

Tipo de documento: Tesis de maestría

Lo Que Ves Es Lo Que Hay Estrategias proyectuales de la obra de Paulo Mendes da Rocha presentes en el SESC 24 de Maio

Autoría: Micieli, Juan

Fecha: 2023

¿Cómo citar este trabajo?

Micieli, J. (2023) "Lo Que Ves Es Lo Que Hay. Estrategias proyectuales de la obra de Paulo Mendes da Rocha presentes en el SESC 24 de Maio". [Tesis de Maestría. Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella
<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/12229>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio Digital de la Universidad Torcuato Di Tella bajo una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Argentina (CC BY-NC-SA 4.0 AR)

Dirección: <https://repositorio.utdt.edu>

Lo Que Ves Es Lo Que Hay
Estrategias proyectuales de la obra de Paulo Mendes da Rocha
presentes en el SESC 24 de Maio

Universidad Torcuato Di Tella

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Lo Que Ves Es Lo que Hay
Estrategias proyectuales de Paulo Mendes da Rocha presentes en el
SESC 24 de Maio

Juan Micieli
Director: Jorge Francisco Liernur

Abril 2023

Universidad Torcuato Di Tella

Rector: Juan José Cruces

Vicerrector: Juan Gabriel Tokatlian

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Decano: Marcelo Faiden

Carrera de Arquitectura

Director: Ricardo Fernández Rojas

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Director: Francisco Liernur

Programa en Arquitectura del Paisaje

Director: Ignacio Fleurquin

Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio

Director: Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana (c/Escuela de Gobierno)

Directora: Cynthia Goytia

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Director: Javier Agustín Rojas

Abstract

Este trabajo de Investigación examina las estrategias proyectuales de Paulo Mendes da Rocha presentes en el edificio del Sesc 24 de Maio y lo sitúa en un contexto histórico tanto del encargo como de su producción. Se organiza y se pone en discusión la literatura más relevante que ha tratado su trabajo. Se estudia su colaboración con MMBB y su relación con una red de profesionales e instituciones que enmarcan la construcción de este edificio y su accionar durante los últimos 30 años. El Sesc 24 de Maio es una de las últimas obras maestras del arquitecto y en sus operaciones arquitectónicas se ven plasmados sus principales preocupaciones e intereses. Se ofrece un estudio de casos por medio de dibujos arquitectónicos originales extraídos del modelado digital de 14 de sus proyectos más relevantes. El modelado se basó en la documentación publicada, visitas a las obras, fotografías y entrevistas. El análisis se lleva adelante detectando las estrategias principales del caso y luego se busca antecedentes en otros proyectos que tuvo a cargo para intentar detectar la coherencia que los une, o al menos ofrecer un orden particular a su producción. Se trabaja con la hipótesis de que toda su producción es atravesada por una mirada *concretista*. Se reflexiona sobre el momento de mayor impacto del arte concreto, y se muestra como sus principios pueden verse reflejados de manera conceptual en operaciones arquitectónicas.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Alana Byrne por acompañarme siempre en este camino y en todos los de mi vida, a Lina y ahora también a Max por darme una razón para hacerlo. A Manuel por siempre acompañarme en cada delirio en que decido embarcarme, y a María Paz, María y Alejandro por siempre estar de mi lado. Amaría Dolores por haberme despertado una curiosidad infinita. A Diego Tejerina por haberme acompañado en los inicios y haberme mostrado un camino para explorar. A todos los compañeros de la cursada con quienes hemos atravesado varios años de estudio y compromiso. Antonella Pataro, Norma d'Ipollito, Emilia Couto, Santiago Bruno, Juan Manuel Rodríguez Llanos, Matías Moreira, Karina Kreth y todos los compañeros con quienes en medida hemos discutido las ideas que se expresan en esta tesis. A los amigos paulistas, en especial a Diego Bonifacio y Fernanda Barbara, siempre ofreciendo ideas y puntos de vista particulares. A los apasionados y pacientes docentes que hemos tenido y que nos han mostrado un modo riguroso de pensar, Claudia Schmit, Ana María Rigotti, Adriana Amante. A los que no creyeron. Además de a todos los que forman parte de la maestría y de la escuela de arquitectura que se ofrece como un espacio sagrado para el conocimiento. Finalmente, a Francisco Liernur por darme la oportunidad de aprender de él, por su paciencia y compañía, por la claridad y potencia de sus comentarios, por la calidez de su compañía, y por haberme mostrado el camino de la rigurosidad académica.

Abreviaturas

PMdR	Pablo Mendes da Rocha
Sesc	Servicio Social de Comercio
FAU-USP	Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de São Paulo
FECOMERCIOSP	Federacion de Comercio de São Paulo
FIESP	Federación de Industrias del Estado de São Paulo
CNC	Confederación Nacional de Comercio de Bienes, Servicios y Turismo

Índice

Introducción	2
Paulo Mendes da Rocha y la crítica.	6
Teoría y crítica	6
Al costado de la historia	8
América Latina como futuro	8
América Latina como fracaso	11
Una parte de la historia, Latinoamérica todavía construye	14
El redescubrimiento de América Latina	14
En el centro de la historia	16
Las primeras ediciones	16
Los grandes volúmenes	17
El Sitio, São Paulo.	21
El arquitecto y la ciudad	21
Las maneras de la oficina	27
El Cliente, Sesc-SP.	31
Fundación	31
Sesc-SP	35
El encargo	41
La Obra, Sesc 24 de Maio.	45
El edificio	45
1. Arquitectura Concreta	51
2. Circulación vertical	69
3. La planta	83
Breve reflexión final	89
Bibliografía	90

Introducción

*Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo
-Tom Jobim*

Esta Investigación aborda las estrategias proyectuales que se ponen en juego en el edificio del Sesc 24 de Maio y lo ubica en un contexto histórico tanto del encargo como de la producción de Paulo Mendes de Rocha y su colaboración con MMBB y otros estudios de la ciudad de São Paulo. El Sesc 24 de Maio es una de las últimas obras maestras del arquitecto y plasma muchas de las características de su trabajo, así como sus principales preocupaciones e intereses.

En primer lugar, se aborda el tratamiento que la crítica internacional tuvo de su obra con el objetivo de presentar el estado en que se encuentra la discusión sobre el asunto. Esto permite ubicar al arquitecto dentro de la constelación de los *maestros de la arquitectura moderna*, y entender como ha sido el proceso que lo fue posicionando dentro del canon de grandes arquitectos del mundo. Se revisa el rol que ha tenido PMdR en la historiografía de la arquitectura moderna en América Latina y en Brasil. Con esto se pone un marco a la discusión sobre el arquitecto y se comienza a ver como el clima de ideas de una época se refleja en la producción arquitectónica de PMdR que en una primera mirada pudo parecer brusca y descuidada, pero que en la reducción al mínimo de sus operaciones expresa una enorme cultura e intelectualidad.

Posteriormente se ubica al edificio en su contexto físico, el centro de la ciudad de Sao Paulo, en los primeros años del siglo. Se presenta la discusión sobre la relación entre PMdR y su ciudad y se analizan los modos de trabajo y las redes de profesionales en las que está inmerso. Se pone especial atención a lo que ocurre en su oficina desde la década de 1990 ya que es con esa estructura que el SESC 24 de Maio fue proyectado. Para esto fue muy útil recurrir a los diversos catálogos de proyectos organizados por Spiro, Artigas, y Pisani, así como las entrevistas realizadas a Marta Moreira, Fernanda Barbara, las conferencias de Alvaro Puntoni, y la visita al estudio de UNA Arquitetos.

En tercer lugar, se trata al cliente, SESC-SP representado por su director Danilo Miranda, cuáles eran las motivaciones que lo llevan a elegir al arquitecto para la realización del proyecto. Se pone atención a la importancia de la relación que la institución tuvo durante toda su trayectoria con la producción arquitectónica y cuál es el contexto en que se lleva adelante esta obra en particular. Una institución que al igual que la obra de PMdR está cargada de contradicciones y tensiones internas. Que si bien tiene como beneficiario al “pueblo trabajador” depende de las patronales y que al mismo tiempo funciona como el gran promotor cultural del país y sobre todo en Sao Paulo. Para esto fue de gran ayuda las entrevistas con Danilo Miranda, las visitas al SESC Memorias, y las entrevistas a artistas patrocinados por SESC-SP.



Ilustración 1, Pileta en la cubierta del Sesc 24 de Maio. Una pileta de acceso exclusivo para trabajadores de comercio en el centro de la ciudad de São Paulo a la altura de los techos de los grandes edificios.

Por último, se pone la atención directamente en el edificio, en las distintas estrategias proyectuales que el arquitecto pone en juego en este proyecto. Se lo ubica en medio del clima de ideas del concretismo brasileño que resulta de gran importancia para entender las operaciones arquitectónicas que PMdR fue desplegando durante toda su carrera y pueden verse aquí plasmadas. Se revisan las posturas críticas más relevantes respecto de su obra y se profundiza en la propuesta Liernur de entenderlo en medio del clima del arte concreto. Con esto se busca armar un marco desde el cual estudiar los casos particulares. Se ofrece una mirada cuidadosa del edificio y de sus partes y se trazan relaciones con otras obras ya consagradas buscando detectar cuáles son los elementos particulares que definen su trabajo. Para esto se modelaron digitalmente 14 proyectos significativos. La selección responde a su carácter canónico que permite que las reflexiones que formen parte de la discusión disciplinar. El objetivo es tener una lectura directa y sin mediaciones a fin de poder entender cuáles son las operaciones que organizan las obras con precisión. En una obra que busca la simpleza y la reducción a los elementos más elementales siempre sirviéndose de la técnica resulta de gran ayuda el dibujo cuidadoso de los elementos para poder apreciar la sutileza y las razones detrás de cada decisión. La obra de PMdR como el arte concreto, se enfrenta a una contradicción: mientras que se sirve de la técnica y una producción utilitaria, es crítica de un sistema en que el utilitarismo forma parte de los sistemas de dominación. Estas contradicciones y conflictos internos son quizá lo que la vuelven mucho más interesante. El redibujo permite desandar los caminos del proyectista para entender las motivaciones más esenciales de las decisiones tomadas.

La tesis se organiza de un modo doble con los documentos gráficos del lado derecho, (las caras impares) y los escritos en el lado opuesto. Las reflexiones y conclusiones surgen del trabajo de modelado 3d de los proyectos y si bien los documentos gráficos obtenidos de los modelos digitales cumplen la función de ilustrar los argumentos expresados, tienen además la intención de poder funcionar de modo autónomo, como ensayo gráfico.

Cuando comenzó esta investigación todavía no se tenía en claro si era relevante y de qué manera el estudio detallado de estrategias proyectuales de un autor haciendo uso de un método gráfico-crítico y como estas se ven reflejadas en una obra en particular. Hoy en día se puede decir que su relevancia radica en aportar a la comunidad académica y profesional un documento que organiza y amplía el conocimiento sobre el tema. Con el trabajo de modelado y lectura minuciosa de las obras superpuesto a la teoría y la crítica surge una mirada novedosa. Los documentos producidos participan de las investigaciones, en curso y futuras, tanto referidas a la obra de un autor extremadamente prolífico e influyente, una figura central en la producción de arquitectura moderna, como de todas esas redes que pueden trazarse en torno a su producción arquitectónica e intelectual.

PMdR es una figura que ha desatado tanto detractores como seguidores incondicionales, y ha sabido ser parte imprescindible de la discusión arquitectónica durante más de medio siglo. Pero este trabajo no busca ahondar en esas repercusiones sino solamente dar un primer paso en la organización de algunas de sus estrategias proyectuales, y un primer acercamiento a cuáles son las formas en que esas redes de profesionales se fueron creando en torno del arquitecto.

Paulo Mendes da Rocha y la crítica.

Teoría y crítica

La figura de Paulo Mendes da Rocha no requiere demasiada introducción, su trabajo ha sido reconocido con los premios más importantes de la arquitectura del mundo, su obra ha sido tratada en innumerables trabajos académicos, publicaciones tanto especializadas como periodísticas, exposiciones, bienales, conferencias, congresos, y libros. Es un actor cultural de enorme peso e influencia más allá de límites disciplinares y geográficos. A lo largo de los años su trabajo ha sido interpretado por la crítica de diversos modos y su figura ha ido cobrando mayores dimensiones y complejidad. Las primeras lecturas sobre Paulo Mendes lo presentan como un representante del pensamiento de la escuela Paulista, un discípulo muy virtuoso de Vilanova Artigas con una producción brutalista en oposición a la escuela carioca y al estilo internacional, un actor secundario en la historia de la arquitectura. Con los años y con el desarrollo de una prolífica carrera la crítica ha abordado la interpretación de sus obras de modos más complejos y hoy ya resulta difícil encasillarla en un estilo o corriente. PMdR se presenta hoy en día ante la crítica como un personaje con peso propio, ya no como el máximo exponente del brutalismo brasileño o la escuela paulista, sino como un arquitecto complejo y contemporáneo, que reflexiona sobre nuestro mundo y nuestra sociedad. Sin dejar de ser un personaje americano, como le gusta llamarse, o brasileño y paulista, aborda temas globales, disciplinares, y extradisciplinares.

Existen trabajos de las más variadas índoles que tratan su obra y su figura. Se hacen lecturas generales de las obras, lecturas históricas acerca del personaje o del período histórico en el que opera, y ensayos. Por un lado, trabajos generales sobre arquitectura en São Paulo o Brasil que le otorgan un rol cada vez más importante que permiten ubicarlo en su contexto político y cultural. Por otro lado, existen trabajos muy completos dedicados específicamente a PMdR con un carácter biográfico y que recompilan toda su obra, en particular los importantes volúmenes de Daniele Pisani, Rosa Artigas, y Annette Spiro. También existen numerosas publicaciones dedicadas a alguna obra determinada ya sea con motivos de diversas exposiciones o para promocionar una obra. Por último, hay escasos trabajos que aborden la obra de PMdR desde un aspecto técnico o espacial particular, en esta línea cabe destacar el trabajo de José María del Monte, “Conciencia Arquitectónica del Pretensado”.

Para ubicar mejor la discusión en la que se inscribe el presente estudio resulta útil revisar el modo en que la crítica ha tratado la obra de PMdR durante 60 años de producción. Primero considerando su obra como parte de la constelación de arquitectos en América Latina y específicamente en Brasil, y posteriormente el tratamiento que se le ha dado de modo particular.



Ilustración 2, FAU-USP Vilanova Artigas, foto 2019

Al costado de la historia

América Latina como futuro

El estudio de la historia de la arquitectura en América Latina se ha ido construyendo desde muy diversos puntos de vista se ha ido consolidando como una rama particular de la Historia. En primer lugar, hay que señalar la difícil tarea de ponerle cotas al territorio que denominamos América Latina, este tema es ampliamente tratado por Liernur en numerosos trabajos¹. “Deberemos tener presente que, a diferencia de «Brasil» —una entidad física, política y jurídica—, o de «América del Sur» —una entidad geográfica—, «América Latina » es una convención cultural, una entidad cuya existencia tiene lugar —no menos que el «Olimpo», «El Dorado», o «las Indias»— en nuestro imaginario”². A los efectos de este trabajo nos referiremos, a la Arquitectura en América Latina, siguiendo el camino tomado por Lujis E. Carranza, y Fernando Luiz Lara.

Los estudios sobre la arquitectura producida en este territorio se vieron mediada durante mucho tiempo por instituciones extranjeras, europeas o norteamericanas, y de algún modo todavía sigue siendo el caso³. Son pocos quienes ofrecen una mirada crítica y local, lo que ocurre en América Latina suele ser visto como *lo otro*, como un reflejo de lo que ocurre en los países exportadores de cultura, el hecho de que exista una rica y original producción hasta llega a ser llamado un *milagro*. Claudia Shmidt sostiene que “la mayoría de los textos fundadores de esta rama de la Historia de la Arquitectura proceden del mundo académico euronorteamericano y coinciden con el proceso de profesionalización de los historiadores de la arquitectura como disciplina autónoma, diferenciada respecto de la producción de obras y proyectos”⁴. La razón de ser de estos estudios sin duda tiene que ver con cualidades específicamente arquitectónicas, pero como desarrolla Liernur, las condiciones en que se gestaron han influenciado en gran medida en la construcción de un determinado *relato*. Los primeros trabajos que abordan esta temática son de un período de entreguerras en la que el gobierno norteamericano busca ampliar su espacio de influencia y encontrar aliados. “En el Departamento de Estado se multiplicaban las medidas de acercamiento a los países latinoamericanos, en los planos político, económico y cultura. En el marco de una estrategia de defensa continental era prioritario lograr que Brasil volcara su política de manera favorable hacia los Estados Unidos. No sólo para proteger sus fuentes de materias primas decisivas para la industria de guerra, sino porque el país poseía la más extensa línea costera vecina a África y con su extenso

¹ En la introducción del libro “Modern Architecture in Latin America” de Carranza y Lara, Jorge Francisco Liernur desarrolla con mucha claridad este aspecto.

² Jorge Francisco Liernur, *Trazas de Futuro: Episodios de La Cultura Arquitectónica de La Modernidad En América Latina*, 2021, 9.

³ La literatura más relevante sobre la Arquitectura en América Latina, y particularmente sobre Paulo Mendes da Rocha, está en inglés. De los tres grandes libros publicados sobre PMdR Rosa Artigas (portugués e inglés), Annette Spiro (alemán e inglés), y Daniele Pisani (inglés), solo uno está en portugués y ninguno es español. Si bien se puede considerar como una lengua franca también es importante señalar que la distribución de las ideas sigue estando mediada principalmente por instituciones norteamericanas.

⁴ Claudia Shmidt, “Las Américas Latinas: Invenciones Desde La Historiografía de La Arquitectura,” *Entre Puntos Cardinales. Debates Sobre Una Nueva Arquitectura (1920-1950)* (321-336). Rosario: Prohistoria, 2012, 322.

territorio deshabitado podía constituirse en una base ideal de ataque aéreo al hemisferio norte de América”⁵

Se construyó una idea de una arquitectura moderna basada en excepciones y centrada en las virtudes personales de algunos *genios creadores*. Tanto “el topos de la «arquitectura brasileña» fue construido entre 1939 y 1943, (como) la imagen de esa arquitectura «brasileña» estaba asociada en su mayor parte al extraordinario talento individual de Oscar Niemeyer”⁶. Es evidente que la figura de Paulo Mendes da Rocha no encuadra perfectamente en ese topos y durante mucho tiempo no formó parte del canon de arquitectos modernos latinoamericanos. Para este trabajo se busca ubicar el tratamiento que ha tenido la figura de PMdR en la construcción historiográfica lo largo de la historia. Cómo pasó de ser un personaje marginal para convertirse en uno con el renombre que hoy tiene.

Paulo Mendes Da Rocha entra en la escena de la arquitectura a muy temprana edad, en los últimos años de la década de 1950, cuando el interés de la crítica internacional está dedicado casi por completo a la construcción de Brasilia y poco tiempo después de las influyentes exhibiciones del MoMA de Rockefeller en el marco de las políticas de *good neighbors* que han sido muy relevantes para la comunicación y la construcción de una historia de *Arquitectura Moderna en América Latina*. Estas exhibiciones fueron no solo relevantes para dar a conocer la producción latinoamericana a países externos sino también para la circulación entre diferentes países de la propia América Latina.

Específicamente sobre Brasil se llevó adelante en 1943 la exhibición “Brazil Builds, Architecture New and Old”, que ofrecía un compendio de edificios construidos entre 1652 y 1942. Fue curada por Philip Goodwin y mostraba fotografías sacadas especialmente para el evento de Kidder Smith ⁷, el catálogo de esta exhibición tuvo un impacto muy importante tanto en el mundo académico como para los *practitioners*. El importante rol que se le da al uso del *brise soleil* comienza a condicionar la mirada de la arquitectura en América Latina como un regionalismo para climas exóticos⁸. En 1949 se realizó la exhibición “From Le Corbusier to Niemeyer: Savoye House - Tremaine House 1949” ⁹ esta exhibición fue mucho más pequeña y con menor impacto, sin embargo, sigue afirmando la idea de una arquitectura moderna en Brasil como consecuencia casi exclusiva de la influencia de Le Corbusier después de su viaje a Río para participar del equipo de trabajo del Ministerio de Salud en 1936¹⁰. La creatividad y la importancia del conjunto de los arquitectos brasileños queda subordinada a la influencia de un solo actor externo. No dedicada especialmente a Brasil, pero de mucha relevancia fue “Latin American Architecture since 45” en 1945, curada por Henry-Russell Hitchcock quien estaba

⁵ Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘Milagro’ Brasileño, Los Estados Unidos y La Guerra Mundial (1939 - 1943),” *Block*, no. 4 (1999): 24.

⁶ Liernur, 38.

⁷ Philip Lippincott Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (Museum of modern art, 1943).

⁸ Zilah Quezado Dekker hace un estudio muy extensivo de esta exhibición y de sus repercusiones Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (Taylor & Francis, 2001)..

⁹ MoMa, “Press Release, From LeCorbusier to Niemeyer,” MoMa, 1949.

¹⁰ Carranza y Lara demuestran que la arquitectura moderna en Brasil tiene orígenes más diversos y que no resulta correcto entenderla como una simple respuesta a ideas foráneas. Luis E Carranza and Fernando Luiz Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia* (University of Texas Press, 2015).

preparando su libro “Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries”¹¹. En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, Europa mostró mucho interés en la arquitectura brasileña, como señala Barry Bergdoll varias revistas hicieron publicaciones especiales sobre Brasil: en 1944, *Architectural Review*, 1947 *Architecture d’Aujourd’hui*, 1948 *Domus y Werk* ¹². En 1956 se publica el libro de E. H. Mindlin, “Modern Architecture in Brazil” ¹³ lleva un prólogo de Giedion¹⁴ y tuvo una gran repercusión tanto a nivel nacional como internacional. El libro ofrece un panorama muy completo del estado de la arquitectura en Brasil al momento. Aparecen obras de Rino Levi, Icaro de Castro Mello, Vilanova Artigas, y Lina Bo Bardi. 1950.

América Latina era presentada como el futuro, los críticos señalaban que las ciudades latinoamericanas eran mucho más avanzadas que las norteamericanas. Es vista como otro del que hay que aprender. Se valoran la plasticidad, libertad formal, y expresividad, pero también el modo en que la arquitectura se adapta a su entorno y el conocimiento técnico de los arquitectos. Se produce una imagen de un futuro industrial y potente, Norteamérica ve en el sur a sus futuros aliados. Para Giedion Brasil incluso había resuelto los problemas raciales mejor que los Estados Unidos: “Unlike the U.S.A. Brazil has solved the difficult racial problem” ¹⁵

En 1957, un año después de la publicación del libro de Mindlin, se realiza el concurso para Brasilia¹⁶ que acaparó casi por completo el interés de la crítica relacionado a América Latina prestando poca atención a figuras emergentes. En un primer momento el proyecto de Costa es muy bien aceptado y se piensa que representa el futuro de las ciudades. Pero rápidamente, a medida que se fue construyendo la ciudad y que se pudieron ver sus resultados, la crítica internacional dejó de mirar con la misma benevolencia hacia América Latina, comenzaron a aparecer las críticas, Max Bill, Pevsner, Sibyl Mohol-Nagy, Bruno Zevi, y posteriormente Tafuri y Dal Co se expresaron en contra de lo que consideraban una arquitectura extremadamente formalista e individualista. Probablemente estas generalizaciones, emitidas desde la distancia, no permitieron prestar atención a la multiplicidad

¹¹ Patricio del Real en su artículo “Para Caer en el Olvido: Henry-Russel Hitchcock y la arquitectura latinoamericana” describe como la arquitectura en latinoamerica fue perdiendo importancia y peso a lo largo de los años en las diversas publicaciones de “Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries”. El libro se enmarca en la colección organizada por Nikolaus Pevsner para la editorial Penguin. Un ejemplo muy ilustrativo es que ya en la segunda edición de 1963 Hichcock reemplaza la imagen de cierre del libro que en 1958 era del Edificio Polar en Caracas de Vega y Galfía por el edificio Seagram de Mies van der Rohe.

Este proceso de pérdida de interés y desaparición de la arquitectura Latinoamericana en historiografía no se reduce a este ejemplo, en líneas generales durante la década del 60 la crítica internacional ha ido perdiendo interés por la arquitectura latinoamericana tanto por motivos políticos, como por cambios generales del gusto. Es en este momento que PMdR aparece como arquitecto y en este entorno su obra no tuvo la repercusión que podría haberse esperado considerando la calidad de su trabajo

¹² Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, and Jorge Francisco Liernur, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (New York: Museum of Modern Art, 2015), 19.

¹³ Henrique E Mindlin, *MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL Rio de Janeiro, Ed. Colibris Ltda*, 1956.

¹⁴ Giedion opina que para los años 50 la civilización se está expandiendo desde diversos centros y considera a Finlandia y a Brasil como dos centro de producción cultural de gran importancia. Si bien considera que la chispa que da inicio a toda la creatividad manifestada por los arquitectos brasileños es la visita de un mes de Le Corbusier en 1936, considera que es el impulso dado por el gobierno y los clientes es esencial para que se pueda manifestar en arquitectura la potencia creativa de los arquitectos brasileños.

¹⁵ Mindlin, *MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL Rio de Janeiro, Ed. IX*.

¹⁶ Del concurso resultó ganador el proyecto de Lucio Costa. Niemeyer desplegó toda su creatividad diseñando los edificios públicos en línea con el trabajo que ya habían realizado Niemeyer y Kubitschek en Pampulha.

de actores y de figuras que operaban en la región. Resulta poco razonable creer que es posible criticar una ciudad cuando todavía no ha siquiera terminado de ser construida, cuando todavía no se le ha permitido a sus habitantes instalarse y comenzar a construir todos los lazos que construyen una sociedad. Del mismo modo que la crítica que glorificaba la arquitectura Brasileña se basaba en una sumatoria de individualidades las duras críticas y reproches que comienzan a aparecer en la mitad de la década de 1950 también se caracterizan por discutir solamente sobre un puñado de obras particulares y pasa por alto una rica y prolífica producción arquitectónica. Sin embargo los comentarios de Max Bill tuvieron un impacto superlativo en la producción cultural. Durante este período se consolidó el “arte concreto” tanto en Buenos Aires como en Sao Paulo, y esto tuvo una enorme influencia en la obra de PMdR.

Las críticas llegaron y muy fuertes, para Giedion ya en 1958, como señala Valerie Fraser, los brasileños deberían haber llamado a Le Corbusier para diseñar Brasilia. “Brazil, which for twenty-five years had been admired for its achievements in architecture and town planning, was suddenly considered insufficiently experienced to design his own capital city”¹⁷. Pero este cambio de actitud de la crítica internacional ya se venía gestando, sin dudas uno de los momentos decisivos que comenzó con este giro fue la II Bienal de Sao Paulo en 1945, Ana María Rigotti la caracteriza como “un mes de desencantos. Desencanto para esa élite de arquitectos europeos por haberse dejado seducir –una vez más– por el espejismo de una tropicalidad y un noble salvaje por ellos mismos creado.”¹⁸

Por motivos políticos, como estéticos, y tratando de defender alguna aparente ética que debería sostener la *verdadera* arquitectura moderna, América Latina pasa de ser el ejemplo del futuro a convertirse en el ejemplo del fracaso.

América Latina como fracaso

En 1958 PMdR resulta ganador del concurso para Club Atlético Paulistano, y en 1961 se termina de construir lo que se podría considerar su primera obra de importancia. Se pone de manifiesto una forma de entender la arquitectura tanto desde su materialidad como desde su rol en la sociedad que compartía con Vilanova Artigas y que se acerca mucho a las ideas del arte concreto y los conceptos defendidos por Max Bill. Desde principios de los años 60 tanto esta como muchas de sus obras posteriores fueron publicadas ampliamente en revistas especializadas nacionales, principalmente en de São Paulo pero también de Río de Janeiro, en particular en la revista Módulo, Acropole, y AU Arquitectura y Urbanismo (São Paulo). Si bien su obra fue muy publicada en este período posicionándolo como una figura muy influyente a nivel local, principalmente en São Paulo, la crítica internacional estaba particularmente interesada en la construcción de Brasilia y en la figura de Niemeyer, manteniendo un rol secundario en la construcción del canon de la arquitectura en Latinoamérica. La idea más aceptada y extendida seguía suponiendo que podía existir una arquitectura brasileña o latinoamericana, unívoca y homogénea que representara el espíritu del país.

¹⁷ Valerie Fraser, *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960* (Verso, 2000), 3.

¹⁸ Ana María Rigotti, “Brazil Deceives,” *Block*, no. 5 (2009): 78.

Es búsqueda de un esencialismo dejaba de lado la pluralidad de actores y miradas que se desarrollan en la región. Muchas obras eran corridas del centro de atención por considerarse que no respondían al *verdadero* espíritu brasileño que en realidad se reducía a las formas y los modos de Niemeyer.

Posteriormente a la construcción de la ciudad capital y en coincidencia con la dictadura brasileña que comienza en 1964 con el golpe de estado que destituyó a Joao Goulart, la crítica internacional parece haber ido perdiendo todo interés en la arquitectura brasileña y latinoamericana, que hasta hacía unos años representaba la vanguardia de la arquitectura moderna internacional. Como se expresa en la revista *Block 4* dedicada a la arquitectura brasileña: “ya a mediados de los cincuenta, cuando el «fenómeno» había alcanzado el cenit de su prestigio, la unanimidad de la celebración comenzó a agrietarse: el «modelo» Brasil soportó fuertes ataques durante la segunda bienal, y poco después Brasilia fue recibida en los medios especializados con reacciones que fueron del elogio a la franca hostilidad. Así, con la misma fulminante rapidez con que pareció desplegarse, el «fenómeno» se atenuó hasta desaparecer del horizonte de los debates”¹⁹

Muchas historias de la arquitectura escritas hasta la década del 90 simplemente pasan por alto la producción posterior a Brasilia. En las reediciones de los libros canónicos no se trata el tema o se lo trata de modo lateral, posicionando la arquitectura en Latinoamérica como un evento reaccionario y poco influyente en respuesta al avance de la disciplina desde otros centros de producción. Incluso los trabajos producidos desde América Latina suelen repetir estas perspectivas de abordaje y tampoco prestan demasiada atención a lo ocurrido en Brasil después de los años 50, más allá del trabajo de Niemeyer. Se presta muy poca atención a figuras importantísimas como Rino Levi, Filgueiras Lima, Icaro de Castro Mello, Bernardes, o Fabio Penteadó. En 1969 se edita “*New Directions in Latin American Architecture*”²⁰ de Francisco Bullrich, es un libro corto que tiene la necesidad de abarcar la producción arquitectónica de una región que ya de por sí resulta difícil definir. La obra de PMdR no aparece siquiera mencionada, aunque ya había realizado importantes obras, como el Club Atlético Paulistano, la sede social del Jockey Club de Goiás, o la casa Butantã. El apartado de Brasil está principalmente abocado a Lucio Costa, Niemeyer, y Burle Marx, y rápidamente nombra a Reidy, Castro Mello, Mindlin, Rino Levi, Riveiro, y Bernardes. En el apartado “*The New Generation*”, en lo que refiere a Brasil, se concentra en la figura de Joaquim Guedes, a quien ve cercano al nuevo brutalismo y con una visión centrada y realista, alejada en cierta medida de las grandes utopías. El libro que fue editado en New York para George Braziller y forma parte de una colección que recopila ejemplos de arquitectura contemporánea de diversas regiones del mundo.

En 1975 se publica para la UNESCO el libro “*América Latina en su Arquitectura*” que forma parte de una serie de trabajos dedicados a Latinoamérica, es un trabajo colectivo dirigido por Roberto Segre, los diferentes capítulos están escritos por destacados arquitectos e historiadores. El libro no se ocupa del tema de la arquitectura de modo directo, sino que ofrece una mirada compleja sobre la realidad social a lo largo de la historia que es el marco de la producción arquitectónica. En la segunda parte del libro, referida específicamente a la arquitectura, Max Cetto se encarga de describir la

¹⁹ Jorge Francisco Liernur, Adrián Gorelik, and Ferreira Martins, *Block 4*, 1999, 6.

