealizada, sacada de los libros y hasta sospechosa, porque yo no soy *caiçara*, y tampoco lo será la persona que la habitará, por lo que la casa sería otra. Me interesa la economía de medios, eso sí.

[...]

Aquí estoy ante algunos proyectos de épocas diferentes, con situaciones y proyectos variados. Una ojeada rápida a esas imágenes, correspondientes a residencias, despachos y edificios –imágenes que probablemente se publicarán, lo espero, aunque no tengo la certeza de que así sea– me hace ver la pri-

3. *Caiçara* se refiere a las personas y tradiciones de los descendientes directos o mestizos de las tribus indígenas que habitaban el litoral sur del país. Tienen un fuerte vínculo con la naturaleza, un raro ejemplo de comunidad que vive en armonía con el entorno.

20 mera duda que surge cuando me pongo frente a un proyecto cualquiera. Una cuestión que se hace más evidente en las casas porque es el tipo de proyecto que más he hecho. Me refiero al problema del terreno como soporte que delimita un proyecto. La parcela de tierra en torno al propio edificio y a la manera en que ésta se relaciona con todo lo demás: con la calle, con la insolación. Es la cuestión de la forma, de la morfología del terreno. El primer problema con que topo es entender el terreno como tamaño, como medida, como dimensión. La manera en que voy a relacionar esa superficie y el programa que tengo. Entender el terreno, entender las posibilidades que me ofrece y las dificultades que conlleva. Cabe decir –aunque no es ninguna novedad– que en las dificultades residen, en general, las propias referencias para establecer una solución potente. Por esos motivos, el terreno me ata mucho en cualquier solución del proyecto.

[...]

Hablo de la topografía, de las dimensiones en general, y hablo de aquella relación con el contexto que engloba el propio terreno. De las implicaciones de trabajar el proyecto y de cómo relacionarlo con su implantación. Entonces la cuestión de cómo organizar ese proyecto es como relacionarlo con el lugar en que la casa va a estar implantada, donde ese proyecto va

a ir creciendo. Eso, para mí, es fundamental al definir el proyecto.

[...]

Yo nunca pensé que fuera tan importante, pero al mirar ahora todos esos proyectos juntos, veo que, para mí, eso corresponde a la concepción, o sea: cómo relacionar el ambiente natural con aquello que allí va a construirse (a hacerse, *man made, built*). ¿Cómo va a ser? Cada uno de esos proyectos tiene una historia, tiene una apropiación específica y peculiar de esa cuestión. Por ejemplo, es fácil esquematizar algo cuando hay integración en el terreno según la manera *orgánica* de pensar la arquitectura o cuando se *posa* el edificio sobre el terreno de manera radical, casi sin relación mutua, prácticamente contraponiendo la forma conocida del terreno con la arquitectura que se crea y se organiza en planos abstractos y horizontales. Entonces, la manera de transformar esos planos horizontales y la manera en que esos planos se implantan en una topografía –raramente horizontal– se convierte en un reto importante.

[...]

Otra preocupación que me parece destacable hace referencia al hecho de que la persona no tropiece mucho en la casa. La casa tiene que estar relacionada con la persona que la va a habitar de

modo amigable, cordial. No quiero hablar de poesía ni nada de eso. Sólo quiero detenerme en la forma agradable. Me parece muy interesante que la persona que habite ese espacio lo encuentre interesante. Y eso, con el tiempo, pues no será obvio, explícito, evidente. Siempre me ha parecido importante crear un ambiente amable a partir de un contexto constructivo riguroso: alcanzar una organización espacial fluida y agradable. Es tan habitual ver un espacio contemporáneo rudo, relacionado con la historia de la arquitectura “brutal” de la década del año 1961 en la que el arquitecto agrede, maltrata a la persona. Al contrario, si consiguiera hacer una arquitectura imperceptible, hecha de sensaciones agradables, estaría encantado. Quienquiera que disfrutara esos espacios, fueran lo que fuesen –residencia, hospital o ciudad–, debería encontrar posibilidades de convivencia cordial.

[...]

Sin querer ser independiente, puse en duda la arquitectura. Aquello que para mí era significativo. La cuestión de la arquitectura brasileña, de la arquitectura tradicional, del barroco: asuntos importantes. Visité Ouro Preto cuando era estudiante de arquitectura y me marcó. Aquella atmósfera, la construcción simple, al mismo tiempo llena de detalles. Con esos acabados y esa pobreza de medios. Esas edificaciones me conmovieron y de algún modo, invadieron mi casa. Es

curioso, pues el ser humano vive un proceso continuo de absorción de información. Soy como una esponja que absorbe, pero mucho de lo que pasa no me interesa o no lo entiendo.

[...]

Existe un esquema de organización de la planta que, de algún modo, parece que se repite. Muchas veces se sobreentiende que es un esquema referido a la planta, pero en realidad no es así. Pertenece a un principio de organización del espacio. Ese orden no se basa, a priori, más en el poder organizador que en la forma. Orden y organización del espacio, muy importantes, quiero creer. Me ocurre eso con proyectos ya terminados, lo veo con más claridad que en el momento de hacerlos. Y es que en el momento de hacer el proyecto, barajas muchos datos para poder tomar una decisión. De cualquier manera, el terreno siempre predomina como problema esencial. Dar con esa cota que, de repente, establece las relaciones del resto de la casa me parece importante.

[...]

Hay casas que tienen treinta años y que conservan su dignidad, siguen teniendo algo que decir. Hay en ellas una cierta sabiduría. Poseen cosas de la vida que aún están ahí. Embellecen sin perder la esencia. Recientemente he vuelto a la residencia Max Define y tuve una agradable sorpresa al ver lo bien que sigue

22 estando esa casa. Bien... está bien: íntegra. ¡Y tiene 30 años! Ahí es donde surge el dilema: nos bombardean todos los días: movimientos, revistas, tesis, libros, bibliografías, autores y exponentes. De cierta forma, me interesan. Claro, parecen instigadores. En el momento de ponerse a dibujar, parece lógico que algo quede depositado en la mente. Intento no contagiarme con cosas que veo frágiles. Otras veces, al contrario, pienso que revelan cosas que jamás me había planteado. Ya me ha pasado que me he quedado fascinado y decepcionado con la obra de arquitectos contemporáneos. Hay proyectos que no haría, pero que me impresionan por lo bonitos que son, por lo bien hechos que están, lo bien resueltos, lo bien desarrollados.

[...]

La residencia Douglas (1971-1974) de Richard Meier, en Michigan, es un punto de referencia. A partir de ahí empecé a pensar en varias cuestiones, aspectos de la arquitectura que no me había planteado antes. Por ello, no sabría explicarlo, son como afinidades, cosas con las que me sensibilizo.

[...]

No sólo me refiero a mi casa, no sólo a las otras que están aquí, sino a todas. Seguí trabajando 20 años después de haber terminado estos proyectos, seguí haciendo residencias y otros trabajos. Siento que me voy colocando poco a poco, que en cada

residencia es como si me presentaran un problema específico que no está en la residencia o en el encargo del cliente. No diría que es como un ensayo –pues sería pretencioso– pero sí la voluntad de trabajar en algo nuevo.

[...]

Existen algunos proyectos, como en el caso de la residencia Sigrist, en que ese aspecto parece ser más radical. En esa residencia surgió el tema del acceso y de su relación con la topografía. Me preocupaba cómo acceder a ese terreno de la manera más adecuada, como acceder a una casa con el terreno inclinado. Algo siempre complicado. Es lo contrario de lo que pasaba, por ejemplo, en mi casa, donde el terreno inclinado ofrecía varias posibilidades de acceso.

[...]

Por eso siempre comienzo con la topografía: cómo organizar niveles, cómo establecer planos horizontales con relación a las cotas altimétricas y a los perfiles inclinados, ya que el plano de permanencia hace referencia a la línea horizontal.

Residencia Sigrist

En esa residencia, me atreví, quizá por el apoyo del equipo del despacho. Surgió la idea y ellos la estimularon.



Foto: Helio Piñón

[...]

En el caso de la residencia Sigrist, mi mayor preocupación, la más inmediata, fue el acceso. ¿Cómo podía hacer que ese acceso llegara a una rasante lo suficientemente alta para que la casa tuviera sol? Empecé con soluciones extremadamente complicadas que incluso conllevaban obras de contención, soluciones de contención caras y difíciles que acabarían por descaracterizar mucho el terreno. La idea final sobre cómo hacer la casa surgió de conversaciones con mis colaboradores. Una de las arquitectas que trabajaban conmigo, una persona extraordinaria y formidable que se llama Iolanda Akamine Risi, de repente me preguntó por qué no enterraba la casa. Ante esa pregunta, yo, de inmediato, respondí: “Déjate de locuras! Yo no escondo a nadie”.

[...]

Pero después, poco a poco me empecé a preguntar: ¿Y por qué no? Y empecé a plantearme esa posibilidad. Me di cuenta de que la cuestión no era enterrar o no la casa, sino una posible organización del proyecto adecuada para el terreno y que parecía comportar innumerables ventajas y atributos. Y eso, en el sentido de que me proporcionaba un ritmo vertical al mismo tiempo que la modulación horizontal que siempre me preocupa para organizar

la estructura y los espacios de manera muy regular. A medida que iba recortando el terreno en esos niveles, fui resolviendo el proyecto con un piso de acceso inicial que no me obligaba a excavar demasiado, con un piso para las zonas públicas y con un piso para las zonas privadas, de manera que la terraza de un nivel era la cobertura del otro y así. El primer croquis, que aún guardo, está en algún cajón, muestra una situación muy rudimentaria, casi infantil.

[...]

Al desarrollar ese proyecto, sólo entonces, me puse en serio. Me di cuenta de que podría convertirse en un proyecto interesante y que podía recomponer la cuesta de la colina, completamente despedazada por las casas vecinas, con profundos e increíbles cortes con elementos de contención y monstruosidades por el estilo. De cualquier modo, aunque yo introdujera elementos de contención y estructurales complejos —que además, en realidad, creo que no hice el enfoque adecuado: con una estructura de contención más sólida—, no dañaría el paisaje.

[...]

Diré más. En la residencia Sigrist, la propuesta pretendía crear una solución técnica innovadora o, al menos, coherente, pero no fue así. Fue una casa con varios problemas constructivos, y no sólo me refiero

24 a la arquitectura. Se hicieron verdaderas tonterías en la construcción. A lo mejor le faltaba coherencia a la propuesta del proyecto, sistemas de contención más claros y eficientes, pues no fue una construcción inteligente: se quedó corta.

[...]

Cuando me di cuenta de que era una manera de recuperar la cuesta con la casa, me convencí en ese sentido y llevé a cabo la propuesta. Quise organizar una cobertura de tierra con jardín, pero durante la obra, no fue viable como me hubiese gustado, a causa de los costes, que como siempre, ultrapasaban las previsiones. Eso no evitó que se estudiara y se investigara hasta más no poder el problema constructivo y el drenaje que comportaba toda esa obra.

[...]

Lo más curioso es que la residencia Sigrist, tan radical como parece a primera vista, como un objeto extraño, ha acabado teniendo espacios que considero convencionales. Ambientes generosos que se abren en terrazas muy soleadas, reciben mucha luz que penetra de diversas maneras: por medio de aberturas, a través de las transparencias, entre los niveles creados.

[...]

Esa fue una manera de crear una solución para ese lugar, un método para proyectar en ese terreno con condiciones de iluminación inesperadas, eficientes y

adecuadas para un proyecto residencial. Las plantas se distribuyeron de manera lineal, escalonada y paralela con las curvas de nivel y fueron necesarias soluciones como la de las escaleras de un solo tramo que vencían todos esos planos a distintos niveles. Por otro lado, el proyecto se organizó de una forma muy tranquila, muy agradable y el resultado fueron unos espacios tranquilos.

[...]

Los marcos de la residencia Sigrist son perfiles metálicos con el grosor de la hoja de la puerta. Están adaptados. En realidad consiste en un detalle muy sencillo.

Residencia del arquitecto

En el caso de mi propia vivienda, que se hizo en la misma época, nos enfrentamos a otro dilema con los materiales, un problema siempre importante, aunque no determinante.

[...]

El propio proyecto me lleva a decidirme por unos materiales u otros. Elijo los materiales cuando dibujo, y luego llevo esa decisión hasta sus últimas consecuencias. Si bien la residencia Sigrist tenía una estructura de hormigón con paredes de obra –muros de contención de hormigón y paredes dobles de obra–,

esos muros de obra no tenían textura, eran como un conjunto de separaciones neutras y blancas, marcadas por los elementos de hormigón de la estructura, que conformaban el sistema modulador del espacio. En mi casa se llevó a cabo otra propuesta. La casa estaba en pendiente descendente y el acceso se haría a través de una determinada rasante; como consecuencia, ese vínculo natural sería casi como un puente. La unión de la calle con la casa sigue un plano y ese plano iba a ser la referencia para organizar los demás niveles. Y esos niveles se organizaron mediante pisos opuestos.

[...]

El proceso de diseño del proyecto fue complicado porque el terreno tenía una parte frontal bastante amplia y yo tenía dos ideas claras con relación al proyecto: la primera era que el material constitutivo usado debía ser explorado hasta sus últimas consecuencias en la construcción. Confieso incluso que el bloque de hormigón no era la hipótesis de partida, surgió como alternativa en el transcurso del proyecto. Una vez tomada esa decisión, debía transformar ese material en el elemento que construía la casa entera. Eso significaba que la estructura –el diseño de la estructura– no estaba fijada a la casa, sino contenida en ella: ejes con pilares hechos en bloque de hormigón y una modulación, tanto vertical como horizon-

tal, extremadamente rigurosa. Los pilares se hicieron con bloques creados ex profeso para la casa: bloques de 40 x 40 cm, que en aquella época no existían. No era la estructura la que diseñaba la casa, sino el principio constructivo lo que definía los espacios. Aunque la estructura en planta fuera absolutamente simétrica y organizada, seguiría estando contenida en esas paredes.

[...]

Desde el momento en que se elige un material, pasa a definirlo todo, desde los detalles ejecutivos al desarrollo del proyecto. En el caso concreto de mi residencia, eso pasó en los pisos, en que se aplicó un tratamiento de la forma de la losa de hormigón. En mi casa hay pocos detalles. Los bloques de hormigón, el piso único, las paredes con el tratamiento único que recorre toda la casa y favorece la fluidez. Esa fluidez también está presente en los espacios más privados –sujetos a la particularidad del proyecto– en los que hay diferencias con respecto a los espacios más públicos. Esa fluidez se complementa, además, por la noción de paseo, mi segunda exigencia. Yo quería que la casa fuera uniando los espacios a través de un recorrido –interesante– y por eso surgieron las rampas en el proyecto, pues era importante que con cada cambio se llegase a un lugar diferente y agradable.

[...]

26 En realidad es difícil responder a la pregunta de si las rampas aparecen por la topografía del terreno o si se derivan de un esquema favorable de distribución. Se estableció en concomitancia con la idea de recorrido. Pareció adecuado organizar el espacio en medios niveles con la solución de las rampas, a partir de las propuestas de João Vilanova Artigas.

[...]

Siempre prevaleció la idea del recorrido. Quiero decir, la idea de alcanzar situaciones visuales distintas. Se entra en una situación, se desciende un nivel o se sube para llegar a otra situación visual. Se recorre la rampa y se llega a una sala, se baja un poco y se tiene otro espacio. Esa idea de recorrido surgió porque se apoyaba en el terreno. El perfil del terreno se va elevando y la rampa hace esa transición de manera muy suave, muy agradable. En la transición de nivel a nivel la rampa es el elemento conductor para ese recorrido. Lo que no eliminó la necesidad de un sistema de unión más rápida como es la escalera.

[...]

Existe una escalera de servicio y otra social para unir con más rapidez, con eficiencia, las diferentes partes de la vivienda.

[...]

Hay una modulación dentro de los ejes de simetría, sin duda. Tengo una modulación del tipo A:B:A con

las siguientes medidas: 2,40 m, 6,00 m y 2,40 m. Es decir, 6 m más 2,40 m suman 8,40 m. Son relaciones bastante clásicas. Existe toda una relación de medidas que coordinadas con el material escogido definen el sistema constructivo de la casa. Para mí, esas cosas siempre han sido muy importantes. La modulación ocurre como posibilidad de racionalización del proceso constructivo, propicia la oportunidad de utilizar componentes, industriales o no. Además, la modulación está relacionada con la construcción del espacio, con la organización del espacio, en la medida en que la arquitectura se refiere a eso. La estructura no es sólo un sistema necesario: también es un sistema de organización del espacio.

[...]

La estructura organiza el espacio. Eso significa que la estructura es arquitectura. Organiza el espacio. Pero no predomina obligatoriamente.

[...]

La estructura organiza, es considerada. Lo es más que el pentagrama que sirve para leer música. En el caso de la arquitectura, la estructura es lo que construye la casa. Está integrada en la cuestión de la arquitectura. Yo no quise que en mi casa predominase. No me gusta la arquitectura que es prácticamente estructura.

[...]

