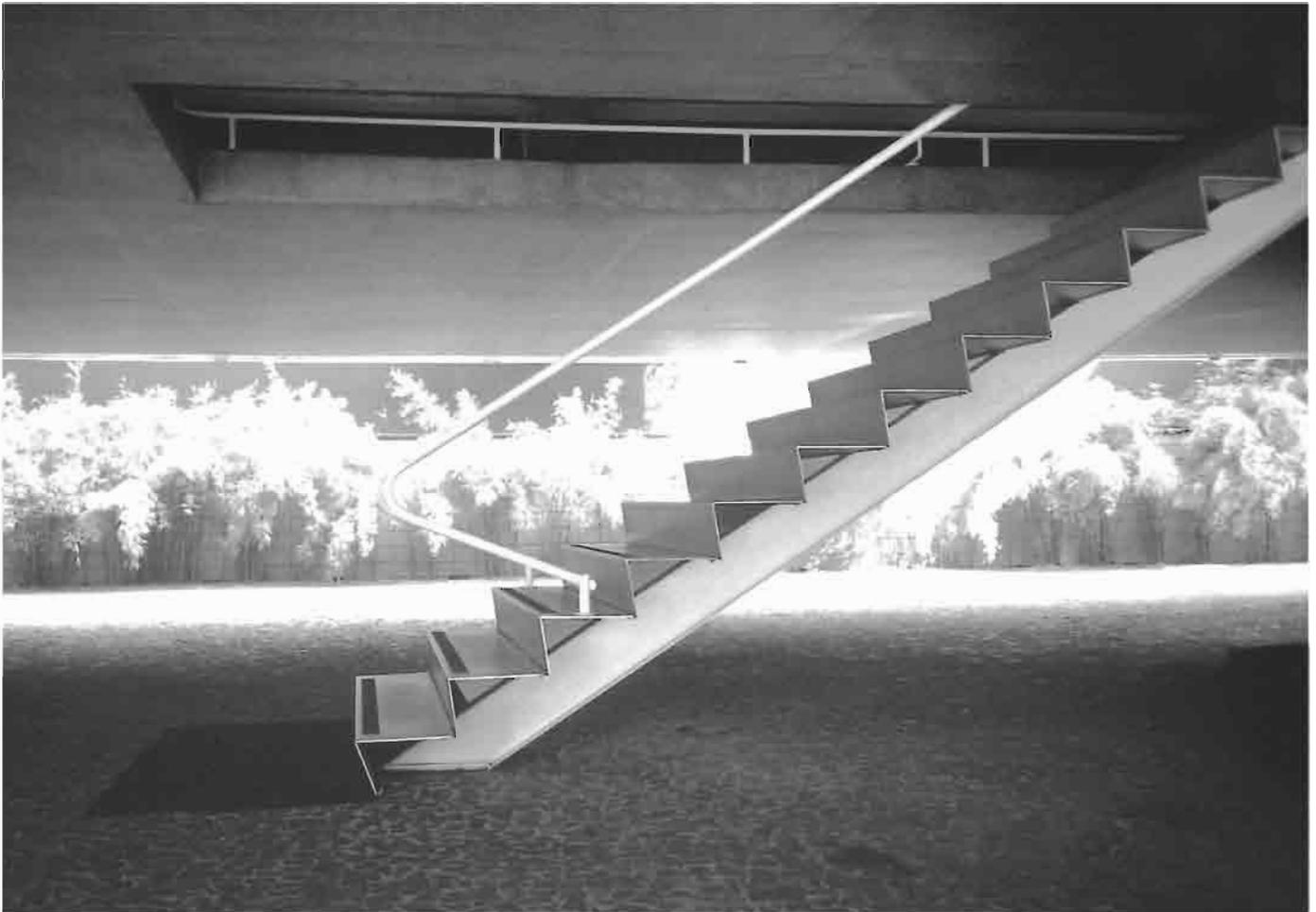




HELIO PIÑÓN

# PAULO MENDES DA ROCHA





HELIO PIÑÓN

PAULO MENDES DA ROCHA



EDICIONS UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

ETSAB  Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona

Primera edición: octubre de 2003

Diseño de la colección: Helio Piñón

Fotografía de la portada: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Renata Barbosa

