

Cuadros de una exposición:

promenade architectural por la obra de Eduardo de Almeida

Fernando Guillermo Vázquez-Ramos

Universidade São Judas Tadeu. São Paulo (Brasil)

Vázquez-Ramos, F. (2017). Cuadros de una exposición: *promenade architectural* por la obra de Eduardo de Almeida. *Revista de Arquitectura*, 19(2), 28-43. doi: <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2017.19.2.78>



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2017.19.2.78>

Técnico Urbanista, Instituto de la Administración Pública, Madrid (España).

Magíster en Estética y Teoría de las Artes, Universidad Autónoma de Madrid (España).

Doctor, Universidad Politécnica de Madrid (España).

Profesor e investigador del curso y del posgrado en Arquitectura y Urbanismo, Universidade São Judas Tadeu.

Líder Grupo de Pesquisa "Arquitectura y Ciudad: representaciones" (CNPq-Brasil).

Organizador de los seminarios internacionales: Representar (México 2010, Brasil 2013, BrChMxPt 2015).

Coeditor de la revista académica *arq.urb* (revista digital del PGAUR/USJT).

Premio de la IV Bienal Internacional de Arquitectura, São Paulo, por la curaduría de la sala Mies van der Rohe (2000).

Miembro Docomomo Brasil.

Publicaciones

(2014). La obra de João Batista Vilanova Artigas después del exilio. McEnulty, Gras, Vega (coords.). *Segunda Modernidad urbano arquitectónica* (pp. 359-384). México: UAM/Conacyt.

(2014). De Profundis: Vilanova Artigas, 1966-67. *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)*, 30, 50-59.

(2015). Sobre a erudição. Manfredo Tafuri e a historiografia da arquitetura moderna (artigo em 4 partes). *Arquitextos* (São Paulo), 16.

<http://orcid.org/0000-0003-3472-5598>

fernando@vj.arq.br

Resumen

El objetivo del artículo es proporcionar una aproximación descriptiva, analítica y reflexiva al trabajo del arquitecto brasileño Eduardo de Almeida. El método de aproximación es una *promenade* por sus 54 años de obras, siguiendo un paseo interpretativo que Almeida propuso en la conferencia que el arquitecto dio en 2014 realizada en São Paulo. Se combinan aquí la visión del creador y la del crítico, a partir de la interpretación de obra e ideas. Los puntos centrales del trabajo ponen en evidencia algunos rasgos fundamentales de la producción del arquitecto: rigor, racionalidad, pensamiento tectónico y modular, sensibilidad y discreción. Estos elementos condicionan, al mismo tiempo que determinan, los resultados de los proyectos discutidos. Aunque por razones metodológicas no llegamos a ninguna conclusión, la *promenade* evidenció que el trabajo de creación desarrollado por Almeida fue producto de una constante superposición esclarecedora de imágenes de racionalidad y de análisis sobre su propia práctica arquitectónica que, determinada por el oficio, fue construyendo la postura del arquitecto.

Palabras clave: arquitectura, enseñanza de la arquitectura, diseño arquitectónico, diseño de proyecto, architect.

Pictures at an Exhibition: A *promenade architectural* through the work of Eduardo de Almeida

Abstract

This paper aims to provide a descriptive, analytical, and reflective approach to the work of Brazilian architect Eduardo de Almeida. The method of this approach is a *promenade* through 54 years of work, following an interpretive walk Almeida proposed in his last lecture in São Paulo, in 2014. Visions of the creator and the critic are intertwined here, based on interpreting works and ideas. The focal points of the text highlight some key features of the oeuvre of the architect: rigor, rationality, tectonic and modular thinking, sensitivity, and discretion. These elements define, as well as determinate, the results of the discussed projects. Although for methodological reasons we do not intend to reach any conclusion, this *promenade* demonstrates that the creative work developed by Almeida was the result of a constant overlapping of clarifying layers of rationality and analysis of his own architectural practice, which, determined by the profession, helped to build the architect's position.

Keywords: Architecture, architecture education, architectural design, project design, architects.