En mi residencia me resistía a la idea de un espacio resuelto con cuatro apoyos y una losa con cálculos atrevidos que la hiciesen importante. No es algo estrictamente necesario. No es necesario hacer una estructura atrevida para hacer buena arquitectura, una estructura que predomine sobre todas las otras cosas. ¡No siempre es eso! Por ello, en mi residencia prefería enfrentarme a esa noción de estructura organizada, sin que comparezca como elemento organizador, aunque, a veces, asuma ese papel: cuando los pilares quedan sueltos, por ejemplo.

[...]

No hay diferencia entre la estructura y el principio constructivo, hay una relación muy fuerte entre los dos sistemas. No se aíslan. Es diferente de otra casa que hice, en la que la estructura quedaba completamente independiente de los cerramientos verticales. En mi residencia son completamente dependientes.

[...]

Sí existe un conflicto entre lo que hago y lo que me gustaría hacer: la cabaña de *caçara*. No hay duda. Tengo una enorme dificultad para dar con la solución a un proyecto, pero me enfrento a las posibilidades. Lo que he hecho en los últimos años con la arquitectura tiene mucho de mí mismo. Soy como un papel secante, lo absorbo todo: me empapo de las cosas. Soy incluso refractario ante ciertas arquitecturas: confieso

que me invaden. Hay cosas que sigo como ejemplo, cosas que veo en viajes. Cosas que se me acumulan dentro. En cierto momento me acuerdo de algo publicado, de un proyecto antiguo, algo visto o vivido y me quedo imaginando si conseguiría hacer algo parecido. A partir de ahí, intento organizarme. Por ejemplo, cuando fui socio del arquitecto Arnaldo Martino, empezamos a hacer proyectos con estructura metálica, y no fueron pocos. Arnaldo y yo empezamos y, es cierto, me escudé en él, porque –como ya he dicho antes– yo no tengo fuerzas para hacer tantas cosas, pues tengo una sensación de descontrol. No domino todas las técnicas, pero con Arnaldo me sentía más seguro para hacer proyectos en estructura metálica que me posibilitaban el desarrollo de ese lenguaje arquitectural que no había practicado hasta ese momento. Algunas de las casas metálicas que hice mantienen una familiaridad con cierta arquitectura que se hacía en las décadas de los cincuenta o sesenta del siglo xx, con Oswald Arthur Bratke o Rino Levi entre otros, porque la propia técnica con que me proponía trabajar (la estructura metálica) me llevaba a adoptar soluciones coherentes con ese sistema.

[...]

Hablando de la residencia Sigríst, la residencia Carangola, la residencia Pedro Tassinari y la residencia Max Define, la cuestión de la construcción era

28 importante por la arquitectura que propicia. Quiero decir, en mi casa se adoptó la solución del bloque de hormigón como material de base. Era la segunda casa que me hacía con bloques de hormigón. La primera fue titubeante, y yo me estaba formando, eran los comienzos. Vi algo muy bien hecho con hormigón, un proyecto de Claudio Gomes, decidí seguir por esa vía y pensar que acertaría. Hice un proyecto en hormigón a mi manera. Cuando me hice la segunda casa, tardé muchos años en terminar el proyecto, porque tenía en mente un montón de datos acumulados durante muchos años y me perturbaban. Fue cuando empecé a dibujar sin definir material alguno. Comencé por el terreno, por la implantación, por el encargo, la distribución, la articulación de los niveles y así surgió aquel proyecto cuya organización se demoró bastante. Las plantas, las rampas, el recorrido. Hasta cerrar el concepto de la casa no había definido ningún material.

[...]

Tenía malla estructural, modulación y simetría. Ya tenía un esbozo estructural, pero no había definido ni la técnica ni los materiales. Sólo logré avanzar en la construcción de la casa cuando se impuso la modulación. Ahí fue cuando decidí volver a usar bloques de hormigón, porque quería llevar hasta las últimas consecuencias ese material, en el sentido

de no individualizar la estructura y los cerramientos verticales en etapas diferentes o articuladas, lo quería organizar como un todo. Utilicé bloques de hormigón especiales, fabricados por Reago, para que cuando la estructura se soltase de las paredes, se convirtiera en pilares o se fundiera en paredes (dentro de la casa). Exploré esa opción hasta el límite, porque en aquel momento no tenía la menor duda. Nunca había hecho un proyecto de esa manera, era complejo, me encantaba en ciertos aspectos a causa de los espacios diferenciados, de la luz, del paisaje y de la vista. Era preciso tener una total seguridad en lo que hacía y me amparé firmemente en el bloque como unidad constructiva y dimensional. Es la idea de que un espacio complejo no deja de tener esa unidad con un único material de pared, piso y vidrio. La cosa era trabajar con poquísimos elementos aprovechando todas sus posibilidades.

[...]

El terreno se modeló. En la medida en que se fue desarrollando aquel proyecto en el terreno, nos dimos cuenta de que se podía modificar. Es posible trabajar cualquier terreno y modelarlo: adaptarlo. O sea, el terreno también fue evolucionando, ajustándose al proyecto. Todo fue ajustándose. Fue interesante, crear las sombras que necesitaba (en la orientación oeste). El sol es importante y confortable.



Foto: Helio Piñón

[...]

Procuro ir hasta el final. Mi casa pasó a ser un manifiesto personal, porque en el fondo nadie quiere tener una casa de bloques de hormigón como la mía.

[...]

Las buenas fábricas hechas con hormigón las quieren cerrar, porque muchos las detestan. Es algo que no se corresponde con el gusto de los clientes. He acabado por retraerme en relación con ciertos materiales, por pensar que la gente no los acepta bien.

[...]

Si tengo una estructura independiente desde el punto de vista constructivo, cuando yo quiera puedo tirar todas las paredes y la estructura seguirá en pie, no se caerá. No obstante, no tiene esa importancia en el espacio.

Residencia Pedro Tassinari

En la residencia Pedro Tassinari –un proyecto más antiguo– también se percibe bien el tema de la implantación. Fue fundamental la cuestión de la implantación en aquellas dos casas. Hay una sección que muestra muy bien esto, aquí, en la parte delantera del edificio. Muestra bien la relación entre las dos casas, como una se coge a la otra según la misma definición de las rasantes del terreno. Esa cuestión para mí es

extremadamente importante. Otra que también va a aparecer en el proyecto, está en todos ellos de una forma muy marcada: la cuestión de la circulación. La historia de la circulación, aunque no sólo como recorrido... como circulación, también como recorrido (además, no sólo), como una forma de articular realmente todos los espacios de manera que permita algún uso. La idea un poco académica que uno tiene de la circulación. Por ejemplo, el recibidor, la zona pública de un lado, los servicios del otro... todo acaba comunicándose y hace que la clasificación funcional sea insuficiente para explicitar un aspecto de funcionamiento de la propia casa, que en una situación concreta, se resume en cómo, a través de la definición de un sistema de circulación, se crean condiciones de funcionamiento muy adecuado de los espacios. En mi casa, eso se lleva hasta sus últimas consecuencias: aquí, en la planta de las habitaciones, por ejemplo, esos corredores que existen, esas escaleras, hacen que se pueda recorrer y llegar a todos los espacios de la casa de mil maneras distintas, totalmente independientes de otros espacios. La cuestión de la definición de la circulación, Richard Meier la muestra bien, de manera didáctica, en sus proyectos. En la residencia Max Define, la situación se organizó nítidamente en torno a un espacio abierto central, para todos los sectores. Eso es algo académico, diría

30 que es hasta tradicional en arquitectura. La cuestión de la circulación es fundamental.

[...]

Nunca pensé que el ritmo de las bóvedas fuese un impedimento, una camisa de fuerza. Al contrario: sugiere cosas interesantes. De repente, una bóveda se convierte en un puente, el comedor es un puente, se pasa por debajo de un puente. Con esa estructura de apoyo, me divierte. Con una losa plana me volvería loco. No sé qué hacer con una losa plana.

[...]

En esas residencias sucedió lo siguiente: en la residencia Pedro Tassinari, por ejemplo, tenía un problema con el terreno, que tenía la parte delantera muy ancha pero tenía poca profundidad (estaba situada en la cima de un monte). Tenía un proyecto que, en realidad, era para dos familias: los padres y la hija, independiente, aunque con posibilidad de espacios comunes. Lo básico fue crear la rasante de referencia para las dos casas, desarrollada en el sentido longitudinal del terreno, en un ritmo creado por una modulación que fui adoptando poco a poco y que de repente me pareció, me sugirió, me recordó a un proyecto de Le Corbusier que dividía el terreno en bóvedas y que nunca llegó a ser ejecutado. Pensé que sería interesante trabajar con bóvedas en 1963 ó 1964. Acababa de volver de Europa y en Brasil se

empezaban a utilizar bóvedas. Había arquitectos que lo estaban haciendo y yo también quise investigar el espacio con esas formas. La idea de crear, en la residencia Pedro Tassinari, una estructura lineal, en toda la parte delantera del terreno, según una modulación perpendicular con un ritmo marcado por bóvedas, como si fuesen producidas en serie, aunque ésa no haya sido la técnica adoptada para la construcción de la casa, era importante como recurso para organizar un conjunto. Es decir, no quería fragmentar la casa, partirla. Se trata de encontrar un principio de organización de los espacios. La idea de trabajar con bóvedas me pareció estimulante y agradable. Quería cubrir con bóvedas. Y para ello conté con la efectiva colaboración de Lélío Machado Reiner, un arquitecto excelente.

[...]

En realidad, Lélío me ayudó mucho. Quería construir esas bóvedas de la forma en que lo hice, exactamente como las de las casas Jaoul (1954-1956), de Le Corbusier. Era una casa que tenía un principio orgánico de organización, porque había una trama horizontal y vertical construida sobre el terreno. Como *layers*, o capas: niveles. Fueron tres las capas en que organicé el espacio de la residencia según el proyecto. Una vez definido ese criterio básico de la residencia, me detuve a resolver los espacios. Aquella

dimensión, que resultó acertada, surgió de los retrocesos, de los espacios disponibles, espacios iguales en una sucesión de ejes espaciados. También estaba la modulación horizontal que siempre uso, que es la misma en mi casa, en la casa de Sigrist y en la de Max Define. Son principios organizadores de espacios. La estructura es muy importante, así como los cerramientos verticales, y todo ello hace su juego diversificado en la forma.

[...]

La residencia Pedro Tassinari no es *corbusiana* para nada. Es mucho más *wrightiana*. Es más orgánica, sus espacios fluyen. La referencia fueron las bóvedas de las casas Jaoul, construidas de la misma manera y más tarde anuladas. El cliente también interfiere, estorba. Hacer una residencia no se puede considerar la expresión de un individuo porque atestigua lo que se consigue hacer junto a los clientes. El cliente participa en el proceso de una forma u otra. Por ejemplo, yo me asusto y voy hasta cierto punto, porque sé que no puedo ultrapasar los límites. El proyecto de Pedro Tassinari, por ejemplo, sufrió alteraciones porque no había sido concebido para él, sino para otra persona que falleció cuando él compró la casa. Aquel cliente había hecho la casa original para su hija. Esa casa fue la primera en terminarse, según la técnica de bóvedas de las casas Jaoul, con ladrillos y barras de hierro

atirantadas. En la segunda casa, la de la derecha, el padre y cliente no quiso ladrillo en el techo y eso me obligó a construir en hormigón, revestir y pintar de blanco. Una está con ladrillo y la otra no. Una es una "L", y la otra no.

[...]

Se hizo la primera residencia, la de la hija, se terminó, se pintó y se vació. Mientras, la otra estaba parada, con la estructura de hormigón terminada, sin ladrillo, porque el propietario no lo quería. Después, se interrumpieron las obras, porque la hija ya no iba a vivir allí y la segunda estructura estuvo muchos años abandonada. Esa fue la estructura que Pedro Tassinari compró, porque le gustaba la casa y el proyecto. Tuve que hacer algunos cambios en el proyecto según su gusto. Los detalles ejecutivos de la casa ya se habían hecho para la primera y se aprovecharon para la segunda. Se desenvuelve de manera orgánica, no como forma pura y simple, sino como se desarrolla el proyecto: apropiándose de los niveles, amoldándose al terreno. No es un proyecto pausado, es algo que nace del suelo. Tiene muros de piedra, que acaban en la entrada principal de la casa y en la rampa. En la residencia de Pedro Tassinari los detalles cuentan. Además de la estructura mencionada, de la obra de albañilería, de los ladrillos, del hormigón y de las vigas, también hay madera, y su empleo es funda-

32 mental en la casa. Los detalles que aprendí con el arquitecto carioca Sérgio Bernardes, años antes, aquí los retomé.

Residencia Max Define

Descubrí cosas interesantes y agradables, pero con mucha dificultad. Por ejemplo, la historia de la residencia Max Define. Comencé a hacer el proyecto en un terreno que consideraba muy bonito pero que tenía una casa mal conservada, una casa repudiada por el propietario desde que compró el terreno. Lo único que tenía sentido era hacer otra casa en el mismo lugar para preservar la relación de la topografía y la vegetación. Proyecté una residencia extremadamente racionalista, con base cuadrada y con la vista puesta en Louis Khan. Desarrollé aquel proyecto y lo presenté al ayuntamiento. Entonces vi un proyecto de Paulo Mendes da Rocha, en Chácara Flora: la residencia James Francis King (1972). Comparé aquella casa con el proyecto que había hecho y me di cuenta de que me había equivocado, de que la casa no podía ser como la había diseñado. Tal vez en otro lugar funcionaría, pero en São Paulo tenía que tener otra forma. Volví al despacho, sin discutir, cogí aquella planta básica con la distribución de los ambientes, con la relación del terreno

y cambié el proyecto completamente hasta lograr lo que está aquí, como una estructura independiente, en el lenguaje de la estructura, paredes y carpinterías...

[...]

Antiguamente, la gente era más receptiva. Max y Helô eran unas personas adorables que me entregaron la casa. Yo tenía total responsabilidad sobre aquella obra y ellos lo aceptaron con entera confianza, lo que me asustó mucho. La residencia de Max Define corresponde a un momento en que hice proyectos y desarrollé conceptos que no tienen relación con lo que haría después.

[...]

Diferente, por ejemplo, de una residencia como la de Max Define, donde acabé asumiendo, como experiencia personal, hacer una vivienda donde la estructura fuera diferente de las paredes. Partir del principio *corbusiano*.

[...]

Donde la referencia a las casas del arquitecto Carlos Millan y del arquitecto Paulo Mendes da Rocha es evidente. Más efectiva en el caso de Millan, incluso se puede pensar que la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha me inspiró, me sugirió la solución de la residencia Max Define.

[...]

Yo fui quien le propuso al cliente cambiar todo el proyecto. Fue cuando decidí trabajar de una manera más libre con respecto a los cerramientos verticales y más contenida con relación a la estructura. La estructura a la que me refiero es la estructura portante. En realidad la estructura es muy simple: una distribución equilibrada en los apoyos, organizada y ordenada, que aguanta dos losas. A eso le siguió la obra de albañilería, los muros, sin libertad alguna, apenas liberada del sistema de sustentación. Libre del punto de vista de que está suelta. Es absolutamente legible lo que es estructura y lo que es cerramiento vertical. Por otro lado, la estructura comparece sin perturbar el espacio. Los pilares están presentes de manera que, a veces, organizan las aperturas.

[...]

Trabajé con pocos materiales; básicamente con hormigón para la estructura, ladrillo, vidrio y madera. La implantación de esa casa también se convierte en algo esencial. Así me encuentro con la implantación, quiero decir, con la relación del proyecto y el terreno. El terreno como soporte en el que la arquitectura se integra. Cualquier proyecto que tenga una mala implantación me choca. Establecer una relación muy clara, tranquila, agradable y equilibrada es necesario. En mis proyectos es lo principal. Me demoro al resolver un proyecto

porque me toma tiempo captar, decidir sobre las posibilidades.

[...]

Además de cumplir con la cuestión distributiva y funcional, el sistema de circulación de la residencia Max Define corresponde a la organización de los elementos de estructuración de los espacios y la forma.

[...]

En la construcción de la residencia Max Define tuve un jefe de obra muy competente. Para que se haga una idea, el tema de la técnica constructiva siempre me había parecido un mito. Les tengo respeto a las cuestiones técnicas de la arquitectura. Por un lado, creo que la gran arquitectura no siempre ha dependido de la gran innovación tecnológica. En algunos casos sí, pero no siempre. Hay obras fundamentales en la arquitectura, incluso de ruptura, que no presentan una correspondencia tecnológica. Por otro lado, como arquitecto, hay que tener una cierta valentía, o por lo menos un poco de interés para especular cómo puede ayudar la tecnología. La estructura me inhibe. Me conformo con lo que ya se ha probado. No soy capaz de experimentar, no tengo valor para eso. Me escudo al decir que he descubierto, o al menos intuyo, que la mejor técnica no es fundamental. Y cuando digo *técnica* me refiero a ese componente innovador, y no a la técnica en sí. Mi ex socio Arnaldo Martino,

34 al que admiro inmensamente, no tiene problemas para meterse en la construcción, en la tecnología, y tiene una sensibilidad estructural difícil de encontrar. Hace tiempo que fuimos socios y yo aprendí mucho con él. En cualquier caso, en el momento de definir cómo construir lo que tengo en mente, yo opto por la solución más convencional, la más conocida, porque no tengo ánimos, no me siento seguro de ir más allá. En ese aspecto, el proyecto puede ser muy comedido. Siento que mi arquitectura es moderada y que mis residencias son simples.