²⁰ Francisco Bullrich, *New Directions in Latin American Architecture* (George Braziller, 1969).

arquitectura moderna. Desde su perspectiva toda la arquitectura que se produce en Latinoamérica es una respuesta a los *maestros* europeos o norteamericanos, principalmente Le Corbusier, pero también Wright o Aalto. Se refiere muy rápidamente al “*grupo paulista*” como la versión local del movimiento internacional y en oposición a los “*arquitectos cariocas*”. Por otro lado, Ramón Vargas Salguero y Rafael López Rangel, en el apartado “Significación y particularidad del funcionalismo”, si bien reconocen la influencia de los *maestros* europeos encuentran bases de la arquitectura moderna en Latinoamérica enraizadas en los procesos políticos y sociales locales ya no como mero reflejo de los pensamientos europeos. En ningún momento es nombrado PMdR. También editado por la UNESCO Damián Bayón publica en 1977 “Panorámica de la Arquitectura Latinoamericana”. Aunque ya sin el mismo entusiasmo con el que años antes miraba hacia el sur en búsqueda del futuro, en 1976 el MoMa lleva adelante la exposición “The Architecture of Luis Barragan” curada por Emilio Ambasz, y en 1980 el Centro George Pompidou realiza la muestra “Architectures Colombiennes: Alternatives aux Modèl International”. América Latina ya no es el centro de la acción ni mucho menos, es simplemente un sitio donde algunas figuras se destacan y pueden servir de algún tipo de inspiración para modificar los procedimientos del primer mundo. Ahora es presentada como un otro que es un espejo que refleja lo mejor o lo peor de lo uno, pero ya no como un actor activo.

En 1983 Ramón Gutiérrez publica “Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica” un trabajo muy amplio que trata la arquitectura en Latinoamérica desde la colonia. En el apartado referido al “Último ciclo de la arquitectura americana” en Brasil, se ofrece una mirada un poco más compleja de su historia. Si bien le da importancia a la visita de Le Corbusier en 1936, la corre de su lugar central y casi único punto de partida. Detecta diversas corrientes que fueron permitiendo que esta arquitectura tome el rol protagónico que tomó. También pone en cuestionamiento que la plasticidad de las curvas sea una herencia del barroco brasileño. Sigue sosteniendo a Niemeyer como la gran figura de la arquitectura Brasileña y posterior a él le cuesta encontrar arquitectos de la misma calidad, de hecho considera que las enseñanzas de esta arquitectura “formalista” fueron “nefastas” en las escuelas de arquitectura. Cuando se refiere al brutalismo sostiene que no tiene una escala adecuada y que carece de los valores que identifican a la arquitectura brasileña. Destaca sólo algunos aspectos positivos de la obra de Rino Levi, Affonso Reidy, y Lina Bo Bardi. Es más benevolente con Sergio Bernardes, Joaquín Guedes, y Mindlin. La única obra de PMdR que es nombrada, y no como un ejemplo positivo, es el pabellón de Osaka, pero no menciona al autor.

Es en este contexto de una crítica internacional que ya no mira con la misma atención a Brasil como lo había hecho hasta hacía relativamente poco tiempo, tanto por razones políticas, como por un cambio del gusto, que PMdR transita sus primeros años de producción de grandes obras de arquitectura. Dadas las circunstancias en las que se llevan adelante sus obras tempranas, de enfrentamiento a una dictadura militar y de poca atención de la crítica internacional, no se constituye como una figura de gran relevancia a nivel internacional. En contraste con lo que ocurrió con Niemeyer quien entra en escena cuando todas las miradas del mundo están puestas sobre Brasil, PMdR aparece cuando el país está perdiendo su interés para los centros de producción y reproducción cultural, transitó la mayor parte de su carrera profesional como un actor de segundo plano.

Una parte de la historia, Latinoamérica todavía construye

El redescubrimiento de América Latina

Durante algunos años la crítica internacional no le presta demasiada atención a América Latina. Pero desde finales de los 1970 y durante la década de los 1980 comenzaron a aparecer diferentes eventos e instituciones en América Latina que reflexionan sobre su propia arquitectura²¹. La mirada ya deja de estar concentrada en la obra de unos pocos arquitectos y comienza a apreciarse una multiplicidad de prácticas y miradas que representan mejor las complejidades de un territorio tan amplio como América Latina. Carranza y Lara sostienen que “América Latina parece haber descubierto su propia arquitectura en los 1980s”²². Además de lo que ocurre desde la propia América Latina, la crítica internacional comienza a construir miradas más complejas acerca de la arquitectura en este subcontinente.

En 1983 Kenneth Frampton publica “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance” y se abre un nuevo debate respecto de la arquitectura en América Latina. Frampton entiende que “la arquitectura solo puede ser sostenida hoy como una práctica crítica si asume una posición de *arrière-garde*”²³. Entiende que el *regionalismo crítico* desde la periferia puede encontrar inspiración en el rango de la luz local, en la tectónica de un particular modo estructural, o en la topografía de un sitio determinado²⁴. Se construye así una lectura de la historia de la arquitectura moderna en la que las periferias solo reaccionan, acompañan o resisten, los procesos de transformación que ocurren en los centros de producción cultural. Esta postura dio lugar a un rango muy amplio de respuestas en América Latina. Desde los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, Marina Waisman rechaza la idea de regionalismo crítico, Cristian Fernandez Cox por otro lado plantea una *Modernidad Apropiable* haciendo un juego de palabras y repensando la idea de los centros y las periferias. En esta etapa se comienzan a publicar una gran cantidad de trabajos que buscan reinterpretar la Arquitectura en América Latina: en 1988 Enrique Brown publica “La otra Arquitectura Latinoamericana”²⁵, en 1990 Antonio Toca Fernández “Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro”²⁶.

Hacia finales de la década de 1990 vuelve a aparecer en escena, ya no siendo el gran ejemplo de las ciudades del futuro sino como un actor más en la producción de arquitectura internacional. Se comienza a entender la producción arquitectónica inmersa en procesos culturales más complejos, y se aleja de la búsqueda de una mirada unívoca que intenta representar el *espíritu* de América Latina

²¹ Aunque desde la construcción histórica no se haya prestado atención a la producción en América Latina, desde la práctica disciplinar sí existe una clara influencia en muchas obras canónicas de la última parte del SXX. Rem Koolhaas suele hacer referencia a la arquitectura en América Latina en sus escritos, entrevistas y conferencias, y aunque no haga explícitos sus referentes, puede decirse que el proyecto para el centro George Pompidou de PMdR es un antecedente para el proyecto de la biblioteca de Jussieu.

²² Carranza and Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, 308.

²³ Kenneth Frampton, “Critical Regionalism,” *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20 (1983): 20. “architecture can only be sustained today as a critical practice if it assumes an *arrière-garde* position”

²⁴ Frampton, 21.

²⁵ Enrique Browne, “Otra Arquitectura Latinoamericana,” México: Gustavo Gili, 1988.

²⁶ Antonio Toca Fernández, *Nueva Arquitectura En América Latina: Presente y Futuro* (Gustavo Gili, 1990).

en un grupo de edificios o práctica. La calle imaginaria construida por Hitchcock en la que coloca uno tras otro a varios edificios modernos de distintas ciudades para dar una idea de homogeneidad ²⁷ es superada por una mirada que al menos intenta reflexionar sobre la complejidad de los procesos. En 2000 Valerie Fraser publica "Building the New World" ya en la introducción hace referencia a la extraña miopía de la crítica hacia América Latina posterior a Brasilia: "A survey of the major studies of twentieth-century architecture published in English in the last twenty-five or so years might suggest that there is not really enough to warrant a book on modern architecture in Latin America; indeed, it would be easy to get the impression that very little was built in the region at all during the last hundred years". ²⁸

Fraser pretende "compensar el balance" y volver a poner atención sobre la región, vuelve a revisar la producción disciplinar entre los años 1930s y 1960s para ofrecer una mirada más sofisticada y compleja.²⁹ En 1999 la AA de Londres realiza una exhibición sobre la arquitectura brasileña y publica una serie de artículos académicos que ponen atención en la producción arquitectónica de la segunda mitad del SXX, se propone una relación dialéctica entre lo que es llamado "*Escola Carioca*" y "*Escola Paulista*", se destacan figuras como Affonso Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi y Paulo Mendes da Rocha. El último es invitado a dar una conferencia en la AA, que decide dar en portugués aunque parecía manejar el inglés mejor que su traductora.

En 2014 Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara publican "Modern Architecture in Latin América". En línea con Fraser se ofrece una mirada más compleja, pero en este caso mucho más amplia, el libro recorre la producción de toda la región durante todo el SXX. Se organiza de modo cronológico solo con el fin de organizar las entradas, la estructura del libro es descrita como un "*quilt*". Se considera a América Latina como un soporte geográfico para la arquitectura más que como un atributo. En palabras de Liernur: "Latin America is not presented here as an attribute but as a geographical support." ³⁰. El libro construye una historia de la arquitectura en la región en el SXX no lineal ni como mera respuesta o consecuencia de los procesos culturales europeos o norteamericanos, sino como un actor activo en la producción de pensamiento. Si bien las figuras como Lucio Costa, Niemeyer, o Villanueva tienen un peso muy importante, en esta nueva mirada aparecen en medio de una multiplicidad de actores. Para esta altura Pablo Mendes da Rocha ya es una figura destacada de la historia. Su obra es muy valorada y a juzgar por este libro cuesta imaginar que durante mucho tiempo su obra no formó parte del canon de la arquitectura del SXX.

²⁷ Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (Museum of modern art Nueva York, 1955).

²⁸ Fraser, *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960*, 1.

²⁹ Posterior a la publicación del libro de Valerie Fraser, se publican una serie de trabajos de gran relevancia, "Latin American Architecture, 1926-1960: Contemporary Reflections" Carlos Brillembourg, *Latin American Architecture, 1929-1960: Contemporary Reflections* (Monacelli Press, 2004)., "Arquitectura Latinoamericana Contemporánea" Hugo Segawa, Colin Ross, and others, *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* (Gustavo Gili, 2005)., "Transculturations: Cities, Spaces and Architecture in Latin America" Felipe Hernández, Mark Millington, and Iain Borden, *Transculturation: Cities, Spaces and Architectures in Latin America* (Rodopi, 2005)., "Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America" Felipe Hernández, *Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America* (Walter de Gruyter, 2009)., "Radical Cities: Across Latin America in Search of a New Architecture" Justin McGuirk, *Radical Cities: Across Latin America in Search of a New Architecture* (Verso Trade, 2014)..

³⁰ Carranza and Lara, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, xi.

El evento más importante referido al estudio de la arquitectura en la región de los últimos años es la exhibición en el MoMa en 2016 “Latin América in Construction: Architecture 1955 – 1980” curada por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur, y Patricio del Real³¹. Junto con la exhibición se publicó el catálogo que incluye ensayos de Bergdoll, Comas, Liernur. Se sostiene que la idea del desarrollismo llevada adelante por diferentes signos políticos y de diferentes modos, más o menos democráticos, a lo largo de toda la región es la que empuja la producción arquitectónica durante este período. Ya queda establecida una perspectiva que no pretende encontrar el espíritu de la época ni del lugar, simplemente se busca colocar las diversas obras de arquitectura en un contexto complejo del que en definitiva también forman parte. No se pretende extraer una conclusión ideológica cerrada, sino que la postura esta justamente en considerar la multiplicidad de elementos que forjan los procesos culturales. Se articula capítulos por país y ofrece una retrospectiva muy completa de la producción en el período. Las repercusiones de la exhibición todavía están por verse, pero sin duda son fundamentales para todos los trabajos, como este, que pretendan abordar la temática de la arquitectura producida en la región.

En 2019 Architectural Review realiza una nueva edición dedicada especialmente a Brasil como lo había hecho en 1944, al año siguiente de Brazil Builds. En la tapa aparece la piscina en la terraza del Sesc 24 de Maio en medio de la jungla de edificios del centro de São Paulo. La arquitectura en América Latina parece haber sido redescubierta, probablemente integrada en la red de producción cultural y ya no como otro que muestra el futuro o el fracaso, y PMdR está en el centro de la escena como uno de los actores más importantes.

En el centro de la historia

Las primeras ediciones

En medio de este renovado interés y con una mirada más amplia comienzan a destacarse figuras que tenían un rol secundario o directamente estaban afuera de la historia de la arquitectura. La arquitectura en São Paulo, que había pasado desapercibida en medio del enorme ruido provocado por Brasilia parece haber sido redescubierta. Se pone en valor la importancia de arquitectos como Rino Levi, Penteado, y Lina Bo Bardi³². Pero principalmente interesante es el redescubrimiento de PMdR que parece haber pasado de ser un actor de reparto a ser el protagonista de la acción. En 1969 queda afuera de New Directions aun cuando el estadio Paulistano había sido inaugurado 8 años antes, la casa Butantã tenía 5 años, y ya estaban terminadas la casa Miani, Silveira Melo, y Masetti, el edificio Guambé, así como las escuelas y juzgados llevados adelante en el *Plano de Ação*, 30 años después esos edificios son considerados obras maestras. Pasa de ser un arquitecto más a recibir el

³¹ Bergdoll, Comas, and Liernur, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*.

³² Lina Bo Bardi, por ejemplo, tanto por la contundencia de su obra como por el hecho de ser una de las pocas mujeres arquitectas con una obra tan potente en el SXX. En 2014 se publica en inglés el trabajo de Lina Bo Bardi: “The Theory of Architectural Practice” (Veikos, 2013), en 2015 el Maxxi de Roma lleva adelante la exhibición “Lina Bo Bardi en Italia”, y en 2017 la exhibición “Lina Bo Bardi: Un’architettura tra Italia e Brasile” (Criconia & others, 2017). Es evidente la importancia que cobra la figura de Lina Bo Bardi, al punto que desde Italia se pone en valor su carácter de italiana.

premio Pritzker en 2006 y el Leon de Oro en 2016. Quizás ese estar en un “segundo lugar” aun siendo uno de los arquitectos más brillantes del SXX es una de las características más interesantes de PMdR.

Sin embargo, aunque no aparece como una figura central para la historiografía, esto no significa que su obra haya pasado totalmente desapercibida, sino que desde el comienzo a sido publicada nacional e internacionalmente en revistas especializadas. Las primeras publicaciones son a nivel nacional, tanto en Río de Janeiro como en São Paulo, posteriormente ha ido cobrando más importancia hasta los monográficos más importantes a nivel mundial.³³ La cantidad de publicaciones y trabajos sobre su obra ha ido creciendo enormemente, existen numerosos trabajos monográficos, grandes trabajos de compilación de su obra, tesis doctorales, artículos académicos, artículos periodísticos de todo tipo.

En primer lugar existen tres trabajos esenciales que compilan la obra de PMdR, por Rosa Artigas³⁴, Annete Spiro³⁵, Daniele Pisani³⁶. Por otro lado existe un grupo de trabajos que ofrecen miradas más particulares y que si bien hacen recorridos extensivos a lo largo de toda la obra de PMdR se concentran en temas particulares, los más relevantes son los trabajos de José María del Monte³⁷ y Denis Chini Solot³⁸. En tercer lugar, existe una gran cantidad de artículos académicos, ensayos, y catálogos de exhibiciones que si bien son de gran importancia para el debate sobre PMdR no será necesario tratar con detenimiento en esta sección. Sin embargo, se pueden destacar los trabajos de Ruth Verde Zein, Guilherme Wisnik, Isabel Villac, Josep María Montaner, Helio Piñon, sólo a fines de nombrar a los más destacados. Por último, está la voz de PMdR que, si bien no tiene trabajos teóricos, sí tiene una teoría. Aunque no se ha dedicado a la producción de un cuerpo de conocimiento coherente que articule sus ideas, su pensamiento se puede rastrear en las innumerables conferencias que ha dado en todo el mundo, clases que han sido transcritas o grabadas, en la enorme cantidad de entrevistas que ha dado y que han sido publicadas, y en algunos escritos diseminados entre memorias de proyectos y pequeños ensayos publicados como fragmentos de diversos libros.

Resulta de gran interés para esta tesis el enfoque que propone Jorge Francisco Liernur en su trabajo “Menos es Misero”

Los grandes volúmenes

En 2001 Rosa Artigas publica “Paulo Mendes da Rocha: Projetos 1957 -1999”, en 2007 edita un nuevo libro con obras entre 2000 y 2007. Ambos libros componen una edición traducida al inglés: “Paulo Mendes da Rocha Fifty Years”³⁹. Es un gran compendio extensivo de la obra de PMdR. El

³³ Módulo 27 (1962), Acropole con escritos de Flavio Motta (1967 y 1970), O Dirigente Constructor (1972), GA (1976), Summa (1976, 1996), Av (1986), AU Arquitectura y Urbanismo (1988, 1990, y 1995), AyV (1994), Croquis (1994).

³⁴ Rosa Artigas and Guilherme Winsky, “Paulo Mendes Da Rocha Fifty Years” (New York, Rizzoli, 2007).

³⁵ Annette Spiro, *Paulo Archias Mendes Da Rocha: Bauten Und Projekte* (Niggli, Zürich, 2002).

³⁶ Daniele Pisani, *Paulo Mendes Da Rocha. Complete Works* (Rizzoli International, 2015).

³⁷ José María García del Monte., *Paulo Mendes Da Rocha : Conciencia Arquitectónica Del Pretensado , Conciencia Arquitectónica Del Pretensado* (Editorial Nobuko, 2012).

³⁸ Denise Chini Solot, *Paulo Mendes Da Rocha: Estrutura, o Éxito Da Forma* (Viana & Mosley, 2004).

³⁹ Artigas and Winsky, “Paulo Mendes Da Rocha Fifty Years.”

primer libro está organizado en tres capítulos: “The Americas, architecture and nature”, “The Genealogy of imagination”, “The city for all”. Además de la introducción por Rosa Artigas y de las descripciones de los proyectos por Guilherme Whisnik, lleva escritos de PMdR para cada uno de los capítulos en los que desarrolla sus ideas y pensamientos. Es el primer trabajo tan ambicioso que se publica sobre PMdR sin duda es muy importante para la comunicación de su trabajo. Se presenta tanto su obra, del modo más extensivo posible, como algunas de sus ideas. Aparece un PMdR sensible y conectado con su realidad, que maneja con maestría la dialéctica entre arte y tecnología. El libro pretende encontrar la propia voz del arquitecto, que se expresa principalmente a través de sus proyectos y de algunos escritos, con “un modo particular de movilizar el conocimiento, un modo arquitectónico”⁴⁰. Es acompañado por los comentarios de Whisnik y Artigas. Esta metodología es similar a la que lleva a delante para sus proyectos durante los últimos 20 años, en que se asocia con estudios más jóvenes y con mayor capacidad operativa y con su creatividad y lucidez guía el trabajo. Para diversos proyectos organiza diferentes equipos a los que lidera desde su oficina a una cuadra de la plaza de la república en un edificio diseñado por Rino Levi.

En 2002 Annette Spiro publica “Paulo Mendes da Rocha: Works and Projects”⁴¹ una edición en alemán e inglés. También se trata de una obra que pretende mostrar de modo extensivo la obra de PMdR. Pero además tiene dos ensayos, de Annette Spiro y de Isabel Villac que aportan sus propias interpretaciones, y una entrevista. Spiro hace un acercamiento formal a interpretación de la obra de PMdR. Comienza considerando que las casas Mendes Da Rocha, Millán, Masetti, y King pueden ser entendidos como variaciones de un mismo tema. Hace referencia a la villa clásica y como en PMdR la reinterpreta transformando el espacio central y modificando los espacios de transición y acceso. En palabras de Spiro:

“The exterior space does not take place in the facades but rather in a zone between inside and outside, thus becoming a space of his own with an ambitious character.

Basic architectonic elements have been newly interpreted, as well. The places of transition are particularly interesting - the boundaries that have always and again provoked special “inventions” in the history of architecture. The classical element of the entrance becomes a three-dimensional sculpture, and the entrance space is transferred from the floor plan into the section. The boundary between inside and outside is shifted and partially even eliminated”⁴²

Haciendo referencia a Colin Rowe, Spiro propone una interpretación formal de la obra de PMdR. Con esto se abre la puerta a un estudio que profundice este planteo demostrando cuales son los mecanismos por los que esto ocurre.

⁴⁰ Artigas and Winsky, 71.

⁴¹ Spiro, *Paulo Archias Mendes Da Rocha: Bauten Und Projekte*.

⁴² Spiro, 13.

El tercer *gran libro* que ofrece una compilación extensiva de la obra es el trabajo de Daniele Pisani “Paulo Mendes da Rocha: Complete Works”⁴³. Es el trabajo más extenso de todos. La obra está organizada en capítulos que representan diversos períodos de la vida y la obra de PMdR. Cada proyecto descrito y mostrado está presentado no solo en sí mismo sino en medio de todas las relaciones que genera con su entorno. Cada período está marcado por una etapa diferente de maduración profesional del arquitecto; un contexto político y económico; y una etapa de la historia de la ciudad de São Paulo y de Brasil en general. Pisani ubica la obra en el mundo del que forma parte. Si bien se hacen lecturas cercanas de diferentes obras, la importancia de este trabajo radica en su capacidad de mostrar una imagen completa del arquitecto. Pero en ningún momento se busca obtener una conclusión o descubrir la esencia real de PMdR, sino que se lo presenta en toda su complejidad con sus obras maestras y sus obras menos logradas.

Una mirada concreta

Este estudio del proyecto se lleva adelante como un proyecto en sí mismo. En su trabajo “Menos es Misero”⁴⁴ Liernur abre las puertas para entender el trabajo de PMdR desde una posición con mayor autonomía corrido del relato de la arquitectura moderna surgido en el período de posguerra y enmarcado en el clima de ideas del “arte concreto”. “En los años de la segunda posguerra, cuando, debilitados sus lazos de dependencia con Europa, parecía que algunos países latinoamericanos como Argentina y Brasil podían trazar un camino autónomo, tuvo lugar en ambas culturas uno de los movimientos artísticos de mayor consistencia, en torno al “concretismo”.”⁴⁵ En esa línea esta tesis pretende tener una lectura concreta de la obra de PMdR, el redibujo de las obras se presenta como una herramienta de acercamiento sin vueltas a la arquitectura, permite más allá de las interpretaciones tener una mirada lo más concreta posible de cuales son las características y las lógicas internas de los proyectos. No se han podido encontrar trabajos que ofrezcan este tipo de acercamiento a la obra. Si la arquitectura es una forma particular de conocimiento, se debería poder llevar adelante un estudio con la lógica arquitectónica.

⁴³ Pisani, *Paulo Mendes Da Rocha. Complete Works*.

⁴⁴ Jorge Francisco Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” *Revista de La Edificación*, no. 5 (2003): 31–44.

⁴⁵ Liernur, 41.

El Sitio, São Paulo.

El arquitecto y la ciudad

Como la gran mayoría de las obras de PMdR el Sesc 24 de Maio está ubicado en Sop Paulo y como es recurrente sus edificios no pueden entenderse de modo aislados sino como una parte de la ciudad, están en constante diálogo con la metrópolis y manifiestan los principios del arquitecto y sus ideas sobre como debe ser la ciudad. Sobre la relación entre PMdR y la ciudad de São Paulo se ha escrito enormemente y a menudo con una mirada esencialista. En líneas generales existe una interpretación que propone que un grupo de arquitectos basados en la ciudad de São Paulo con una actitud más estoica reaccionan frente a la frivolidad de la arquitectura Carioca. Según esta interpretación la *escuela carioca* principalmente representada por Lucio Costa, Niemeyer, y Burle Marx, los *pioneros* de la arquitectura moderna en Brasil, que tuvieron una formación cercana a la Ecole des Beaux Arts, es hedonista, tiene modos de accionar que se concentran principalmente en la forma, una mirada más superficial, y estarían más preocupados en los temas del divertimento y menos con los problemas de la sociedad. Por otro lado, la *escuela paulista*, organizada tras la figura de Vilanova Artigas, con arquitectos como Paulo Mendes da Rocha, Rino Levi, Lina Bo Bardi, Penteadó, o Guedes, con una actitud más estoica y con una formación técnica, estarían más conectados con la realidad social donde operan.

Pero cuando se trata de encontrar los fundamentos de estos planteos todo se desdibuja muy rápidamente. A simple vista el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de Reidy parecería formar parte de la constelación paulista más que de la *escuela carioca* y los jardines del MuBE fueron diseñados por Burle Marx. Niemeyer estaba afiliado al partido comunista y tuvo que exiliarse durante la dictadura, con lo que queda claro su compromiso social. Las conexiones, las redes, y las influencias cruzadas entre los profesionales cariocas y paulistas es indudable. La descentralización y la consolidación de focos diversos y variables de producción cultural es una característica de la arquitectura moderna. Sin duda existen particularidades en las obras que se producen en una ciudad o en otra, pero esto está más relacionado a la naturaleza de los encargos, a los medios de producción disponibles en cada caso, que a una *escuela* como se da entender. En el libro *La Red Austral*, Liernur y Pshepiurca proponen que “La modernidad es un momento que se caracteriza precisamente por la dispersión de los núcleos de elaboración cultural que en las sociedades tradicionales estaban ligados de manera directa a la centralidad política y económica”⁴⁶. Es así como no se puede hablar de dos centralidades antagónicas sino más bien de diversos focos de producción cultural con una compleja interacción de actores e influencias cruzadas.

⁴⁶ Jorge Francisco Liernur and Pablo Pshepiurca, *La Red Austral: Obras y Proyectos de Le Corbusier y Sus Discípulos En La Argentina, 1924-1965*, 1st ed. (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 19.



Ilustración 3, Museo Brasileiro de la Escultura, foto 2018

Cuando la literatura especializada se refiere a la *Arquitectura Paulista*, o al *Brutalismo Paulista*, hacen referencia al período de gran producción de edificios públicos durante la década de 1960. El impulsor más importante de estas obras fue el Plano de Aço promovido por el gobernador Carrvalho Pintos. El plan tenía el propósito de construir una gran cantidad de edificios de infraestructura pública para hacer frente al enorme déficit que existía, se construyeron principalmente escuelas, clubes y, palacios de justicia. Existen muchas similitudes formales entre estos edificios, el uso ornamental de la estructura expuesta, el hormigón pretensado, el hormigón visto, las grandes plantas libres, las fachadas con espeso. Pueden encontrarse parecidos entre muchos de estos edificios en Sao Paulo y en el resto del mundo. De esas similitudes visuales surge el término Brutalista y Brutalista Paulista para referirse a aquellos producidos allí y que comparten algunas características. Ruth Verde Zein ofrece un estudio muy profundo sobre este tema detallando todas esas características.

Si bien estos términos son utilizados solamente con el fin de definir un conjunto de edificios que se parecen entre sí suele utilizarse con el objetivo de construir algún tipo de esencia de la arquitectura paulista. Ocurre a la escala de Sao Paulo algo similar a lo que Liernur describe a escala Brasileña en 'The South American Way'⁴⁷. Si en Brasil se construye una imagen de la arquitectura *brasileña* asociada al extraordinario talento individual de Oscar Niemeyer, en Sao Paulo se construye una imagen de la arquitectura *Paulista* asociada a la extraordinaria producción de Vilanova Artigas, PMdR, Lina Bo Bardi y un grupo reducido de arquitectos durante un período particular. La producción arquitectónica de Sao Paulo como la de cualquier gran metrópolis es compleja y heterogénea, no es adecuado intentar buscar su esencia. Si bien suele abordarse el estudio de la obra de PMdR como un exponente de esa supuesta arquitectura con una mirada esencialista, hoy en día ya existen muchos estudios que abordan la producción del arquitecto como un objeto de estudio buscando entender las complejidades en las que se enmarca su trabajo. En esta línea es que será abordado el estudio de su obra, no como un representante de una escuela sino como un arquitecto con sus particularidades que produce principalmente en Sao Paulo y que forma parte de una red de profesionales que comparten modos de producción y ciertos principios a la hora de producir.

⁴⁷ Liernur, "'The South American Way'. El 'Milagro' Brasileño, Los Estados Unidos y La Guerra Mundial (1939 - 1943)."

Si bien el principal foco de atención se corre durante la década de 1960 y pasa de Rio a São Paulo, esto bien puede tener que ver con razones totalmente ajenas a la disciplina. Sin ahondar demasiado, Rio deja de ser la capital del país y São Paulo crece con una velocidad abrumadora y se consolida como el polo económico más importante de la región. Razones suficientes para explicar por qué comienza a tener una mayor producción arquitectónica y se pone mayor atención en lo que allí se produce. También vale remarcar que la crítica internacional, como se desarrolló en el apartado anterior, hace un quiebre en su relación con Brasil luego de la construcción de Brasilia corriendo a la producción del país del centro de la escena por completo. Probablemente lugar de hablarse de una escuela *carioca* y una *paulista* debería hablarse de una arquitectura en Brasil anterior y posterior a Brasilia. Liernur y Pschepiurca señalan la importancia que tuvo “Hollywood y los círculos culturales relacionados al Departamento de Estado”⁴⁸ en la construcción del mito tropicalista, y más adelante “la escuela mexicana de arquitectura”. Es comprensible que cuando estos intentos de acercamientos culturales cesaron, la relación entre la crítica internacional y la arquitectura en América Latina haya cambiado. Es en este momento que la obra de PMdR comienza a desarrollarse, coincide con lo que Verde Zein considera la “primera etapa Brutalista Paulista”⁴⁹. Vale suponer que el cambio en la lectura que la crítica internacional hace sobre la arquitectura en América Latina influye de un modo u otro en la autopercepción y en el modo en que se va creando la idea de una Escuela Paulista. Los modos de producción de la arquitectura no son autónomos y la manera en que son entendidos y conceptualizados influye retroactivamente en sus modos de producción. Al respecto Pisani propone que debe considerarse la importancia del llamado *Plano de Ação* llevado adelante por el gobernador Carvalho Pinto. Pisani sostiene que Vilanova Artigas encontró allí una oportunidad de plasmar sus ideas respecto de cómo la arquitectura moderna puede tomar acción activa en la construcción del mundo en que creían. Queda claro que la política y el poder económico tuvieron gran importancia en el modo en que es entendido tanto desde afuera como desde adentro el rol de la arquitectura.

Por su parte Liernur propone que en la segunda mitad del siglo XX cuando los lazos de dependencia con Europa se ven debilitados, y en medio de un clima de ideas muy influenciado por el concretismo, y las críticas de Max Bill en la segunda bienal de Sao Paulo, comienza a cobrar peso un modo de entender la arquitectura auto-fundada basada en sus propios materiales y principios. “De manera que en la región, y especialmente en São Paulo, sea por el antecedente del concretismo, sea por necesidad de diferenciación de la “escuela carioca”, sea por la presión “industrialista” de la metrópolis, cuando en los sesenta y setenta la figura y las formas creadas por Mies se opacaban a nivel internacional, muchos trazos de su pensamiento, aunque de manera vaga, continuaron activos en esta búsqueda de autoreferencialidad de los materiales de la arquitectura y del arte.”⁵⁰

⁴⁸ Liernur and Pschepiurca, *La Red Austral: Obras y Proyectos de Le Corbusier y Sus Discípulos En La Argentina, 1924-1965*, 27.

⁴⁹ Ruth Verde Zein, “A Arquitetura Da Escola Paulista Brutalista 1953-1973” (2005), 40, <http://hdl.handle.net/10183/5452>.

⁵⁰ Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” 42.



Ilustración 4, Sesc Pompeia, Lina Bo Bardi, foto 2018

Más allá de las motivaciones que llevan a la idea de que existe una Escuela Brutalista Paulista, es evidente que existe un grupo de arquitectos que genera una red de conexiones con base en São Paulo y que, si bien no se puede decir que conforman un grupo consolidado, si comparten aspiraciones comunes. Como sostiene Ruth Verde Zein en el libro publicado a propósito de la Exposición del MOMA “Latin América in Construction”: “El Brutalismo Paulista tuvo maestros, pero no un discurso arquitectónico coherente, que fue reemplazado por un clúster de aspiraciones políticas de izquierda”⁵¹. Parece más importante la red de vínculos y un posicionamiento ideológico y cultural respecto de cual es el rol de las disciplinas estéticas en la sociedad que la repetición de un número de operaciones arquitectónicas lo que atraviesa al accionar de todos estos arquitectos. Probablemente sea por eso por lo que todavía pueden seguir trazándose estos vínculos y pueda verse una coherencia en el accionar profesional a lo largo de más de 70 años en la producción de Vilanova Artigas, PMdR y todo un grupo de profesionales que lo acompaña.