© Helio Piñón, 2003

© Edicions UPC, 2003

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL

Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona

Tel.: 93 401 68 83 Fax: 93 401 58 85

Edicions Virtuals: [www.edicionsupc.es](http://www.edicionsupc.es)

A/e: [edicions-upc@upc.es](mailto:edicions-upc@upc.es)

© Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2003

Diagonal 649, 08028 Barcelona

Producción: Comgrafic

C/ Llull 105-107, 08005 Barcelona

Depósito legal: B-37055-2003

ISBN: 84-8301-685-0

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

# ÍNDICE

- 7 EL PROYECTO REVELA LA GEOGRAFÍA OCULTA  
Helio Piñón
- 17 CULTURA Y NATURALEZA  
Paulo Mendes da Rocha
- 46 NOTA BIOGRÁFICA
- 47 RELACIÓN DE OBRAS  
Obras seleccionadas  
Otras obras y proyectos
- 183 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

# EL PROYECTO REVELA LA GEOGRAFÍA OCULTA

## Helio Piñón

La arquitectura de Paulo Mendes da Rocha conmueve ya a primera vista: manifiesta, con sólo observarla, su condición de fruto de una acción creativa, por la oportunidad de su emergencia, por la consistencia de su estructura espacial y, en fin, por la solvencia de su plasticidad.

Ningún gesto del autor que delate desahogo o impulso de expresión individual ha dejado huella en la estricta materialidad de la obra. Por el contrario, hay en ella un halo de necesidad que hace difícil imaginar el lugar sin su discreta pero intensa presencia. La *consistencia formal* es, en sus proyectos, condición de la *corrección estilística*, que jamás constituye un objetivo en sí mismo, sino una consecuencia de la identidad del artefacto: ahí radica la diferencia entre la gran arquitectura y aquella que sólo es valorada por su discreta presencia y su aspecto aseado.

La obra de Mendes da Rocha es, sobre todo, arquitectura: esto es, producto de una acción subjetiva que se orienta hacia valores universales, hasta el punto de que cada una de sus manifestaciones alcanza entidad autónoma, incluso con respecto a autor, como sólo ocurre en los actos de creación genuina. El observador atento reconoce en esa arquitectura una serie de valores esenciales que le dan carácter, que identifican su condición de artefacto, si bien no parecen involucrar la personalidad de su creador.

Concebir supone, en efecto, formar artefactos dotados de una formalidad sintética, fundada en los vínculos de una finalidad interna, específica de cada objeto o universo formal. Dicha formalidad que el proyecto establece, determinada por el sistema de relaciones que vinculan a las partes con el todo y viceversa, es independiente de cualquier condición o instancia exterior; es ajena, incluso, a las peculiaridades intelectuales o psicológicas del sujeto que la alumbró. Naturalmente, la situación que describo es un ideal al que tiende, en mayor o menor grado, quien proyecta con el propósito de concebir un artefacto genuino, no quien se limita a ejercitarse en la práctica de uno u otro estilo, como si de una actividad deportiva se tratase.

Cuanto mayor es el grado de dependencia de los atributos de la obra con respecto de la personalidad o del mero talento de su autor, menor suele ser la consistencia formal de la misma como artefacto. Por el contrario, el auténtico creador dota a la obra de una cohesión específica que determina su existencia independiente, más allá de la autoridad del artífice o del efecto legitimador de su patrocinio.

Pero la consistencia formal no es causa suficiente de la artísticidad de la obra: en la arquitectura de Mendes da Rocha se aprecian valores que el ojo registra y el entendimiento procesa, los cuales, sin ser



Helio Piñón y Paulo Mendes da Rocha

8 ajenos a la precisión formal, son atributos claramente previos a ella: para adquirir entidad artística, la consistencia de las relaciones que definen la formalidad de un artefacto o universo ordenado necesita de un sentido que vincule la estructura de su constitución con el tiempo histórico en que aparece. Tal sentido depende de la orientación que adquiere la acción del autor en el marco cultural de su actividad formadora. Es ahí, en la determinación del sentido de la obra, donde se proyecta la posición estética del autor, esto es, su modo de entender la realidad histórica de su tiempo y, por tanto, los criterios que determinan su actuación en ella.