Edificios Gemini

Aquellos edificios no eran nada del otro mundo. En aquel momento, yo tenía un amigo empresario que no era un gran empresario, era un hombre al que le gustaba la arquitectura. Con el Banco Nacional de Habitação (BNH) tenía posibilidad de financiación de viviendas de clase media en condiciones favorables. Y dijo: “voy a entrar en ese negocio, haré eso y lo de más allá, pero lo haré como yo creo que tiene que ser, porque no es posible que la buena arquitectura no dé mejor impresión que la arquitectura horrible”. Empezó a meterse en esa historia de viviendas con propuestas bien solucionadas que llevaban al concepto de los edificios modulares, más

allá de los edificios cortados por el mismo patrón. Entonces, llamó al arquitecto Abraão Sanovicz –autor del edificio Modular Beta (1970)– y a mí. Al principio estábamos nosotros dos. En aquel momento de los Gemini la intención era hacer buena arquitectura. Se compró un terreno de 40 x 50 m, pero no se llegaría a construir lo que la legislación vigente permitía en aquella época, 4 veces el área del terreno. El terreno tenía 2.000 m², por lo que se hubiese podido llegar a 8.000 m² de superficie construida. Propusimos construir menos de lo permitido, porque queríamos crear una vivienda mejor, con menos pisos, un poco más grandes, y aún así venderlos a un precio adecuado. Y lo conseguimos. Hicimos aquellos dos edificios con estructura según proceso racional con respecto a la flexibilidad de espacio y estructura independiente. La propuesta inicial era ésa. La constructora Forma Espaço entró en el negocio, como emprendedora que buscaba un diferencial en la calidad de la arquitectura. Después, la cosa tomó otro rumbo que no vale la pena contar. Aquella oportunidad constituyó una situación muy favorable para mí como arquitecto, ya que tuve mucho apoyo para trabajar como yo creía que debía trabajar. Como lenguaje, los Gemini eran extremadamente simples. Y la referencia a Mies es inmediata.

[...]



Despacho del arquitecto

Hablo de mi pequeño despacho (1986), de cuando nos instalamos en una parcela típica del barrio, con diez metros de fachada y cuarenta de profundidad. Plano y sin mayores atractivos visuales, el mayor desafío era crear un ambiente de trabajo agradable. Crear un principio estructural sencillísimo, una construcción flexible para viabilizar el despacho. Fue un proyecto en coautoría con el arquitecto Arnaldo Martino, mi socio en aquel momento, que también pensaba así, organizaba instalaciones, especificidades, áreas servidas y servidoras: pequeños ambientes agrupados y apoyados en una de las divisorias del terreno para dejar, del otro lado, un espacio amplio y libre que permitiera posibles ampliaciones.

[...]

El esquema de circulación es un eje. Para mí el eje no es algo abstracto, un eje también funciona como un recorrido. Como un recorrido en el sentido de la circulación, de la distribución, de las calles.

[...]

Me gustan las aberturas en forma de grietas, aberturas que van del suelo al techo. Aberturas que establecen oposición y ritmo a lo cerrado. Eso de que no me gustan las ventanas no es del todo verdad.

[...]

Creo que el cristal templado me dio la posibilidad de explorar bien la idea de lleno y vacío: transparencia y opacidad.

[...]

No es que no me gusten los marcos de las puertas, en realidad me gustan. Un marco de madera bien diseñado es algo que me agrada, que especifico bastante. Ahora bien, también es cierto que ese marco bien diseñado es caro. Si tengo que ahorrar y simplificar el batiente, prefiero reducirlo al mínimo necesario. Ya lo he puesto en práctica varias veces. Es una cuestión de reducir al mínimo cualquier cosa.

[...]

Pero esa solución no. Es barata, ya la he utilizado varias veces. Es una solución muy simple.

[...]

Uso esa solución porque es económica y porque es correcta. Por esos dos motivos, porque sólo adoptaré una solución si la considero bonita. Eso es evidente. Nunca una solución que no sea bonita. El plano de la puerta que se recuadra para disociar la forma de la pared me parece extremadamente arquitectónico.

[...]

Depende del objetivo de la intervención espacial. Yo no sería tan radical. Por ejemplo, en la residencia

36 Max Define, tengo detalles de madera que corresponden a una solución con piezas enormes, que tenía incluidos conductos y rodapiés que eran grandes piezas de madera. No era tan radical. En la residencia Pedro Tassinari, lo mismo: la misma solución en los marcos, los mismos marcos de madera, los cristales templados en carpinterías de gran sección. La madera siempre ha sido un material que me ha interesado. Por eso la uso de un modo fuerte, decidido, pero nunca cuando no es necesaria.

[...]

Soy exigente en la medida en que puedo serlo. La exigencia siempre es la misma. La exigencia justa para decir, como Helio Piñón: "Esto está bien, está bien".

DATOS BIOGRÁFICOS

Eduardo Luiz Paulo Riesencampf de Almeida nació el 24 de octubre de 1933 en São Paulo.

Estudió arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAUUSP), que finalizó en 1960, y posteriormente realizó el doctorado (1971).

En 1962 cursó estudios de Diseño Industrial e Historia del Arte y de la Arquitectura, en Florencia (Italia).

Entre 1967 y 1972, fue profesor de Diseño Industrial en la FAUUSP, y posteriormente profesor-doctor de Proyecto de Edificaciones (1973-1998). En 1984 fue nombrado coordinador del Área de Arquitectura de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), actividad que desarrolló hasta 1988. Ha realizado numerosas actividades de orientación y formación en cursos de máster y doctorado en la FAUUSP.

Inició su actividad profesional como arquitecto autónomo, actividad que realizó entre 1960 y 1977. Posteriormente se asoció con Arnaldo Martino y constituyó el estudio Arnaldo Martino & Eduardo de Almeida Arq. Ass. S/C Ltda. Desde 1987 es socio director de Eduardo de Almeida Arquitetos Associados S/C Ltda.

Entre sus proyectos destacan el edificio industrial, las oficinas (800 m²) y el centro deportivo de Morlan

SA, en Orlândia, SP (40.000 m²); varios edificios para Henkel SA, Industrias Químicas, en Jacareí y Campinas, SP (6.600 m²); la Fazenda Água Comprida (plano general, edificaciones residenciales y naves industriales), en MG (1.000 ha); el Edificio Albert Sabim de la Rua Três Rios, la Estación Ibitirama del metro, el proyecto básico del Nuevo Teatro de São Paulo (2.300 butacas) y el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo (12.000 m², concurso cerrado de anteproyecto), en São Paulo.

En dicha ciudad, también es autor de la Casa Tassinari, en la Rua João Neves Neto; los edificios residenciales Gemini, en la Av. Graúna; la Casa Sigrist, en la Rua David Pimentel; la Casa Define, en la Av. Magnolias; la Casa Almeida, en la Rua Carangola, y el Despacho Eduardo de Almeida Arq. Associados, en la Rua Chilon.

También es autor de 13 proyectos de escuelas de 1.º y 2.º grados para FECE, CONESP y FDE, en São Paulo, y de 50 residencias, en São Paulo y otras ciudades brasileñas.

Actualmente está proyectando el Centro de Estudos Brasileiros de la USP (4.000 m²).

Entre sus publicaciones destacan varios artículos en revistas especializadas: "Anteprojeto da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo" (*Acrópole*, núm. 357) y "Modern Brazilian Architecture" (*Process*,

38 núm. 17,1980). También ha realizado contribuciones en varios libros: “Residência Tassinari”, en *Residências em São Paulo 1947 – 1975*, de Marlene Acayaba (São Paulo: Projeto, 1987); “Residências Define, Sigrist e Almeida”, en *Arquitetura Moderna Paulista*, de Eduardo Corona, Carlos Lemos y Alberto Xavier (São Paulo: Pini, 1983), y “Residência Pacaembú”, en *Edificações de Aço no Brasil*, de Luís Dias (São Paulo: Zigurate, 1993).

Asimismo, ha intervenido en varios proyectos realizados en periódicos nacionales e internacionales.

Su actividad arquitectónica ha sido reconocida y galardonada con varios premios y distinciones, entre los que destacan el 2.º Premio en el Concurso Nacional de anteproyectos para la sede de la Secretaría de Agricultura del Estado de São Paulo (1968), el Premio en la categoría “Vivienda Colectiva – Obra Construida” en el concurso anual del IAB (1974), el Premio “Bticino” y el Premio de la IV Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo (1999).

En 1991 obtuvo una distinción en el Concurso de Anteproyectos para el Edificio Comercial de la FAPESP, y en 1995 fue el vencedor del Concurso de Anteproyectos para el Nuevo Campus de la EAASP Fundação Getúlio Vargas.

En los últimos años ha sido distinguido con Mención Honorífica en el Concurso Internacional de Proyectos

para el Museo Eduardo Constantini, Buenos Aires, Argentina (1997) y en la V Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo (2003).

RELACIÓN DE OBRAS

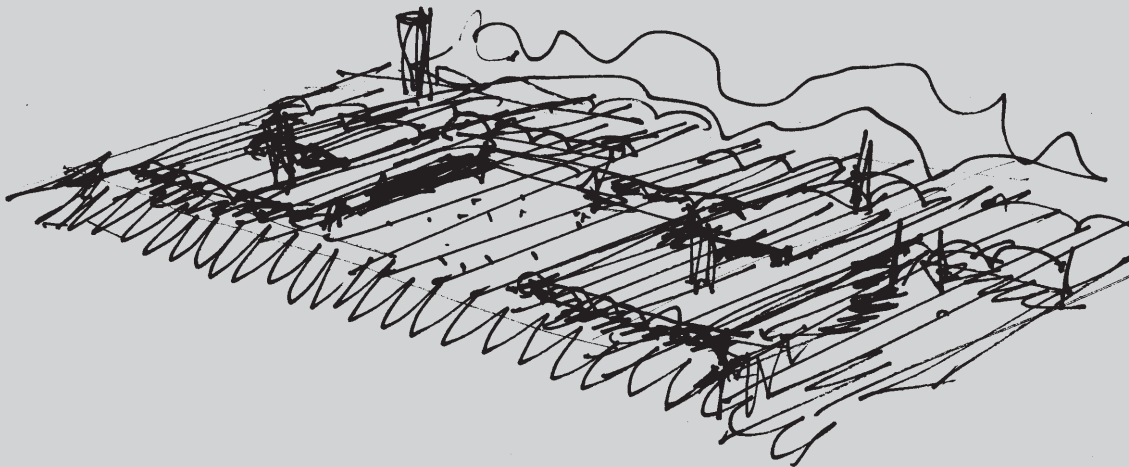
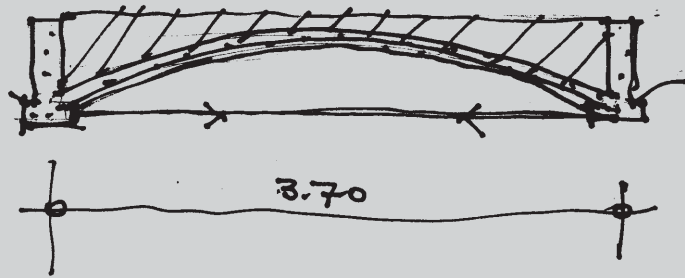
- Casa Tassinari (1964-73)
Rua João Neves Neto, 282, São Paulo
- Conjunto Gemini (1969-70)
Av. Graúna esq. Rua Tuim, São Paulo
- Casa Sigrist (1973-76)
Rua David Pimentel, 88, São Paulo
- Casa Almeida (1974-77)
Rua Carangola, 382, São Paulo
- Casa Define (1976-78)
Av. Magnólias, 1061, São Paulo
- Estudio Almeida (1985-86)
Rua Chilon, 310, São Paulo