Las maneras de la oficina

Durante las décadas de 1960, 1970, y 1980 PMdR tuvo una enorme producción tanto de edificios públicos como privados de diversas escalas. Sus intereses y sus ideas ya pueden verse plasmadas desde sus primeras obras. Es un arquitecto que, desde muy temprana edad, ya en 1958 con 30 años, construye el estadio Paulistano que le otorga un gran reconocimiento al menos a escala local. Ha tenido una carrera muy prolífica y ha desarrollado cientos de obras. Su obra ha sido estudiada en numerosas publicaciones, tesis, y libros.

La etapa que resulta más relevante para esta investigación es la que comienza en la década de 1990 en que la organización de su oficina se transforma, comienza a trabajar con arquitectos y estudios colaboradores hasta que finalmente todos sus trabajos se hacen con oficinas asociadas. Ya entre 1988 y 1989 encara con esta modalidad los proyectos para el Museo Brasileño de la Escultura, la capilla San Pedro, la Casa Gerassi, y el concurso para la biblioteca de Alejandría⁵². Esta modalidad de trabajo que utilizó durante 30 años lo fue colocando como en el rol de arquitecto articulador de una red de profesionales que operan en la ciudad de São Paulo, la FAU USP y la Escola da Cidade también cumplen un rol importante para esta red. PMdR trabajó en colaboración con SBR, GRUPOSP, MMBB, UNA Arquitectos, o Puntoni, entre varios otros, en ocasiones como profesionales liberales asociados y en otras ya como estudios consolidados asociados. Estos arquitectos además establecen conexiones entre ellos, hacen colaboraciones profesionales y académicas, y tienen vínculos más allá de lo estrictamente disciplinar. Suelen ser oficinas pequeñas ubicadas en el centro

⁵¹ Bergdoll, Comas, and Liernur, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, 126–27. “Paulista Brutalism had masters but not coherent architectural discourse, which had been replaced by a cluster of leftist political aspirations”

⁵² MuBE, colaboradores: con Delijaicov, Dantas Días, Sugai, Brito Cruz, Pedro Mendes da Rocha, Machado, y Domschke.

Capilla San Pedro, colaboradores: Colonelli, Delijaicov, Dantas Días, y Geni Sugai.

Casa Gerassi, colaboradores: Delijaicov, Sugai, Elwin, Pedro Medes da Rocha, y Becheroni.

Librería de Alejandría, colaboradores: Delijaicov, Puntoni, Razuk, Pirondi, Rosa, Sugai, Júnior, y Ferreira de Gouveia.

de la ciudad de São Paulo y suelen hacer trabajos colaborativos. Muchos de ellos se han formado en la FAU USP y tienen un rol docente en la Escola da Cidade, fundada en 2001. La oficina de PMdR se ubica en uno de los pisos del edificio diseñado por Rino Levi en 1946 en la esquina Rua Gen Jardim y Rua Bento Freitas, a media cuadra de la Escola da Cidade. En la planta baja de ese edificio funciona una cafetería que es el punto de encuentro de estudiantes y profesores de la Escola. El edificio había sido proyectado originalmente para albergar el recientemente formado *Instituto de Arquitetos do Brasil* departamento de São Paulo por un grupo de arquitectos liderados por Vilanova Artigas, y del que había sido parte del jurado Niemeyer.

Esto lo fue convirtiendo paulatinamente en una suerte de nodo de vinculación de una red de profesionales con influencias cruzadas. Si bien le cabe el título honorífico de *maestro*, no puede decirse que sea el fundador de una escuela con seguidores y discípulos. Tampoco puede decirse que es el discípulo de Vilanova Artigas quien sería el fundador de dicha escuela, las obras más importantes de Vilanova Artigas son contemporáneas a las primeras obras de gran relevancia de PMdR y no es adecuado considerar a uno *maestro* del otro. De lo que sí se puede hablar es de un modo de producir colaborativo y dinámico que se ha ido formando durante los últimos 30 años. Un modo particular que difiere de la estructura tradicional de estudios corporativos y que se parece más a una red que permite asociaciones diversas y temporales para proyectos específicos. Como dice Marta Moreira este modo de producción no fue planificado, sino que es el resultado de las condiciones particulares de producción, de los altibajos en el flujo de trabajo y de la inestabilidad económica en la que operan. PMdR funciona como un ancla, por un lado, porque ha sido profesor de muchos de ellos en la FAU USP, y por otro por su gran trayectoria y reconocimiento que sirve de respaldo para muchos de los proyectos que encaran⁵³. Así mismo PMdR ha podido seguir produciendo su arquitectura y adaptándose a los cambios de paradigma en los modos de producción arquitectónica y de diseño valiéndose del trabajo de estudios más jóvenes que incorporaban modos de diseño asistido por ordenador. PMdR encontró en este modo de trabajo la manera de poder seguir activo profesionalmente y seguir influyendo con sus ideas y pensamientos.

En 1995 Fernando de Mello Franco, Marta Moreira, y Milton Braga del estudio MMBB lo invitan a participar de un proyecto para el corredor Francisco Morato ya que el encargo era demasiado grande para el joven estudio, en este proyecto también colaboró Angelo Bucci. Así comienza una de las colaboraciones más importantes de PMdR. En este proyecto propusieron un sistema para cubrir los andenes que constaba de una estructura metálica de la que suspende un cielorraso cóncavo que recuerda al planteo del proyecto de la Plaza del Patriarca y que posteriormente fue utilizado por MMBB y PMdR para la terminal del Parque Dom Pedro II.

Si bien la red de profesionales de São Paulo que trabajan en torno a PMdR es grande y dinámica, produciendo una gran cantidad de proyectos con un equipo muy diverso, se destaca la propuesta urbana para albergar los juegos olímpicos de 2012 en São Paulo que realizó en colaboración con el estudio UNA Arquitetos. Sin embargo, el estudio MMBB es quien ha realizado más colaboraciones

⁵³ De las entrevistas con Marta Moreira (MMBB) y Fernanda Barbara (UNA Arquitetos) llevadas adelante durante esta investigación.

con PMdR, produciendo al menos 27 proyectos⁵⁴ con el arquitecto desde 1995. Algunos de gran importancia como el Poupatepo de Itaquera en 1999 en que también colaboró Angelo Bucci; el Museo dos Coches en Lisboa en 2008, y el Sesc 24 de Maio. Angelo Bucci colaboró al menos en 10 de estos proyectos, y el ingeniero que suele repetirse en el equipo de trabajo es Jorge Kurkdjian. Este equipo desarrolló muchos proyectos culturales que no se construyeron, varios para el sistema S, incluso un proyecto para una unidad Sesc Tautapé. El proyecto no construido para el Sesc proponía una calle central elevada que conectaba los diversos programas. Esta idea de calle interna, o de una ciudad dentro de una ciudad puede verse, aunque con otras formas en el Sesc Pompeia y en el Sesc 24 de Maio. Este modo de trabajo colaborativo y dinámico es el que se desplegó para el diseño y el desarrollo del proyecto del Sesc 24 de Maio

⁵⁴ Según aclara Marta Moreira

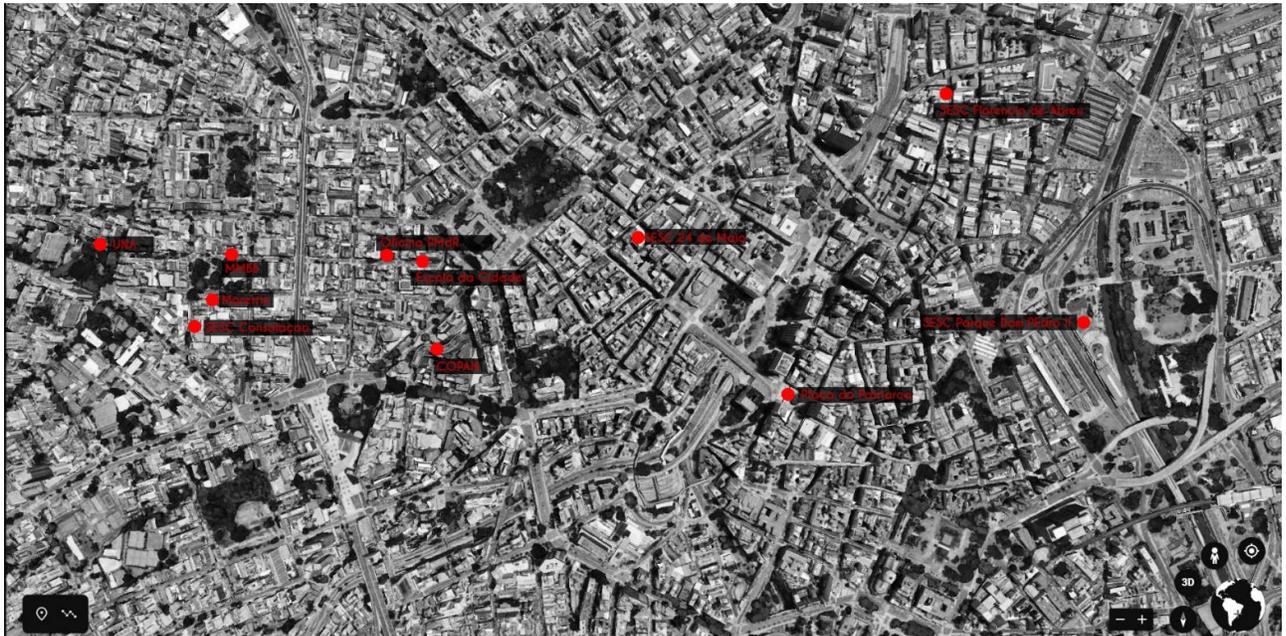


Ilustración 5, Ubicación de los estudios, las escuelas, y los edificios más relevantes para entender la red de profesionales descrita.

El Cliente, Sesc-SP.

Fundación

El Servicio Social de Comercio (Sesc) es una institución nacional privada sin fines de lucro creada por los empresarios de comercio con interés público en 1946, depende de la Confederación Nacional de Comercio de Bienes, Servicios y Turismo (CNC) y se concentra en el bienestar social de sus empleados. “Su base conceptual es la *Carta da Paz Social*, un documento firmado por comerciantes e industriales en 1945. Entre otros temas, postula que “el capital no debe ser considerado como un mero instrumento para generar lucro, sino principalmente como una herramienta para el crecimiento económico y el bienestar colectivo”⁵⁵ allí se ponen de manifiesto los principios que todavía guían a la institución. En línea con otros posicionamientos políticos de la época a lo largo de todo el mundo, se propone un entendimiento entre empleadores y empleados que debe garantizar la calidad de vida de la sociedad no solo por motivos de solidaridad social sino también con fines económicos, favoreciendo el crecimiento del país por medio del mercado interno. Si bien Serapião señala que la carta fue firmada en 1945, lo que ocurrió ese año, en mayo y todavía durante el Estado Novo, fue la conferencia de Teresópolis en que sectores productivos, comercio, industria, y agricultura, se reunieron para discutir sobre políticas productivas y la relación entre empleados y empleadores. Allí se plantearon las bases de la Carta de Paz Social que sería publicada en enero de 1946, tras la caída de Getulio Vargas, en el mes en que Eurico Gaspar Dutra asume como presidente, y que todavía se lo podía ver como una figura cercana a Vargas. Los planteos de la carta comienzan a ponerse en práctica desde ese año.

Desde su creación el Servicio Social de Comercio São Paulo se ha dedicado al mejoramiento de la calidad de vida de los empleados de comercio a través de la construcción y la administración de unidades desplegadas por todo el estado e integradas al sistema nacional. Sesc forma parte del denominado sistema S⁵⁶, un conjunto de instituciones independientes que dependen de las contribuciones de categorías profesionales o económicas según lo establecido en la constitución brasileña de 1988. Las diversas instituciones tienen diferentes objetivos: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAR), Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), Serviço Social do Comércio (Sesc), Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (SescOOP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), Serviço Social da Indústria (SESI), Serviço Social do Transporte (SEST), Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (SENAT), Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Están organizadas a escala nacional, pero tienen administraciones estatales contando así con presupuestos y necesidades muy diversas.

⁵⁵ Fernando Serapião, “The Program,” *Monolito* 33 (2016): 22.

⁵⁶ Cabe aclarar que no existe una institución que centralice este llamado *sistema S*. Se trata de instituciones separadas que dependen de diferentes federaciones y patronales. Si bien los servicios que ofrecen están enfocados a un mismo sector y sus programas son complementarios, no existe una institución que los centralice y produzca por lo tanto planes de acción centralizados y articulados.



Ilustración 6, Sesc Senac, 1980, imagen del libro "As Imagens da Imagem de Sesc". P176

São Paulo es el estado con mayor PBI de Brasil, en 2019 representa un 32% del PBI nacional según el Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. A pesar de ser el estado económicamente más poderoso de la región, presenta una enorme desigualdad social, como señala Felipe Correa en “São Paulo: a Graphic Biography”⁵⁷. Estas condiciones llevan al Sesc-SP a concentrarse en problemáticas diferentes a las de otros estados. Danilo Miranda explica, en la entrevista que le hemos realizado, que el objetivo de la institución es ofrecer bienestar a los empleados de comercio y que a lo largo de los años los programas que fueron necesarios para esto han ido variando. En el comienzo el Sesc-SP ofrecía servicios relacionados con necesidades básicas (como todavía es el caso en los estados más pobres de Brasil) a medida que el estado se ha ido haciendo cargo de ofrecer y democratizar algunos servicios el programa de los Sesc ha ido variando. Es así como en sus comienzos Sesc ofrecía servicios completos de salud, siendo por ejemplo uno de los primeros en contar con servicio de diagnóstico por rayos x en São Paulo, en la actualidad se concentra solamente en ofrecer servicios de odontología debido a que sigue siendo una demanda social insatisfecha.

Danilo Miranda ocupa el cargo de director de Sesc-SP desde 1984 y sostiene una mirada integral respecto del bienestar social que debe hacerse cargo de las necesidades básicas, pero sin dejar de lado otros aspectos más amplios que son parte intrínseca del bienestar del ciudadano. Explica cómo desde la institución se abordan los programas de deporte, salud, alimentación, teatro, y artes plásticas. Sesc-SP se ha convertido en uno de los promotores culturales más importantes de Brasil y en una de las redes de teatro más importantes de Sudamérica contando con una gran cantidad de salas de diversas características que responden a diálogos constantes con compañías teatrales, arquitectos, y público, en el marco de las investigaciones llevadas adelante por el CPT (Centro de Investigaciones Teatrales) un departamento específico del Sesc dedicado a investigaciones teatrales que se ubica en el Sesc Consolação y está dirigido por el afamado director de teatro paulista Antunes Filho. Entre el mundo de artistas de São Paulo se suele decir, informalmente, que Sesc es el verdadero ministerio de cultura del estado.

Las instituciones del *sistema S* Son herederas de maneras de pensar de la primera mitad del SXX, la importancia de la creación de un estado de bienestar y el establecimiento de un pacto pacífico entre los dueños de los medios de producción y los trabajadores que vaya por una vía no revolucionaria. A diferencia de otros modelos, aquí se llevan adelante estas políticas públicas desde fuera del estado y de modo desarticulado, desde instituciones que dependen de las patronales, y no directamente desde el estado. Aunque desde su inclusión en la constitución están protegidas de manera directa por el estado.

⁵⁷ Felipe Correa, *São Paulo: A Graphic Biography* (University of Texas Press, 2018).

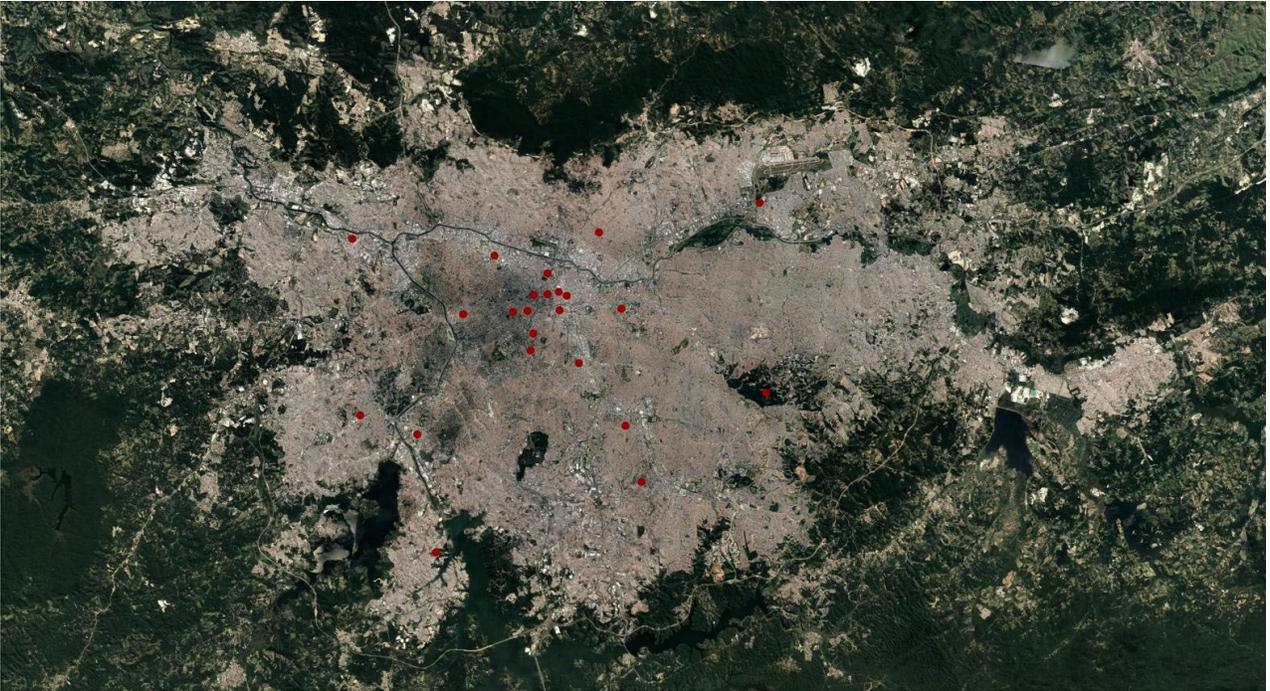


Ilustración 7, ubicación de unidades Sesc en el área metropolitana de São Paulo.

Sesc-SP

Sesc-SP ha tenido durante toda su historia una relación muy cercana a la arquitectura, como promotor cultural no sólo ha sido relevante en los programas que se llevan adelante dentro de las unidades, sino que además los mismos edificios son en sí importantes obras que acompañan el desarrollo de la ciudad. El diálogo constante entre la institución y los arquitectos ha dado lugar a la puesta en práctica de conceptos sostenidos por los arquitectos paulistas. La unidad más destacada internacionalmente es el Sesc Pompeia diseñado y llevado adelante por Lina Bo Bardi entre 1977 y 1986. La inauguración del Sesc 24 de Maio diseñado por el arquitecto PMdR, vuelve a volcar un interés disciplinar internacional en los edificios desarrollados por Sesc-SP. Tanto Sesc Pompeia y Lina Bo Bardi, como ahora Sesc 24 de Maio y PMdR tienen un enorme reconocimiento internacional, pero la relación entre la institución y la disciplina tiene una larga trayectoria. Desde las primeras unidades diseñadas por Icaro de Castro Mello hasta el actual experimento de diseño en conjunto con la Escola da Cidade en que por primera vez se solicita el diseño de una unidad Sesc a una escuela de arquitectura, los arquitectos siempre han interpelado el programa propuesto y la institución ha dado respuesta a esto.

Como desarrolla Fernando Serapião en su artículo “O Programa” publicado en la revista Monolito 33 dedicada específicamente a la relación entre Sesc-SP y la arquitectura, el programa de las unidades se han ido modificando, agrandando, y ajustando en respuesta a un estado que atravesó cambios radicales durante el último siglo, y es en el diálogo intenso con diferentes arquitectos que las unidades han buscado siempre dar respuestas de vanguardia a problemas de actualidad. En una primera etapa la arquitectura y los programas se asimilaban mucho a los del resto del país respondiendo a las mismas ideas de arquitectura y urbanismo. En esta línea fueron particularmente relevantes los edificios diseñados por el arquitecto Oswaldo Gonçalves. Como señala Serapião: “El arquitecto, vinculado con el presidente Luís Roberto Carvalho Vidigal, mantuvo el monopolio de los encargos durante la década de 1950”⁵⁸ construyó los edificios que compartían Sesc y Senac. Se favorecían configuraciones y organizaciones programáticas horizontales.

⁵⁸ Serapião, “The Program,” 23.

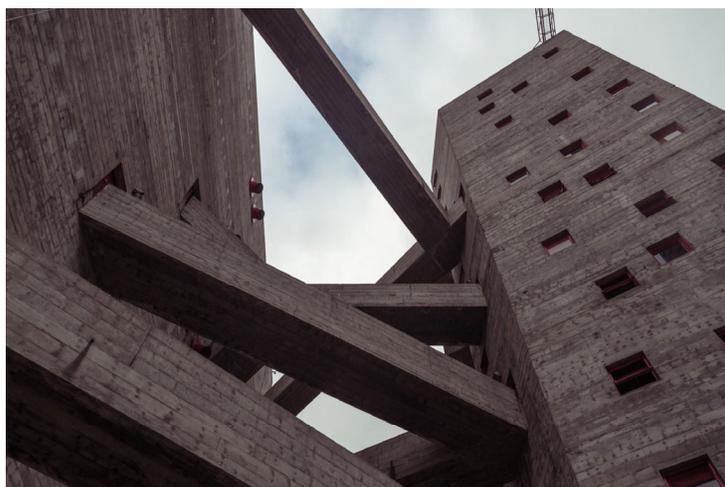
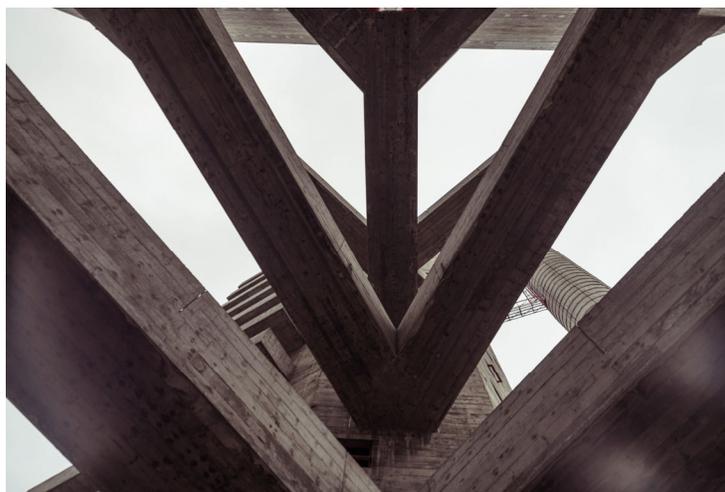


Ilustración 8, Secuencia de movimiento sector de deportes Sesc Pompeia, Lina Bo Bardi.

Hacia la década de 1960 “un nuevo programa toma forma en las unidades que agregan deporte y cultura”⁵⁹. Es en este momento en que Sesc-SP comienza a diferenciarse de las administraciones de otros estados y se comienza a dar forma al tan particular programa que es su sello actual. Así mismo comienza a darse lugar a nuevas lógicas arquitectónicas con un foco más local. Sesc-SP, como Plano da Ação de Carvalho Pinto se convierte en un promotor de la arquitectura de una red de arquitectos de tradición moderna con base en São Paulo. La relación entre los promotores y los arquitectos fue construyendo una perspectiva arquitectónica. No se trata de una ideología que está esperando el momento de llevarse a cabo, sino más bien de una serie de procesos y contingencias que van desarrollando unas maneras de producir. Esta característica no-formalista sino más bien pragmática y adecuada es lo que le permite seguir siendo influyente tras el cambio de tecnologías, de programas, y de modos de habitar. Este corrimiento de centro de influencias puede entenderse tanto por razones disciplinares como por el gran crecimiento que tuvo la ciudad de São Paulo. Como señala Carlos Eduardo Comas “São Paulo Reacted Against Rio”⁶⁰

El programa para las unidades Sesc-SP comenzó a transformarse con la unidad Consolação construida entre 1961 y 1968, y diseñada por el arquitecto Icaro de Castro Mello. Esta unidad fue pionera en la articulación vertical de programas diversos ofreciendo grandes espacios deportivos aptos para la competición de alto rendimiento y una importante sala de teatro. Serapião considera que este tipo de edificios se ven influenciados por el Downtown Athletic Club de 1931 descrito por Rem Koolhaas en *Delirious New York*. Posteriormente, con la presidencia de José Papa Júnior se comenzó a dar lugar a una generación de arquitectos ligados más directamente a la red de arquitectos formada en torno a Vilanova Artigas, así arquitectos como Renato Nunes y Lina Bo Bardi comenzaron a proponer unidades con estrategias proyectuales y materialidades particulares. En 1982 se inaugura la primera parte del Sesc Pompeia y en 1986 se completa la totalidad del proyecto. Lina Bo Bardi había instalado su oficina en la obra y llevaba adelante un seguimiento intensivo de la obra, con un contacto directo con los trabajadores y las tareas técnicas. Una obra que pone de manifiesto las ideas tanto sociales como técnicas y procedimentales de la arquitecta y todo un grupo de profesionales paulistas que compartían una misma visión.

⁵⁹ Serapião, 21.

⁶⁰ Bergdoll, Comas, and Liernur, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, 41.



Ilustración 9, Sesc Concolação, 1961, de Castro Mello foto 2020. El edificio propone un primer acercamiento a la organización de programas públicos verticalmente ofreciendo una gran cantidad de servicios en áreas de alta densidad del centro de São Paulo. En la planta baja puede verse el modo en que se produce la conexión, todavía tradicional con el resto de la ciudad.

Queda de manifiesto la cercana relación entre la arquitectura paulista y el Sesc SP, la importancia que la institución le otorga al trabajo de los arquitectos, el respeto que tiene por los proyectos de arquitectura, y la calidad con la que lleva adelante las construcciones. El programa del Sesc fue interpelado por la arquitecta y los mismos valores que guían la institución guiaron el proyecto y la obra. En la actualidad el Sesc Pompeia sigue funcionando plenamente ofreciendo al barrio y a toda la comunidad paulista una oferta cultural, gastronómica, deportiva, y de salud de primer nivel.

En 1984 Danilo Miranda asume el puesto de director regional de Sesc-SP tuvo un rol muy activo durante la última etapa de construcción del Sesc Pompeia y una relación cercana con Lina Bo Bardi. Miranda continuó con una producción cada vez más acelerada de unidades que conforman una de las redes culturales más importantes de Brasil. En el año 2000 Miranda invita al arquitecto Paulo Mendes da Rocha a diseñar una unidad en un inmueble adquirido por la institución en el centro de la ciudad. El Sesc 24 de Maio es una de las unidades más importantes al mismo tiempo que es una de las obras de arquitectura más relevantes de los últimos años en São Paulo. Desde 2013 los proyectos volvieron a definirse por medio de concursos haciendo el proceso más democrático y transparente, se ha dado lugar a nuevas oficinas de arquitectura paulistas como SIAA, Apiacás, y Fransisco Spadoni. Como otro camino innovador para la producción de proyectos se está experimentando con un diseño colectivo en partenariat con la Escola da Cidade como explica Laura Sobral (2016). Actualmente UNA Arquitectos está construyendo el Sesc Parque Dom Pedro II un proyecto muy ambicioso que busca, como ya es habitual para Sesc-SP, transformar un área muy deteriorada.

Existe una estrecha relación entre la institución y la arquitectura a lo largo de toda su trayectoria, la institución supo fomentar el trabajo de arquitectos que al mismo tiempo interpelaron siempre los programas. En esta rica retroalimentación las unidades fueron siendo cada vez más complejas, respondiendo mejor a las necesidades de las personas para las que se construyen. Estas relaciones se materializan en acciones concretas, cuando la institución toma las opiniones propuestas por arquitectos y las hace parte de su manual de programación para la construcción de nuevas unidades. Así mismo los arquitectos se sirven constantemente de las ideas que surgen de la institución para sus proyectos. Es en este contexto que Sesc-SP decidió llamar a PMdR para que trabajara en una unidad para seguir enriqueciendo la institución.



Ilustración 10, Sesc Pompeia, 1982-1986, Lina Bo Bardi. Si bien buena parte del proyecto se trata de la restauración de un edificio existente y tiene un sistema de circulación e interfaz con la ciudad horizontal. El sector de nueva construcción está organizado de modo vertical. Una torre contiene los programas deportivos y la otra funciona de soporte. Este mismo planteo es el que PMdR utiliza en Sesc 24 de Maio al solicitar que se incorpore el terreno contiguo al solar donde se iba a implantar la unidad para construir allí un edificio anexo que sirviera de soporte a todos los programas organizados verticalmente en el edificio.

El encargo

Danilo Miranda decidió solicitar al reconocido arquitecto Paulo Mendes da Rocha el proyecto de una unidad Sesc en el centro de la ciudad de São Paulo. En un predio obtenido por la institución en 2000 ubicado en la esquina de las calles 24 de Maio y Dom José de Barros, donde se ubicaba el edificio abandonado de las tiendas Mesbla. Miranda llevaba tiempo queriendo trabajar con PMdR a quien consideraba una figura ya muy reconocida en el ambiente cultural a nivel local e internacional, por tener una vasta experiencia en edificios públicos y por ser un exponente de la cultura arquitectónica de São Paulo⁶¹. También es evidente que compartía con el arquitecto una manera de entender a la sociedad. A esto se suma que no estaba conforme con el resultado del edificio concursado para el Sesc Belenzinho en el que PMdR había perdido. Si bien Sesc-SP es una institución muy grande y compleja el rol de su director es sumamente importante para direccionar su accionar. PMdR abordó el proyecto con el equipo de MMBB: Fernando Mello Franco, Marta Moreira, y Milton Braga.

El centro de la ciudad de São Paulo, aunque sigue siendo un sector muy dinámico y cuenta con muchos espacios y edificios patrimoniales, está muy deteriorado y es escenario de un gran conflicto social. Danilo Miranda favorece la construcción de unidades justamente en zonas conflictivas impulsando la revitalización. La institución que tiene como sujeto al sector trabajador, depende de la Federação de Comercio do Estado de São Paulo, la FecomercioSP, al igual que Senac. Si bien es un ente autárquico y su objetivo es el de mejorar la calidad de vida de los empleados de comercio, sus intereses deben conjugarse con el de las patronales. Sesc-SP logra en cierta medida esa sociedad entre el pueblo trabajador y los dueños de los medios de producción que aparece de manera un tanto infantilizada en el final corregido de la película *Metrópolis*. Mientras se genera un espacio de acceso público con sectores dedicados exclusivamente a los afiliados, se favorece al mercado inmobiliario de la zona con la externalización de la renta urbana. La operación no puede entenderse aislada, sino que debe considerarse en medio de una serie de obras que buscan revitalizar el centro de la ciudad que había quedado muy degradado, en la que participan de un modo u otro todos los actores señalados. Se debería además hacer un estudio de como estas acciones que de por sí ya determinan una red, se articula con otras que ocurren en el mismo escenario.

En el predio funcionó hasta 1990 la importante tienda Mesbla en un edificio construido especialmente por la compañía. Durante décadas fue un edificio emblemático en el centro de la ciudad además de un importantísimo negocio. El edificio quedó abandonado con el cierre de la empresa y se fue deteriorando junto con toda esa área de la ciudad. Los comercios y las empresas se fueron trasladando hacia la Avenida Paulista.

⁶¹ Con esto no se busca volver a abrir el debate ontológico sobre la *escuela paulista* pero sí aclarar que Danilo Miranda así lo entiende.