No alcanzo a ver residuos afectivos del autor en la Casa en Butantã (1964), en la Tienda Forma (1987), en el MuBE (1988) o en el Centro Cultural FIESP (1996), por referirme sólo a algunas de sus *obras* que más aprecio; no vislumbro en ellas la extensión inmediata de sus rasgos personales: se diría que, en cuanto artefactos, se han emancipado de su autor. En cambio, no consigo desvincular de su personalidad los *proyectos* que dieron cuerpo a sus concepciones respectivas, la actitud con que abordó sus correspondientes programas, hasta identificar mediante la propuesta el problema concreto que en cada caso consideró relevante y específico en dicha situación. Es difícil imaginar una arquitectura más personal en su

concepción y que, al mismo tiempo, haga depender menos los atributos de las obras de las peculiaridades o afectos de su autor.

La arquitectura que comento parece invertir la situación más generalizada entre las que hoy acaparan el éxito: construidas como acopio de gestos y decisiones privadas, que aluden a rasgos psicológicos de sus autores, es difícil encontrar en su materialidad indicios de la opción estética que revela su sentido histórico. El autor parece asumir, con esa práctica, la condición de administrador de expresiones personales, auténticas o de supermercado, según las expectativas del momento. Esas obras parecen criaturas de un universo provisional que pacen con escepticismo en unos predios que les son indiferentes, como esperando que el mero paso del tiempo vaya a tener un efecto revitalizador tanto para su abúlica presencia como para las decaídas conciencias de sus gestores.

Es precisamente en esos "rasgos personales", mediante los cuales los arquitectos tratan de encubrir a menudo las dificultades que deben afrontar en la formación del artefacto, donde los críticos suelen ver los rasgos de artísticidad, la garantía de que se está ante la obra de un "genio". Tal es la idea de *arte* y de *genio* que acaba configurando, la mayoría de las veces, tanto la mentalidad de los arquitectos como la de sus promotores y publicistas.

## AGRADECIMIENTOS

- 16      Quiero agradecer, ante todo, la colaboración incondicional de Paulo Mendes da Rocha, desde el momento en que le anuncié la iniciativa de dedicar un libro a algunas de sus obras, que abarca tanto la cesión del material como los encuentros a uno y otro lado del Atlántico. Mi amigo Luis Espallargas mantuvo varias entrevistas con Paulo de las que extrajo los textos que se reproducen a continuación: su trabajo riguroso y paciente ha constituido una aportación fundamental para el buen fin del proyecto. Asimismo, quiero destacar la ayuda inestimable de Renata Barbosa, auténtica guía en mis primeras visitas a Sao Paulo y después discípula de doctorado, en Barcelona, pues se ha cuidado de la edición con precisión y esmero ejemplares. Finalmente, quiero agradecer la contribución de Nelson Kon, al aportar fotografías fundamentales para la buena descripción de los trabajos de Paulo. A todos ellos, mi agradecimiento: su colaboración ha sido imprescindible para la realización de este libro.

# CULTURA Y NATURALEZA

Paulo Mendes da Rocha

Nuestra técnica debe ser, por sí misma, elogiada. Últimamente viene observándose una separación absurda entre lo que corresponde a nuestra creación y lo que corresponde a la técnica. ¡Me parece increíble! La mayor de las maravillas surge cuando se vuela, cuando se va más deprisa. En las carabelas, por el contrario, la importancia de las cosas se invierte: a aquel trasto se le llama *castillo de popa*, como si de un elogio se tratara. Pero lo importante es que navegue. La belleza no es, sino que *surge*.

[...]