1964-73

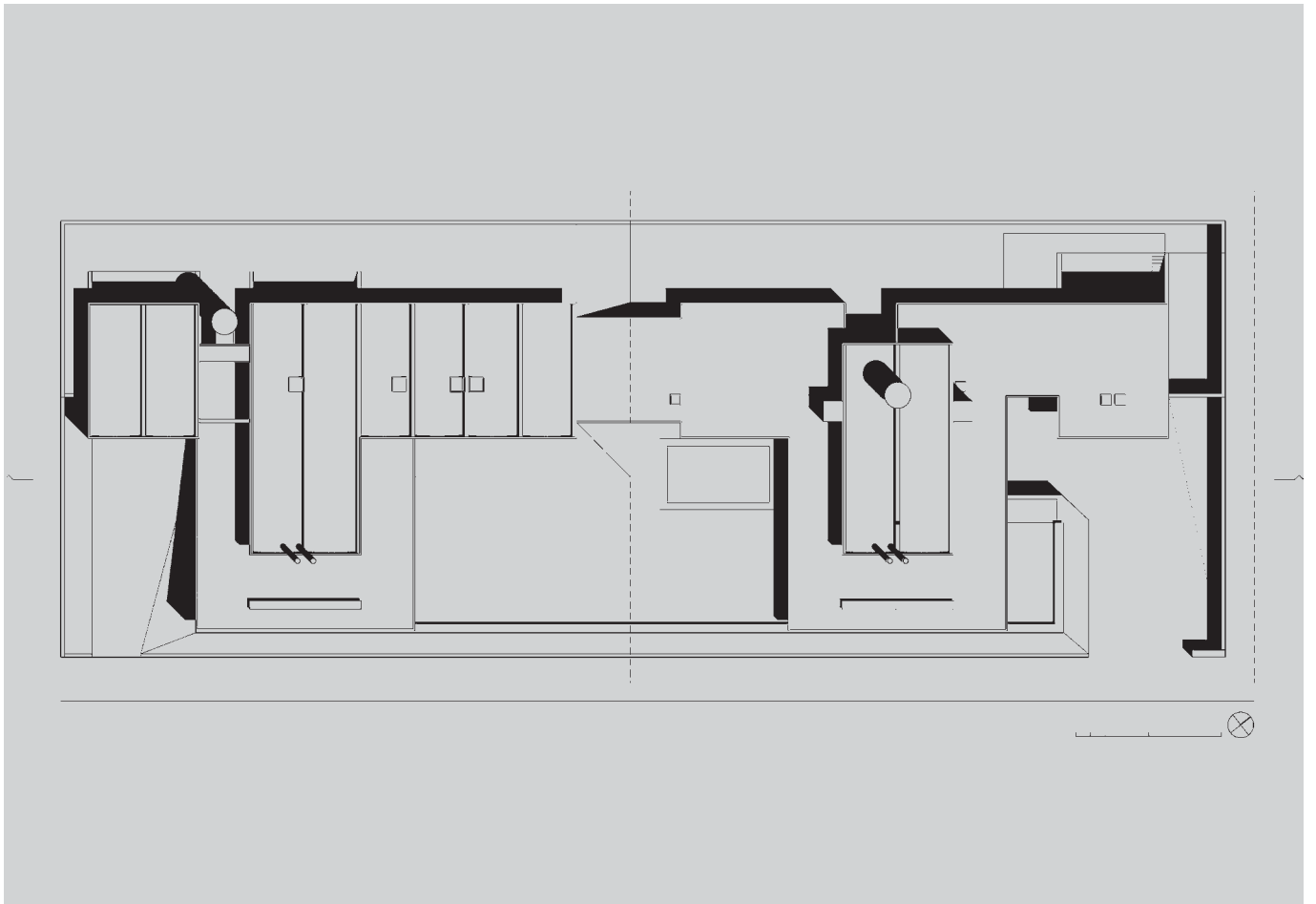
Rua João Neves Neto, 282
São Paulo

Casa Tassinari

40

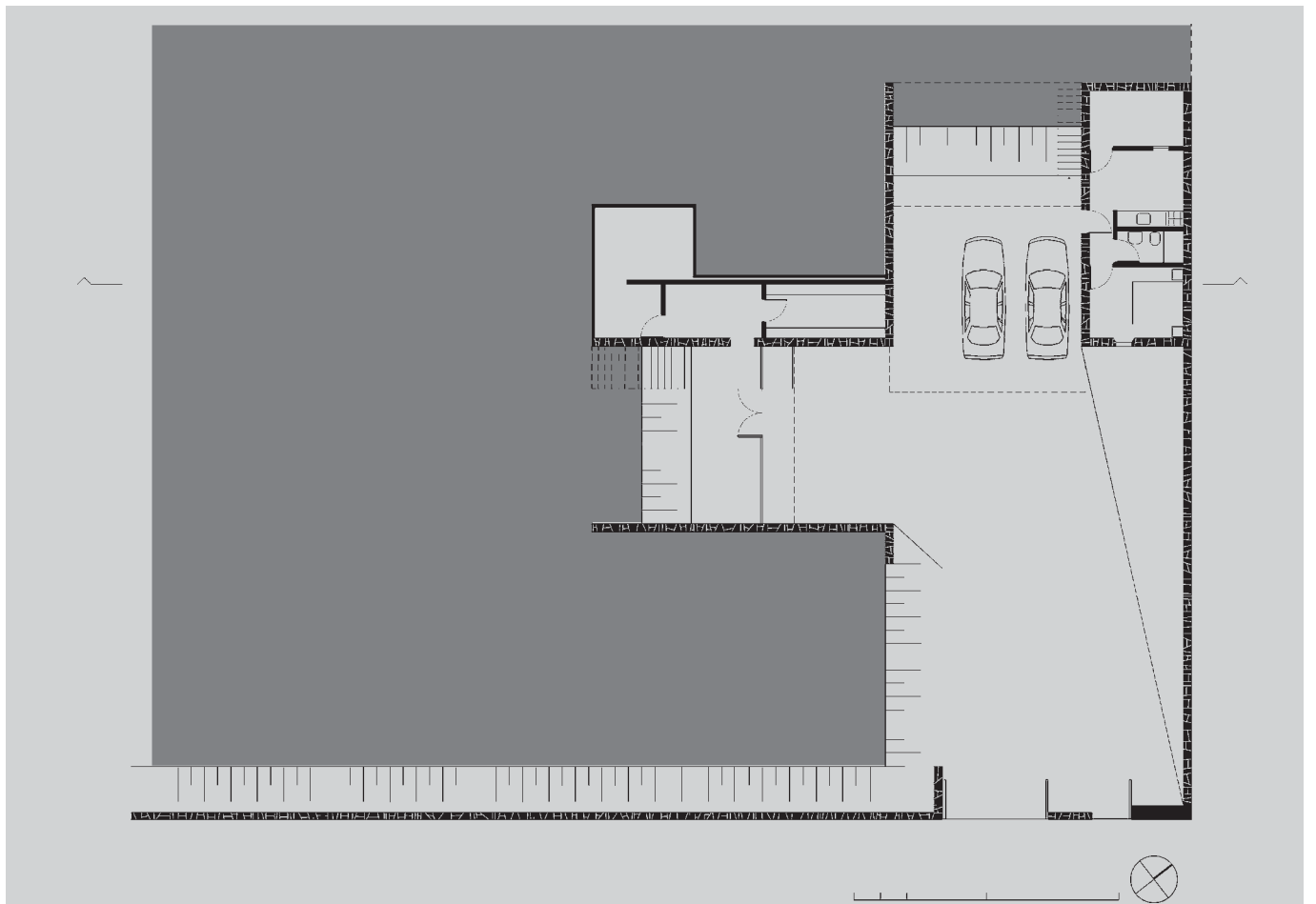




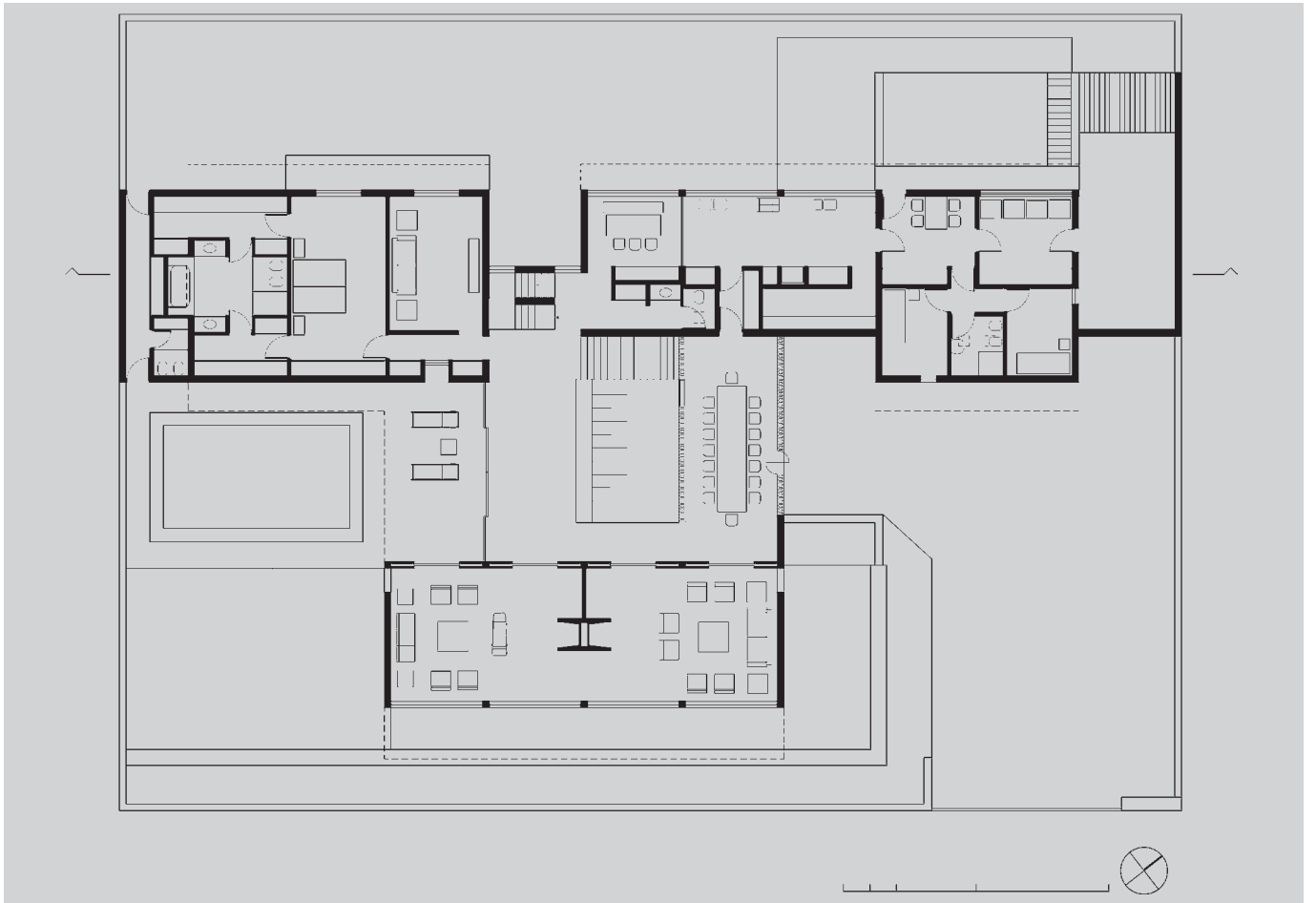




Helio Piñón











Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





Júlio Abe Wakahara





Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón

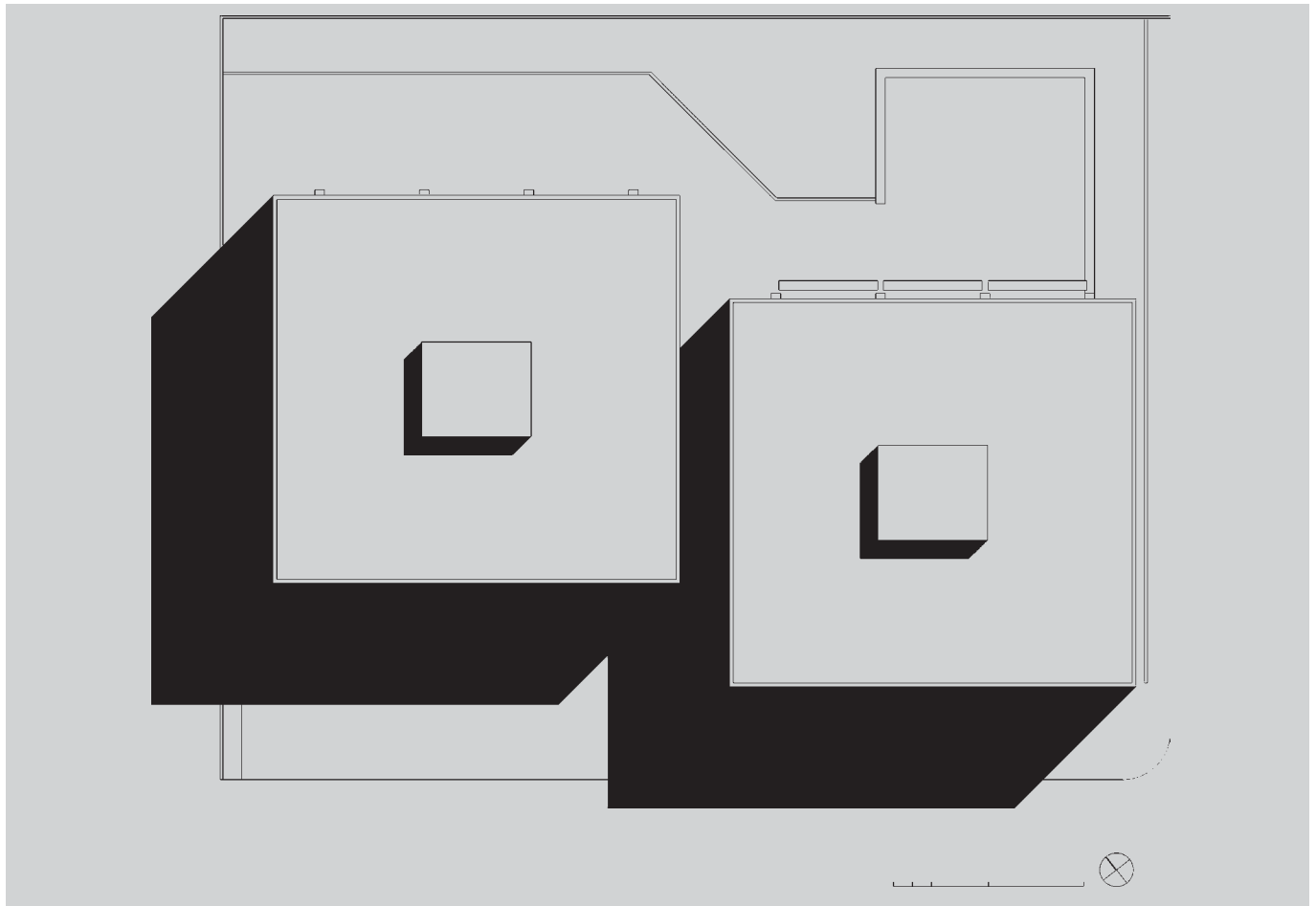


1969-70