Quadros de uma exposição: *promenade architectural* pela obra de Eduardo de Almeida

Resumo

O objetivo deste artigo é proporcionar uma aproximação descritiva, analítica e reflexiva ao trabalho do arquiteto brasileiro Eduardo de Almeida. O método de aproximação é uma *promenade* por seus 54 anos de obras, seguindo um passeio interpretativo que Almeida propôs em sua última conferência, realizada em São Paulo em 2014. Combinam-se aqui a visão do criador e a do crítico, a partir da interpretação de obra e ideias. Os pontos centrais do trabalho evidenciam alguns traços fundamentais da produção do arquiteto: rigor, racionalidade, pensamento tectônico e modular, sensibilidade e discreção. Esses elementos condicionam, ao mesmo tempo que determinam, os resultados dos projetos discutidos. Embora por razões metodológicas não cheguemos a nenhuma conclusão, a *promenade* demonstrou que o trabalho de criação desenvolvido por Almeida foi produto de uma constante superposição esclarecedora de capas de racionalidade e de análises sobre sua própria prática arquitetônica que, determinada pelo ofício, foi construindo o posicionamento do arquiteto.

Palavras-chave: arquiteto, arquitetura, desenho arquitetônico, desenho de projeto, ensino da arquitetura.

Recibido: julio 14 / 2016

Evaluado: mayo 18 / 2017

Aprobado: septiembre 6 / 2017

Introducción. Las circunstancias para el abordaje del tema

El 6º Simposio de Arquitectura y Urbanismo: trayectorias de la enseñanza al oficio de arquitectura¹, se presentó como una única y rara oportunidad de discutir sobre la obra de uno de los más importantes arquitectos de lo que podríamos llamar, alargando la definición de Josep Maria Montaner (2001, p. 36), la segunda generación de los arquitectos modernos brasileños², Eduardo Luiz Paulo Riesencampf de Almeida (1933), o simplemente Eduardo de Almeida (Figura 1).

El maestro, que cumplía 81 años en el día de su conferencia, nos regaló una magnífica exposición sobre su prolongada producción de más de 54 años de profesión. De una forma didáctica y expresiva se sucedieron comentarios sobre su formación, sus preocupaciones y necesidades, sus intenciones, logradas o maltrechas, sus interpretaciones sobre arquitectura, sobre lo que es y lo que debe ser, y sus limitaciones para entender el actual camino de la arquitectura por parecerle falta de una lógica que lo acompañó durante años.

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar, a partir de la visión expuesta por el propio arquitecto en su conferencia, y de un rápido examen de los proyectos que fueron presentados, la formación de un cuerpo doctrinal que se manifiesta de forma evidente en sus obras. La hipótesis que se defiende es que ese cuerpo doctrinal se fue construyendo junto con la ejecución de la obra, depurándose a través del trabajo arduo del arquitecto: un *work in progress*.

Complementa, de esta forma, los trabajos (historiográficos, críticos y descriptivos) que se han desarrollado sobre la obra del arquitecto en los últimos años³, de los cuales nos parece importante destacar por lo menos tres. Primero, la tesis de doctorado de Cesar Shundi Iwamizu (2015), arduo trabajo de recopilación de la obra completa del arquitecto hasta la fecha (545 páginas) que permitió organizar y digitalizar el material iconográfico de 241 proyectos, muchos de los cuales se encuentran disponibles hoy en el sitio del arquitecto⁴. Después, el libro organizado por Abílio Guerra (2006) sobre la obra del arquitecto, que contó con un ensayo de introducción de Luis Espallargas Gimenez y los textos descriptivos



Figura 1. Eduardo de Almeida en su atelier

Fuente: Helio Piñón (2005, p. 161).

de las obras a cargo de Maria Isabel Imbronito (2008), autora de otra tesis de doctorado sobre Almeida, dentro de la colección *Arquiteto Brasileiro Contemporâneo*, con estupenda fotografía de Nelson Kon y Lalo de Almeida⁵. Finalmente, el libro de Helio Piñón (2005), editado por la Universidad Politécnica de Catalunya, que filtra la obra de Almeida a través de la *mirada* del crítico⁶, e incluye una extensa entrevista del arquitecto a Luis Espallargas Gimenez.