Micieli – Lo Que Ves Es Lo Que Hay

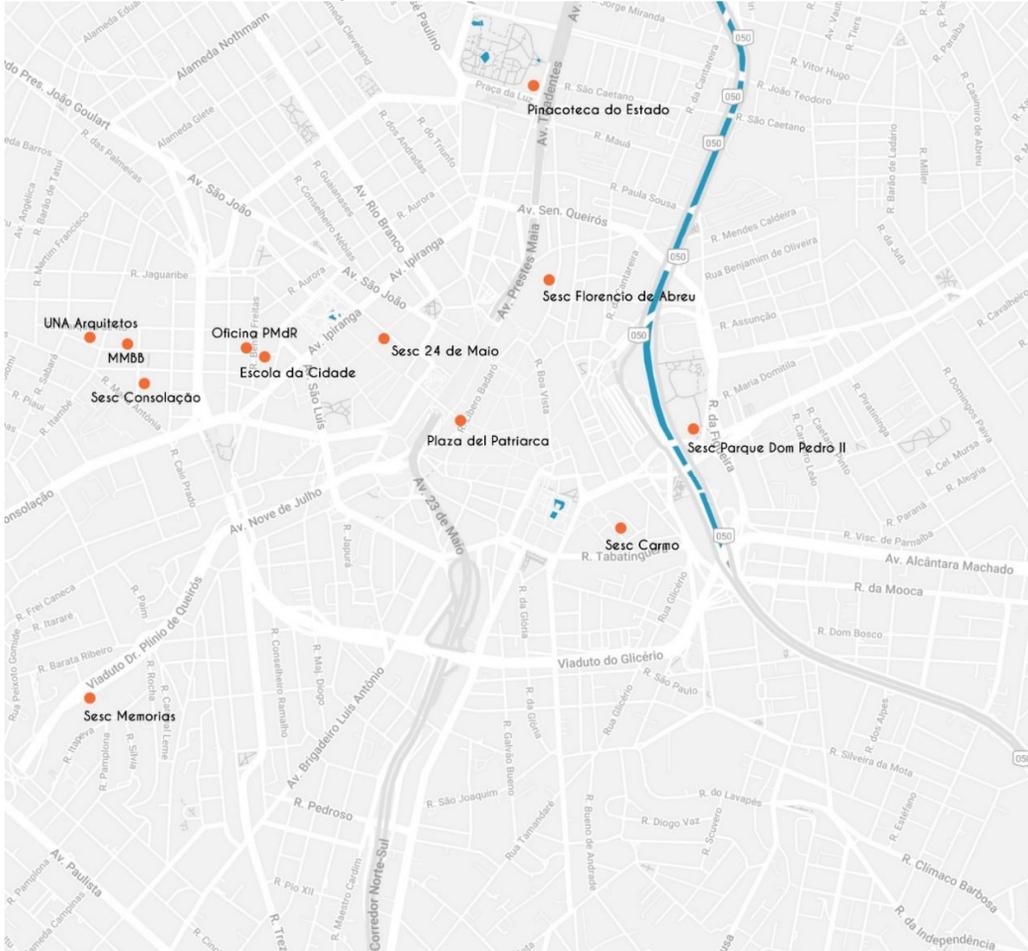


Ilustración 12, Mapa del centro de São Paulo con la ubicación de los edificios y las operaciones urbanas recientes más relevantes en torno a MPdR y Sesc-SP. Queda de manifiesto que existe una intención manifiesta de transformar y revitalizar el centro de la ciudad con edificios de uso público y hacerlo con el trabajo de una red de arquitectos locales.



Ilustración 11, Paulo Mendes da Rocha y Danilo Miranda en el Sesc 24 de Maio. Foto Eduardo Knapp

PMdR ya había trabajado junto al equipo de MMBB y Angelo Bucci en tres proyectos que se conectan con el Sesc 24 de Maio durante el año 1996. En primer lugar, el centro cultural Fiep sobre la avenida paulista en la planta baja del edificio diseñado por Rino Levi. En este edificio el equipo logra un tratamiento de la cota cero que permite el acceso y el uso público⁶². En segundo lugar, un proyecto para el Senac. Y por último un proyecto para el Sesc Tautapé, un concurso por invitación al que Miranda lo había convocado. Considerando los encargos que acepta, los comitentes para los que trabaja, y los equipos que constituye, se puede ver un posicionamiento político. Está de acuerdo en trabajar con instituciones descentralizadas o gubernamentales en grandes proyectos que busquen mejorar la calidad de vida de las personas. Pero su militancia no es partidaria o proselitista, opera desde un campo puramente disciplinar tanto desde la planificación y el proyecto como en el armado de programas y en la constitución de equipos y modos de trabajo.

Por su disconformidad con el resultado de las unidades resultadas por llamado a concurso durante la década de 1990 Danilo Miranda decidió en el caso del 24 de Maio, hacerlo por contratación directa. En línea con la idea de conservación patrimonial con que se decidió acondicionar y remodelar la fábrica donde hoy en día funciona el Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi, se tomó la decisión de remodelar el edificio existente para recibir el nuevo programa. Además del edificio de la tienda Mesbla se adquirió (por recomendación de PMdR) un lote aledaño y más pequeños sobre Dom José de Barros donde el proyecto colocó áreas de servicio.

El edificio de la tienda Mesbla tenía 11 pisos y tomaba toda la esquina dejando un patio interno cubierto por una cúpula. Tenía una planta baja y un entresuelo con luces grandes diseñado para un uso comercial y el resto de los niveles estaba destinado a oficinas. Con un sistema estructural de columnas cada 450 cm, una altura entre pisos terminados de 350cm, y una altura bajo vigas de 280cm. El basamento del edificio era de planta rectangular, mientras que los 9 pisos tenían una planta en forma de L que tomaba la esquina. Ya había tenido una ampliación que cerraba uno de los lados de la planta transformándola en una U. Además, contaba con dos sistemas de circulación vertical, para el edificio original y para la remodelación. La transformación fue rotunda, vació por completo el gran espacio central demoliendo la cúpula y los dos sistemas de circulación vertical. Además, SESC-SP adquirió un pequeño lote aledaño de 7mts x 20mts situado sobre la calle Dom José de Barros. Danilo Miranda recuerda que en la visita al terreno PMdR le recomendó comprar el lote que tenía un cartel de venta y que para convencerlo le explicó que sería muy difícil colocar todos los servicios que necesitaría la unidad en el edificio existente y utilizó una metáfora de una gran embarcación con una pequeña nave que viene abastecerlo y llevarlo hacia dentro del puerto. Ya desde su primera visita PMdR imaginaba el con todas sus complejidades estructurales y todos los sistemas de instalaciones necesarios. Desde el primer momento tenía clara la estrategia de implantación.

⁶² Se puede encontrar un análisis muy interesante en la tesis doctoral de Marcelo Faiden, "Los Bajos de los Edificios Altos".



Ilustración 13, Edificio original Tienda Mesbla Sobre Rua 24 de Maio, Foto: Leon Liberman

La Obra, Sesc 24 de Maio.

El edificio

“Se debe pensar con la técnica, si se está capacitado para ello. Por tanto, lo que aparece como técnica no es la técnica, sino el pensamiento y la razón” - PMdR ⁶³

PMdR solía repetir en entrevistas y conferencias que las personas no viven en casas, viven en la ciudad. “la casa no es un lugar para vivir, nosotros vivimos en ciudades”⁶⁴. Esta idea es un trasfondo de todos sus proyectos, que siempre son concebidos como partes mismas de la ciudad y el paisaje del que forman parte y no elementos aislados. En palabras de PMdR “no hay espacio privado, solo diversos grados de espacio público”⁶⁵. Todos los proyectos son entendidos como espacios públicos con diversos grados de intimidad, un posicionamiento político y un particular acercamiento a la arquitectura como disciplina técnica atraviesa la totalidad de sus obras. Los edificios, ya sean de propiedad privada o pública, son siempre un equipamiento de la ciudad. Pisani sostiene que “...si una casa funcionando como debe hacerlo es principalmente un espacio público, no debería sorprender que su matriz y soluciones puedan ser intercambiables con otras -por ejemplo- de teatros o museos.”⁶⁶ Con esto en mente al enfrentarnos al análisis de esta obra en particular se buscarán cuáles son esas matrices y soluciones estratégicas que de ser como propone Pisani, deberían verse repetidas de cierto modo en otras obras.

Cuando encaramos concretamente el estudio de la obra podemos detectar que existen ciertas particularidades, una serie de estrategias no formales, y modos de abordar las problemáticas que atraviesan toda su obra, más allá de las evidentes particularidades de cada proyecto. Como lo remarca Liernur, “generalmente ese trabajo se traduce en una mínima operación”⁶⁷. Los proyectos son siempre encarados desde una perspectiva técnica, con el conocimiento y la habilidad necesaria para poder hacerlo, así se logra aportar a la construcción colectiva de la ciudad desde el particular modo de conocimiento que es la arquitectura. Diversos autores han tratado estas estrategias desde diversas perspectivas. Entre ellos se destaca Pisani que ofrece una mirada histórica, Del Monte con una perspectiva técnica, Spiro con una postura un tanto más ensayísticas, Verde Zein que intenta construir una mirada historiográfica con el eje de lo que llama “brutalismo”, y Liernur que ofrece un entendimiento de la producción del arquitecto en un contexto cultural, social, y político.

⁶³ Monte., *Paulo Mendes Da Rocha : Conciencia Arquitectónica Del Pretensado* , 20. Notal al pie del croquis del Museo Brasileño de la Escultura

⁶⁴ Daniele Pisani, “A Miniature City: The House in the Work of Paulo Mendes Da Rocha,” in *Duas Casas*, 2018, 14.

⁶⁵ Pisani, *Paulo Mendes Da Rocha. Complete Works*, 91.

⁶⁶ Pisani, “A Miniature City: The House in the Work of Paulo Mendes Da Rocha,” 19.

⁶⁷ Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” 43.



Ilustración 14, en esta foto se puede ver como el edificio ofrece lo que Flavio Motta llama "espacios sin nombre". En esta imagen se puede ver como todo es lo que aparenta ser, no hay dobles sentidos ni alardes tecnológicos, *lo que ves es lo que hay*. La operación consiste en construir un espacio público con cargado de posibilidades pero sin secretos.

Ruth Verde Zein sostiene que entre los años 40 y 70 en todo el mundo se producen cambios en la producción arquitectónica que generan el surgimiento simultáneo en todo el mundo e interconectado de lo que ella llama brutalismo. Sostiene que el nombre es una construcción historiográfica a posteriori y que se trata de una cuestión de apariencia, pero no constituye una ética. La autora se concentra en el estudio arquitectónico, plástico y formal, de edificios que constituyen una red horizontal y heterogénea de edificios que comparten una apariencia. El hormigón visto, la estructura utilizada como medio expresivo y poético, los espacios con grandes luces, el uso de nuevos sistemas constructivos y tecnologías, son algunas de las características que señala. En este sentido, cuando se refiere a la arquitectura de PMdR lo hace entendiendo como parte de un grupo construido para un entendimiento historiográfico y se concentra en su producción temprana, que es la que participa claramente de la constelación de edificios que arma. Si bien este abordaje resulta de gran interés para pensar las corrientes culturales a escala global, el presente trabajo pretende indagar en la producción de un arquitecto en particular, sin por ello entenderlo como una figura aislada o como un genio creador autónomo. La trayectoria de PMdR atraviesa el periodo que Verde Zein llama brutalismo, pero continúa durante 50 años más y si bien tiene una producción heterogénea y compleja puede verse una coherencia que atraviesa toda su producción.

Para indagar en este aspecto resulta muy importante el camino abierto por Liernur que reflexiona sobre la producción completa del arquitecto. Propone entender la obra “a la luz de la tradición del concretismo paulista y de la posterior expansión internacional de las ideas minimalistas de las que el maestro alemán (Mies Van Der Rohe) es uno de los referentes principales.” En esta línea podemos recordar lo que dice Gonzalo Aguilar sobre este clima de ideas en Sao Paulo: “la experiencia metropolitana del San Pablo de los años 50 fue central para los poetas de Noigandres. El paisaje tecnológico moderno, en pleno crecimiento, encuentra una cámara de eco en las posturas artísticas de las vanguardias y en su apuesta a insertarse e incidir en esa realidad tecnológica que se les presenta. De allí que los poetas concretos rechacen el sublime del neoclasicismo y lo reemplacen por el lenguaje de un mundo tecnificado.”⁶⁸ Esta misma actitud puede verse en PMdR. También es importante destacar las repercusiones del “Reporte Sobre Brasil” de Max Bill tanto en el ámbito de la arquitectura como en el arte plástico y la poesía. No cabe duda de que PMdR tuvo conocimiento de las repercusiones de la Bienal de Sao Paulo de 1953 cuando todavía era un estudiante de la Universidade Mackenzie.

⁶⁸ Gonzalo Aguilar, *Poesía Concreta Brasileña: Las Vanguardias En La Encrucijada Modernista*, *Revista Iberoamericana*, vol. 71, 2003, 204, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2005.5538>.



Ilustración 15, Cubo Vazado, Franz Weissman

Sin duda existen muchas características del concretismo brasileño que están presentes la obra de PMdR, una búsqueda de estetizar objetos no estéticos, la importancia del diseño y la cultura visual, un carácter planificado en frente al caos, el poner mayor valor en el elemento visual por sobre el semántico, o su carácter anti-mimético. La obra de PMdR tampoco es ajena a las contradicciones del concretismo, como señala German Ledesma, existe una tensión interna en un movimiento que⁶⁹, si bien se posiciona de modo crítico a las estructuras existentes, pretende construir objetos útiles en un mundo donde la utilidad forma parte de los sistemas de dominación.

La obra de PMdR puede ser entonces entendida también una búsqueda, en el campo del conocimiento arquitectónico, que interpele al mundo tecnificado en el que le toca actuar. En este apartado se hace una crítica de la mínima operación que le da carácter y estructura la obra del SESC y se muestra como esa reducción a la mínima operatoria es algo que se repite a lo largo de toda su obra. Pero, al tratarse de obras de arquitectura y no de obras de arte, así como existe una operación mínima principal, también aparecen otras operaciones, subordinadas que terminan de completar los proyectos. Es justamente en la capacidad de articular esas decisiones concretas, mínimas, y brutales, con todos los temas técnicos, funcionales, y de sistemas que hacen que la obra de PMdR tenga la potencia que tiene. Se pretende mostrar con este análisis como el mismo modo de enfrentar las soluciones generales de un proyecto es utilizado a lo largo de toda la obra.

⁶⁹ Germán Ledesma, "Texto de Gonzalo Aguilar Sobre Concretismo Brasileño," n.d., <https://www.youtube.com/watch?v=0G8Gy8eV-ss&t=13s>.



1. Arquitectura Concreta

El Sesc 24 de Maio se presenta como la última gran obra del arquitecto y en ella se pone de manifiesto todo el potencial creativo de PMdR. En primer lugar, vale remarcar que la obra se trata de una remodelación, una tarea que puede ser pensada como un quehacer secundario, y es desde ese lugar, lateral, que el arquitecto despliega todo su potencial creativo. En esta obra como dice la canción de Charly García “Lo que ves, es lo que hay”. Se trata de una operación constructiva clara y una serie de soluciones concretas que permiten que todo el edificio funcione. Liernur al referirse a este tipo de operaciones recuerda “el lema de Frank Stella —‘What you see is what you see’—”⁷⁰. Como ya es característico en su obra, hay una búsqueda de reducir el proyecto a su matriz constructiva más simple. En este caso se construye una estructura en el vacío central que dejaba el edificio original con un nuevo sistema estructural de 15m x 15m con 4 columnas redondas de 120cm de diámetro unidas con vigas cuadradas de 120cm x 120cm sin vigas intermedias. Esta nueva estructura en el vacío comienza en un segundo subsuelo y termina en la terraza del edificio sosteniendo una pileta de natación de 25m x 25m. El segundo subsuelo no formaba parte del edificio de Mesbla, por ello no ocupa la pisada original del edificio. Solo llegan a este nivel el bloque central y los dos bloques laterales que tampoco formaban parte del edificio original. En los niveles intermedios el equipo trabajó con alturas simples y dobles, y con desniveles para acomodar el complejo y diverso programa que implica una unidad Sesc. Este dispositivo estructural permite soportar grandes cargas y articular salas con usos muy diversos. Hace posible por ejemplo colocar una sala de deportes de doble altura sobre los consultorios odontológicos. Funciona como un edificio dentro de otro edificio.

En la terraza se decide colocar una gran pileta y un solárium al modo de los edificios de lujo. Se realiza una operación de liberación de la planta para crear un lugar público, en este caso una plaza, pero esta vez a 45 metros del suelo y sobre un edificio existente, en el piso 11 se arma una plaza de acceso público sin cerramientos verticales y con grandes vistas a la ciudad. Para lograr que existan la menor cantidad posible de apoyos utiliza la nueva estructura central de 4 columnas centrales y otras 5 nuevas columnas en los vértices de la caja que contiene la pileta, ubicadas en los extremos del edificio original para generar menor impacto en la estructura existente. Para salvar las luces de entre 15 y 30 mts que se generan se utiliza una estructura mixta de hormigón y acero que toma toda la altura de la planta 13. La altura de la estructura es aprovechada para introducir el programa complementario a la pileta, como vestuarios y salas de máquinas, así como la pileta en sí misma. Con esta operación se consigue tener una pileta de grandes dimensiones y con buena profundidad para hacer deporte al ras del suelo de la terraza. Finalmente se termina con un doble sistema estructural, el existente de las tiendas Mesbla y el agregado para el espacio central y la. El nuevo espacio central construido se completa con un nuevo bloque de servicios, la batería de ascensores, y un sistema de rampas que articula todo el edificio.

⁷⁰ Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” 43.

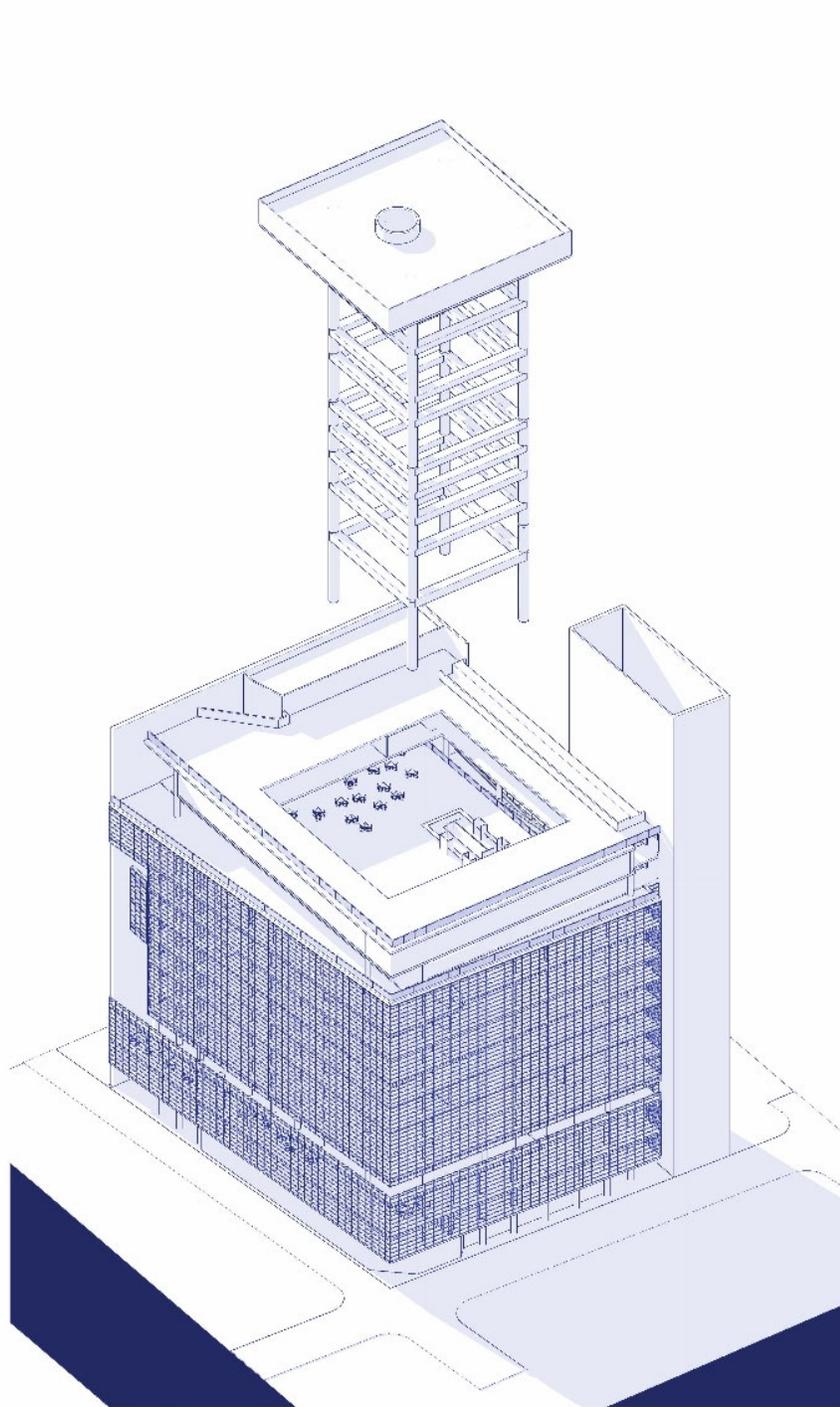


Ilustración 16, En el vacío central del edificio de la tienda Mesbla se agrega una estructura trilitica sin columnas intermedias y con alturas variables entre niveles para recibir cada uno de los diversos programas que demanda la unidad. Esta es la operación constructiva reducida al gesto primario.

La operación es mínima y responde a las lógicas propias del comportamiento del hormigón. Liernur propone que PMdR hace “un rechazo de todo formalismo estructural” y lleva adelante “el gesto primario de la construcción —dos pilares y viga— casi más arcaico que histórico”⁷¹. La estructura responde con absoluta precisión al programa que debe solucionar, pero es por medio de esa precisión técnica que PMdR busca la belleza en sus obras.

La misma estrategia de reducir la operación estructural al mínimo puede verse en otras obras del arquitecto. Esa reducción no implica la falta de cuidado o la negación de la composición, por el contrario, esos elementos mínimos son tratados con el mayor cuidado estudiando sus dimensiones y su escala, su composición y su armonía. Liernur propone que “una de las operaciones más radicales llevadas a cabo por Mies fue, precisamente, la de la liquidación de todo rasgo de caracterización. De las dos grandes componentes de la proyectación clásica, su arquitectura consiguió reducirse exclusivamente a la de la composición.”⁷² Una operación que es recibida e interpretada por PMdR. Esto resulta extremadamente evidente en el MuBE en que la operación principal del edificio se reduce a colocar dólmenes y menhires, pero con un delicado cuidado de las proporciones y la técnica. No solo la proporción entre el alto y el largo, la altura de los cielorrasos que son inesperadamente los de una vivienda y permiten a las personas comprender la escala del edificio. Sino también cada uno de los elementos técnicos necesarios tanto para la estructura como para el desarrollo de las instalaciones es tratado de ese modo. El espacio entre los tabiques y la enorme cubierta necesario para colocar las juntas o la placa metálica que rigidiza las barandas de varillas metálicas todo es al mismo tiempo lo mínimo indispensable y una cuidadosa composición. La obra del MuBE dadas las características tan particulares de su encargo, que podría considerarse un edificio sin programa, permite a PMdR llevar al límite las cualidades concertistas de su arquitectura, el Museo Brasileiro de la Escultura es una escultura brasileña. En el SESC 24 de Maio la operación es igualmente brutal, pero es mucho menos evidente que la del MuBE por encontrarse envuelta en un edificio ya existente, quizá esa característica lo convierte en una obra todavía más interesante ya que para poder entenderlo es necesario desarmar el proyecto.

⁷¹ Liernur, 42.

⁷² Liernur, 32.

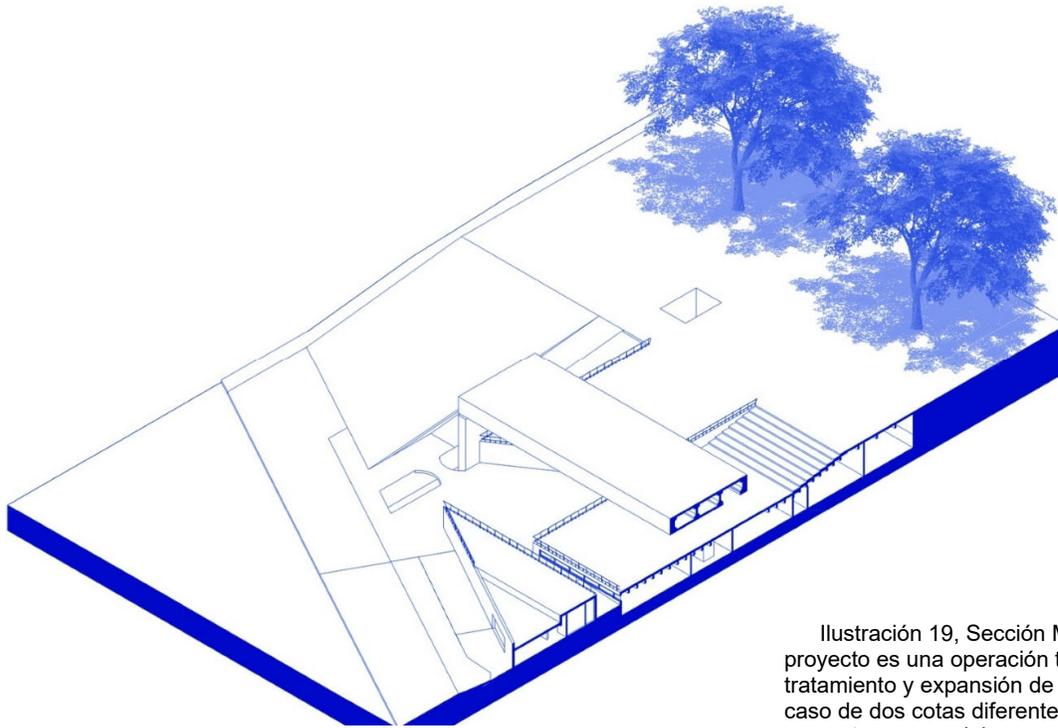


Ilustración 19, Sección MuBE. La totalidad del proyecto es una operación topográfica de tratamiento y expansión de la cota cero, en este caso de dos cotas diferentes en cada lado del proyecto, con un dolmen que atraviesa el sitio con un uso más simbólico que estrictamente funcional.

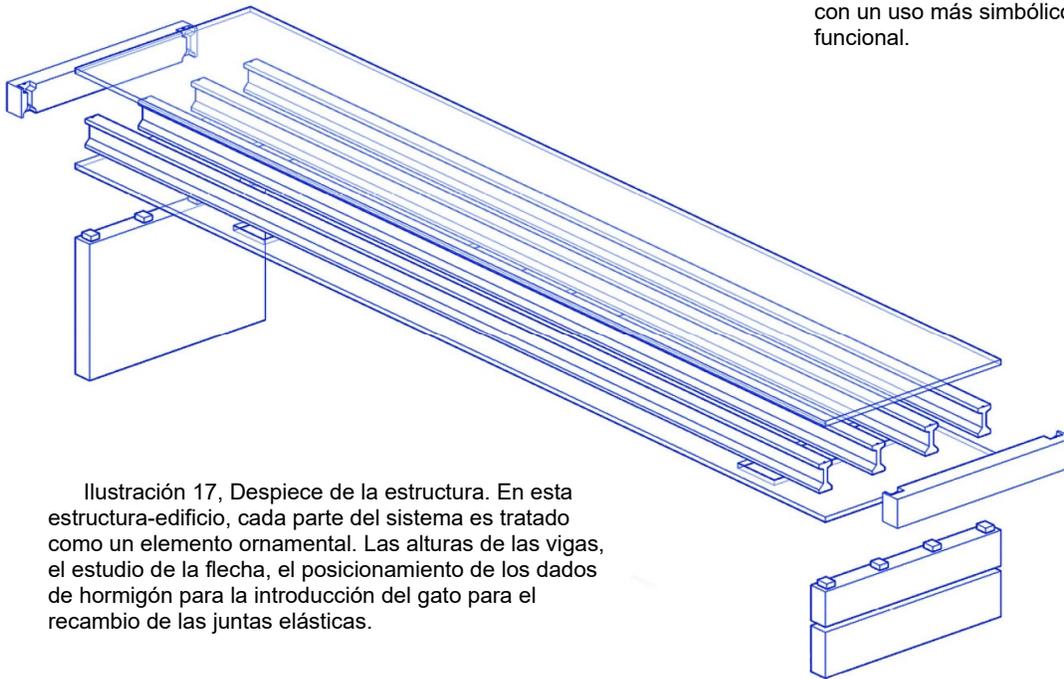


Ilustración 17, Despiece de la estructura. En esta estructura-edificio, cada parte del sistema es tratado como un elemento ornamental. Las alturas de las vigas, el estudio de la flecha, el posicionamiento de los dados de hormigón para la introducción del gato para el recambio de las juntas elásticas.

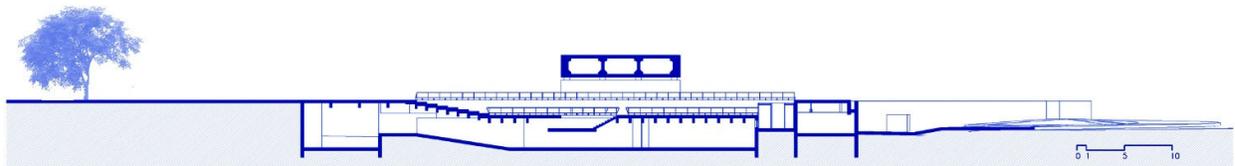


Ilustración 18, Sección Museo Brasileiro de la Escultura. No existe un límite claro entre la ciudad y el edificio, es un continuo espacial que por medio de operaciones arquitectónicas va cobrando mayor grado de privacidad. Se modifica el grado del espacio público

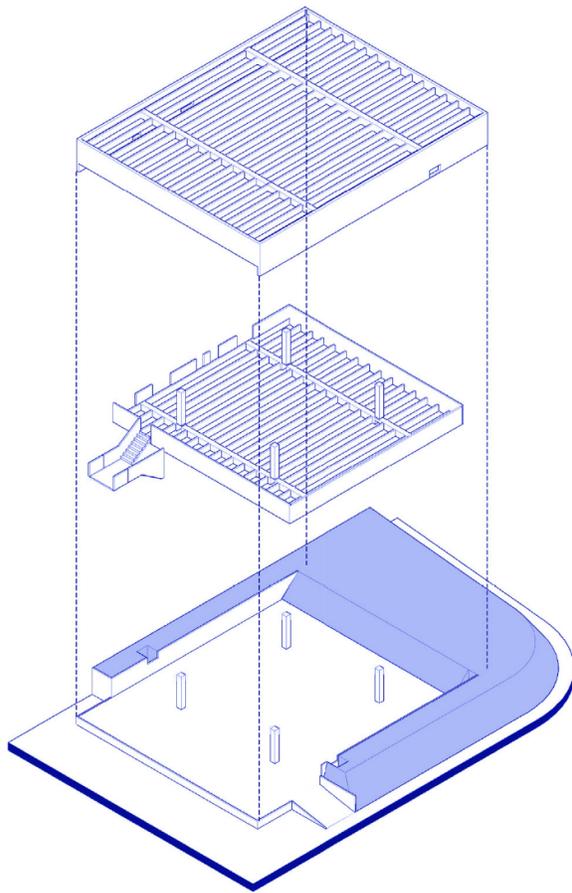


Ilustración 21, despiece estructural Casa Butanta.