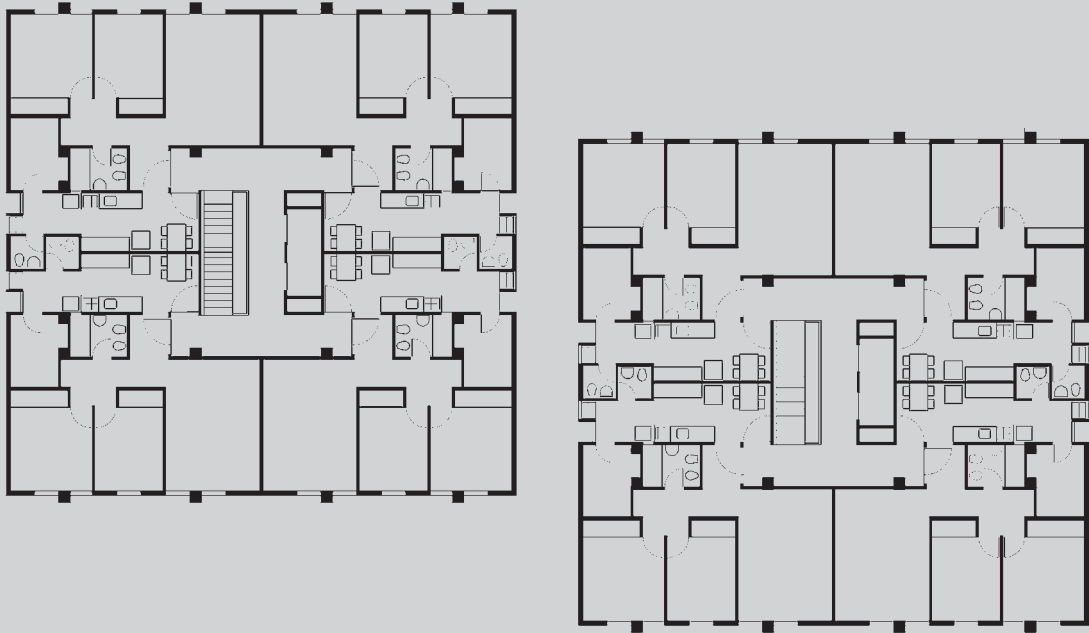
Av. Graúna esq. Rua Tuim
São Paulo

Conjunto Gemini

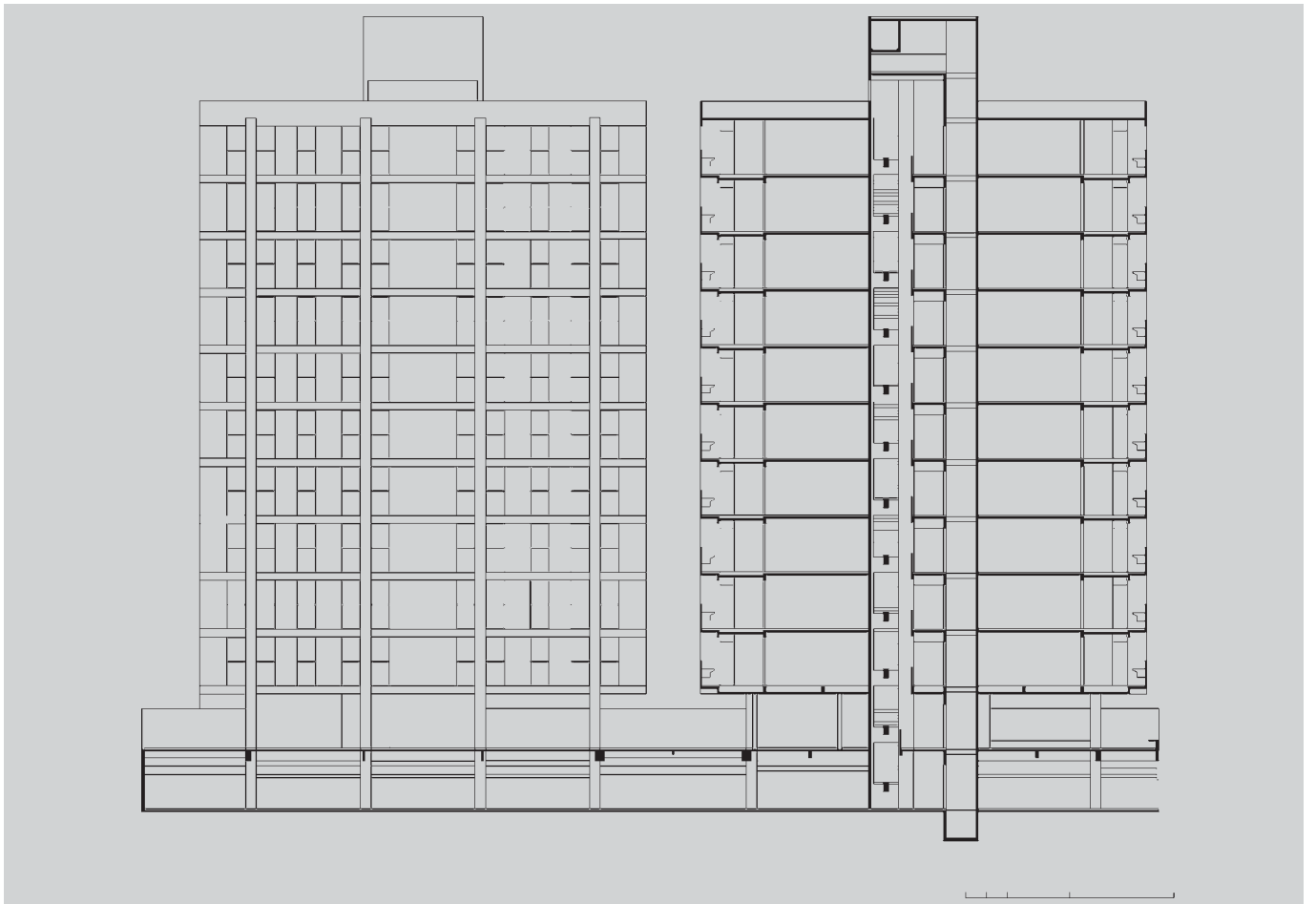
74















Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



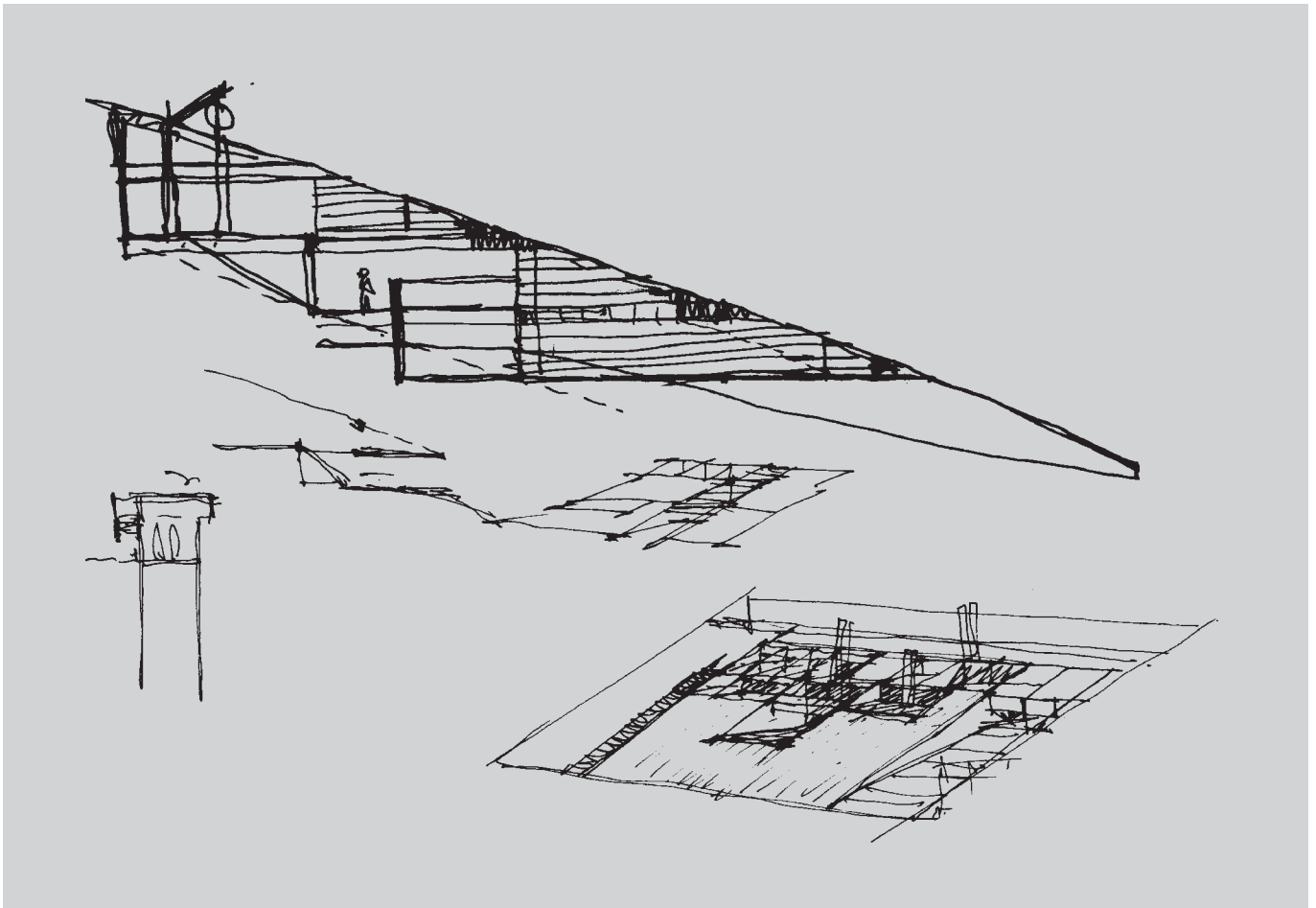
Helio Piñón

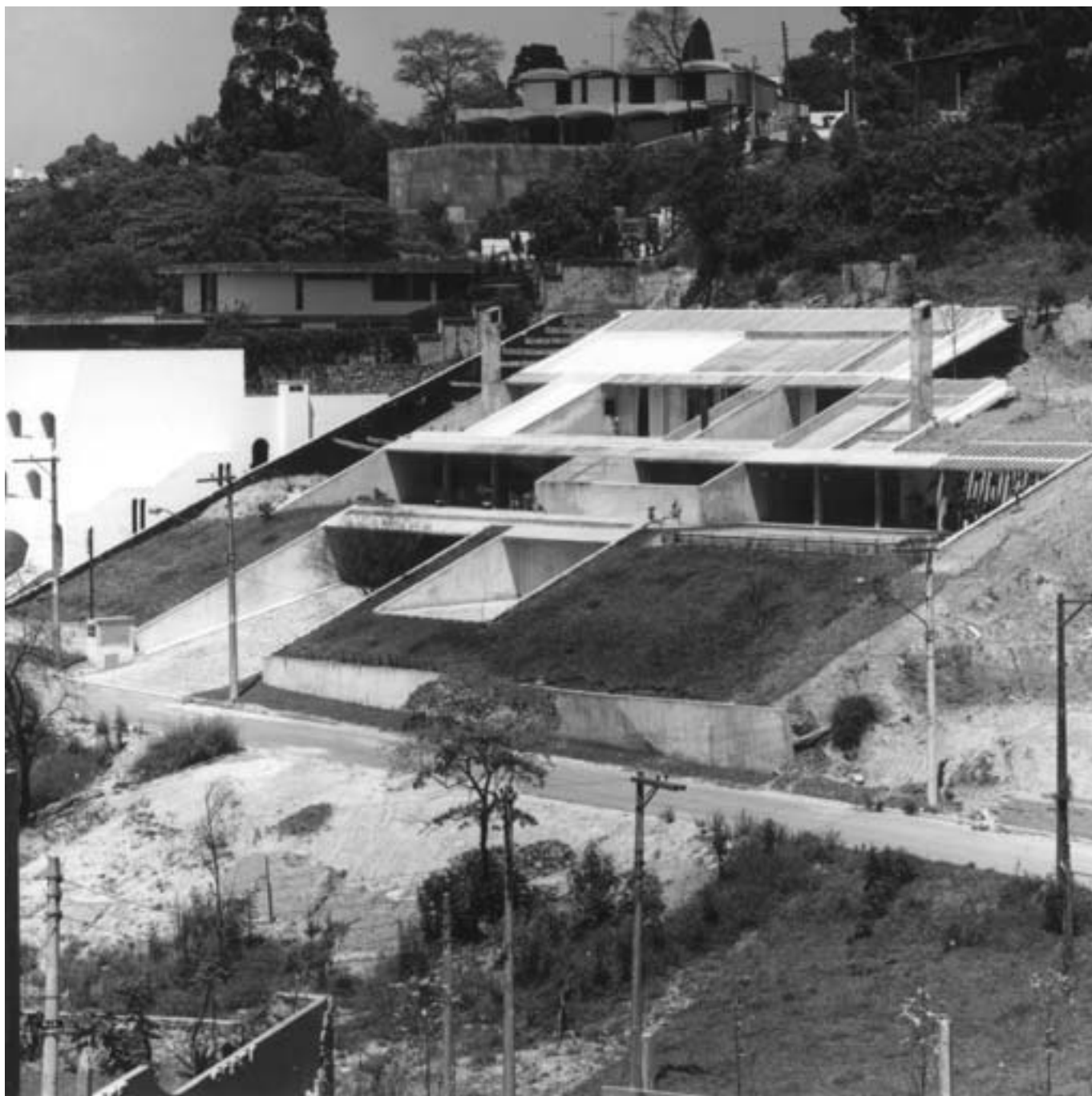
1973-76

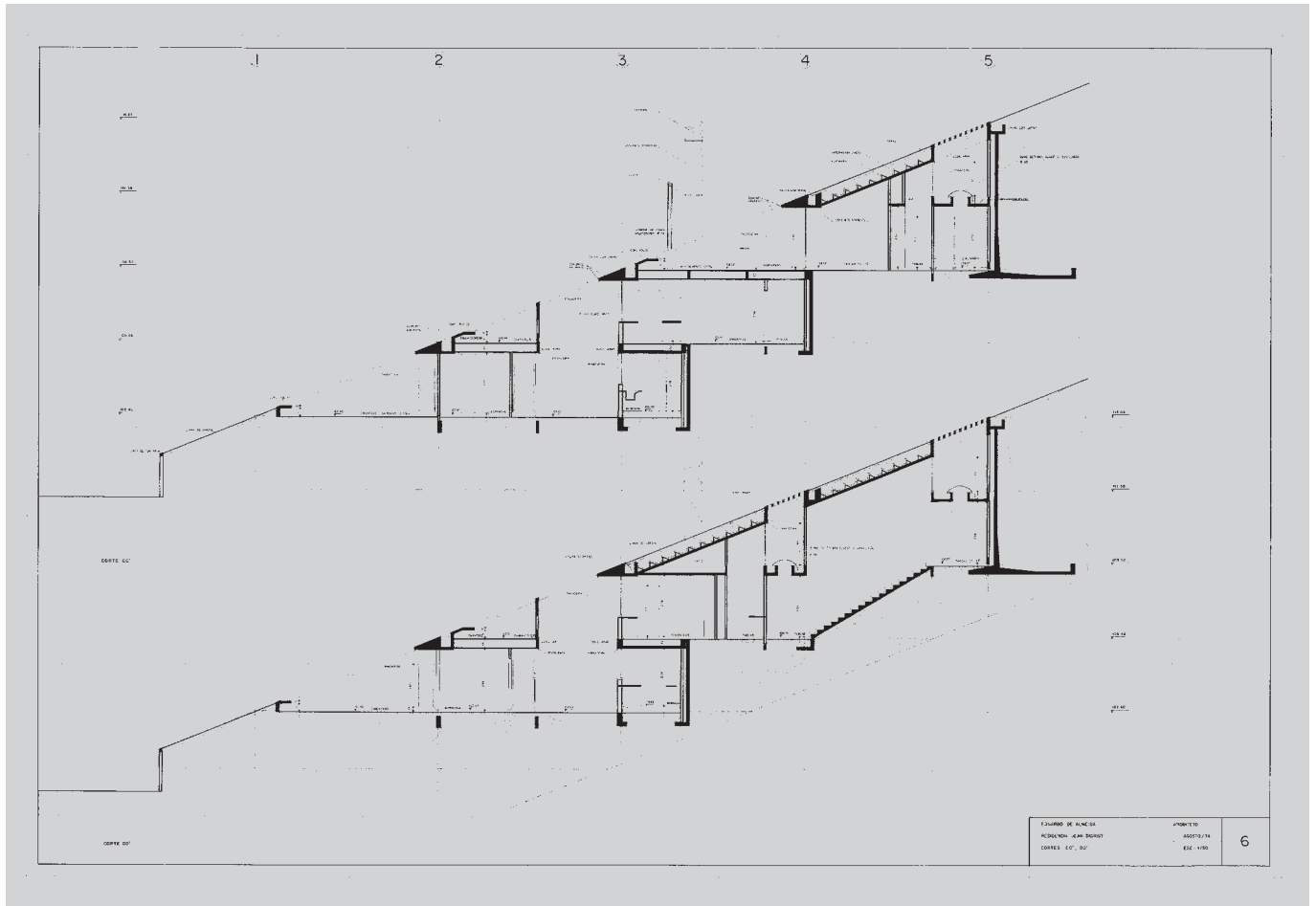
Rua David Pimentel, 88
São Paulo

Casa Sigrist

88

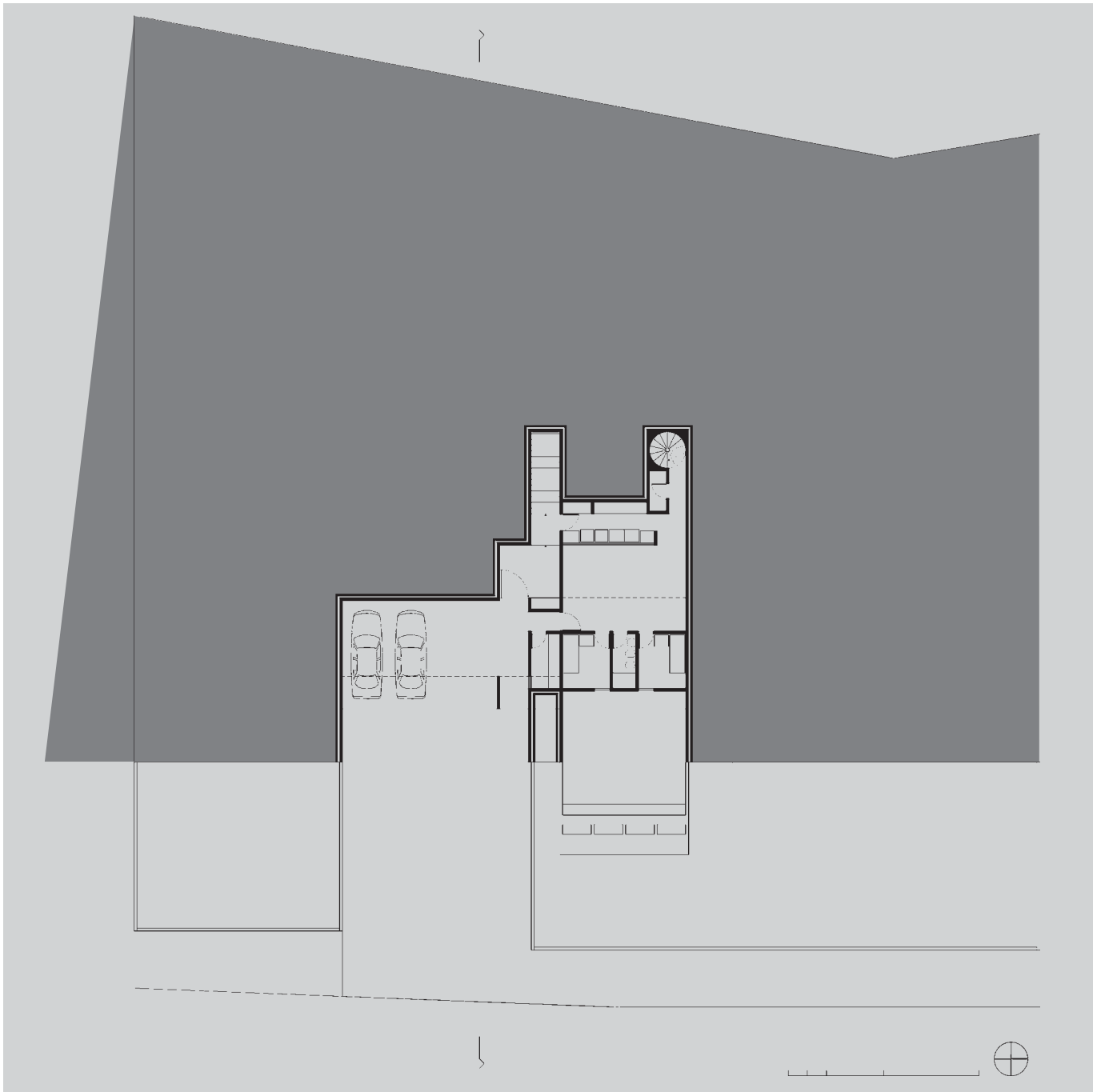