Estas son mis reflexiones, que con la edad pueden convertirse lentamente en patológicas. ¡Puede ser que enloquezca! Pero, de todos modos, creo que hablamos mucho de la técnica. Sabemos muy bien –y con qué amargura– que cuando lanzamos una pregunta así, solemos escuchar: “¡Ah!... ¿así sugiere usted que la técnica es la belleza?”, y cosas por el estilo. Porque no queremos someternos a una pregunta que puede estar codificada: la belleza es la técnica. Por eso, no es que crea que la belleza sea la técnica, sino simplemente que la técnica revela qué es lo que pienso. No tengo otro modo de revelar lo que pienso, y de este modo continúa existiendo esta relación dialéctica entre la física y la metafísica. El pensamiento es inexplicable, abstracto e infinito pero, en cambio, sí puedo

decir que mi imaginación es técnica, porque la conciencia sobre la necesidad del lenguaje es de tal orden que me obligo a reflexionar utilizando la técnica. Es así como me imagino a un compositor: crea la sinfonía en su mente y, con la dicha de hacer surgir un fagot, un violoncelo, pasa a escribirla.

[...]

Reflexionar con la técnica, si se está educado para ello. Lo que aparece con la técnica no es la técnica, sino el pensamiento y, más aun, la razón. He aquí la relación dialéctica entre arte y técnica, que se confunde en el ser humano, en la expresión de la existencia humana, y que es un único concepto. Ello no debe confundirse: se trata de un solo concepto.

[...]

De hecho, somos tan complejos que podemos trabajar con partes, y sólo nosotros podemos unir todas las partes en una sola cosa. Es como afirmar: “Son veinticinco letras, un código paupérrimo. Pero preguntemos a Shakespeare si cree que esas veinticinco letras son pobres. Nos dirá: “*¡De ningún modo! Todavía no dije todo lo que quería, podría continuar escribiendo el resto de mi vida.*”

[...]

Observo que me interesan más las cuestiones fundamentales que los detalles.

[...]



Edificio Jaraguá, São Paulo.  
Foto Nelson Kon

18 Existe una cierta contradicción en el concepto de cultura, ya que la cultura también existe para oprimir, para imponer su cultura y convencer.

[...]

Creo que se vive experimentando.

[...]

El tema de la naturaleza es fundamental. Somos parte de ella. Durante mucho tiempo se negó algo en relación con lo cual más tarde se comprobó que se sustentaba la naturaleza.

[...]

Hubo un tiempo en el que se afirmaba que el mundo no era así, que no era un planeta que, independientemente de sí mismo, girase en el espacio. Era finito y, por tanto, el descubrimiento de América fue la comprobación de lo que la ciencia afirmaba. Se trata de mucho más que la fundación del Perú o de Canadá, o de la parte comprada de Méjico. América se divide de forma accidental si se considera la cuestión fundamental de la naturaleza, que deberemos revisar y corregir constantemente. La arquitectura se interesa mucho más por la dimensión americana que por la dimensión brasileña en América.

[...]

En América, no se requiere simplemente recomponer, sino producir un nuevo paisaje, lo que parece muy deseable, considerando principalmente un dis-

curso según el cual las cosas no terminan. La tierra no termina en sus confines con el agua; las cosas continúan, si se ejercita la imaginación para reproducir una espacialidad que parece incluso más conveniente. Es por este motivo que hablo tanto de concreción.

[...]

Las piedras se cortan según la observación de la naturaleza. Para construir una catedral se utiliza la fuerza de la gravedad, o sea, lo que antes constituía una adversidad. La fuerza que derrumba una casa es, por el contrario, la misma fuerza que mantiene al arco en pie (el arco de las catedrales, por ejemplo).

[...]