Se puede notar que el aspecto iconográfico es el que se resalta en esta selección de obras sobre Almeida (recuperación de la documentación de proyectos, estupenda fotografía y la mirada del crítico). Como afirma Piñón (2005, p. 10) “como ocurre en la arquitectura de verdad, no tiene sentido hablar de lo que puede verse”. La *promenade* que presentamos es antes que todo un paseo por las obras representadas y presentadas por el arquitecto en una conferencia, cuyo sentido último es el de una interpretación de esa verdad (no en el sentido ontológico del término, sino dentro de una perspectiva circunstancial) que puede verse, pero que requiere de interpretación (la del autor y también la del espectador).

Metodología: sobre el abordaje

El cuerpo central del artículo se sustenta en el concepto de *promenade*, entendido aquí como una práctica de aproximación, análisis y reflexión sobre la obra de un arquitecto. La *promenade* se estructura como una experiencia reveladora de las intenciones del artista, como se hizo evidente en la propia conferencia de Eduardo de Almeida. Aunque el maestro no usó ese concepto, fue con un paseo por las representaciones de sus obras (fotografías y material gráfico), presentándolas de forma cronológica, como comunicó a la audiencia su evolución como arquitecto y

1 Auspiciado por el Centro Universitário SENAC, el 24 de octubre de 2014, coordinado por Myrna de Arruda Nascimento, participaron: Artur Rozestraten (Universidad de São Paulo), Pedro Janeiro (Universidad de Lisboa) y este autor.

2 Si para el Brasil la primera generación es la de Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Alfonso Eduardo Reidy o João Batista Vilanova, la segunda generación corresponde a la de los arquitectos que fueron sus alumnos.

3 Cesar Shundi Iwamizu (2015) identificó más de 39 artículos en revistas especializadas.

4 En <http://arquivoeduardodealmeida.com/>

5 Hijo del arquitecto, que es fotógrafo.

6 La mayoría de las fotografías que ampliamente ilustran este libro son del propio Helio Piñón.

la transformación de su arquitectura. Así mismo, pensó que la cronología explicaría las sucesivas camadas que se fueron formando, obra a obra, para revelar qué tipo de arquitectura perseguía. Un proceso que, en su caso, es autobiográfico y autorreflexivo, pero que puede ser ampliado para un entendimiento exógeno: el de la crítica de arquitectura. Método este que, como afirmó Pierre Francastel (1990), no pretende ser exhaustivo ni doctrinal, que nada clasifica o rotula, pues no hay “una ‘realidad’ del mundo exterior” y mucho menos una “objetividad fundamental de los sentidos que cada individuo pueda darle” a dicho mundo (p. 11).

Así, insistimos en un método que no busca la *verdad* de las ciencias exactas, ni los medios tonos de las ciencias sociales, y que se abre a las preguntas y deja las respuestas en suspenso, porque es sabido que, en los estudios de las artes, el ojo del observador modifica el objeto observado. La *promenade* de Eduardo de Almeida se hizo desde su perspectiva de creador, la que aquí presentamos se hace desde la nuestra, como testigos, diría Francastel, que no la torna ni mejor ni peor, sino simplemente otra, como fueron otras las interpretaciones que Artur Simões Rozestraten y Pedro António Janeiro manifestaron durante el debate que se siguió a la conferencia.