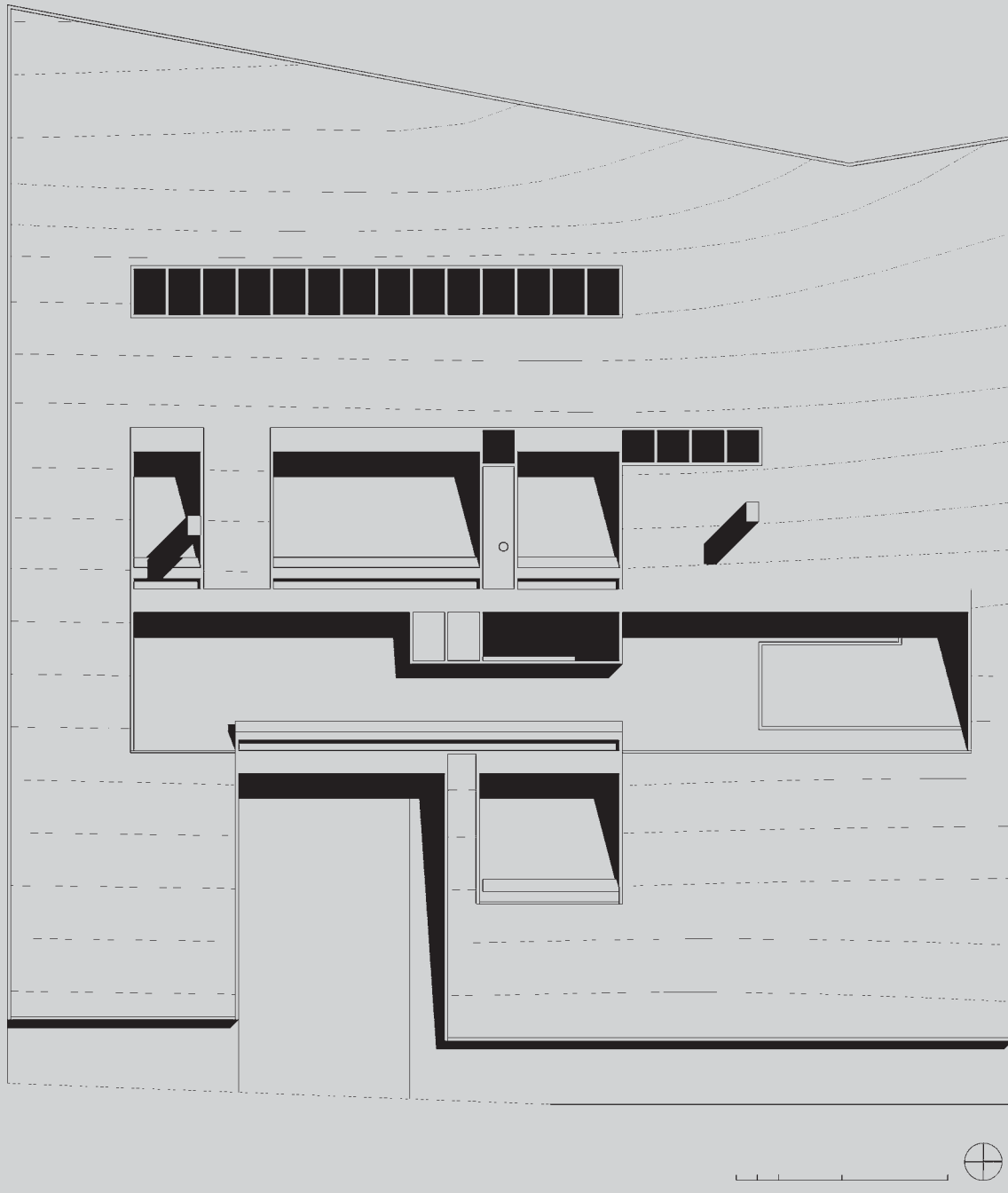




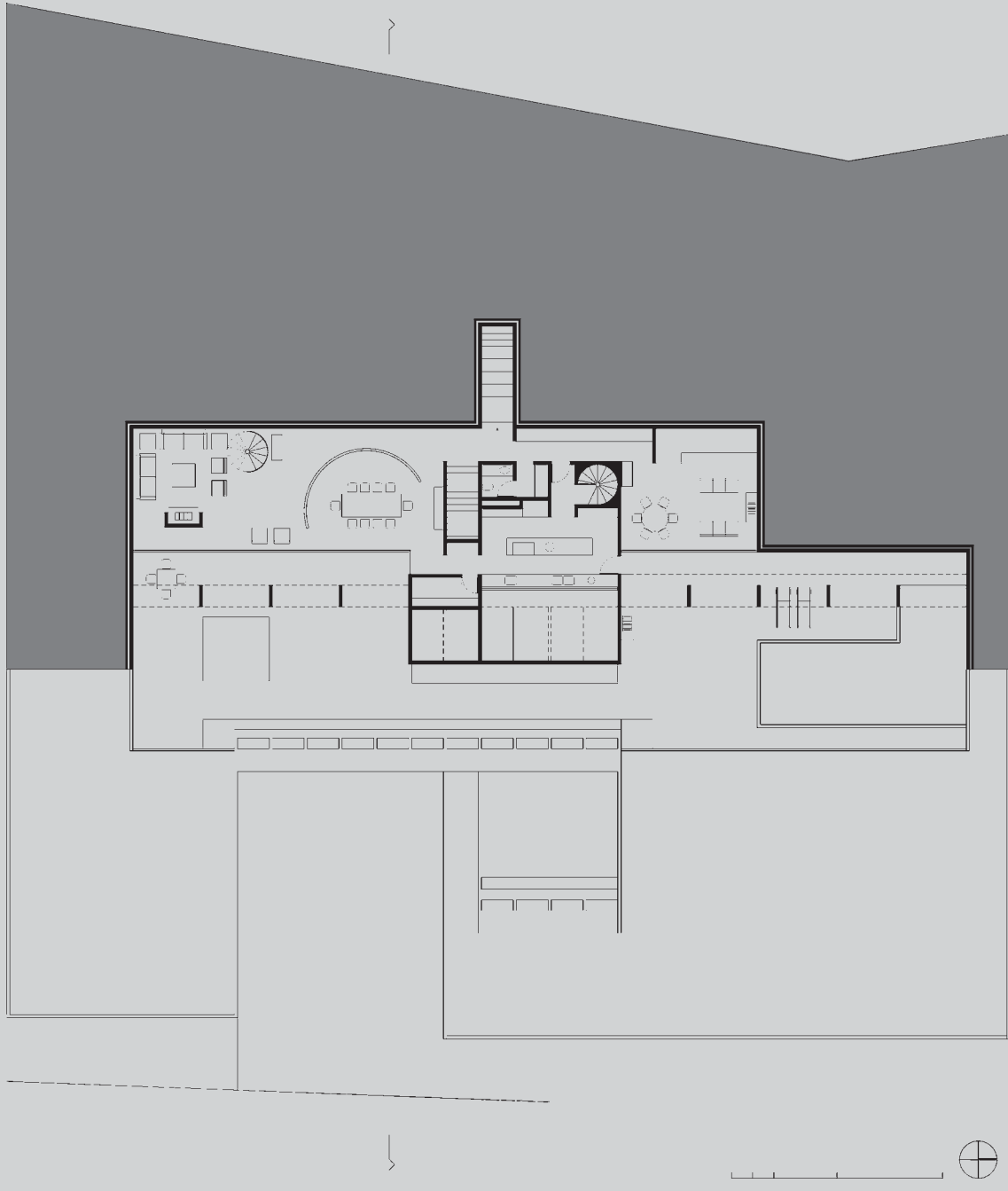
Helio Piñón













Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





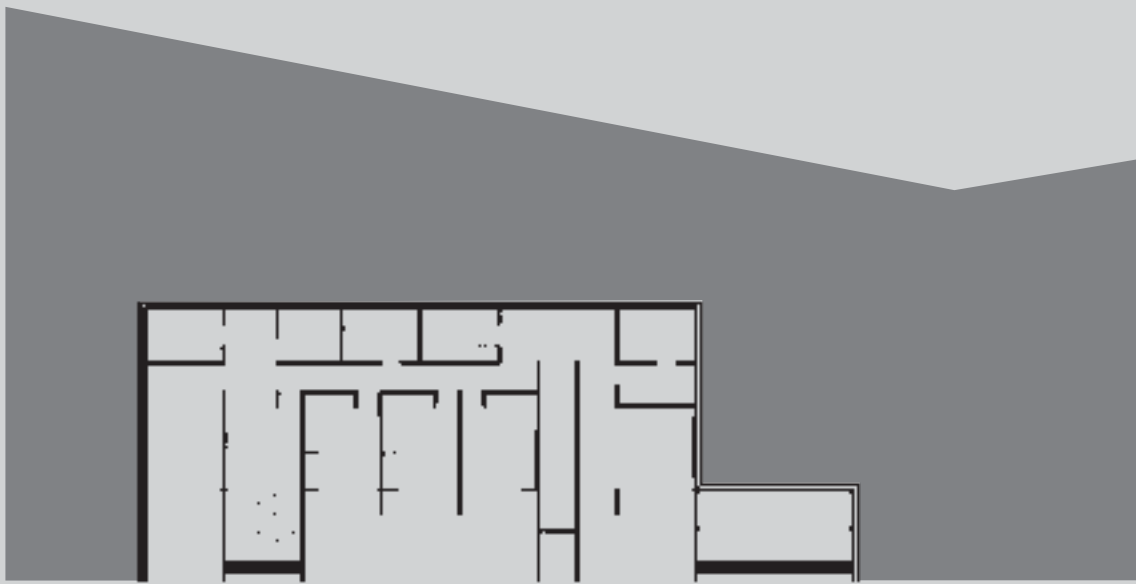
Helio Piñón





Helio Piñón







Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón



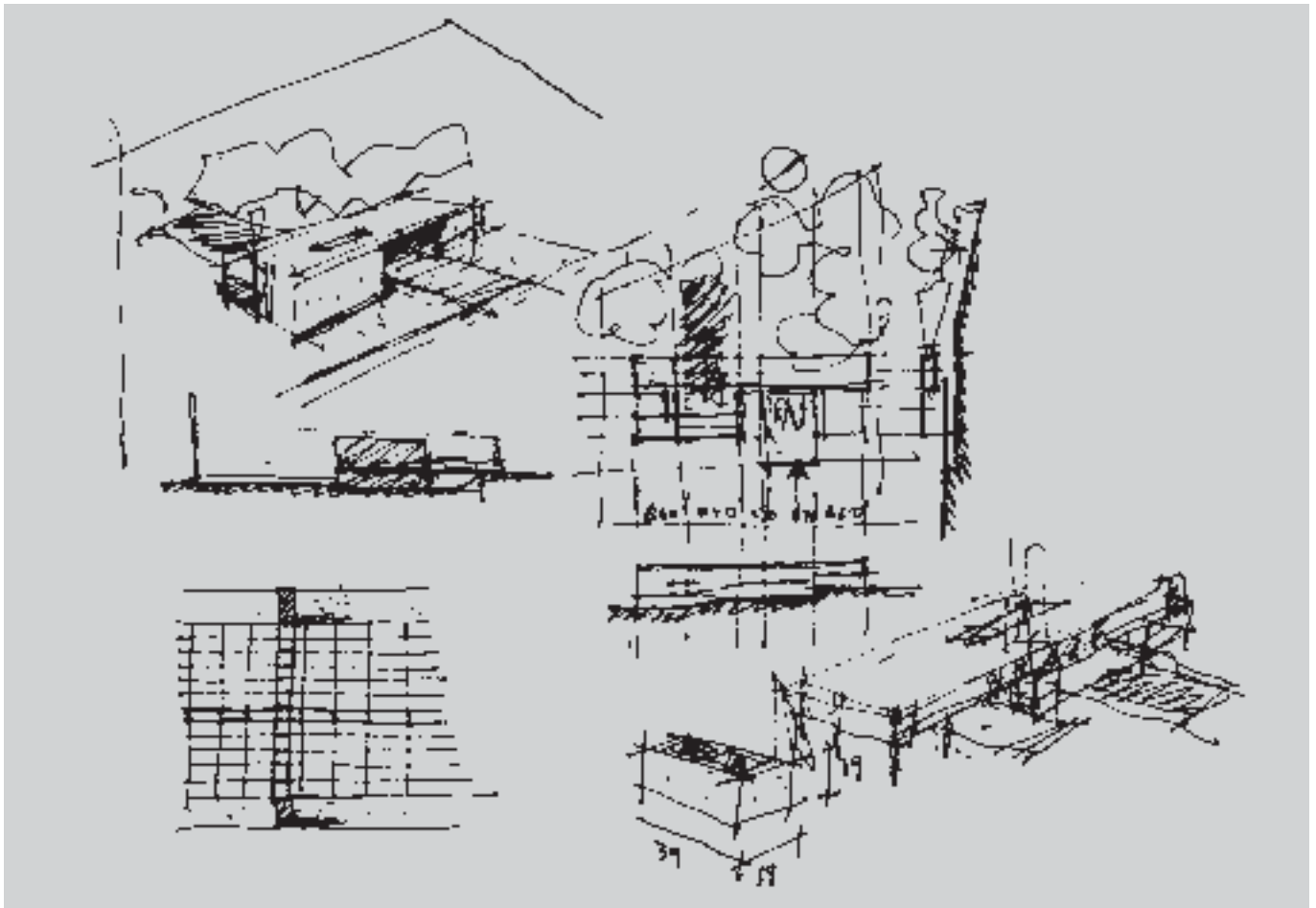
Helio Piñón

1974-77

Rua Carangola, 382
São Paulo