De este modo, se adquiere la estricta y necesaria dimensión de las cosas para hacer surgir a la figura. Como surgió la pirámide de El Cairo, área de apoyo en la arena incompresible y plano inclinado, sugiriendo así la máquina de su propia construcción: ¡sólo se requiere subir la piedra! Es una teoría posible y probable, mejor que una teoría metafísica sobre las virtudes de la pirámide para atraer los rayos de no-se-sabe-dónde. Hay gente que todavía hoy coloca pirámides encima de una mesa por sus fuerzas positivas, sus flujos y otras sinrazones. ¡Puras tonterías! Y espero que así sea, ya que sería mucho mejor utilizar este tipo de conocimiento que propon-

## NOTA BIOGRÁFICA



Paulo Archias Mendes da Rocha nació en Vitória, en el Estado de Espírito Santo, Brasil, en 1928. Se licenció en arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Mackenzie, São Paulo, en 1954. Desde 1959, invitado por Vilanova Artigas, imparte la asignatura de Proyectos en la Universidad de São Paulo. Compatibiliza la actividad académica

con el ejercicio profesional en su propio estudio, y en los últimos años, también con otros estudios.

Resultó ganador de diversos concursos públicos en Brasil, entre los que figuran los del Palacio de Justicia del Estado de Santa Catarina, el estadio deportivo y la remodelación del entorno del Club Atlético Paulistano, la sede del Club de Hockey del estado de Goiás, el Pabellón de Brasil en la Expo de 1970 y el Museo Brasileño de la Escultura; fue también premiado por el proyecto del Centro Cultural Georges Pompidou en París. Su destacada actividad profesional y docente le ha llevado a impartir innumerables conferencias en universidades de Brasil y de otros países. Ha participado en varias exposiciones internacionales tales como la Bienal Internacional de São Paulo (1961, 1968 y 1988), la V Bienal de La Habana (1994), la Documenta de Kassel (1997), la de la Architectural Association School of Architecture (Londres, 1998), la I Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil (1998) y la Bienal de Venecia (2000).

Recibió el premio Mies van der Rohe de arquitectura latinoamericana en reconocimiento a su proyecto de restauración de la Pinacoteca del Estado de São Paulo (2000), justo un año después de haber sido seleccionado para el mismo premio, por su proyecto del Museo de la Escultura (MuBE).

# RELACIÓN DE OBRAS

## *Obras seleccionadas*

- Casa en Butantã (1964)  
Praça Monteiro Lobato, 100, São Paulo
- Tienda Forma (1987)  
Avenida Cidade Jardim, 924, São Paulo
- Museo Brasileiro de Escultura (MuBE) (1987)  
Avenida Europa esq. Rua Alemanha, São Paulo
- Centro Cultural FIESP (1996)  
Avenida Paulista, 1313, São Paulo