Cabe resaltar aquí la otra parte del título de este artículo “cuadros de una exposición”, que no es otra cosa que una referencia a la famosa *suite* de Modesto Mussorgsky (1874) que relata, en términos musicales, la experiencia del paseo del compositor por una exposición de su amigo el pintor (y arquitecto) Viktor Hartmann. La obra de Mussorgsky no es solo una traducción metafórica de la expresión de la tela (la pintura) a la del piano (la música), es también un homenaje que el compositor hace al pintor. La *promenade*, en el caso de Mussorgsky, es el motivo que une las piezas y representa el paseo que lleva de un cuadro al otro. Por tanto, es el motivo que rememora el cuadro y, al mismo tiempo, nos encamina para la próxima experiencia. La *promenade architecturale*, definida por Le Corbusier, por ejemplo, se refiere al paseo por dentro de la obra, defendiendo que no hay, por lo menos para la arquitectura moderna, un punto privilegiado de percepción y entendimiento de esa obra. Nuestra propuesta mezcla las ideas de Mussorgsky y Le Corbusier, indicando que a través de las representaciones comentadas de las obras (construidas o no), siguiendo la misma ruta que nos propuso Almeida, podemos reflexionar sobre la arquitectura que un específico arquitecto es capaz de producir, no en una obra, sino en su vida, podríamos decir en la *oeuvre*. Así, la propuesta es descriptiva y cronológica, pero también reflexiva y pretende, sobre todo, ser sensible a la mirada sobre el conjunto de la obra que crece con el tiempo.

La secuencialidad, que respeta la temporalidad de las obras que el propio arquitecto escogió para representar (y presentar) su trayectoria, es importante, como un *crecendo* arquitectural, porque permite dejar en evidencia las mudanzas que la experiencia, y el oficio, infligieron a las obras. Aunque, como evidentemente quedó claro en la conferencia, el proceso fue recíproco, pues las obras alimentaron esa experiencia y consolidaron el oficio. ¿Podríamos haber escogido otras obras para discutir la *oeuvre* de Eduardo de Almeida? Claro que sí, teníamos 241 proyectos para escoger. Pero la economía de medios es uno de los factores importantes en el momento de las elecciones, así que optamos por la selección que el maestro hizo, pues entendimos que indicaba una preferencia personal producto de una depuración del propio gusto del arquitecto por su obra. Un gusto que se mezclaba con un sentimiento didáctico que fue capaz de esclarecer para aquella platea, y para este autor, los puntos que aquí abordamos: la racionalización del proceso de proyecto, la honestidad en el trato de los materiales y de los sistemas constructivos, un respeto por el oficio y un aprecio al orden y a la claridad. ¿Por qué elegir otras obras si estas dicen lo que queremos decir?

La *promenade*, como método, es entonces un paseo atento sobre la *oeuvre* presentada, que se acompaña de los comentarios aclaratorios del maestro. Es, antes que nada, un paseo visual (Francastel, 1990, p. 11), porque no es de la arquitectura que “usamos” que estaremos hablando, sino de la arquitectura que vemos como representación. Una representación filtrada por la voz y la mirada de su autor, arquitecto experimentado que nos habla desde sus 81 años. Por eso utilizaremos aquí las mismas imágenes que él presentó para ilustrar su conferencia, porque no queremos tergiversar lo que se vio y lo que se oyó, solamente interpretarlo.

Nos importan tanto las palabras del arquitecto como las imágenes que nos mostró, las mismas que usaremos en este artículo, porque como afirmó Ignasi de Solà-Morales (2002, p. 183):

...la percepción que tenemos de la arquitectura es una percepción estéticamente reelaborada por el ojo y la técnica fotográfica. La imagen de la arquitectura es una imagen mediatizada que, según los recursos de la representación plana de la fotografía, nos facilita el acceso y la comprensión del objeto.

La finalidad de la *promenade* es la de “reabrir la discusión sobre la naturaleza misma del objeto considerado” (Francastel, 1990, p. 9) a través de la reflexión y de la meditación de las imágenes y de los comentarios del maestro sobre su producción de más de medio siglo, pues nada hay para clasificar o determinar. La *promenade* es un instrumento hermenéutico que busca



poner en relación los objetos (y sus representaciones), el creador y el observador guiados por una secuencialidad cronológica que no debe ser interpretada como una sucesión ordenada de superaciones (progreso), sino como una reflexión sobre la superposición creciente de capas, cuya única finalidad es la de entender mejor el esfuerzo de racionalidad lógica desarrollado por Eduardo de Almeida, un arquitecto de la sensibilidad.