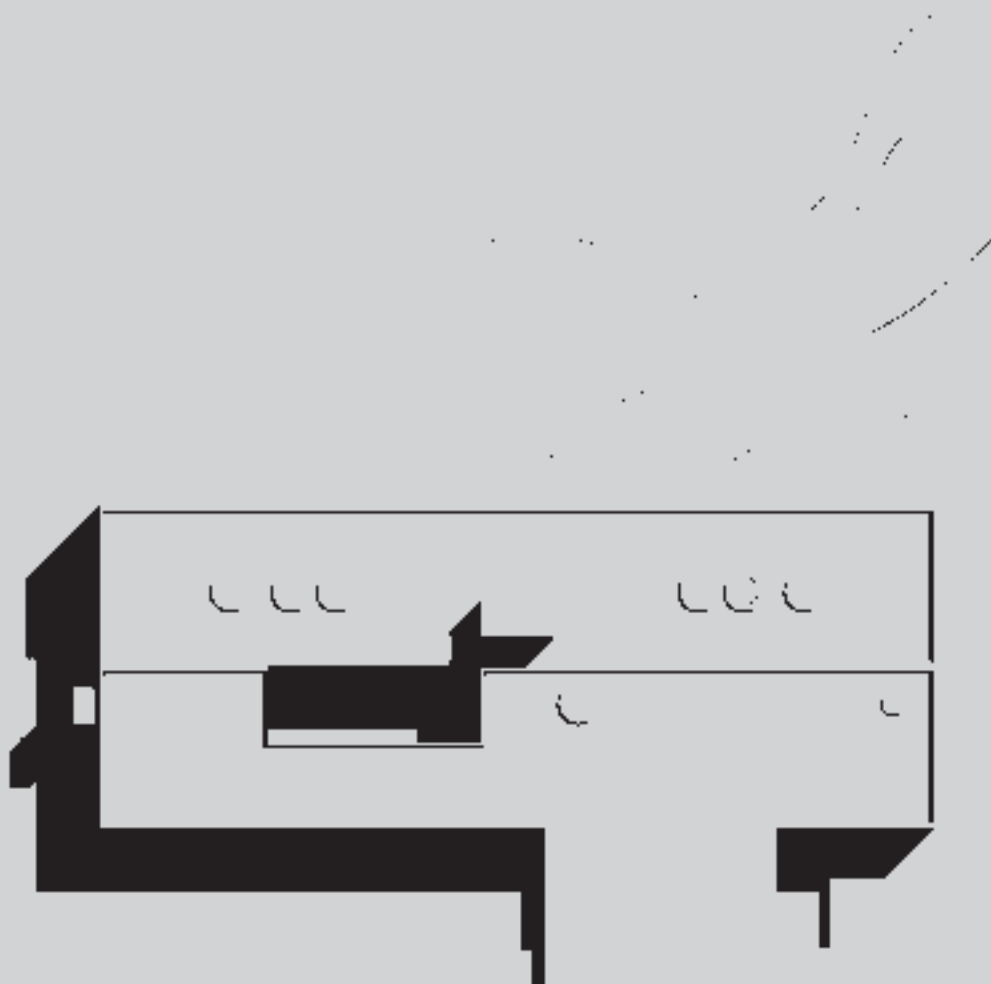
Casa Almeida

114

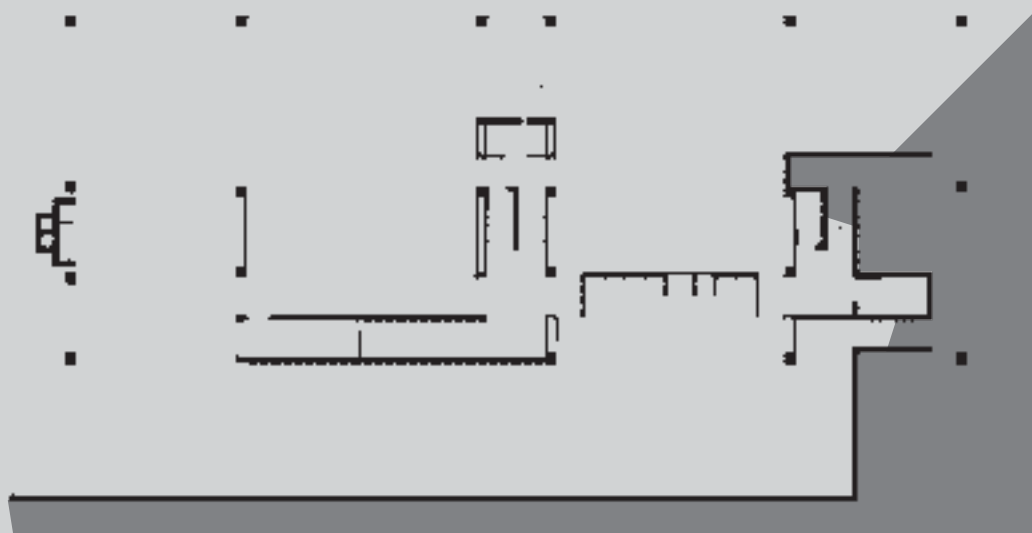




Júlio Abe Wakahara







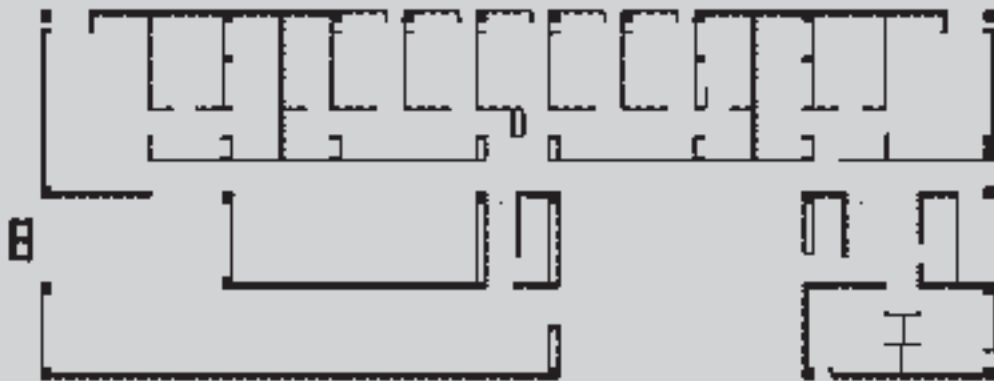




Helio Piñón

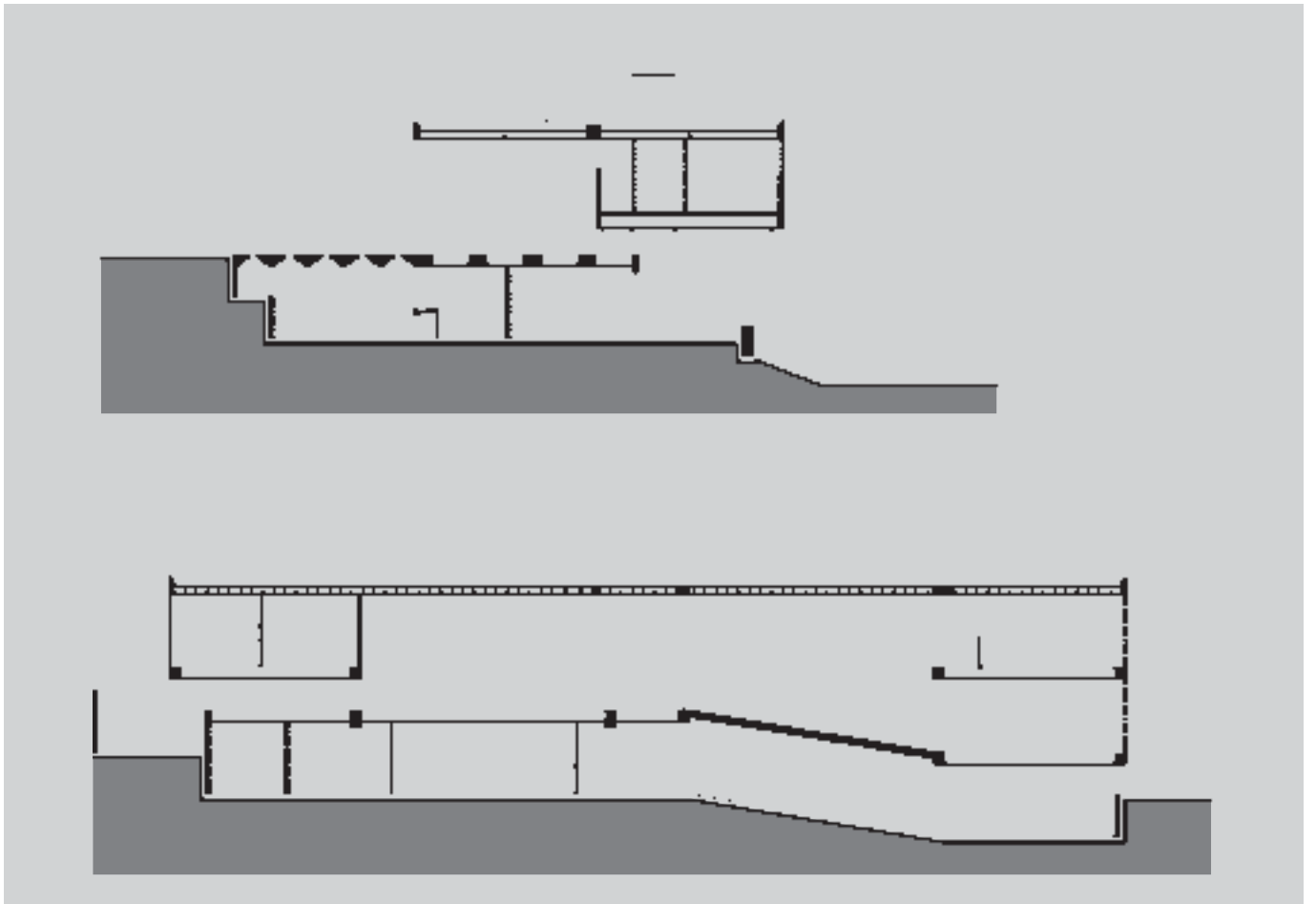


Helio Piñón





Helio Piñón







Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



131

Lalo de Almeida

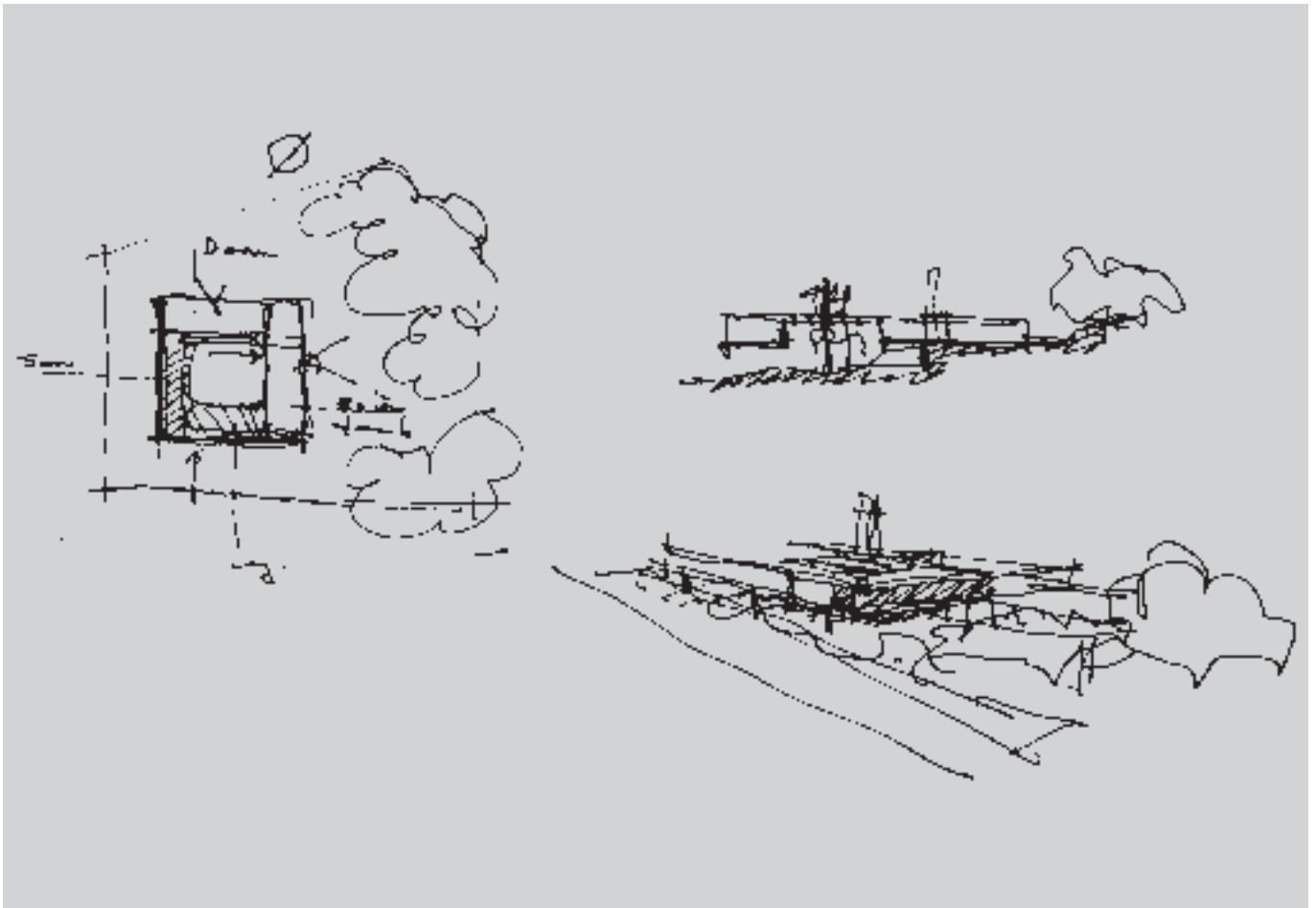
© Los autores, 2005; © Edicions UPC, 2005