## *Otras obras y proyectos*

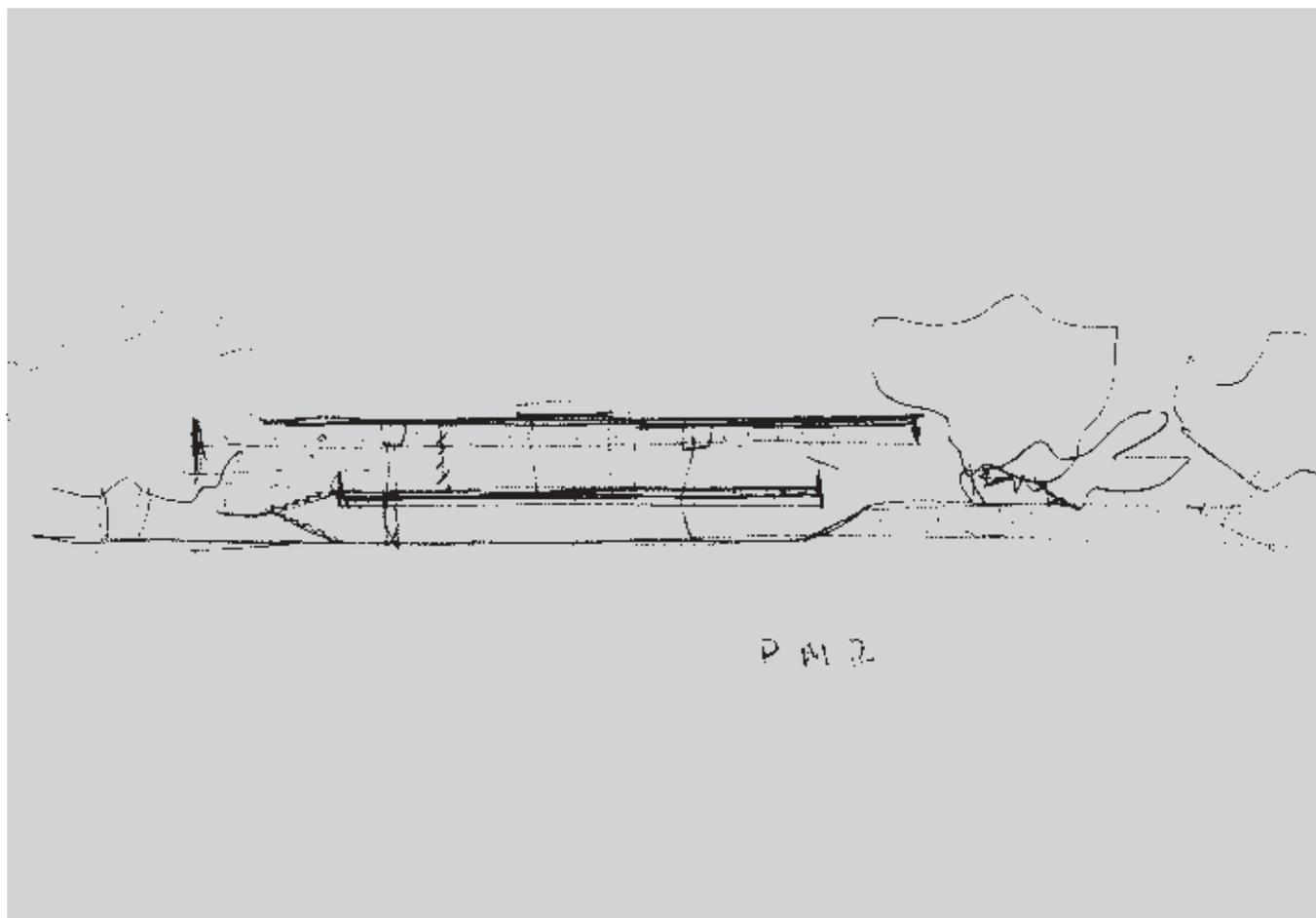
- Gimnasio del Clube Atlético Paulistano (1958), São Paulo
- Conjunto de viviendas “Zezinho Magalhães Prado” (1968), Guarulhos
- Colaborador con Fábio Penteado de Vilanova Artigas
- Pabellón de Brasil en la Expo 70 (1969), Osaka, Japão
- Casa Fernando Millan (1970), São Paulo
- Hotel en Mato Grosso (1971), Poxoréu
- Centro Cultural Georges Pompidou (1971), Paris, Francia
- Museo de Arte Contemporáneo. MAC/USP (1975), São Paulo
- Cidade Porto Fluvial Tietê (1980), São Paulo
- Edificio de viviendas Jaraguá (1984), São Paulo
- Sillas (1958/1985)
- Biblioteca en Alexandria (1988), Concurso Internacional, Paris, França
- Casa Antônio Gerassi (1989), São Paulo
- Praça Patriarca y Viaduto do Chá (1992), São Paulo
- Bahía de Montevideo (1998), Montevideo, Uruguay