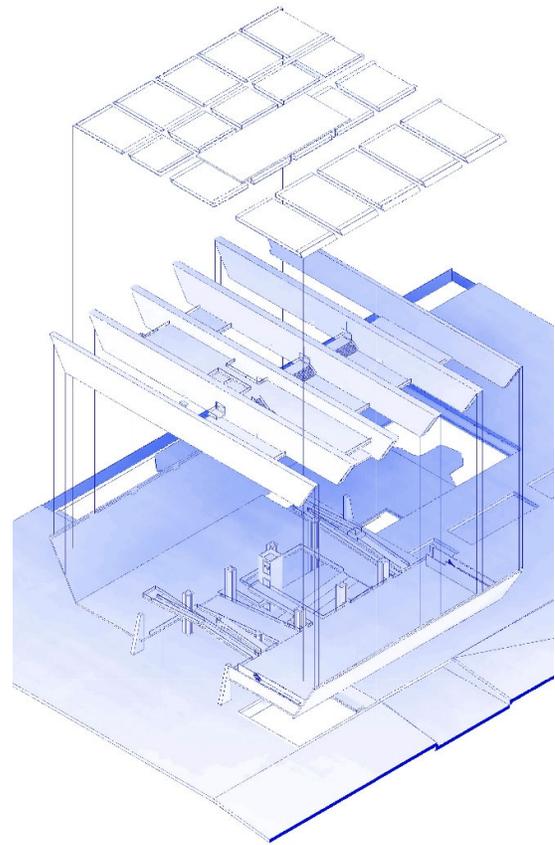


Ilustración 20, Despiece estructural del proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, 1976. La altura de las vigas necesaria para salvar las luces del proyecto es tal que directamente funcionan como tabiques divisorios, la estructura misma es la que organiza directamente el armado de las plantas.

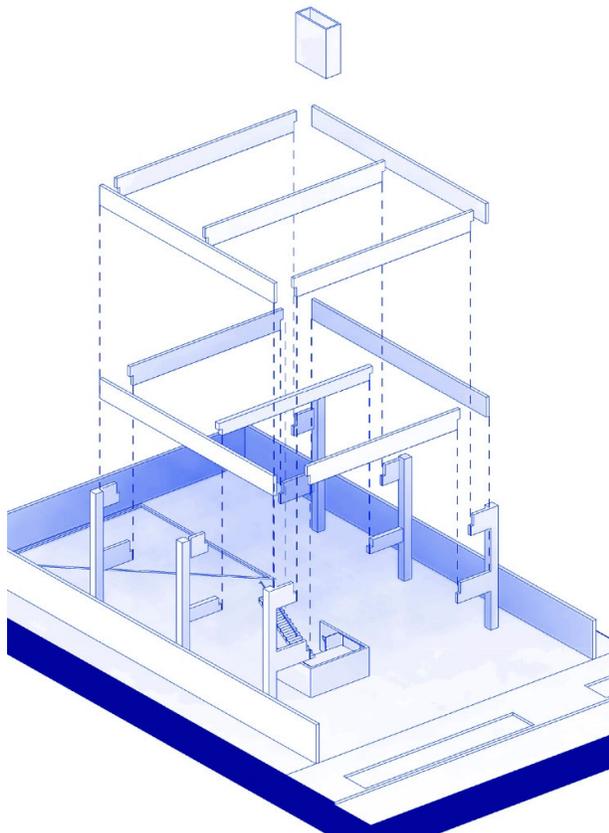


Ilustración 22, despiece estructural casa Gerassi. En este caso se utilizó un sistema de vigas pretensadas prefabricadas. La casa hace uso de las limitaciones técnicas de un modo ornamental dejando en evidencia los encuentros y las vigas en cantiléver que fueron necesarias para completar los largos comerciales de las vigas.

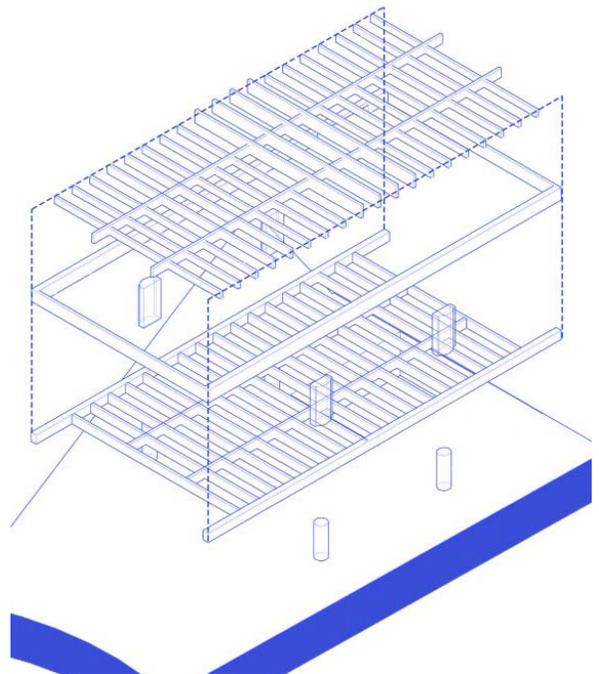


Ilustración 23, Despiece estructural de la casa Masetti. En esta casa como en la Butanta, si bien son fabricadas con hormigón in situ y pretensadas en con gatos en el sitio, la idea de la prefabricación y la simpleza estructural está siempre presente.

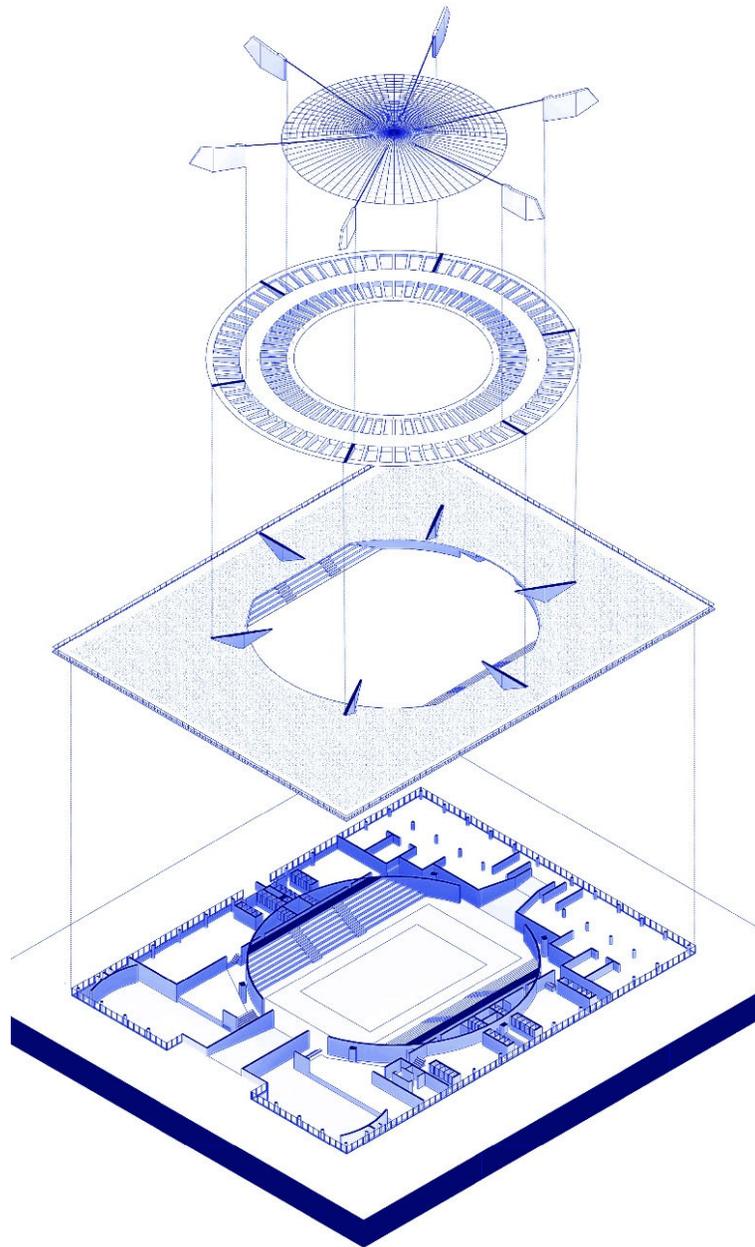


Ilustración 24, Estadio Paulistano 1958

La ilustración muestra la claridad del sistema estructural utilizado y como es la pura estructura la que organiza la totalidad del edificio.

Pero la operación no se trata simplemente de reducir la arquitectura a una estructura trilitica como el gesto más arcaico de la arquitectura. Como puede verse en los sistemas estructurales estudiados en obras como el estadio Paulistano, las casas Butanta, Gerassi, Masetti, la tienda Forma, o el proyecto para el MAC. La solución estructural puede ser muy diversa incluso mixta y compleja. Lo que ocurre es que el sistema estructural se convierte en la arquitectura misma, en el artefacto de su propia construcción. Estructuras que son lo que son, que no tienen un carácter semántico, pero sí un enorme peso estético. La estructura es el proyecto, como puede verse en las ilustraciones, solo con la documentación estructural ya puede entenderse perfectamente de qué obra se trata.

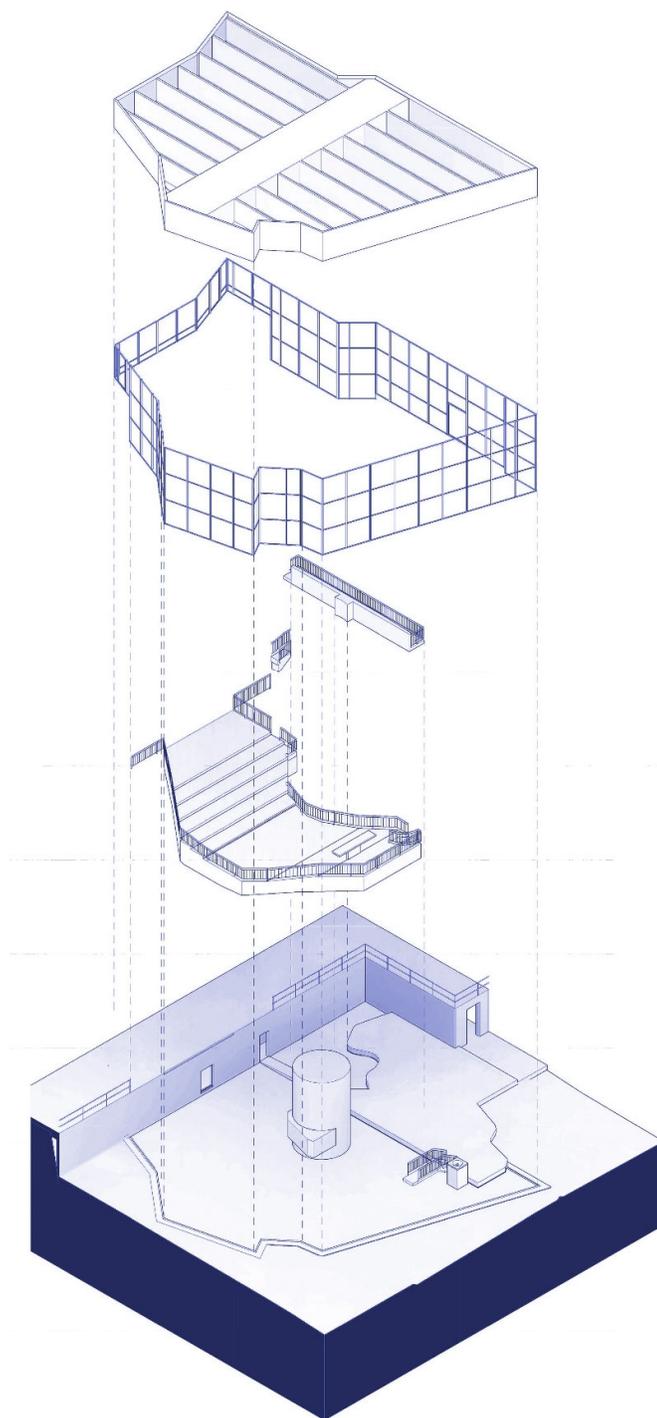


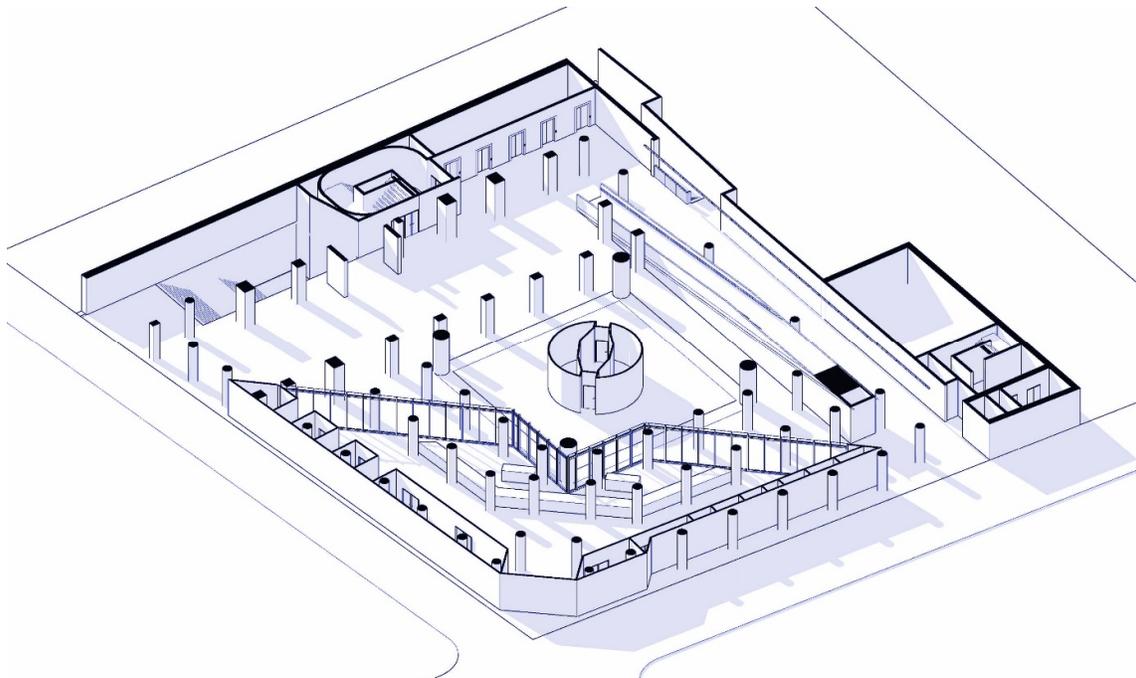
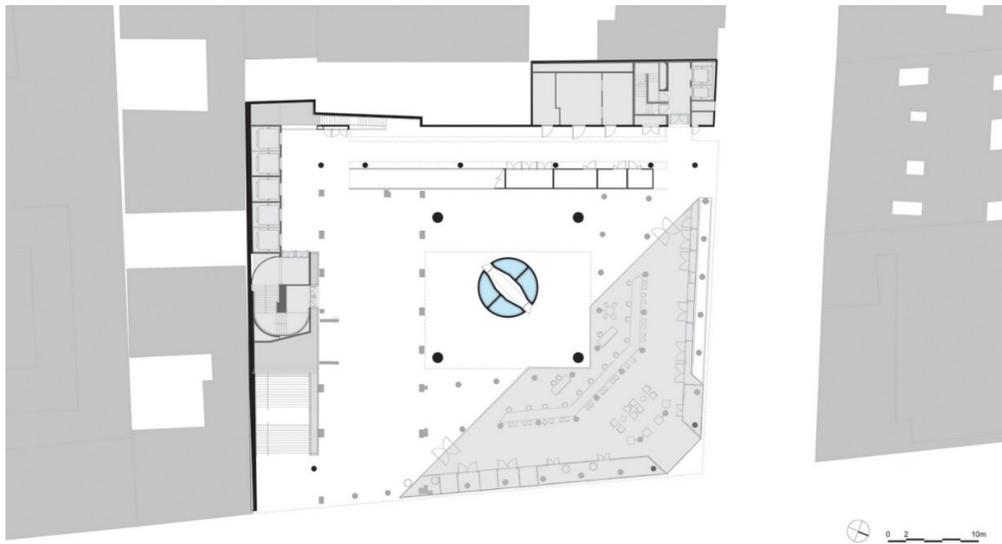
Ilustración 25, Despiece estructural de Capilla San Pedro. En este caso la obra se reduce a una columna y una cubierta.

Con estas operaciones estructurales, que pueden verse en las ilustraciones que acompañan el escrito se suele realizar una liberación de la planta baja. Si bien la liberación de la planta baja es una operación muy repetida en la arquitectura moderna, en PMdR tiene sus particularidades. Si entendemos a las decisiones estructurales enmarcadas en el concretismo podemos también entender que ese tratamiento de la cota cero responde a temas concretos tanto funcionales como de infraestructura. Si bien la operación y el tratamiento de la cota cero responde repetidas veces a una misma problemática lo hace siempre de modos diversos, porque en cada caso debe responder a situaciones diversas. En el caso del SESC 24 de Maio la planta baja es de uso público. Como señala Marta Moreira en su conferencia para taller Maldonado, es un espacio que funciona como una continuidad de la calle, si bien no está completamente abierto, no tiene controles de acceso⁷³. PMdR logra con operaciones muy simples armar un espacio de interfaz entre la ciudad y el edificio, en el proyecto este espacio es llamado plaza. Es una planta libre en el centro de Sao Paulo.

Esta es una operación muy reiterada en las obras de PMdR, en muchas oportunidades se libera el suelo por completo levantando todo el edificio. Esto resulta en la aparición de un espacio intermedio que debe ser atravesado para ingresar al edificio, desapareciendo así la *entrada*. Este lugar desdibuja el límite entre el edificio y el resto de la ciudad. Es recurrente el trabajo en sección con un cielo raso recto y un suelo con un tratamiento de desniveles. Esta estrategia es descrita con detalle por García del Monte en el apartado “el suelo liberado”⁷⁴ de su tesis. La estrategia es ensayada en casas como la Butantã y la Masetti, pero también utilizada en otros proyectos como el pabellón de Brasil en la exhibición de Osaka, o el Museo Brasileiro de la Escultura. Suele hacer uso de la técnica del postensado ya sea in situ o con piezas prefabricadas a fin de poder liberar por completo el suelo y que no se convierta, la planta baja libre, en una sala hipóstila. Diversos autores han tratado esta operatoria tan recurrente en su obra, se pueden destacar las interpretaciones de Annette Spiro, de García del Monte, y de Josep Ferrando.

⁷³ Marta Moreira, “MMBB & Paulo Mendes Da Rocha; Posiciones Críticas x Marta Moreira,” n.d.

⁷⁴ Monte., *Paulo Mendes Da Rocha : Conciencia Arquitectónica Del Pretensado* , 151.



Por un lado, Annette Spiro propone que con esta operación PMdR logra la *invención* de un nuevo espacio difícil de interpretar y que juega un rol fundamental en la obra del arquitecto. La autora se propone interpretar esta organización del proyecto desde el pensamiento de Colin Rowe, “el límite entre el interior y el exterior se desplaza e incluso se elimina parcialmente. Colin Rowe escribe a este respecto: “Porque, si los pisos son paredes horizontales, entonces, presumiblemente, las paredes son pisos verticales; y... los alzados se vuelven planos... Así, la comprensión del techo muta a ser la fachada principal”⁷⁵. Se propone que la organización espacial clásica de una villa palladiana es invertida y puesta verticalmente. Este modo de entender esta particularidad de las obras de PMdR está alineado con el modo en que Peter Eisenman analiza las villas palladianas⁷⁶ organizadas en un sistema A-B-C-B-A horizontal y continuando con la interpretación que propone Wittkower⁷⁷. Si bien Spiro ofrece una explicación muy detallada de este mecanismo de acción parece intentar introducir una teoría externa a una obra existente. No parece demasiado oportuno ensayar un entendimiento de una obra con un carácter técnico tan marcado una interpretación formalista y desconectada de su entorno.

Por su parte García del Monte retoma esta idea y propone que la operatoria consiste en “*liberar*” la planta baja y “*activar el suelo*”, de este modo la fachada se hace “*innecesaria*”, y ya no tiene ninguna intención compositiva⁷⁸. García del Monte a lo largo de toda su tesis doctoral logra mostrar como estas operaciones surgen de un entendimiento cabal de la técnica del pretensado y de la mecánica de los fluidos. Si bien coincide con Spiro en que el espacio debajo de las obras de PMdR debe ser entendido como una *invención* del arquitecto, esta aparece como el resultado *necesario* de decisiones estructurales, mecánicas, y fenomenológicas, y no de una teoría formalista. Elevar el volumen edificable no es la materialización de un planteo teórico, sino una solución práctica a las condiciones de producción en las que se lleva adelante el proyecto. En el SESC-24 la fachada a la calle se arma con un sistema de muro cortina de vidrio tradicional que refleja su entorno casi como si la fachada del edificio fuera el puro reflejo de la ciudad. Por el contrario hacia el centro de la manzana, cerrando la rampa se arma un muro de vidrio transparente que deja ver los edificios vecinos, con un sistema de soportes metálicos diseñado con gran maestría y cuidado.

⁷⁵ Spiro, *Paulo Archias Mendes Da Rocha: Bauten Und Projekte*, 13.

. “The boundary between inside and outside is shifted and partially even eliminated. Colin Rowe writes in this regard, ‘For, if floors are horizontal walls, then, presumably, walls are vertical floors; and... the elevations become plans... Thus, the understanding of the ceiling mutates to being the front façade”

⁷⁶ Peter Eisenman, “Palladio Virtuel,” *Domus*, no. 991 (2015): 32.

⁷⁷ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (WW Norton & Company, 1971).

⁷⁸ Monte., *Paulo Mendes Da Rocha : Conciencia Arquitectónica Del Pretensado* .

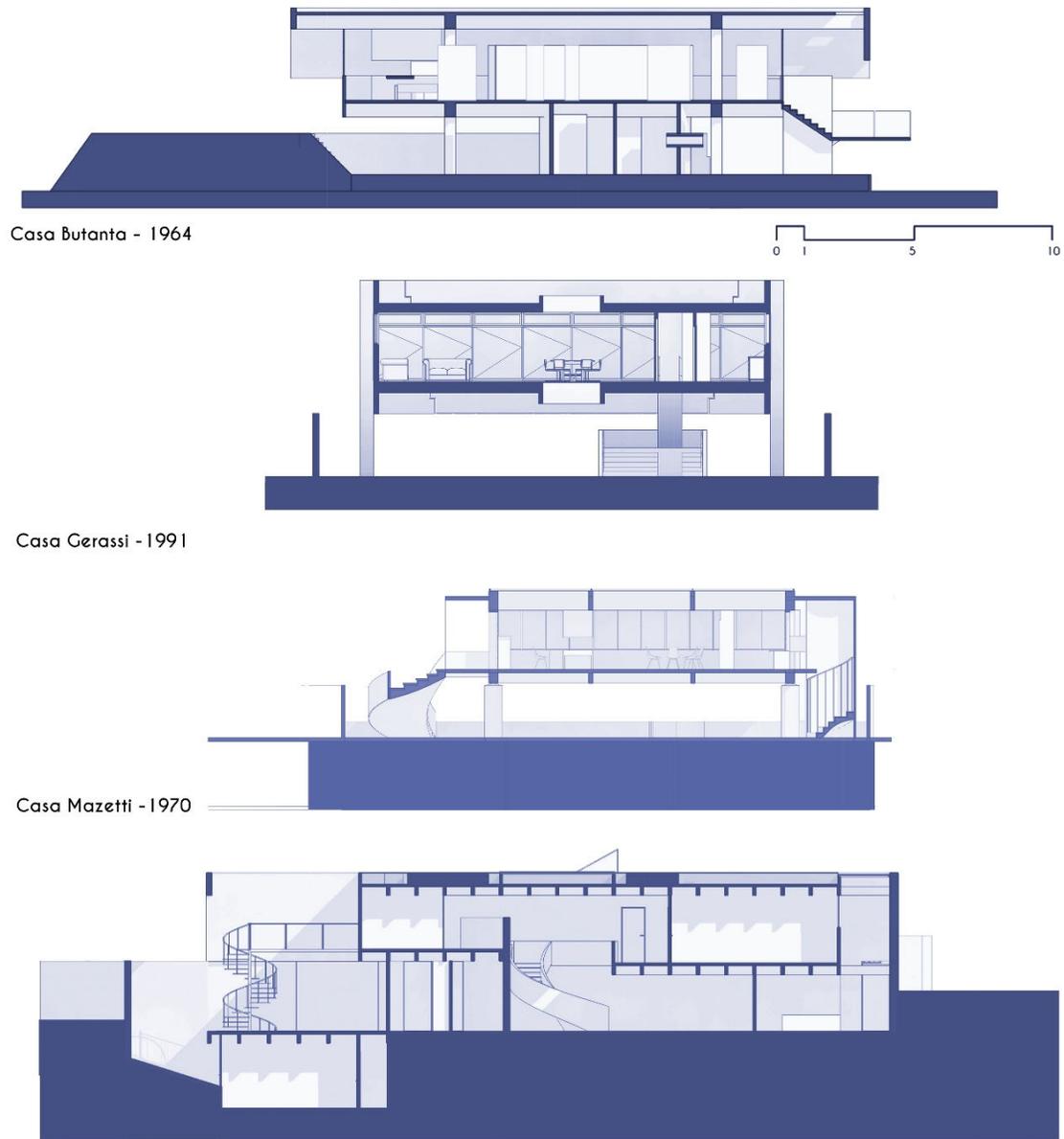


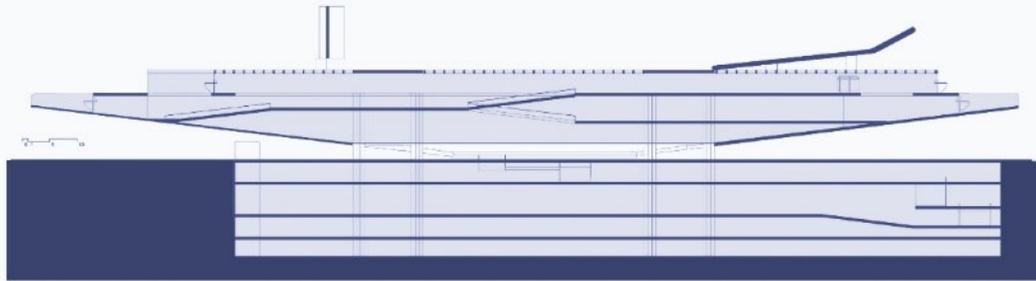
Ilustración 26, Secciones de casas con planta liberada.

Josep Ferrando trata el tema en su artículo “João Vilanova Artigas, fundador de la ‘Escola Paulista” publicado en el especial de la revista DPA dedicado a la Arquitectura Paulista. Ferrando también se refiere a esta operación, pero ya no es tratada como un tema particular de la obra de PMdR sino que la considera una de las características de un grupo de arquitectos que de algún modo estaban liderados por Vilanova Artigas. “A finales de los años 50 un grupo de arquitectos afincados en São Paulo sentaron las bases de una arquitectura particular por su relación con el lugar, y a cuyas obras se las aglutinó bajo el término de ‘Escola Paulista”⁷⁹. Ferrando detecta 4 características que considera fundamentales y las llama: *arquitectura topográfica*, *volumetría unitaria*, *estructura espacial*, y *vacío democrático*. Si bien no se ofrece demasiada explicación respecto de los alcances y las particularidades de cada uno de estos puntos, los dos primeros tratan la misma cuestión que Spiro y Del Monte. Ferrando explica que es habitual en los proyectos de este grupo de arquitectos realizar operaciones topográficas en el suelo y luego construir una cubierta plana y unitaria produciendo un vacío activo. Entiende que entre el suelo y la cubierta se produce una dialéctica y se generan tensiones que dan el carácter al proyecto. En palabras de Ferrando: “La construcción de este vacío activo venía dada por dos elementos autónomos que establecían una relación dialógica: suelo y techo. Al arreglo del suelo mediante operaciones de desmonte y terraplenado se le sobreponía un techo universal, una cubierta que hacía funciones de cielo.”⁸⁰ Ferrando ofrece una explicación política un tanto alegórica para estas operaciones arquitectónicas. Si bien es indiscutible el compromiso político de PMdR y su interés en la participación de la construcción de una sociedad más justa, no parece adecuado como su artículo busca entender la obra del arquitecto de un modo alegórico. La forma de la arquitectura no debe ser leída como un ícono, sino como el resultado de decisiones proyectuales determinadas que responden a un complejo sistema de producción con sus particularidades y contingencias.

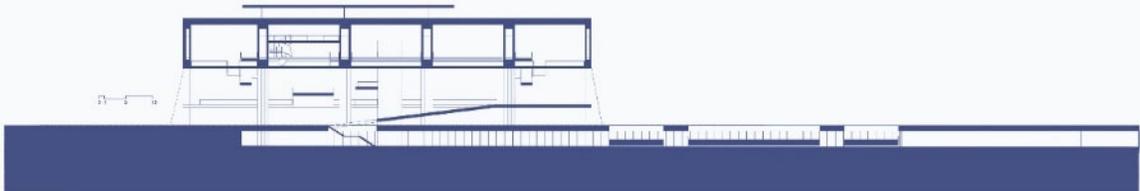
Sea por el motivo que sea esta operación de elevar el edificio y allí generar el espacio de transición entre los espacios interiores y exteriores, se repite en muchas de sus obras. Es utilizada tanto en edificios de vivienda como para resolver programas institucionales, o culturales. El espacio generado bajo la casa elevada no puede ser entendido simplemente como la planta baja libre, o la casa sobre pilotis. En primer lugar, porque el espacio debajo de los edificios suele estar limitado y si bien busca tener una continuidad con el sitio donde está implantado, genera límites claros, no se trata de elevar el edificio y dejar que por debajo continúe sin limitaciones el parque donde se implanta. Por el contrario, se arma un recinto claramente definido que lo contiene y lo caracteriza. En segundo lugar, no se utiliza un sistema de columnas que convierten esa supuesta planta baja libre en una sala hipóstila, sino que la técnica del hormigón pretensado, in situ o prefabricado, es utilizada con tal destreza que permite lograr grandes luces que dejan ese espacio totalmente liberado de obstáculos.

⁷⁹ Josep Ferrando Bramona, “João Vilanova Artigas, Fundador de La” Escola Paulista,” *DPA: Documents de Projectes d’Arquitectura*, no. 30 (2014): 7.

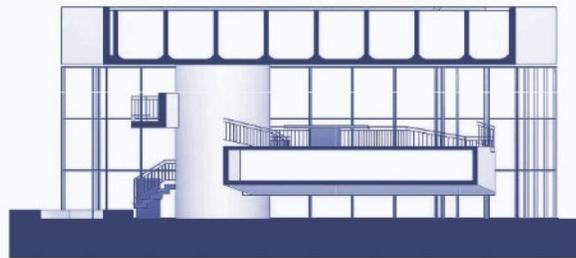
⁸⁰ Ferrando Bramona, 7.



Centre George Pompidou 1971



MAC 1976



Capilla San Pedro 1987



Mube 1995

Ilustración 27, plantas bajas libres en edificios de usos público.

La proeza técnica de salvar grandes luces con estructuras triliticas como si se tratara de dólmenes y menhires es puesta en evidencia en sus obras, a menudo dejando pequeños espacios de entre 30 y 50 centímetros entre la viga pretensada y algún elemento apoyado en el suelo en el centro de la viga, en el lugar donde la mínima flecha quedaría en evidencia, como se ve en la casa Gerassi donde se coloca la baranda de la escalera 50cm debajo de la viga pretensada poniendo en evidencia la rigurosidad del cálculo y haciendo un alarde tecnológico casi imperceptible. El cálculo riguroso y el cuidado trabajo de las propiedades del hormigón armado y pretensado son imprescindibles para poder lograr este tipo de encuentros.

Ese suelo liberado es logrado con un gran despliegue técnico y es puesto en evidencia, todos los elementos estructurales son tratados también con fines estéticos y poéticos. Los rebajes para los gatos utilizados en el pretensado como en la casa Masetti, las juntas móviles como en el MuBE, o los soportes para piezas prefabricadas, como en la casa Gerassi, son siempre dejados en evidencia y se convierten en el lenguaje formal de los edificios.