1976-78

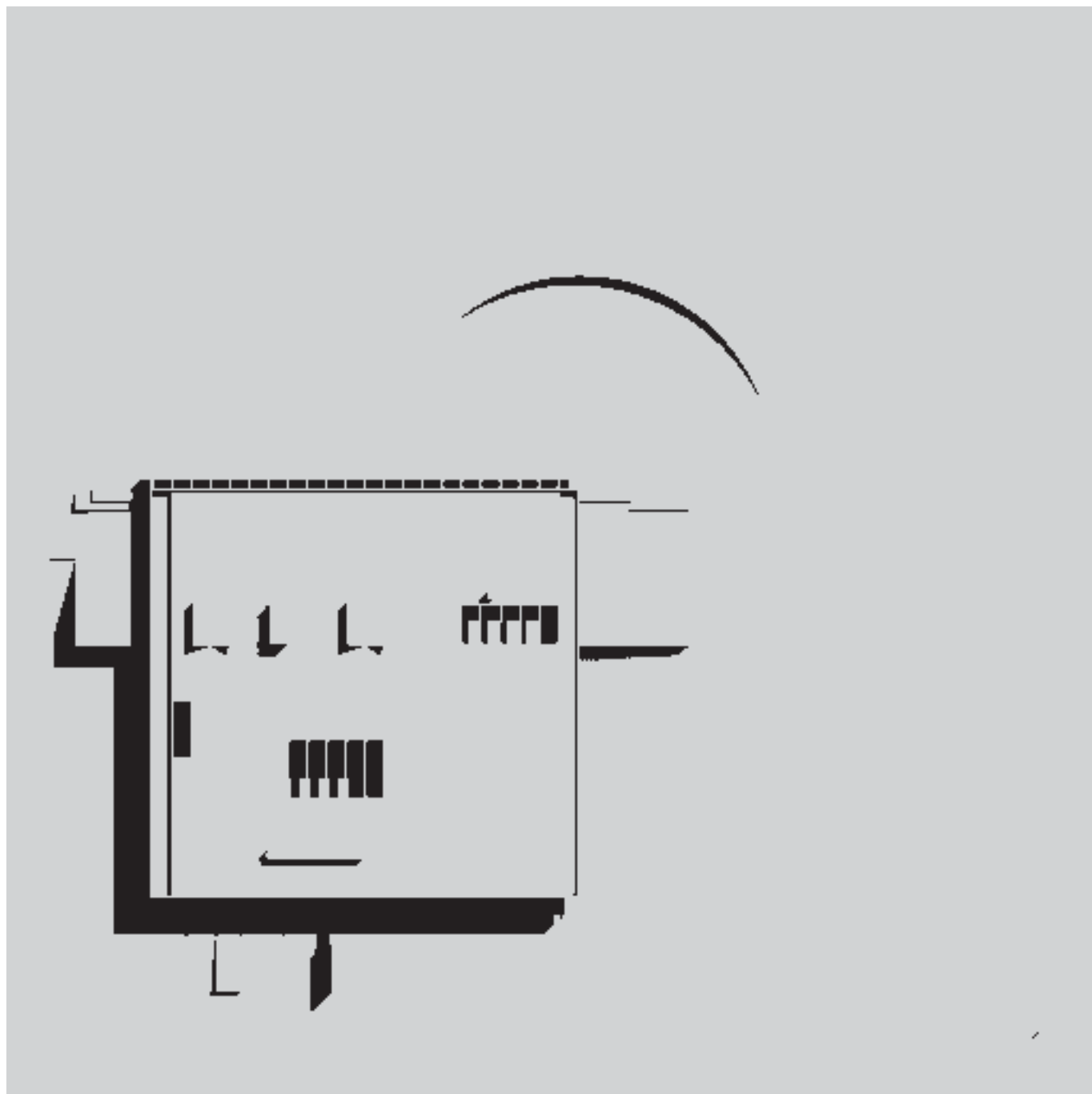
Av. Magnólias, 1061
São Paulo

Casa Define

132

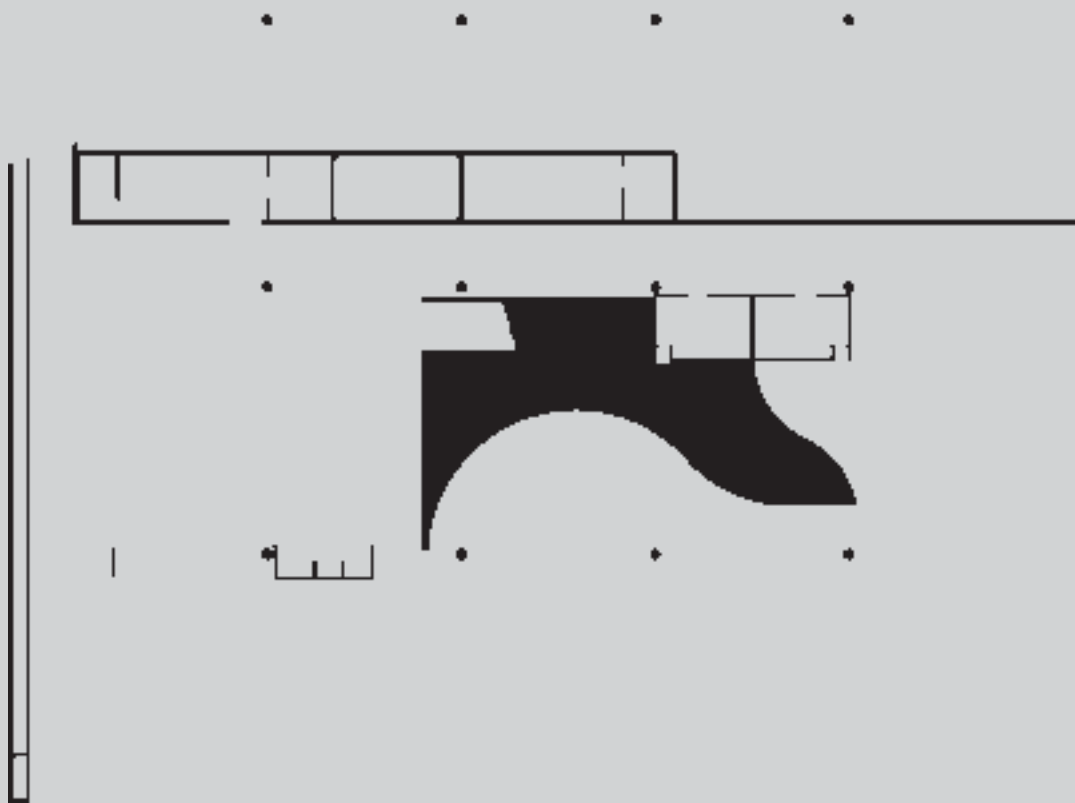


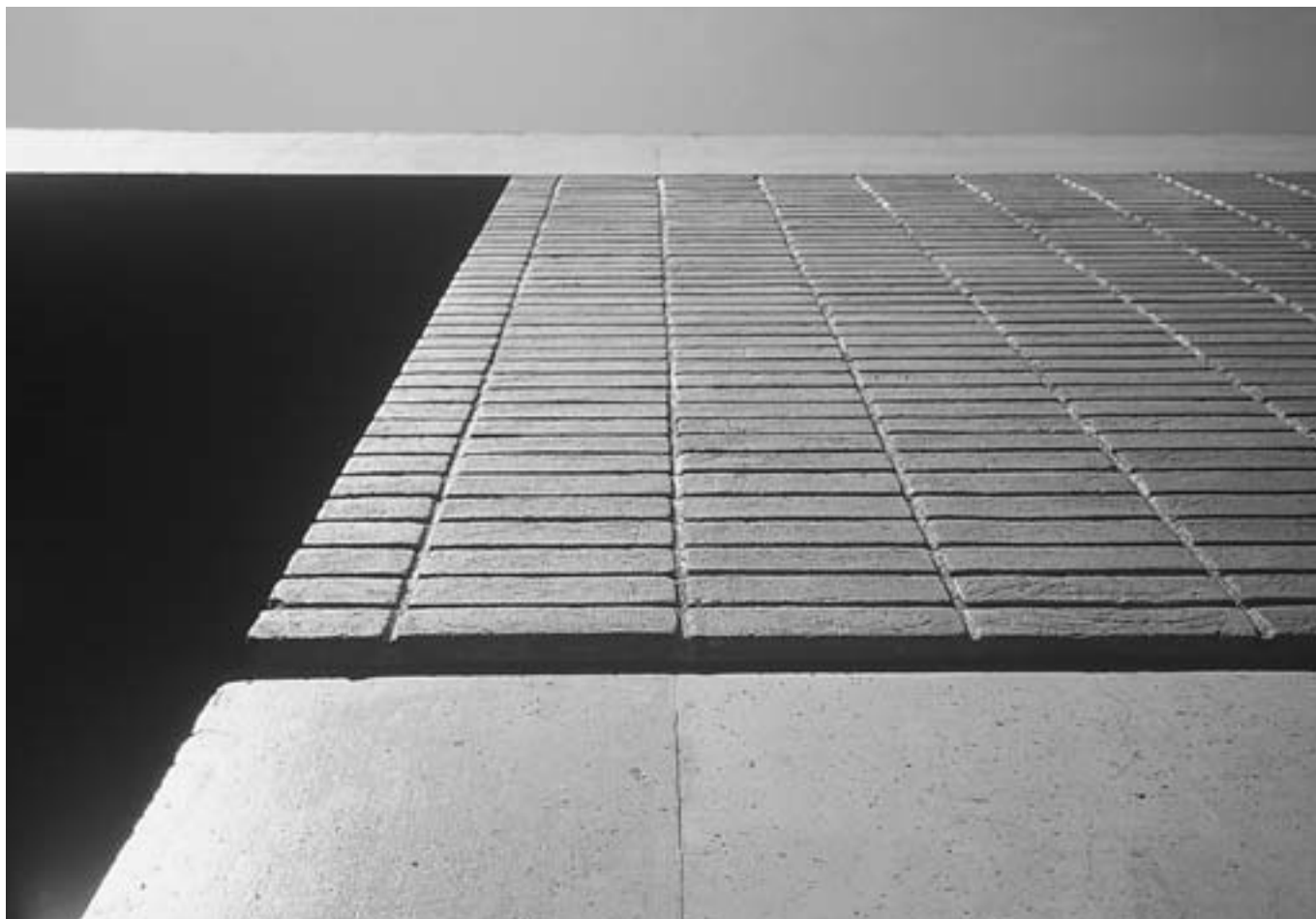




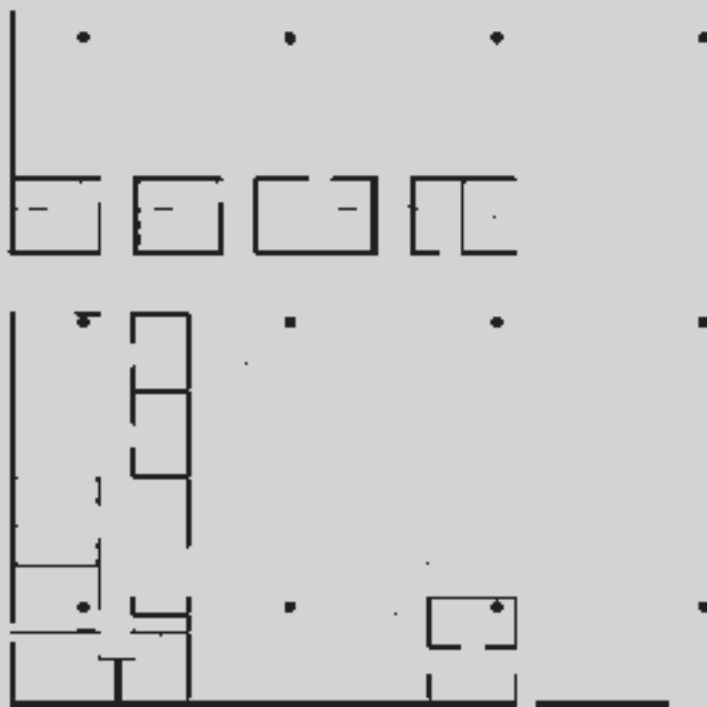


Helio Piñón





Helio Piñón

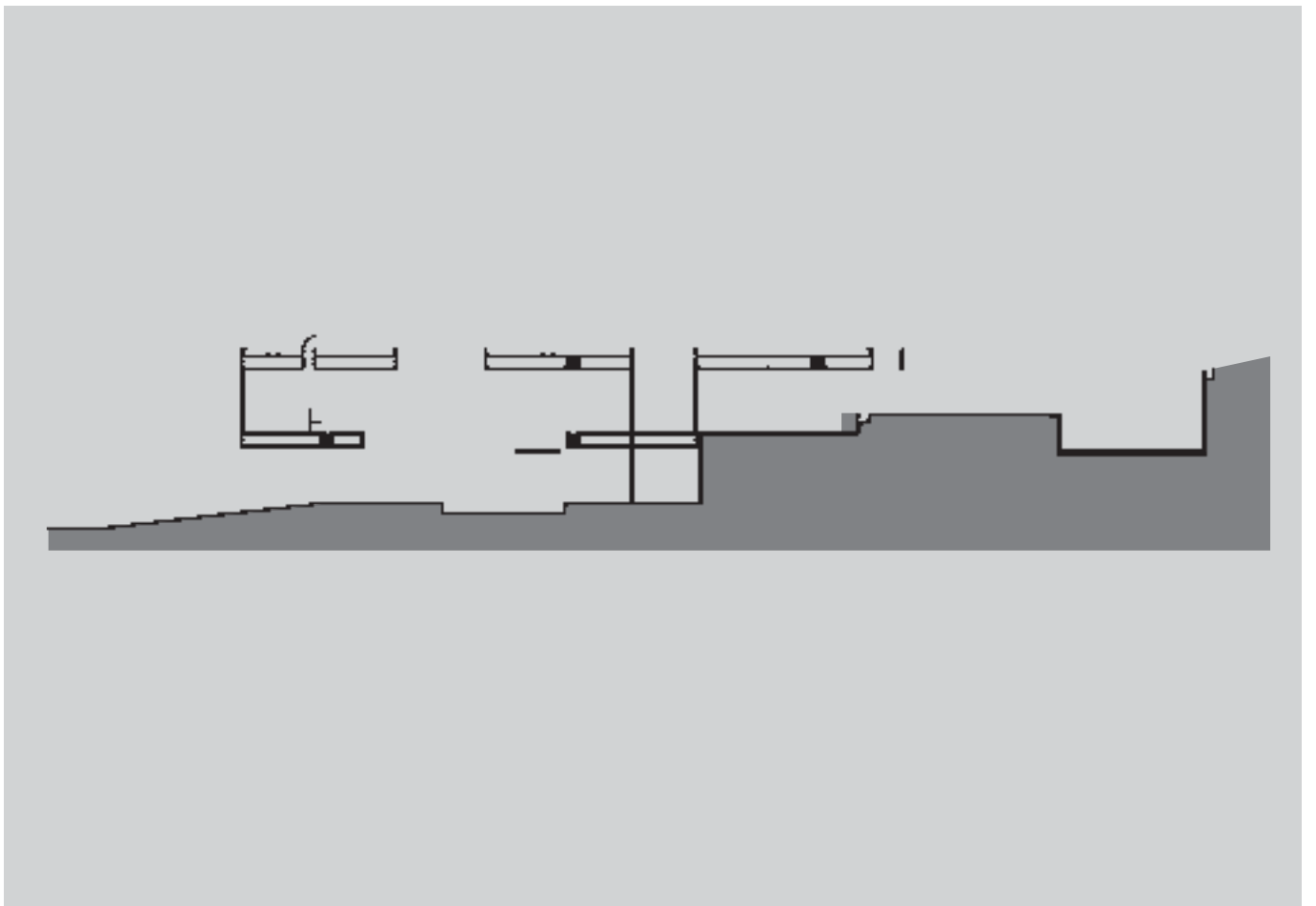






Helio Piñón









Helio Piñón



145

Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



Júlio Abe Wakahara





Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón

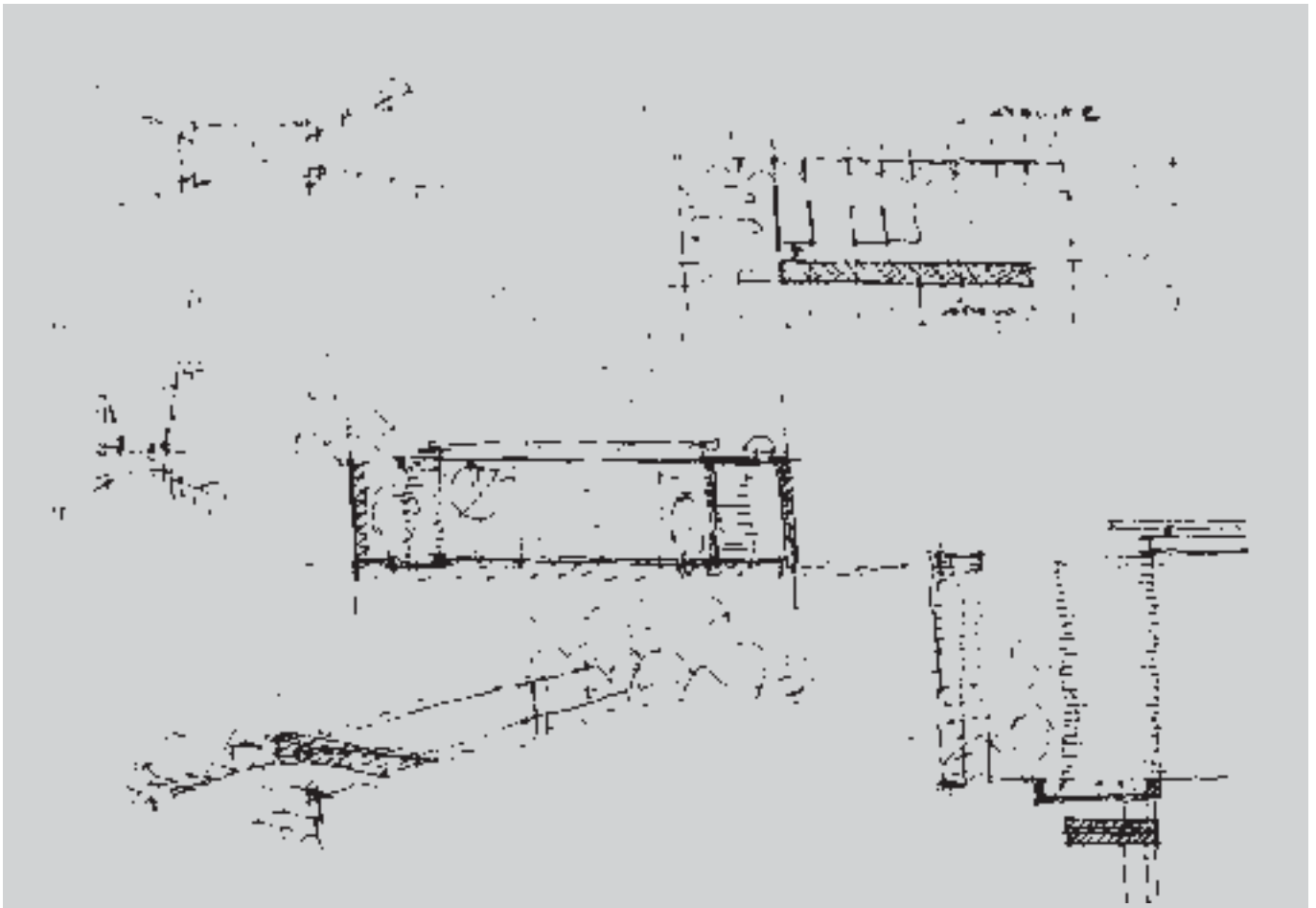


1985-86

Rua Chilon, 310
São Paulo

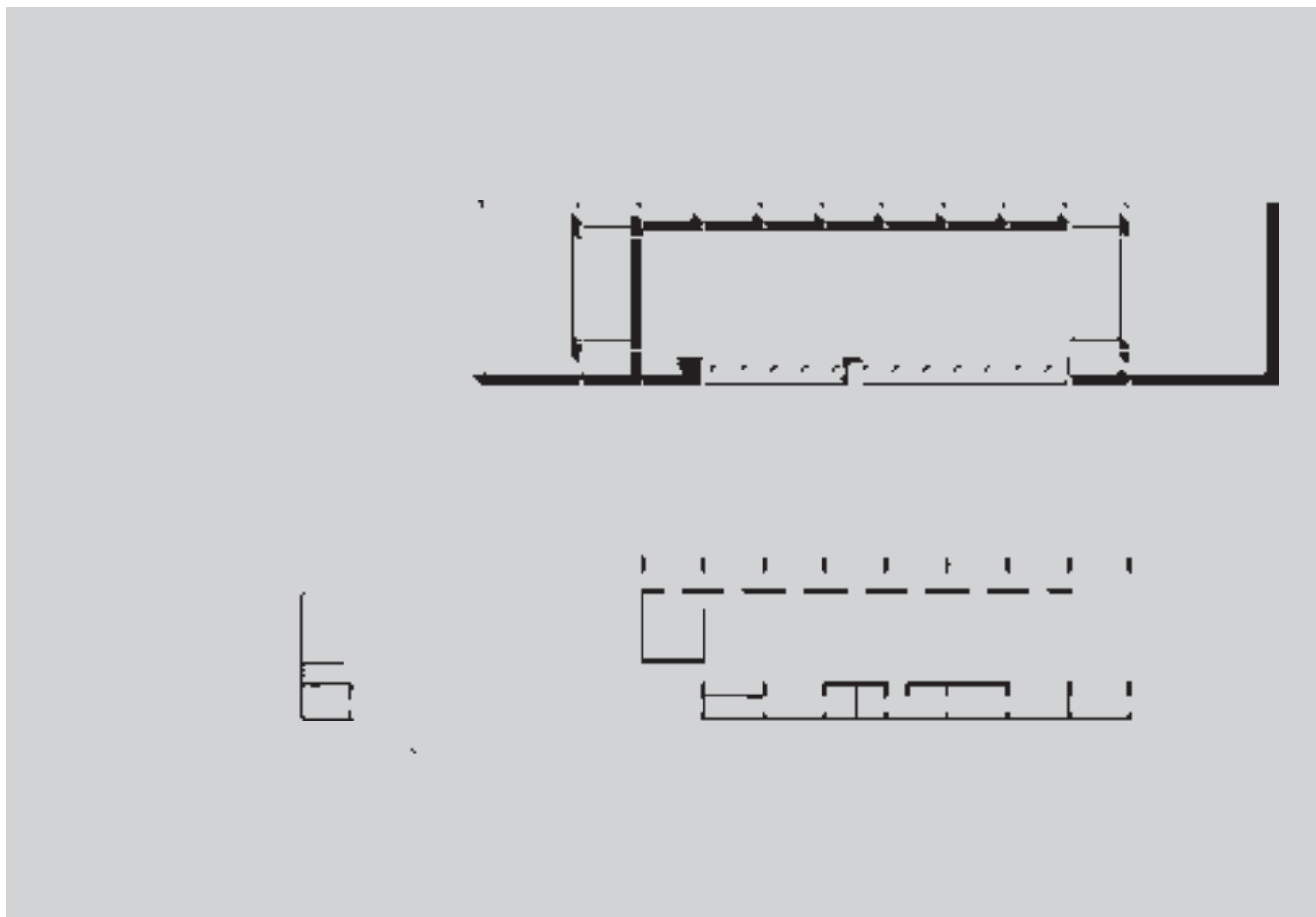
Estudio Almeida

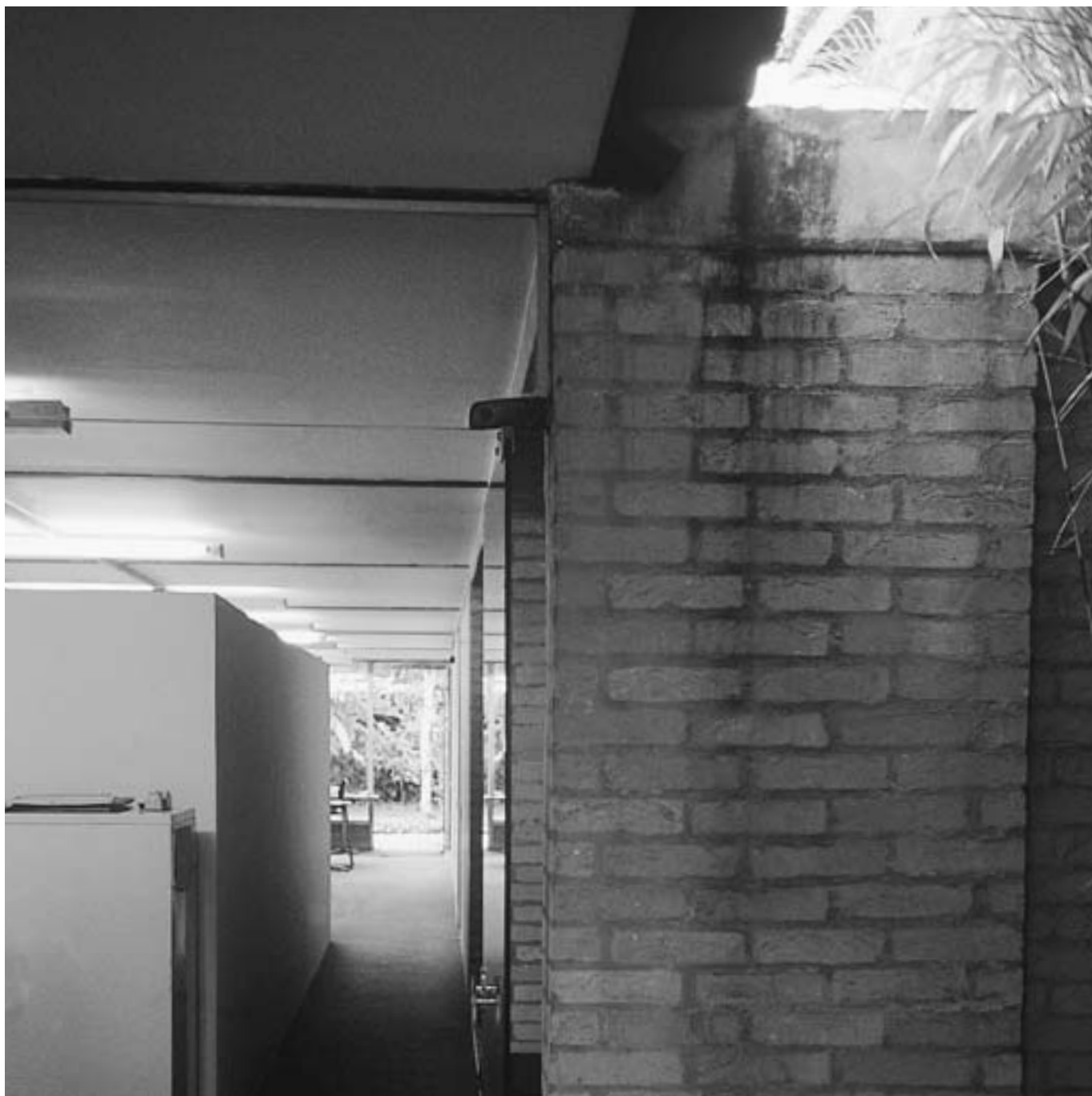
160





Helio Piñón







Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón





Eduardo de Almeida





Helio Piñón



173



Helio Piñón



Helio Piñón