1964

Praça Monteiro Lobato  
100  
São Paulo

## Casa en Butantã

48

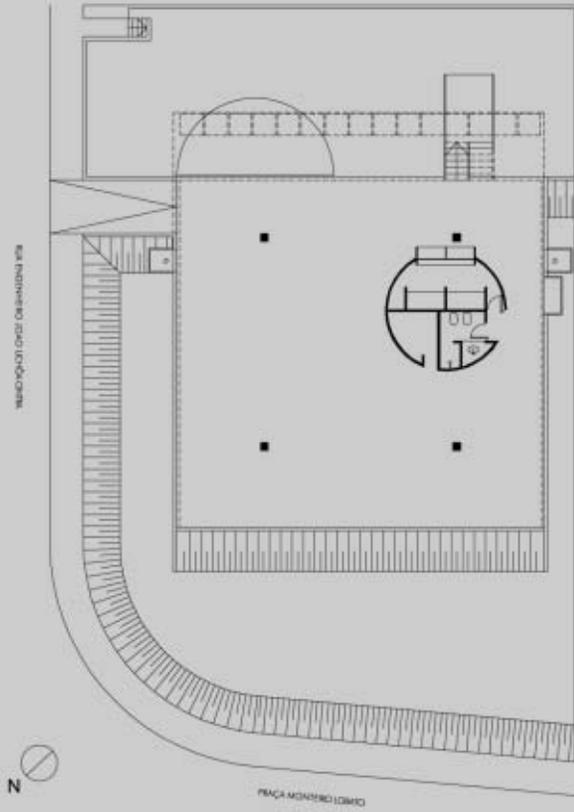




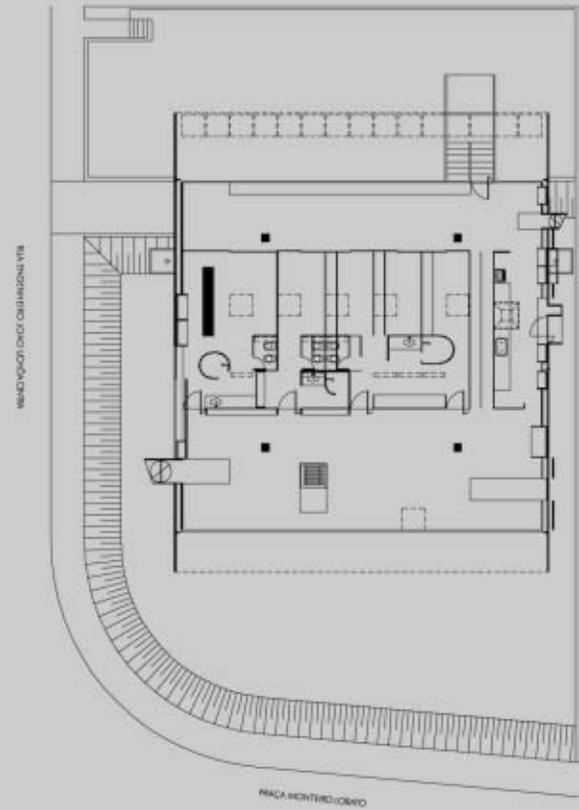


Helio Piñón



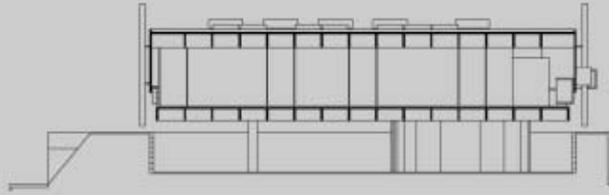


planta piso

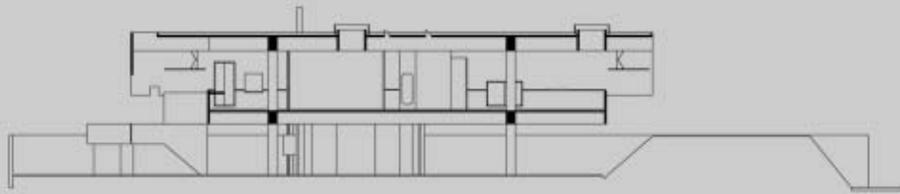


planta primera

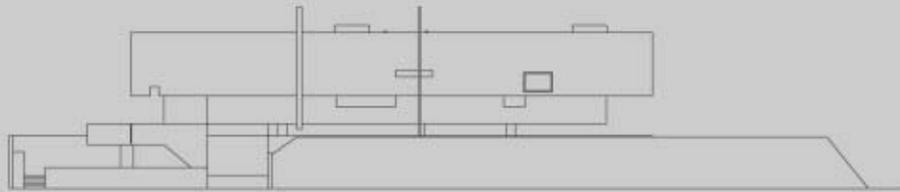




sección transversal



sección longitudinal



alzado este