Con la estrategia de elevar el edificio y dejar sin programa definido la planta baja se logra una relación muy particular con la ciudad. Si bien puede existir una unidad espacial entre los sectores íntimos y el exterior de la casa esta no ocurre en el nivel de circulación de la ciudad. Es una estrategia que no es formalista sino profundamente humana, logra determinados modos de relación entre personas.

Al elevar el edificio liberando la planta baja se generan dos claras situaciones, la planta baja libre, *de transición*, y los niveles superiores *interior*, el elemento de articulación de estos dos es la clave de su funcionamiento y está siempre resuelto con extremo cuidado en las obras de PMdR. La solución cuidadosa y adecuada para cada uno de los proyectos es una de las cualidades más importantes de su obra. Trabaja con una gran diversidad de operaciones y un enorme repertorio técnico y formal, con esto consigue ofrecer soluciones adecuadas para cada situación. Como señala Marcelo Faiden: "...los bajos de los edificios altos serán el espacio donde éstos entren en contacto, el lugar donde pacten sus conflictos e intereses."⁸¹ La dificultad de la liberación de la planta baja no radica simplemente en la solución estructural que permite transmitir las cargas estructurales en menos puntos sin la necesidad de muros portantes que generen quiebres y recintos, sino en cuales son las soluciones técnicas que garanticen los flujos energéticos y circulatorios sin fragmentaciones. Las soluciones propuestas por PMdR no solo responden al problema estructural y técnico, sino que además logran caracterizar estos nuevos espacios. En el edificio del FIESP sobre la avenida Paulista este espacio liberado en el edificio diseñado por Rino Levi, que por diversos motivos, había sido fragmentado y cerrado al uso público. Años más tarde y dadas nuevas condiciones sociales y económicas en la avenida Paulista, PMdR es convocado para proponer una solución que saque provecho de este espacio permitiendo el acceso del público. El proyecto lo hace en colaboración con MMBB y con Ángelo Bucci. En este proyecto queda manifiesta la capacidad del arquitecto de articular estos espacios incluso en proyectos ya existentes.

⁸¹ M. Faiden, "Los Bajos de Los Edificios Altos," *ARQ (Santiago)* (2015), 14.

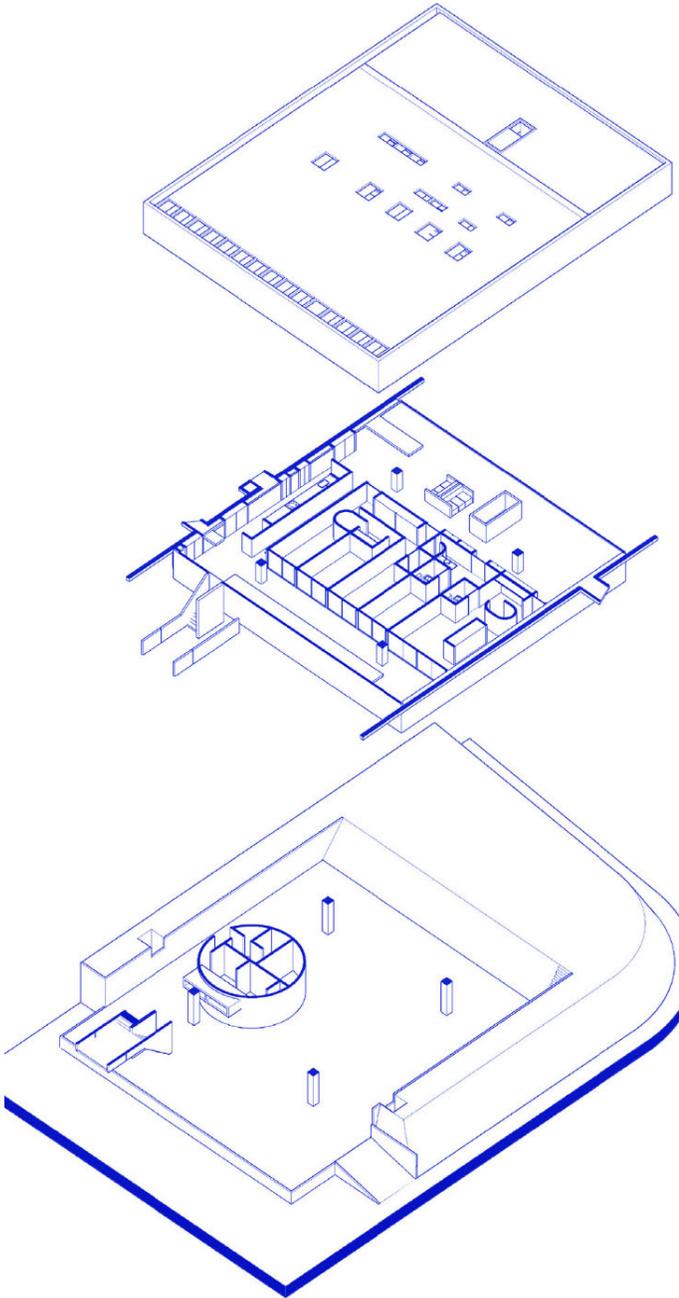


Ilustración 28.

Axonométrica de despiece que muestra la planta liberada y el armado de la planta de la casa Butanta.

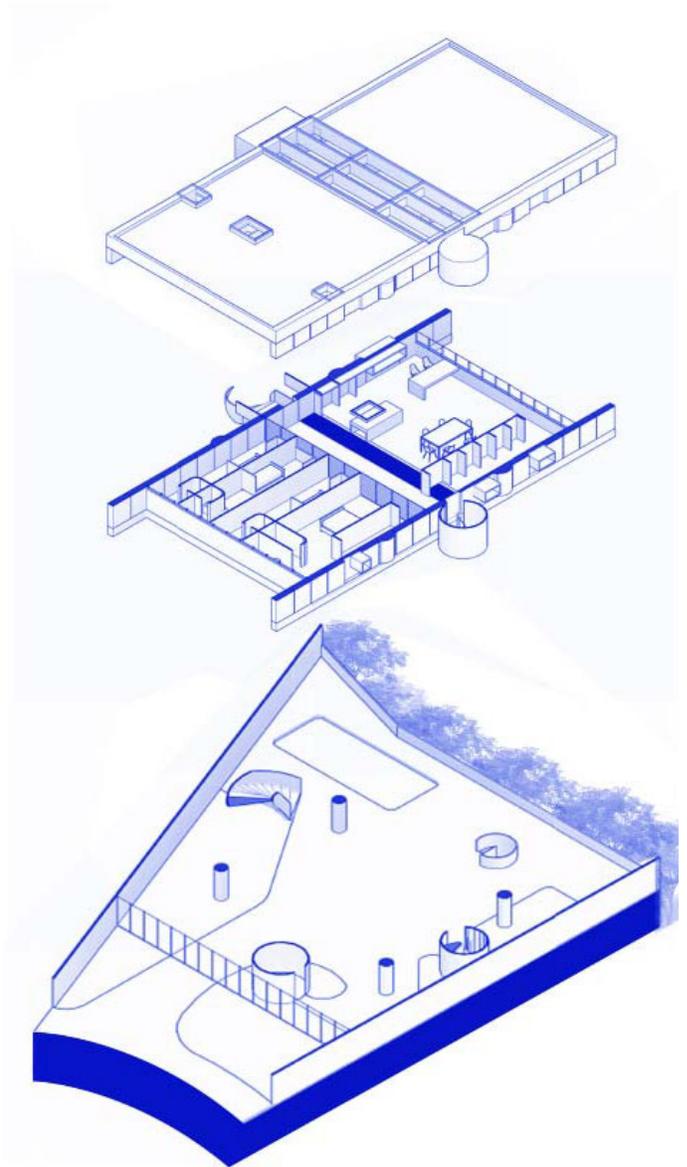


Ilustración 29

Se puede ver una solución muy similar en el modo en que se libera la planta baja de la casa Masetti y como se arma la planta superior.

Faiden sostiene que los primeros edificios en altura de Chicago y Manhattan no transforman la relación con la cota cero, propone: “Durante este período la relación entre la construcción en altura y la cota cero se mantuvo prácticamente intacta, incluso la adopción del hierro estructural no logró alterar la relación de “los bajos” con el espacio urbano.”⁸²

Los primeros edificios altos no veían modificados sus protocolos de interacción con la ciudad respecto de edificios pequeños o casas. Posteriormente esos bajos, esas plantas liberadas han ido tomando nuevas formas y desarrollando un nuevo vínculo entre la ciudad y la construcción. La obra de PMdR entiende estos nuevos protocolos incluso en programas pequeños como una casa en que la cota cero es entendida como una interfaz moderna entre el mundo de mayor intimidad y la ciudad y su infraestructura. En la tienda Forma puede verse con claridad cómo (además de la clara estrategia estructural y la operación señalada por Liernur de mostrarse “como un enorme cartel publicitario”⁸³) la planta baja es principalmente el espacio de interfaz con la ciudad los 4 apoyos no solo son una solución estructural sino que además son los lugares por donde el edificio se conecta con las infraestructuras de la ciudad, y la planta baja libre es el espacio para el cambio de ritmo, para el *montaje* entre las dos escenas, la de la velocidad de la ciudad y la calma de un local de muebles de lujo.

La operación principal de PMdR es reducir a los elementos más primitivos sus obras. Sus edificios no están aislados y las operaciones son más que las de la cabaña tropical de Gottfried Semper ya que están conectadas con la infraestructura de la metrópolis. La planta baja libre en PMdR es entendida entonces como una operación concreta que responde a necesidades técnicas que no por ello es brusca sino que, todo lo contrario, es trabajada cuidadosamente con un sentido poético.

⁸² Faiden, 16.

⁸³ Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” 43.

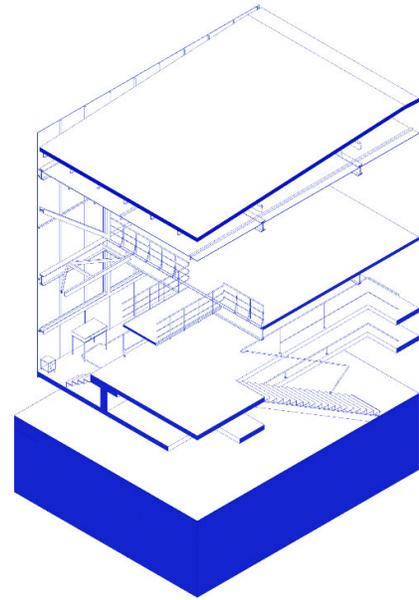
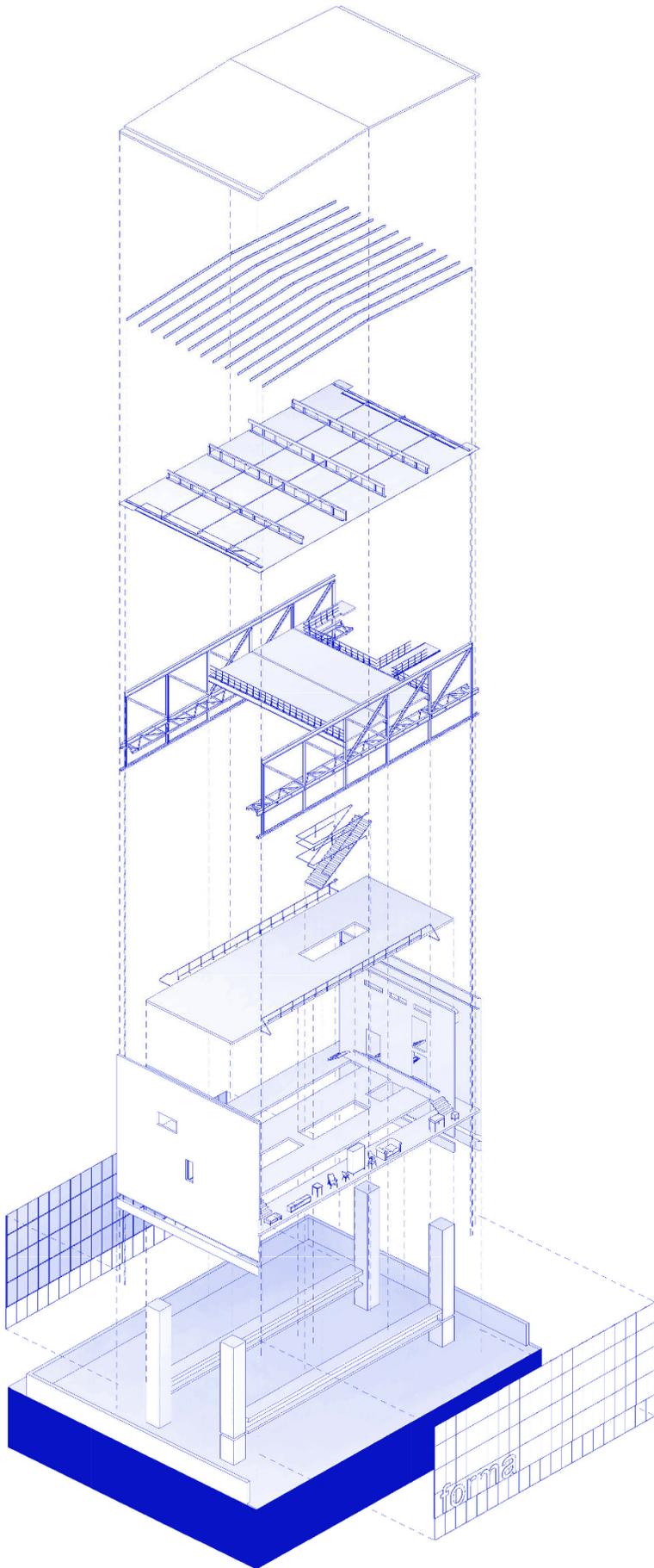


Ilustración 31, Detalle escalera levadiza de tienda forma.

En el centro de la estructura-edificio de la Tienda Forma, se ubica una escalera móvil que funciona al mismo tiempo como puerta para cerrar el acceso al edificio.

Ilustración 30, Despiece Tienda Forma

El sistema estructural, que es utilizado para liberar la planta es al mismo tiempo el sistema de circulación vertical mecánica, y el mecanismo de conexión para los diferentes sistemas de instalaciones. La altura necesaria de las vigas se vuelve suficiente como para armar entrepisos dentro de la altura misma. Se habita la estructura de este edificio que es la máquina de su propia construcción.

2. Circulación vertical

1

El proyecto de Paulo Mendes da Rocha y MMBB utiliza la totalidad del edificio existente para situar el programa solicitado ofreciendo una gran flexibilidad a las plantas y decide colocar en uno de los lados todas las áreas de servicio y la circulación vertical. Cada uno de los niveles es acondicionado para uno de los usos planteados en el programa de necesidades: teatro; plaza, administración, restaurante, convivencia, biblioteca, exposiciones, odontología, deportes, danza, jardín, vestuarios, y piscina. La estrategia de articulación de estos programas es la construcción de una rampa a modo de continuación de la calle que recorre todo el edificio. Es la misma estrategia utilizada por el mismo equipo de arquitectos para el concurso de SESC Tautapé en 1996, en el que una calle elevada era el elemento articulador de los diversos programas, pero esta vez de modo vertical.

A esta particular yuxtaposición de programas públicos en vertical, ya ensayada en menor escala en Sesc Consolação por Icaro de Castro Mello y con el importante antecedente del Downtown Athletic Club en New York, se le solicita además la incorporación de espacios públicos en altura. A diferencia de los otros dos proyectos el Sesc 24 de Maio decide colocar una plaza de uso público en el piso 3 y otra en el piso 11. Para poder conservar la dinámica de los espacios fuera del nivel de la calle sin fracturar la fluidez no es suficiente con una gran batería de ascensores (como queda demostrado en la solución utilizada en Sesc Paulista). Es así como se incorpora al proyecto un componente arquitectónico que pudiera articular todos estos programas: una rampa de 2,5mts de ancho conecta de manera directa la calle con cada uno de los pisos plegando la calle e introduciendo la dinámica de la ciudad al interior del edificio.

La rampa parece colocada sin más de modo brutal, como descuidada, sin embargo, lejos de tratarse de una actitud torpe, sigue respondiendo del modo más simple y claro a necesidades particulares concretas. Se adapta a cada nivel, cambia de ritmo y de sentido para siempre mantener una pendiente adecuada y poder responder a las diferentes alturas de los diferentes niveles. Esta sostenida por 4 columnas de 65cm de diámetro colocadas en el ojo de la rampa. Las barandas de hormigón son la estructura misma del elemento que logra, al mismo tiempo, generar grandes luces libres y que no exista la sensación de vértigo en ningún momento logrando que funcione realmente como la continuidad de la calle. Al encontrarse encerrada por el edificio resulta muy difícil apreciarla, se realizó un dibujo que permite entenderla con claridad.

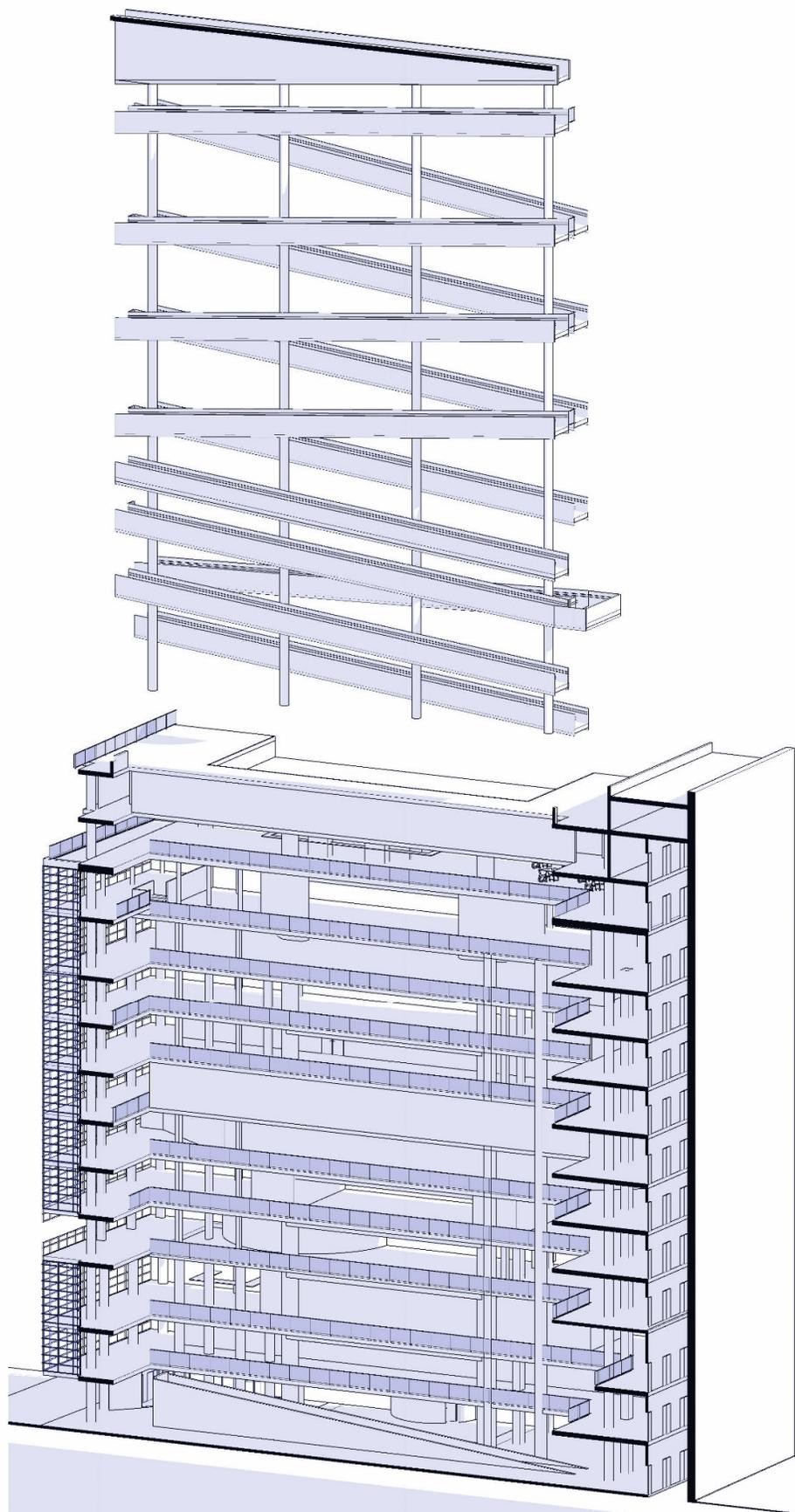
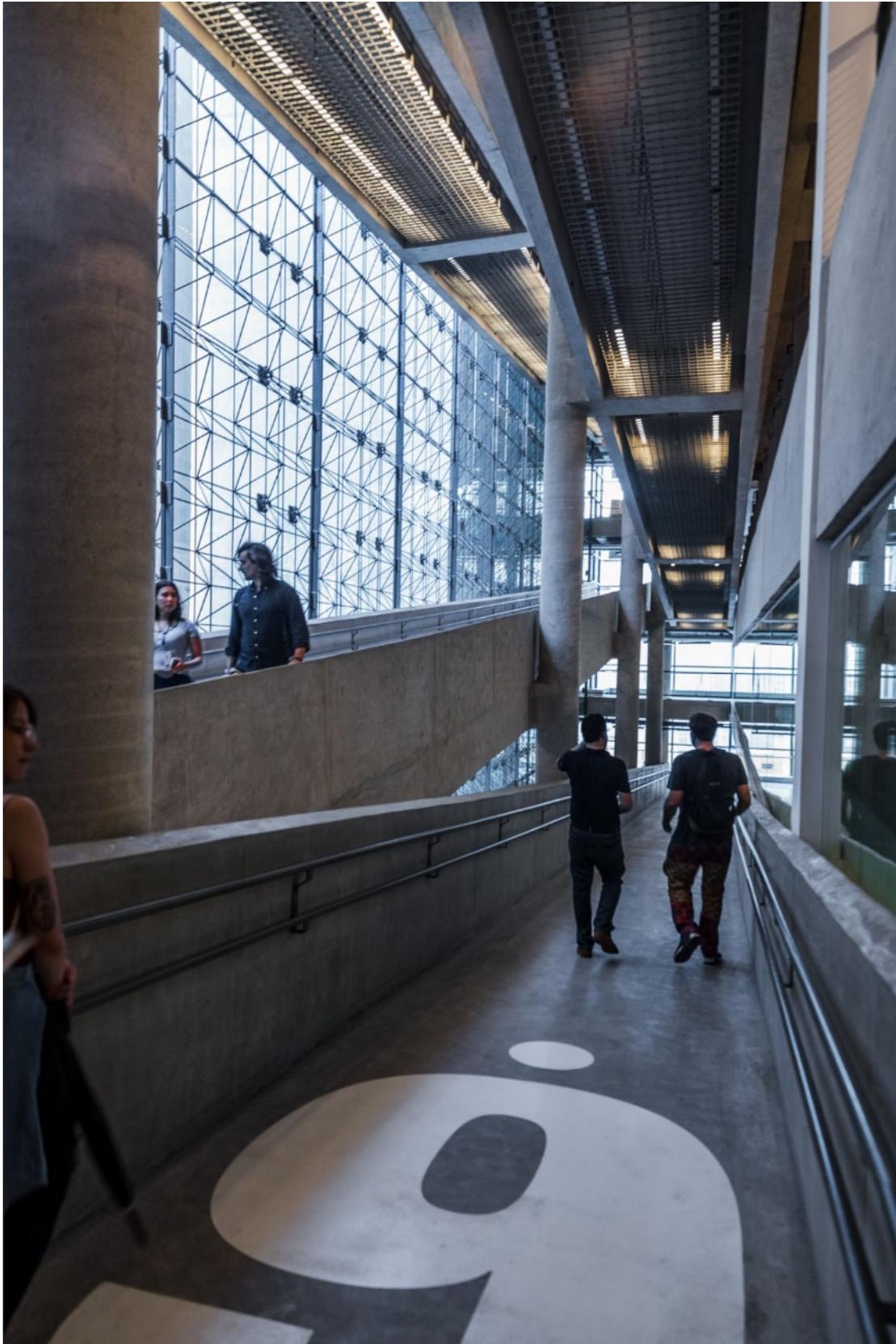


Ilustración 32, sistema de circulación vertical

Una rampa similar puede verse en el edificio de la FAU de Vilanova Artigas, también en São Paulo. Ambas rampas tienen características muy similares y logran introducir el espacio público hasta dentro de los edificios y en altura. Una estrategia similar, más contemporánea puede verse también en el proyecto del estudio francés Lacaton Vassal para la Ecole d'Architecture de Nantes. En este caso el proyecto propone, de manera similar, una plaza pública en la última planta. También resulta interesante analizar similitudes con la rampa propuesta por OMA para la Seattle Library, donde el parecido es más bien formal ya que no se ofrece la misma permeabilidad de accesos que se puede encontrar en Sesc 24 o en Nantes. Para OMA la rampa es un artefacto resuelto con muchísima maestría de articulación dentro de un edificio que busca separarse del entramado de la ciudad, de hecho, su envolvente exterior busca destacarse como objeto singular y no como parte integral del paisaje de la ciudad. Por otro lado, en los edificios señalados de Lacaton Vassal, Vilanova, y PMdR se trata de una estrategia para que el espacio público se yuxtaponga al edificio y los límites entre uno y otro se desdibujen. No se trata en estos casos de una operación formal sino de una estrategia programática. El edificio 24 de Maio ofrece una respuesta relevante tanto desde el punto de vista formal como desde la perspectiva social, es este encuentro que hace del edificio una obra trascendente y de particular interés para su estudio.

Los dispositivos de circulación y de distribución de instalaciones de las obras de PMdR son siempre un elemento construido con muchísimo cuidado y rigor, podrían incluso ser el motivo de un estudio en sí mismos. Si la operación general de cada obra es una reducción a su matriz más simple, estos dispositivos son una obra dentro de la obra tratados con el mismo cuidado y con las mismas reglas que la obra en general. Se pueden ubicar debajo del edificio, como en la casa Gerassi o en la tienda Forma, en un costado como en la casa Masetti o la Casa Butantã, dentro del propio edificio como en el Sesc 24 de Maio. Suele ser una escalera de hormigón visto con características objetuales que se distingue fácilmente, organiza los usos de la casa y le otorga ritmo a la obra. El tratamiento de estos dispositivos demuestra que la cota cero es tratada como el espacio de conexión entre los edificios y la ciudad. En algunas ocasiones los edificios tienen subsuelos y en cada uno las instalaciones son diferentes por eso es difícil reducirlo a una estrategia formalista como intentan algunos autores. Se trata de un modo de entenderlos como una parte más de la ciudad, los museos, los espacios culturales, e incluso las casas, son parte de la infraestructura metropolitana, la cota cero es ese sitio de interfaz entre las redes existentes y la construcción en sí.



En la Casa Gerassi, el elemento de articulación entre el suelo liberado y el volumen superior puede ser entendido como una escalera de dos tramos o como una escalera sobre otra escalera. El primer tramo mide 4mts de ancho, mientras que el segundo tramo mide 1m de ancho. Así, si bien la escalera es un elemento grande que organiza el espacio de la planta baja, la entrada a la casa no es grandilocuente. El parapeto de la escalera tiene 1,7m, se sitúa justo por arriba de la línea de visuales de una persona parada, esto manifiesta un armado del espacio que no es abstracto, sino que está constantemente referido a una vivencia concreta de la vida de las personas sin dejar nunca de ser una arquitectura rigurosa y profundamente intelectual. La viga pretensada se ubica justo sobre el parapeto a una altura de 2,2m, esto produce una separación de 50cm que genera una tensión visual. Esa pequeña franja evidencia todas las cargas que está tomando la viga pretensada que debe tener una flecha muy pequeña ya que quedaría muy marcada en este lugar. El cálculo riguroso y el cuidado trabajo de las propiedades del hormigón armado son imprescindibles para poder lograr este tipo de encuentros. La baranda aparece como un elemento independiente simplemente colocada, un tubo metálico plegado con una continuidad de comienzo a fin, con soportes amurados al lateral de la escalera, para evitar el salto de altura de la baranda en un mismo punto la esclera se desplaza 3 pedadas dentro del descanso, esto es dos más que lo estrictamente necesario a estos fines, con esta operación el dibujo que genera la baranda es usado de manera expresiva. Este modo de solucionar barandas se puede rastrear tanto en obras de PMdR como de Vilanova Artigas, se trata de abordar temas simples del trabajo cotidiano del arquitecto, la solución de una baranda, o el cálculo de una alzada y una pedada, y hacerlo con extremo cuidado para lograr extraer de ese trabajo tan particularmente técnico un resultado expresivo que puede trabajar en una dimensión artística. Aguilar recuerda el manifiesto de Max Bill "Forma, función, belleza" de 1955:

"Deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas, donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser igualmente definido como suma de todas las funciones en unidad armónica, convirtiéndose así en un elemento natural de la vida cotidiana. Este estado de cosas es lo que podríamos llamar cultura, y hacia ello nos encaminamos"

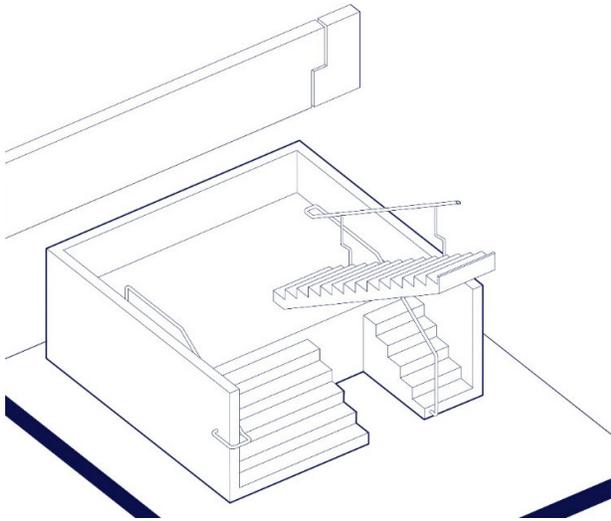


Ilustración 33

Detalle de la escalera Casa Gerassi, conectando con el nivel superior

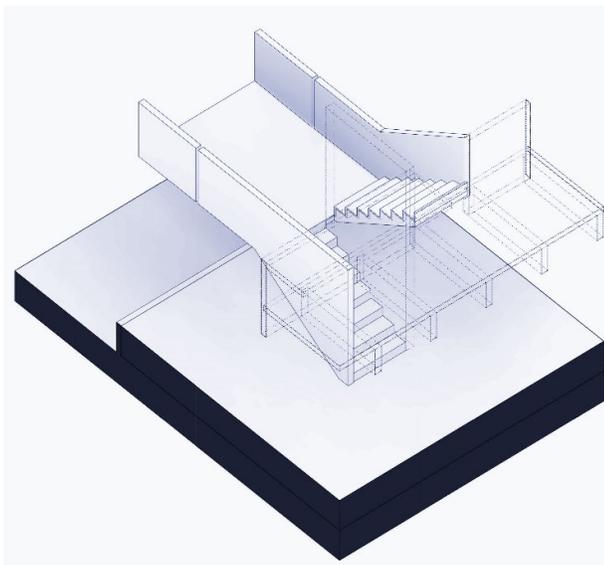
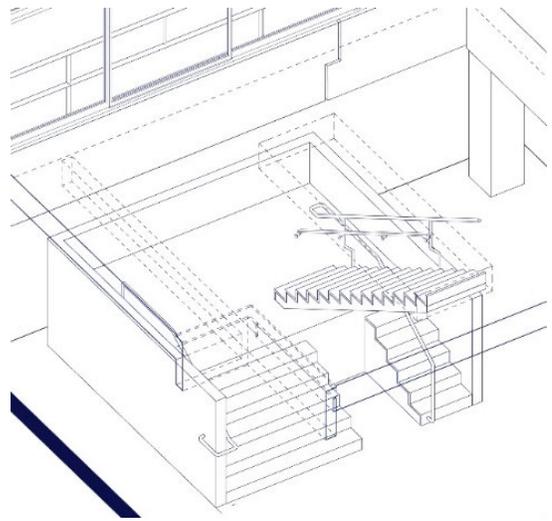


Ilustración 34, Escalera Casa Butantã

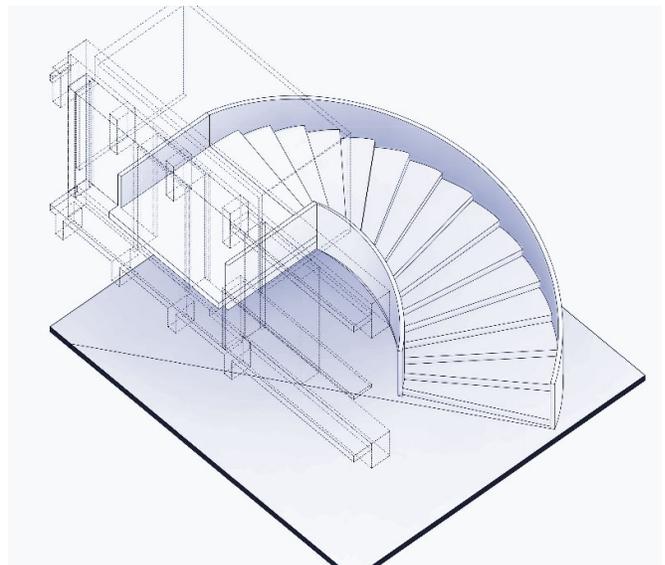


Ilustración 35 Escalera Casa Masetti En estos dos casos la escalera se coloca al lado del volumen elevado.

El modo en el que los proyectos de PMdR trabajan la cota cero es el modo con que sus edificios forman parte de una construcción más grande que es la ciudad. Tiene una gran creencia en el progreso y en la razón. En sus palabras: “El miedo a lo racional, la muy difamada frialdad de la racionalidad es una gran tontería. ¿Qué dice el poeta? Naturalmente un poema consiste solo de sentimientos, pero está hecho de palabras. Exactamente del mismo modo, la ciudad puede ser pura emoción, pero está hecha de tecnología”⁸⁴. Queda claro que la planta liberada no es un tema formalista, ni un modo de separarse de la ciudad colocando objetos aislados, porque su preocupación es la ciudad en su totalidad, la construcción de un territorio y cómo sus edificios son una parte más de la construcción colectiva de la ciudad que es la naturaleza transformada para que las personas podamos vivir allí. “La arquitectura suprema de Venecia es la constitución de su territorio, y la fundación de su razonamiento arquitectónico es la construcción de canales, una nueva especialidad para asistir el comercio marítimo en el corazón de Europa”⁸⁵.

2

Como se trata de una estrategia de conexión e intercambio con la ciudad y no una solución formalista, se extiende en muchas ocasiones dentro de los edificios y logra que ese suelo liberado al uso público sobrepase la cota cero. Que ese espacio de interfaz con la ciudad atraviese verticalmente el edificio, no creando una calle interna, o una ciudad dentro de una ciudad como ocurre en el Sesc Pompeia sino haciendo una continuidad de la calle, de sus flujos de personas, de energía, y de fluidos. Para ello se sirve de diversos recursos, rampas y planos inclinados, escaleras, ascensores, y grandes pilares de servicios. De esta manera logra en programas más complejos que los de una casa y en espacios reducidos una articulación continua entre programas superpuestos verticalmente.

⁸⁴ Pisani, *Paulo Mendes Da Rocha. Complete Works*, 37. “The fear of rationality, the much-maligned coldness of rationality, is a great foolishness. What does the poet say? Naturally a poem consists only of feelings, but it is made up of words. In exactly the same way, the city can be pure emotion, but it is made up of technology”

⁸⁵ Artigas and Winsky, “Paulo Mendes Da Rocha Fifty Years,” 71. “The supreme architecture of Venice is the constitution of its territory and the foundation of its architectural reasoning is the construction of the canals, a new specialism to assist maritime trade in the heart of Europe”

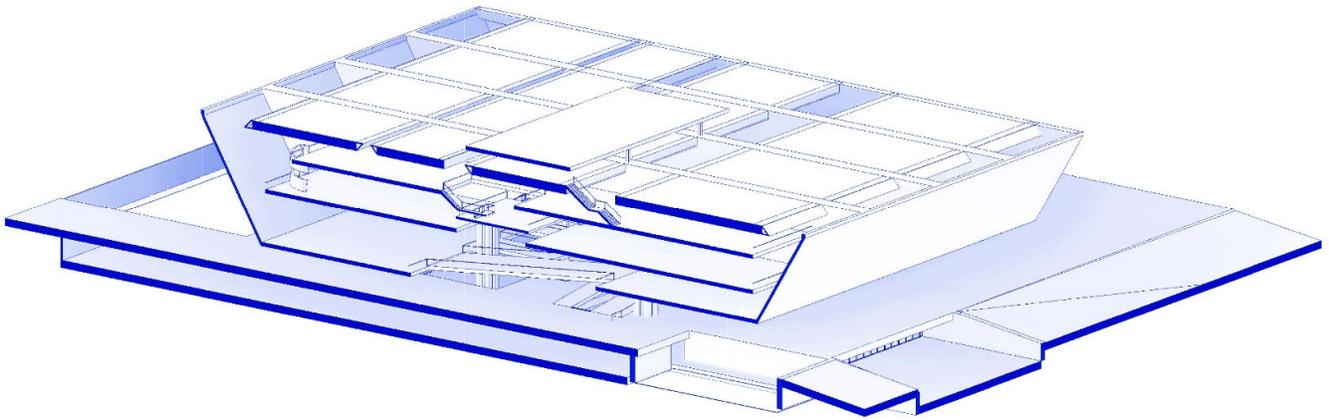


Ilustración 36, proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo. 1976. El proyecto propone una continuidad de usos públicos desde la cota cero hasta el último nivel del edificio.

En oposición a este modo de entender la articulación vertical programática se encuentra el Down Town Athletic Club descrito por Rem Koolhaas en *Delirious New York*⁸⁶. Que se convirtió en el arquetipo del edificio de usos múltiples que yuxtapone programas diversos verticalmente. En cada uno de los niveles ocurre una escena totalmente diversa, sin ninguna relación las unas con las otras, aisladas y autónomas. A esta separación programática que vuelve cada piso independiente Koolhaas la llama *cisma vertical*. Todos esos niveles son conectados por una batería de ascensores que se convierte en un artefacto de montaje de escenas diversas y aisladas. El ascensor no funciona como una transición sino como un corte abrupto, se sale de un nivel con un programa determinado se entra en el ascensor que funciona como un espacio sin tiempo, independiente, y luego se entra en una nueva escena. El corte es rotundo. Esto responde a la imagen de ciudad que propone Koolhaas en su manifiesto, una ciudad fragmentada que se encuentra en el lado opuesto de las ideas de MPdR.

En la obra de PMdR esta yuxtaposición programática es lograda sin la necesidad de este cisma vertical. Del mismo modo que consigue una relación de continuidad vertical a la hora de resolver programas de vivienda, cuando se enfrenta a programas más complejos consigue esta misma continuidad. Lo logra por medio de planos diagonales y de la descomposición de los niveles como elementos autónomos. No piensa en niveles independientes sino en operaciones formales. No se debe hablar de un elemento que une dos plantas autónomas como ocurre con las rampas en la *promenade architectural*, aquí lo que ocurre es que los límites entre cada nivel se desdibujan ya no son niveles diferentes, sino que son un solo plano que es plegado. Esto ocurre tanto en sus casas, como ya se desarrolló, como en sus escuelas, en los juzgados, los clubes, y casi todos los edificios diseñados en relación con el Plano de Ação. En la corte Avaré de 1961 se puede ver como no se está pensando en una superposición de planos, sino que se trata de un trabajo formal sobre la materia, a la que en ocasiones se le otorgan las características necesarias para caminar sobre ella o se pliega para cambiar de nivel o para cubrir el espacio. Pero todo el potencial de esta operatoria tiene su máxima expresión en los proyectos para el centro George Pompidou en 1971 y el proyecto para el MAC en 1975. En las ilustraciones puede verse concretamente como se materializa este tratamiento de los niveles.

Se pueden encontrar antecedentes en la rampa del pabellón de Brasil para la exposición en New York de 1939 de Niemeyer, la rampa y las curvas ayudan a dar una sensación de fluidez. Sin embargo, se trata de dos planos conectados con un elemento autónomo. Se puede encontrar también una relación muy importante con la rampa de la FAU-USP también de 1961-1968⁸⁷. En esta obra maestra de Vilanova Artigas, el espacio central y la rampa consiguen construir una unidad a todo el proyecto. La intención de generar un espacio continuo es evidente, y está lograda con maestría, los espacios semicubiertos, la transición casi imperceptible entre el interior y el exterior, la relación de todos los niveles que balconean sobre el espacio central participando de una misma escena.

⁸⁶ Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (The Monacelli Press, LLC, 2014).

⁸⁷ Hay que remarcar que la obra de Vilanova Artigas y la de PMdR son bastante contemporáneas, si bien Vilanova era mayor y tenía un carácter de líder más importante que PMdR, no resulta convincente la teoría del maestro-alumno de modo tan directo.

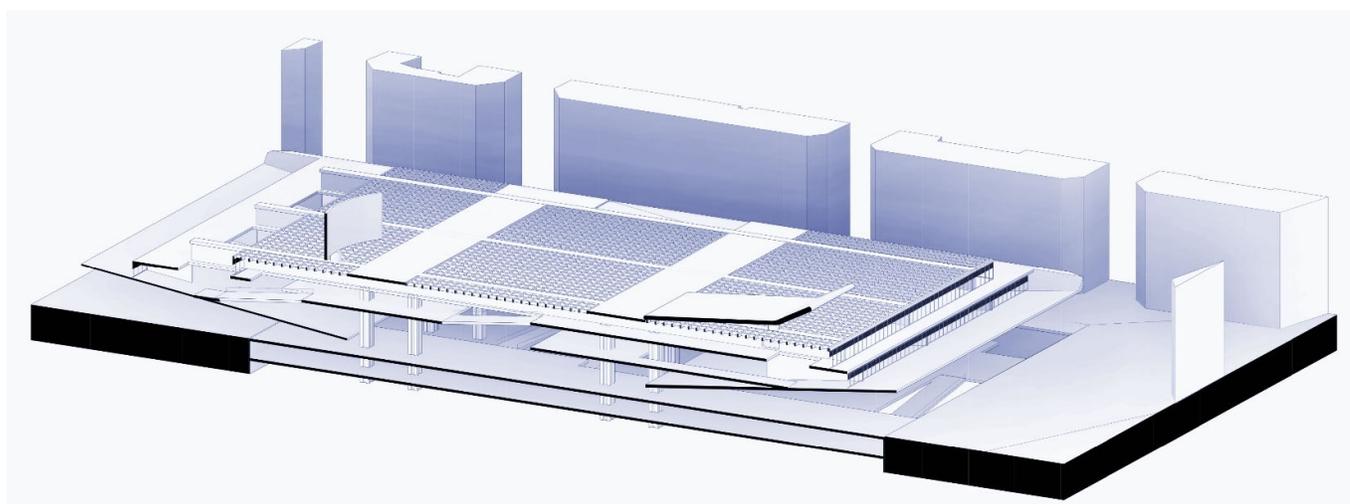


Ilustración 37, propuesta para Centro George Pompidou 1971.

Sin embargo, aquí la lectura en conjunto del edificio se consigue porque todos los espacios forman, de alguna manera, parte del mismo espacio central. Así mismo, la rampa que está muy bien integrada sigue siendo un elemento autónomo. El Palacio de Congresos de Estrasburgo de Le Corbusier que también trabaja temas similares, aunque todavía con una rampa siendo un elemento autónomo, es también de 1961. En proyectos como el Pompidou (1971) y el MAC (1976) resulta muy difícil ver la diferencia entre un nivel y el otro. Por medio de planos inclinados se logra una continuidad entre el suelo y la cubierta puede suponerse que esto es un antecedente del proyecto de OMA para la biblioteca Jussieu de 1992, ampliamente reconocido justamente por esta razón. Resulta razonable suponer que un arquitecto como Rem Koolhaas conocía esos proyectos, al menos el del centro Pompidou que fue un concurso internacional y es muy probable que su trabajo se haya visto influenciado de algún modo por la obra de PMdR.

Uno de los temas de la metrópoli es la superposición de usos y la congestión. Rem Koolhaas describe como New York hace frente a esta situación. Los edificios del Manhattan de Koolhaas son independientes, autónomos. El territorio está fragmentado de modo arbitrario en pequeños territorios que no están relacionados entre sí. Para hacer frente a la multiplicidad de usos, a los programas complejos, y a la enorme congestión de la metrópolis, simplemente evade el problema y ofrece una respuesta que no incomoda a las relaciones de producción establecidas. Los edificios recurren a lo que Koolhaas llama *lobotomía*, cada edificio se considera separado del resto de la ciudad se “lobomotiza” y ofrece una imagen hacia afuera y otra completamente des conexa hacia adentro. La metrópolis de Koolhaas es la ciudad de los monumentos, una colección de elementos autónomos siempre en potencial guerra los unos con los otros. PMdR tiene un entendimiento distinto de la ciudad, “...la razón de ser de una ciudad hecha de monumentos parece un anacronismo, una idea degenerada y un síntoma de decadencia capaz de producir verdaderos horrores, incluso desde el punto de vista técnico. La arquitectura contemporánea es esencialmente el diseño de la ciudad más que su decoración con espantosas sucesiones de artefactos extravagantes. Necesitamos unir el nudo en la separación esquizofrénica de la arquitectura del urbanismo, el arte de la técnica y el arte de la ciencia.”⁸⁸ En esa búsqueda de unificar el urbanismo y la arquitectura suele verse un trabajo topográfico en la cota cero de sus edificios desdibuja esos límites. En las ilustraciones del edificio Jaraguá y el MuBE pueden verse estas operaciones, están vinculadas a tal punto que no puede entenderse la operación sin dibujar también, al menos, su entorno inmediato.

⁸⁸ Artigas and Winsky, “Paulo Mendes Da Rocha Fifty Years,” 72. “...the rationale of a city made up of monuments seems an anachronism, a degenerate idea, and a symptom of decadence capable of producing veritable horrors, even from a technical point of view. Contemporary architecture is essentially the design of the city rather than the decoration of such with hideous successions of extravagant artefacts. We need to unite the knot in the schizophrenic separation of architecture from urbanism, art from technique, and art from science.”

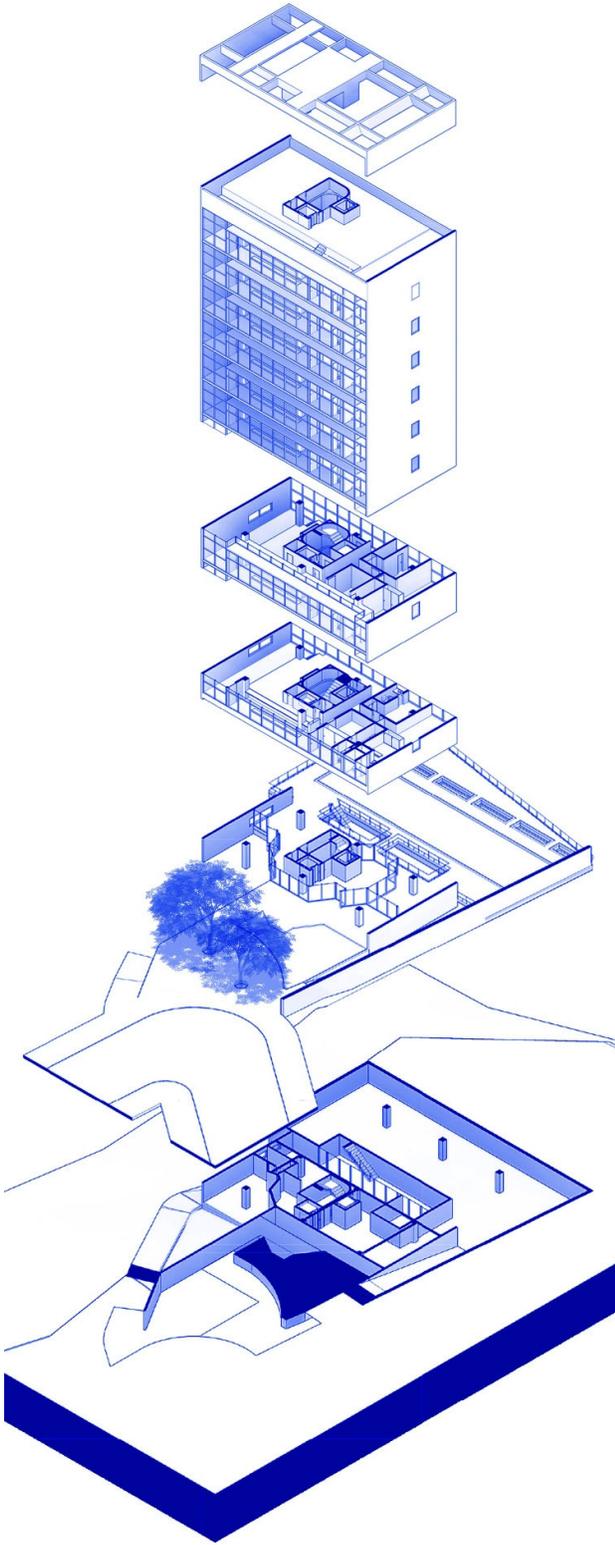


Ilustración 39, despiece del edificio Jaragua.

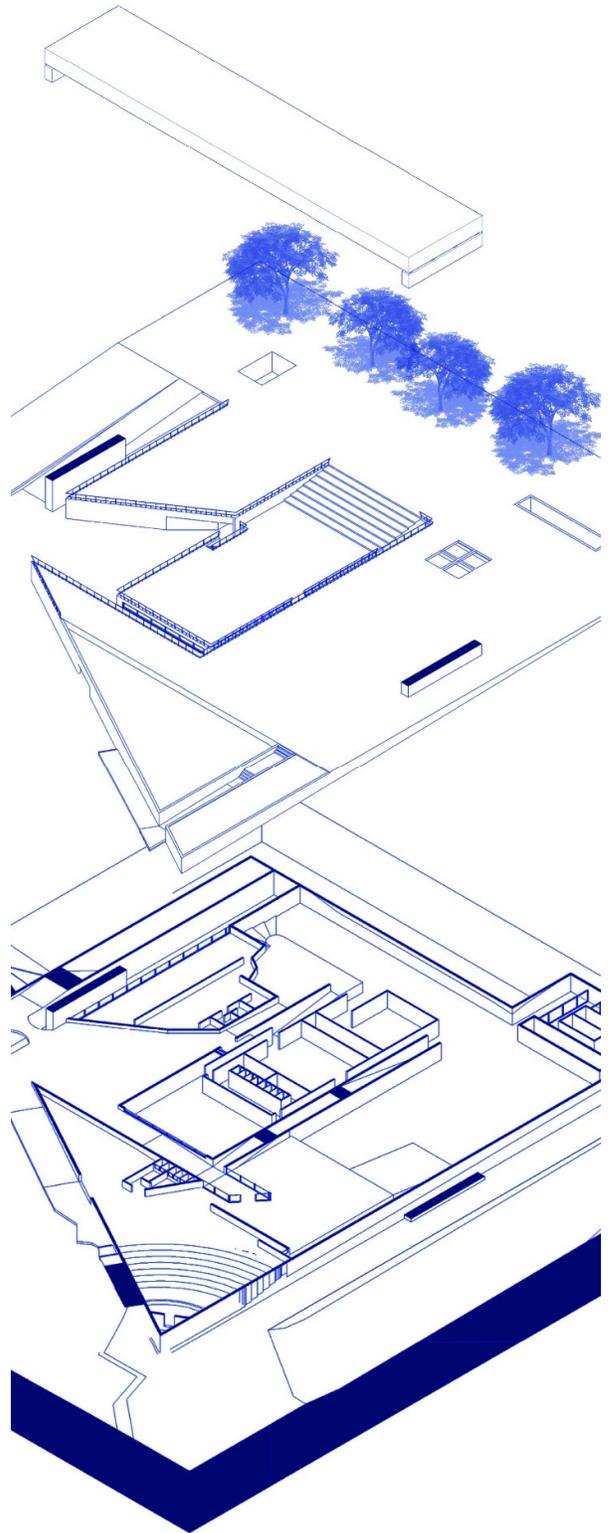


Ilustración 38, Despiece de Museo Brasileiro de la Escultura.

PMdR repite que el territorio de la superficie de la tierra es uno solo y sus operaciones son sobre esa superficie. Entiende a la ciudad como el resultado del deseo de los humanos de vivir juntos, y como la transformación colectiva de la naturaleza para hacerla apta a estos fines. En palabras de PMdR: “la geografía, en mi opinión, es la primera y más importante de las arquitecturas”⁸⁹ Este modo de entender el territorio hace que sus operaciones si bien se limiten a los límites arbitrarios del solar sobre el que debe trabajar, sean siempre operaciones que consideren toda la ciudad, que sean parte del gran proyecto de reacondicionamiento de la superficie terrestre para la vida humana. Se consigue entonces un diálogo con la congestión de la ciudad que no requiere de esa fractura. Para esto la operatoria consiste en lo que Del Monte llama, *suelo activado*. A través del trabajo en la topografía se consigue que sea la misma ciudad que se modifica para generar las espacialidades buscadas y no una serie de elementos yuxtapuestos.

Con operaciones claras PMdR se enfrenta de un modo directo a las temáticas de los programas complejos que aborda. Sin dejar de lado su posicionamiento y siempre reduciendo las operaciones a su mínima expresión trata los temas más sofisticados de la arquitectura. Probablemente lo más interesante es que logra proyectar edificios con una enorme complejidad sin necesidad de recursos barrocos y sobrecargados. Las acciones son siempre las mínimas y las que generan el mayor impacto.

⁸⁹ Artigas and Winsky, 171. “Geography, in my opinion, is the primary and most primordial of architectures.”

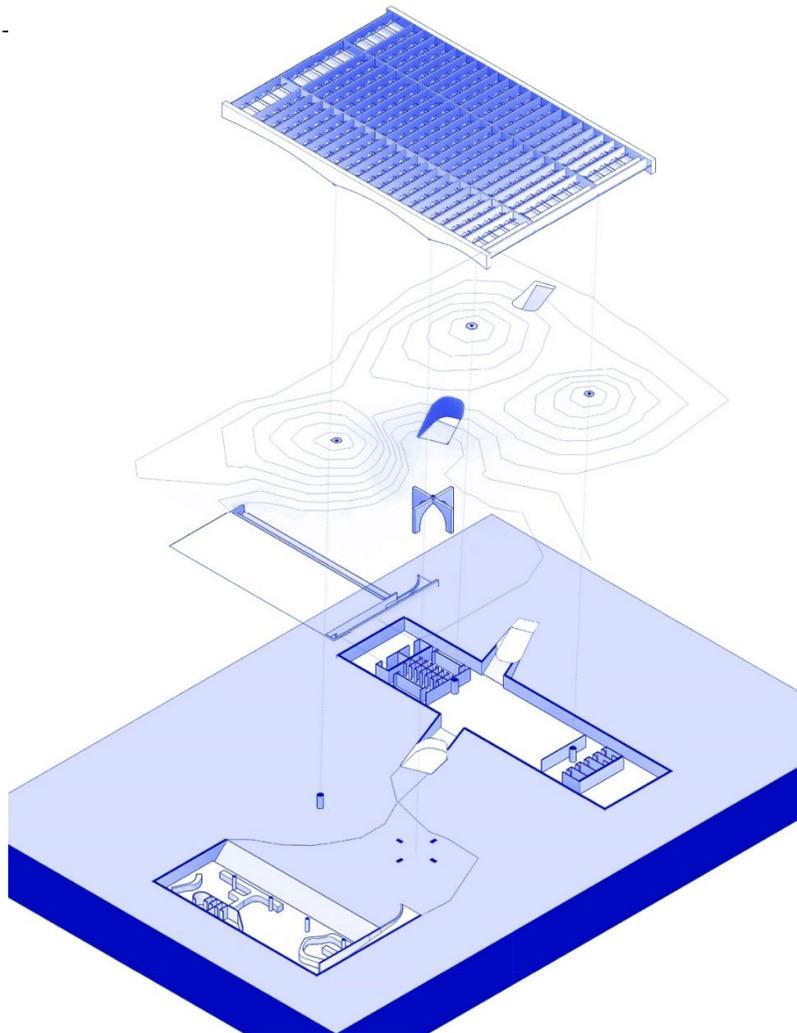


Ilustración 43, despiece pabellón de Osaka

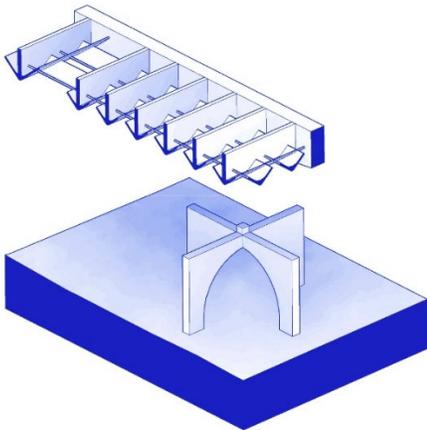


Ilustración 41, detalle del apoyo estructural

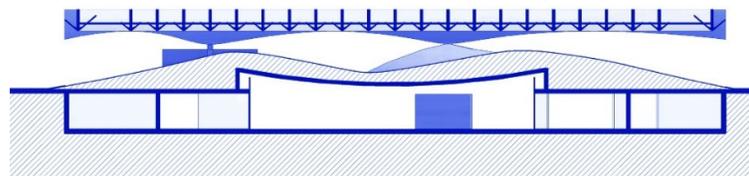
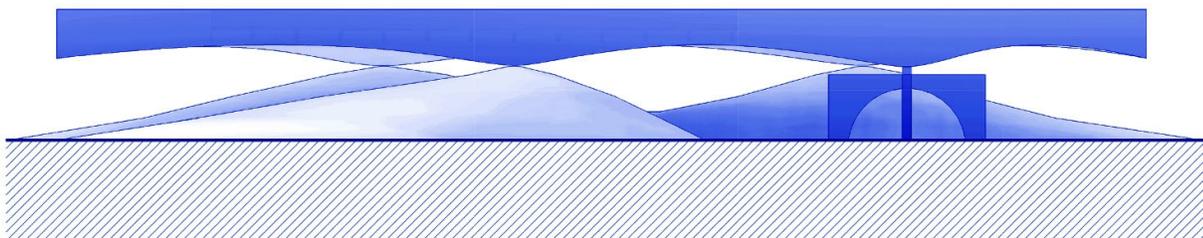


Ilustración 40, Sección pabellón de Osaka



3. La planta

El SESC 24 se enfrenta a la necesidad de articular un programa muy complejo y diverso verticalmente. Se trata de un edificio que ocupa la totalidad del solar y de un volumen completamente construido lo que es poco común para la ciudad de Sao Paulo, pero la normativa indica que los espacios públicos y los usos relacionados al arte, educacionales, o culturales no computan como área ocupada. Dados los programas que albergan las unidades SESC, prácticamente la totalidad del edificio no computa y así se pasó de un edificio de 13.000 mts² a uno de 28.000mts. Todo esto complejiza cada vez más el problema a afrontar por el equipo de arquitectos, sin embargo, la solución es en apariencia sumamente sencilla gracias al sistema de circulación ya descrito y a la incorporación del lote aledaño a modo bloque de servicios. El edificio fue vaciado por completo y solo se conservó su estructura, se demolieron los bloques de circulación existentes dejando plantas liberadas para la incorporación del nuevo programa. En el espacio central se construye un nuevo edificio que alberga el programa con necesidades más particulares, en el subsuelo un teatro, en la terraza una pileta, en el octavo piso un espacio para deportes de doble altura. La estrategia logra de un modo muy simple articular toda la complejidad y la bastardad del programa. Los dos problemas más importantes son detectados y solucionados de modo muy claro con operaciones mínimas, por un lado, se agrega un bloque de servicios en el lateral del edificio permitiendo trabajar libremente en las plantas, por otro se utiliza el vacío central para incorporar los programas incompatibles con la altura de entre pisos existente.

A la hora de armar las plantas de cada uno de los niveles y acondicionarlas para que funcione el programa se vuelve a recurrir a la estrategia del concretismo, no existe un vestíbulo o hall, más allá del espacio frente a los ascensores que, como explica Marta Moreira, responde a normas de seguridad y accesibilidad para edificios con programas culturales y de salud⁹⁰. En cada nivel se llega directamente al local con el programa específico y el único espacio intermedio es la rampa que a su vez es la continuación de la calle, de modo que los locales se colocan directamente sobre el espacio común y de circulación. Los espacios de uso del edificio se ubican en las losas existentes de la tienda Mesbla y en el nuevo artefacto colocado en el patio central del edificio que no respeta las alturas de las plantas existentes, sino que se adapta a las necesidades de los programas que va a albergar. Los programas de servicio se colocan en los laterales del edificio. Así los diversos locales, que cuentan con la intimidad mínima necesaria para cada uno de los programas, se encuentran en relación directa con el espacio de circulación que fuerza a un modo de uso colectivo del edificio. Esto se ve de un modo extremo en las ventanas de los baños, que abren directamente a la circulación. Las características de la rampa hacen que sea utilizada como el medio principal para desplazarse entre pisos (incluso para llegar a la terraza) y así se multiplican las posibilidades de encuentro entre usuarios, respecto de un edificio que utiliza el ascensor como principal medio de circulación vertical. La circulación se convierte en un espacio de convivencia más.

⁹⁰ Moreira, "MMBB & Paulo Mendes Da Rocha; Posiciones Críticas x Marta Moreira."

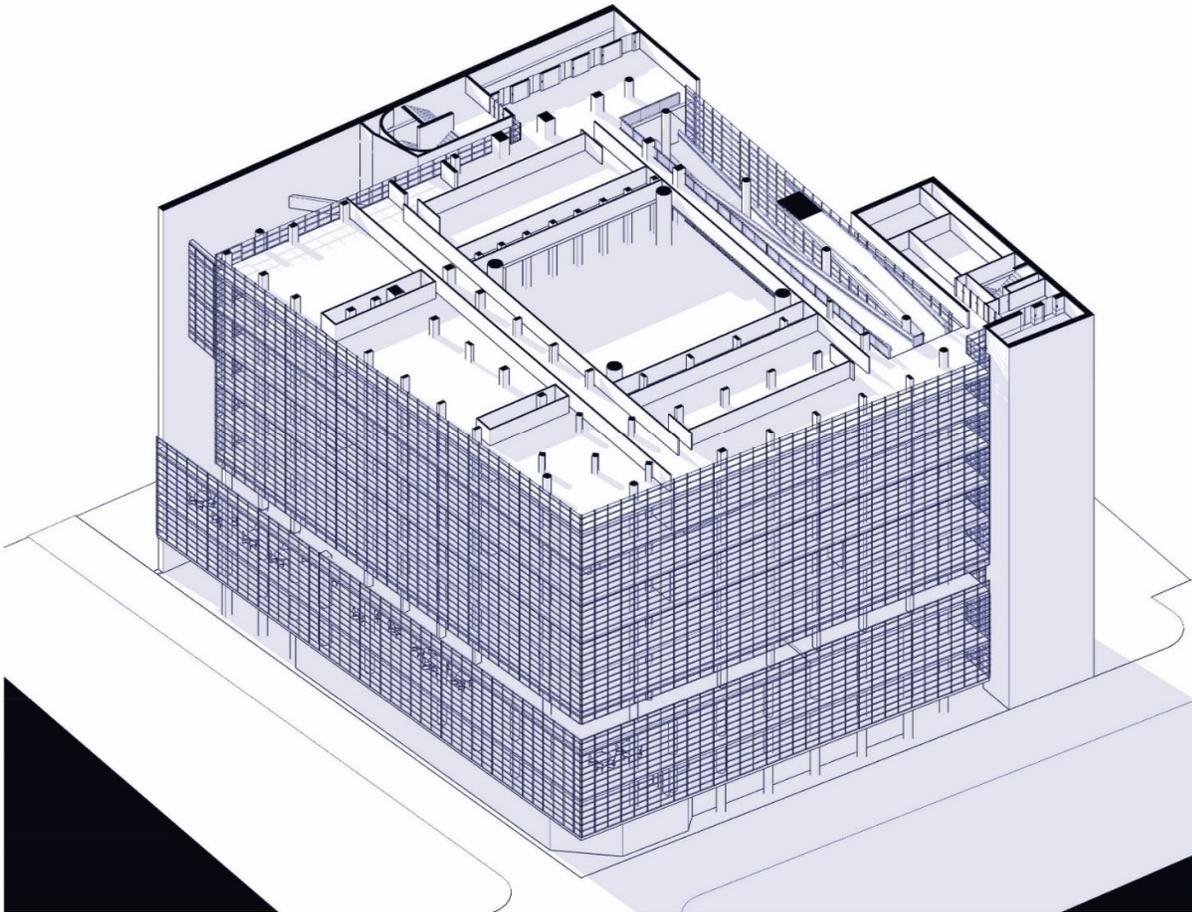


Ilustración 44, en el armado de la planta 9 se puede ver la simpleza de su solución al mismo tiempo que las posibilidades de la operación de materialización del vacío del edificio existente. Una planta clara que repite la estrategia vista en las casas Masetti, Gerassi, y Butanta.



Ilustración 45.-El espacio central que es utilizado para la nueva construcción es utilizado para la ubicación de la grúa. En la pileta de la terraza queda la marca de la construcción. Como los pequeños huecos en los muros de las torres toscanas del medioevo donde quedaba la marca de los andamios apoyados durante la construcción el sistema de circulación de agua de la pileta es una marca de su propia construcción.

Esta manera de organizar el programa es característica de la obra de PMdR en proyectos con todo tipo de programas. Tanto Pisani,⁹¹ como Verde Zein⁹², y Spiro⁹³ muestran en diversos trabajos como PMdR retoma una misma matriz para organizar sus plantas y que esta puede trasladarse entre programas. Los tres autores buscan de un modo o de otro encontrar una matriz formal a la que puedan reducirse el armado de todas sus plantas y considerar cada una como la variación de un mismo tema, como lo hace Wittkower con la obra de Palladio. Encuentran muchas similitudes y proponen interpretaciones muy interesantes. Sin embargo, la matriz que buscan no se trata de una matriz formal y por eso resulta muchas veces muy difícil corroborar los planteos con los planos. Lo que se repite no es un dibujo de planta sino una actitud *concreta*. Las plantas se resuelven de los modos más evidentes como en una pintura de Tomás Maldonado, las soluciones son evidentes, pero no por ello dejan de buscar un orden compositivo. Liernur al referirse al trabajo de PMdR y su relación con Mies Van der Rohe, el *arte concreto*, y el *minimalismo* sostiene que “sus trabajos buscan explícitamente la belleza, la composición y la armonía”⁹⁴. La operación por lo tanto es inversa a la propuesta por Spiro o Verde Zein, no son variaciones de un tema a priori, sino que son las soluciones más oportunas a los problemas planteados que tienen resultados similares porque los problemas son similares. La matriz entonces está en el modo de encarar las temáticas, en palabras de PMdR “En mi opinión, la gran cuestión de la arquitectura es saber identificar, en cada caso, cuál es, de hecho, el problema”⁹⁵. Al igual que en el arte concreto, devenido en diseño industrial se trabaja con elementos industrializados y característicos del sistema, con un gran optimismo, pero se produce una obra que tiene un enorme peso crítico respecto de la sociedad.

Siempre los modos de uso de sus obras interpelan a los modos de habitar establecidos. Particularmente esto se puede ver en las casas proyectadas por el arquitecto que, como señala Pisani, muestran “intenciones subversivas”⁹⁶ referidas a la manera de organizar la vida familiar, sus vínculos internos y su relación con la ciudad. Esto queda muy evidenciado en el armado de sus plantas. Una vez en el primer nivel es recurrente que no exista un vestíbulo, se accede directamente al espacio con usos más públicos de la casa del mismo modo que ocurre en el SESC. Los espacios para dormir se conectan directamente con los espacios públicos. Esto, sumado a que se suelen usar paredes que no llegan al techo y muros muy angostos con coeficientes de aislación sonora muy bajos, hace que la vida en estas casas necesariamente tenga que ocurrir en el compartir con los otros habitantes o invitados.

⁹¹ Pisani, “A Miniature City: The House in the Work of Paulo Mendes Da Rocha.”

⁹² Ruth Verde Zein, “La Casa Alta Tema y Variaciones,” *ARQ*, 2008, <https://doi.org/10.4067/s0717-69962008000200002>.

⁹³ Spiro, *Paulo Archias Mendes Da Rocha: Bauten Und Projekte*.

⁹⁴ Liernur, “Menos Es Misero. Notas Sobre La Recepción de La Arquitectura de Mies Van de Rohe En América Latina,” 42.

⁹⁵ Helio Piñón, *Paulo Mendes Da Rocha*, vol. 2 (Univ. Politèc. de Catalunya, 2003), 23.

⁹⁶ Daniele Pisani, “The Life of the Line: A Sketch by Paulo Mendes Da Rocha for the Museu de Arte Contemporânea Da Universidade de São Paulo,” *Revistarquis* 5, no. 1 (2016): 16.

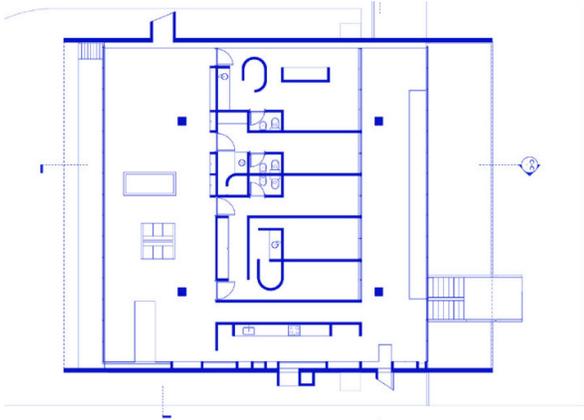


Ilustración 47, planta casa Butantã, 1964

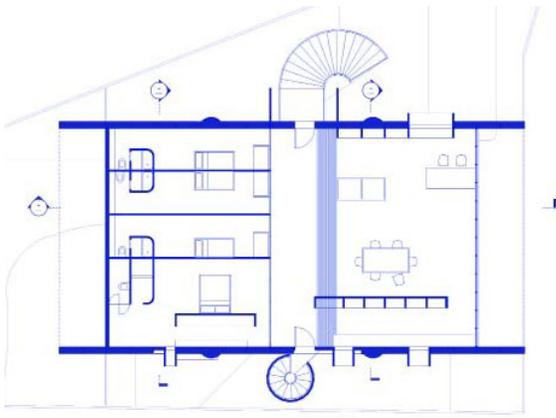


Ilustración 48, planta casa Masetti 1970

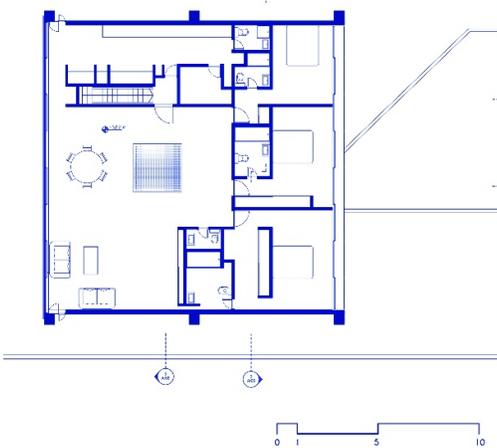


Ilustración 49, Planta Casa Gerassi 1991

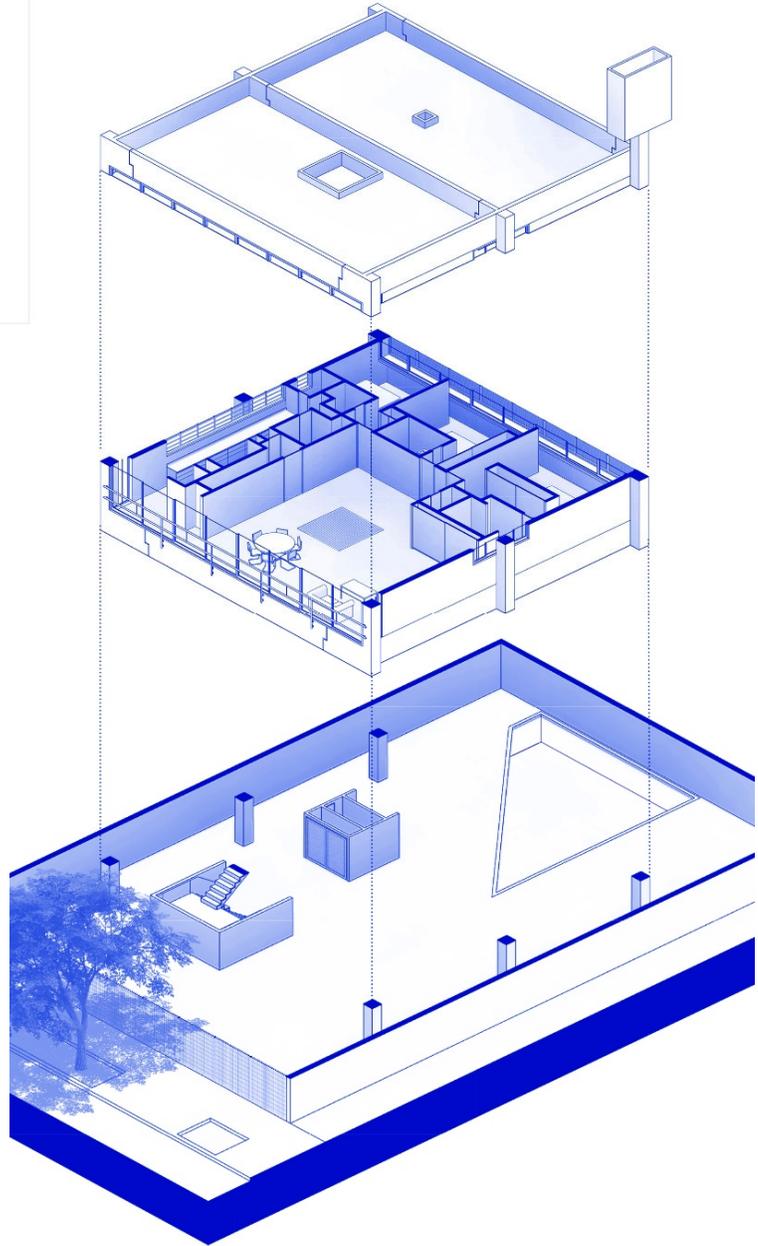


Ilustración 46, despiece de Casa Gerassi. Puede verse como funciona el armado de la planta de usos en torno a un espacio central, la cota cero liberada que funciona como interfaz con el resto de la ciudad, y la esclera como elemento de vinculación.

La planta del Sesc 24 de Maio es uno de los mejores ejemplos de la capacidad del arquitecto para encontrar soluciones mínimas aún en los contextos más complejos. En otros proyectos del arquitecto por tratarse de una obra nueva y contar con solares amplios, resulta más simple la operación de encontrar un orden. Pero en este caso la obra se trata de la tercera remodelación importante que tiene un edificio, es una superposición de tramas diversas y sistemas estructurales distintos, tiene un programa mixto de extremadamente complejo y en apariencia totalmente inconexo, y sin embargo la planta se muestra con un orden brutal. Las obras de PMdR se contraponen al caos reinante de la metrópolis trabajando con sus mismos recursos. Para Liernur “la arquitectura de Mies, es importante no olvidarlo, constituye la expresión o, incluso si se quiere, la denuncia más lúcida y aguda del mundo arrasado por el vendaval del capitalismo.” En su propio contexto y con su manera propia PMdR produce una obra que también constituye una crítica extremadamente lúcida a los problemas de su entorno, y lo hace con un inmenso optimismo, y una infinita alegría.

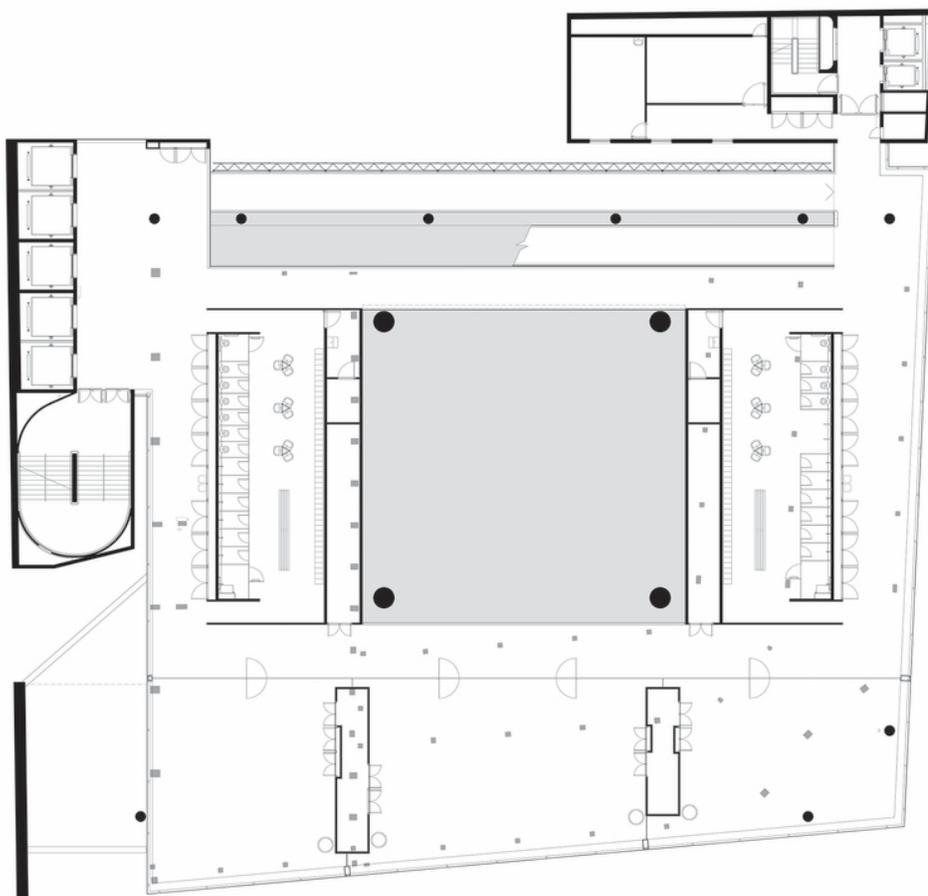


Ilustración 50, Planta 9eno piso de Sesc 24, de la página web de MMBB.

Breve reflexión final

La obra de PMdR cree en el progreso, en la razón, y en la técnica y tecnología. Gracias a ello logra una arquitectura concreta y simple. Con este análisis se propone entender su obra en la genealogía del concretismo brasileño y en ese sentido se le puede dar una lectura directa, en la obra de PMdR: *las cosas son lo que son*. Así los dibujos que acompañan este trabajo tienen cierta autonomía al mismo tiempo que tienen una utilidad tanto como insumo para las reflexiones propuestas como para ilustrarlas. La tecnología en la obra de PMdR no aparece materializar formalismos, sino que es la materia de la que el arquitecto se sirve para producir soluciones adecuadas. Cree en la ciudad como la gran invención humana, y que los edificios que se agregan vienen a conectarse con una infraestructura existente, no intenta fabricar un nuevo edificio que quiera funcionar como una nueva infraestructura donde otros vendrán a acoplarse. No buscan ser el protagonista único y crear y una nueva infraestructura, sino que saben ser parte de un sistema más complejo que es dinámico y cambiante. Es así como las plantas de sus edificios pueden albergar una gran diversidad de usos y gracias a los grandes espacios de interfaz con la ciudad se pueden introducir nuevas instalaciones y los edificios se pueden adaptar a los cambios de realidad de la metrópoli. Su producción logra ser crítica de la sociedad y las relaciones de producción al mismo tiempo que sabe estar inmerso en ella. Esa tensión interna es característica del concretismo y es probablemente lo que hace su obra tan intrigante.

A lo largo de esta investigación se pretendió mostrar cuáles son las maneras en que PMdR pone en práctica y hace propias ideas y conceptos de la arquitectura moderna. No aparece un genio creador que inventa, ni siquiera una figura histriónica que pretenda decir que inventó. Sino más bien un arquitecto que se enfrenta a la realidad, a los diferentes actores que producen la ciudad con una postura sólida, pero sabe negociar y adaptarse a las contingencias de cada proyecto sin perder sus principios. La obra de PMdR es tanto el resultado de él como arquitecto creativo con ciertas inquietudes, maneras, y criterios que lo acompañaron durante toda su producción, así como del grupo de profesionales que supo articular, como de los clientes con quienes trató, de las instituciones públicas y privadas, y los promotores culturales, que se retroalimentan y permiten el surgimiento de edificios de estas características.

LTA

Bibliografía

- Aguilar, G. (2003). Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista. In *Revista Iberoamericana* (Vol. 71, Issue 213). <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2005.5538>
- Alonso García, E. (2014). Paulo Mendes da Rocha, constructor de horizontales en el aire: reflexiones cruzadas a propósito del MuBE y otras obras. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 40–49.
- Álvarez Prozorovich, F., & Tinem, N. (2014). La casa "abierta", moderna y brasileña. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 120–131.
- Alves da Silva, R., Guadanhim, S. J., & Hirota, E. (2021). Mendes da Rocha Relación entre bibliografía reciente y proyecto de Fiesp. *Risco*, 1–26.
- Ambasz, E. (2017). *The architecture of Luis Barragán*. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society.
- Ambasz, E., & Barragán, L. (1976). *The Architecture of Luis Barragán*. Museum of modern art NY.
- Arruda Botelho Klocker, C. (2013). Gestao do Processo de Orojecto no Sesc-SP. In *EP USP* (Vol. 53, Issue 9). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Artigas, R., & Artigas, J. V. (2014). Arquitectura y construcción. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 132–137.
- Artigas, R., & Winsky, G. (2007). *Paulo Mendes Da Rocha Fifty Years*. New York, Rizzoli.
- Bayón, D., BURLE MARX, R., COLOMBINO, C., DIESTE, E., DUHART, E., GARCIA BRYCE, J., GASPARINI, P., RAMIREZ VAZQUEZ, P., SALINAS, F., Salmona, R., & others. (1977). *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Blume:
- Behrendt, W. C., & Goodwin, P. L. (1945). Brazil Builds. *Architecture New and Old, 1652-1942*. In *College Art Journal* (Vol. 4, Issue 3). Museum of modern art. <https://doi.org/10.2307/773069>
- Bergdoll, B., Comas, C. E., & Liernur, J. F. (2015). *Latin America in construction: architecture 1955-1980*. Museum of Modern Art.
- Bo Bardi, L., & Oliveira, O. De. (n.d.). *2G Lina Bo Bardi*.^o
- Brillembourg, C. (2004). *Latin American architecture, 1929-1960: contemporary reflections*. Monacelli Press.
- Broadbent, G. (1998). Brazil Still Builds: Vilanova Artigas and Affonso Eduardo Reidy: AA Exhibition Gallery, 2---26, June 1998. *AA Files*, 37, 55–62.
- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura latinoamericana*. México: Gustavo Gili.
- Burgel, R. M. (2011). 'This Exhibition Is an Accusation': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26, 51–57.
- Bullrich, F. (1969). *New directions in Latin American architecture*. George Braziller.
- Carranza, L. E., & Lara, F. L. (2015). *Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia*. University of Texas Press.
- Condello, A., & Lehmann, S. (2016). Sustainable lina, an introduction. In *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*. https://doi.org/10.1007/978-3-319-32984-0_1

- Condello, A., & Lehmann, S. (2016). *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*. Springer.
- Corre, F. (2012). Poder e participação. *Plural* (São Paulo. Online), 19(2), 113. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcco.2012.74438>
- Correa, F. (2018). *São Paulo: A Graphic Biography*. University of Texas Press.
- Correa, F. (2016). Beyond the city: resource extraction urbanism in South America. In *City Edge: Case Studies in Contemporary Urbanism*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.4324/9780080455877-27>
- Correa, F. (2009). *Imaginário do medo: imprensa e violência urbana*. Luminária Academia, Editora Multifoco.
- Correa, F. (2006). Beyond the city: resource extraction urbanism in South America. In *City Edge: Case Studies in Contemporary Urbanism*. <https://doi.org/10.4324/9780080455877-27>
- Corrêa, F. B. (2009). *Imaginário do medo: imprensa e violência urbana*. Luminária Academia, Editora Multifoco.
- Cotrim, M., & Guerra, A. (2014). Del patio al atrio Las casas de Vilanova Artigas en la segunda mitad de siglo XX. *Dpa30 Arquitectura Paulista*, 30, 60–69.
- Cricônia, A., & others. (2017). *Lina Bo Bardi: Un'architettura tra Italia e Brasile*. FrancoAngeli.
- da Paz Social, C. (n.d.). documento divulgado em janeiro de 1946, no qual estão expressos motivações, valores e objetivos que nortearam a criação de Senai, Sesi, Senac e Sesc.
- de la Torre, Ó. (2014). Entre la masa y el espacio: la gravedad en la estructuración del espacio paulista. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 28–39.
- Deckker, Z. Q. (2001). *Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Taylor & Francis.
- del Real, P. (2011). Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana. *Block*,(8), Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 48–57.
- Duarte, H., Mange, R. D. C., Duarte, H., De, E. R., & Mange, C. (2014). Abstract :
- Dunn, M. (2006). Paulo Mendes da Rocha: "Where is the giraffe in my project". *Building Material*, 15.
- Dunn, M., da Rocha, P. M., Moriera, M., Faria, T., & Carvalho, N. F. (2007). Paulo Mendes da Rocha—"What do the others think?". *Building Material*, 16, 60–61.
- Faiden, M. (2015). Los bajos de los edificios altos. In *ARQ* (Santiago).
- Faiden, M. (2005). Los bajos de los edificios altos: un itinerario construido con 4 visitas puntuales. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 21, 42–51.
- Fernández-Cobián, E. (2014). Decio Tozzi, un arquitecto en la sombra. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 82–91.
- Ferrando Bramona, J. (2014). João Vilanova Artigas, fundador de la "Escola Paulista". *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 30, 6–17.
- Ferraz, S. (2015). As imagens da imagem do Sesc: Contextos de uso e funções sociais da fotografia na trajetória institucional. *Edições Sesc*.

- Ferrer Forés, J. J. (2014). La doble ménsula. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 30, 70–81.
- Frampton, K. (1983). Critical regionalism. *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 20, 147–162.
- Frampton, K., & Wisnik, G. (2010). 2G João Vilanova Artigas. 145. <http://fama.us.es/record>
- Fraser, V. (2000). *Building the new world: studies in the modern architecture of Latin America, 1930-1960*. Verso.
- Gimenez, C., Otondo, C., Sodr , J., Gouv a, J. P., & Juliana, B. (2010). PMR 29': vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha. <https://www.youtube.com/watch?v=Up2u9qS38rE&t=41s>
- Goodwin, P. L. (1943). *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. Museum of modern art.
- Guill n, M. F. (2004). Modernism without modernity: The rise of modernist architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940. *Latin American Research Review*, 6–34.
- Hernández, F. (2009). *Beyond modernist masters: Contemporary architecture in Latin America*. Walter de Gruyter.
- Hernández, F., Millington, M., & Borden, I. (2005). *Transculturation: Cities, spaces and architectures in Latin America (Issue 27)*. Rodopi.
- Hitchcock, H.-R. (1955). *Latin American architecture since 1945*. Museum of modern art Nueva York.
- Jara z Pérez, J. (2014). P jaros de papel: sobre las maquetas de Paulo Mendes da Rocha. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 30, 92–97.
- Joana Mendes da Rocha. (2019). *Conversa com Antonio Gerassi*. <https://www.youtube.com/watch?v=CGw2TsqGETQ&feature=youtu.be>
- Latour, B., & Yaneva, A. (2008). “Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les b timents”: le point de vue d'une fourmi sur l'architecture. *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, d, 80–89.
- Ledesma, G. (n.d.). texto de Gonzalo Aguilar sobre concretismo brasileño. <https://www.youtube.com/watch?v=0G8Gy8eV-ss&t=13s>
- Liernur, J. F. (1999). “The South American Way”. El “milagro” brasileño, los Estados Unidos y la Guerra Mundial (1939 - 1943). *Block*, 4, 23–42.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. (2021). *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*.
- Liernur, J. F. (2003). Menos es Misero. Notas sobre la recepción de la arquitectura de Mies Van de Rohe en América Latina. *Revista de La Edificación*, 5, 31–44.
- Liernur, J. F., Gorelik, A., & Ferreira Martins. (1999). *Block 4*.
- Liernur, J. F., & Pschepiurca, P. (2008). *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965 (1st ed., Issue 1)*. Prometeo Libros.
- Lima, Z. (2005). Preservation as confrontation: the work of Lina Bo Bardi. *Future Anterior*, 2(2).
- Macartney, H. (2013). *Lina Bo Bardi: Three essays on design and the folk arts of Brazil*. West 86th, 20(1), 110–115. <https://doi.org/10.1086/670978>

- Maifuz, E. da C. (2014). Estructura portante y estructura formal: Mies Van Der Rohe y su influencia sobre la arquitectura paulista. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona. n. 30 (Mar. 2014), p. 18-27.
- Markun, P. (2020). *Conversas na Crise – Depois do Futuro*.
- Mayol Amengual, J. (2014). A la sombra del dolmen: acerca de la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 30, 98–107.
- McGuirk, J. (2014). *Radical cities: across Latin America in search of a new architecture*. Verso Trade.
- Mind, & Lin, H. E. (1956). MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL Rio de Janeiro, Ed. In Colibris Ltda.
- MoMa. (1949). Press release, From LeCorbusier to Niemeyer. MoMa, 1.
- Montaner, J. M., & Villac, M. I. (1996). Paulo Mendes da Rocha. Lisboa: Editorial Blau.
- Monte., J. M. G. del. (2012). Paulo Mendes da Rocha : conciencia arquitectónica del pretensado . In *Conciencia arquitectónica del pretensado*. Editorial Nobuko.
- Moreira, M. (n.d.). MMBB & Paulo Mendes da Rocha; posiciones críticas x Marta Moreira.
- Nobre, A. L., Milheiro, A. V., & Wisnik, G. (2006). *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*. Editora Cosac Naify.
- Peltason, R., & Ong Yan, G. (n.d.). Prizker prize in their own voice.
- Piñón, H. (2003). Paulo Mendes da Rocha (Vol. 2). Univ. Politèc. de Catalunya.
- Piñón, H., & da Rocha, P. M. (2003). Paulo Mendes da Rocha (Vol. 2). Univ. Politèc. de Catalunya.
- Pisani, D. (2018). A Miniature City: The House in the Work of Paulo Mendes da Rocha. In *Duas Casas* (pp. 12–21).
- Pisani, D. (2015). Paulo Mendes da Rocha. *Complete Works*. Rizzoli International.
- Pisani, D. (2016). The life of the line: A sketch by Paulo Mendes da Rocha for the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Revistarquis*, 5(1).
- Press, C., London, A., & Press, C. (2014). ' This Exhibition Is an Accusation ': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi Author (s): Roger M . Buerger Source : *Afterall : A Journal of Art , Context , and Enquiry , Issue 26 (Spring 2011)* , pp . 51-57 Stable URL : [http://www.jstor.org/s.26\(26\), 51–57](http://www.jstor.org/s.26(26), 51–57).
- Quizhpe, I. A. (2014). Latin American architecture since 1945: la mirada de Rollie McKenna. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Quizhpe, I. A. (2014). Latin American architecture since 1945: la mirada de Rollie McKenna. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Recaman, L. (2016). The Stalemate of Recent Paulista Architecture. *AA Files*, 41(41), 9–17.
- Rigotti, A. M. (2009). Brazil deceives. *Block*, 5, 78–86.
- Rocha, G. C. (2012). O Caráter Tectônico do Moderno Brasileiro: Bernardes e Campello na Paraíba (1970-1980).
- Rocha, P. M. da, & Pérez Mata, E. (2010). Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha (Issue 72Rocha). Gustavo Gili,.

Rodrigues Pereira, C. (2016). Tres obras arquitectónicas y una ciudad en transformación: Estación de Subte São Bento, Centro Cultural São Paulo y SESC Fábrica Pompéia en la ciudad de San Pablo. Universidad Torcuato Di Tella.

Sánchez Llorens, M. (2014). Espacios imantados. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 30, 108–119.

Segawa, H., Ross, C., & others. (2005). Arquitectura latinoamericana contemporánea (Issue 72.037/. 038). Gustavo Gili,.

Seleme, F. (2012). La tectónica de la casa Gerassi: el prefabricado en la obra de Paulo Mendes da Rocha. Universitat Politècnica de Catalunya.

Serapião, F. (2016). The program. *Monolito*, 33, 21–31.

Sesc DN. (2012). Carta da Paz Social.

Shmidt, C. (2012). Las “Américas Latinas”: invenciones desde. In *Entre puntos Cardinales* (pp. 321–336).

Shmidt, C. (2019). Uruguay en la historiografía sobre la arquitectura en América Latina. *Anales de Investigación En Arquitectura*, 9(2), 7. <https://doi.org/10.18861/ania.2019.9.2920>

Shmidt, C. (2011). A propósito de la ‘Posdata americana’ de Pevsner. *Block*, 8, 42–47.

Shmidt, C. (2012). Las Américas Latinas: invenciones desde la historiografía de la arquitectura. *Entre Puntos Cardinales. Debates Sobre Una Nueva Arquitectura (1920-1950)* (321-336). Rosario: Prohistoria.

Shmidt, C. (2013). Francisco Bullrich y la historia de la arquitectura, Anotaciones en tres momentos. 352–360.

Solot, D. C. (2004). Paulo Mendes da Rocha: estrutura, o êxito da forma. Viana & Mosley.

Solot, D. C. (n.d.). Paulo memoés da rocha.

Spiro, A. (2002). Paulo Mendes da Rocha. Suiça, Verlag Niggli AG, 74–79.

Spiro, A. (2002). Paulo Archias Mendes da Rocha: Bauten und Projekte. Niggli, Zürich.

Subte, E. De, Bento, S., Cultural, C., Paulo, S., & Pompéia, F. (2015). TRES OBRAS ARQUITECTÓNICAS Y UNA CIUDAD EN TRANSFORMACIÓN :

Toca Fernández, A. (1990). Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro. Gustavo Gili,.

Unit, I., & Brief, E. (2016). *Architectural Association School of Architecture. AA Files*, 32(32), 38–43. <http://www.aaschool.ac.uk/>

Vázquez Ramos, F. (2014). De profundis: Vilanova Artigas, 1966-1967. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 30, 50–59.

Veikos, C. (2013). Lina Bo Bardi: The theory of architectural practice. Routledge.

Verde Zein, R. (2018). No es necesariamente así. *A&P Continuidad*. <https://doi.org/10.35305/23626097v4i6.26>

Verde Zein, R. (2008). La casa alta: Tema y variaciones. *ARQ (Santiago)*, 69, 12–17.

Villac, I. (2001). Paulo archias mendes da rocha. *Territorios*, 26–30.

Villac, M. I. (2002). La construcción de la mirada. Naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes de Rochas. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

Villac, M. I. (n.d.). Paulo Mendes da Rocha - The Technique and the “Art of Building.”

Villac, M. I. (2012). América, cidade e natureza. Estação Liberdade.

Work, T., Bo, L., Author, B., Source, Z. L., Press, M., & Url, S. (2015). Preservation as Confrontation : The Work of Lina Bo Bardi Source : Future Anterior : Journal of Historic Preservation , History , Theory , and Criticism , Vol . 2(2), 24–33. <http://www.jstor.org/stable/25834973>

Zein, R. V. (2005). A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973. <http://hdl.handle.net/10183/5452>

Zein, R. V. (2008). La casa alta tema y variaciones. ARQ. <https://doi.org/10.4067/s0717-69962008000200002>

Zein, R. V., & da Rocha, P. M. (2008). Paulo Mendes da Rocha. Bomb, 102, 64–69.