Resultados

Sobre las circunstancias

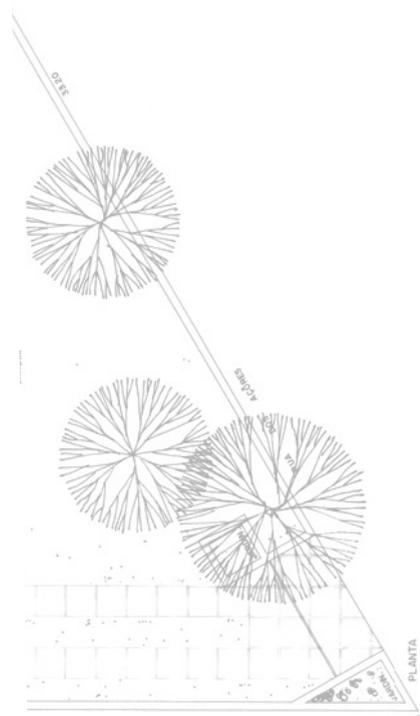
La trayectoria de Eduardo de Almeida se remonta a los años cincuenta, cuando ingresó, con 21 años, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo⁷, de donde egresó en 1960. Los años de formación en la FAUUSP se dieron dentro de un clima de constante cuestionamiento y de búsqueda de referencias, nacionales o extranjeras, que enriqueciesen el trabajo de los estudiantes. Los cincuenta fueron años de afirmación de la profesión de arquitecto, que en el Brasil no existía como tal. La propia Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) fue fundada solamente en 1948. Antes, los arquitectos estudiaban y se formaban como ingenieros-arquitectos por la Universidad Politécnica de São Paulo, o venían de Rio de Janeiro, formados por la Escuela de Bellas Artes. Esa situación no era confortable ni exenta de luchas y de debates que se sucedieron durante más años hasta la reforma curricular de 1962⁸. João B. Vilanova Artigas (1915-1985), que era un gran defensor de la consolidación profesional del arquitecto, así como de su formación autónoma e independiente de las ingenierías, a pesar de ser él mismo ingeniero-arquitecto formado por la Poli⁹, manifestó todo ese espíritu de lucha en su famoso discurso “Rumbos para la enseñanza de la arquitectura” (2004, pp. 64-69), para los estudiantes de la FAUUSP que finalizaban su carrera en 1956, y lo repitió en su discurso para los que terminaron la carrera en 1958¹⁰. El estudiante Eduardo de Almeida recibía toda esta carga conceptual y disciplinar y se mantenía en sintonía con el maestro.

Las referencias internas se centraban en la llamada Escuela Carioca, cuyo artista más sobresaliente, aunque no el único, era sin dudas Oscar Niemeyer (1907-2012), que trabajaba bastante

en São Paulo durante aquellos años, pues la ciudad estaba en constante transformación, como se puede constatar por los proyectos para los edificios Montreal (1950) y Copan (1951), o en los trabajos de los festejos de los 450 años de la fundación de la ciudad (1954) que permitieron que Niemeyer proyectase grandes obras en el Parque Ibirapuera.

Con todo, las referencias externas eran casi más importantes en aquellos años de formación. Los estudiantes, y los profesores también, se vinculaban por afinidades plásticas o políticas a uno u otro gran arquitecto internacional. Los más prestigiados eran Le Corbusier, claro, y Frank Lloyd Wright; así mismo, Walter Gropius, que se identificaba inmediatamente con la formación Bauhaus. Mies van der Rohe, evidentemente, era muy conocido también y su arquitectura elegante y detallista muy apreciada¹¹, pero, para la realidad constructiva del Brasil de aquellos años, las propuestas miesianas se tornaban inalcanzables. Construir con acero y vidrio, en la escala industrial que el alemán desarrollaba en Estados Unidos, no pasaba de ser una realización inalcanzable para los profesionales brasileños y de sueños utópicos para los estudiantes. El material dominante en aquellos años era el hormigón armado, y el maestro que mejor lo trabajaba era Le Corbusier, así que muchos, siguiendo esa línea, se sumergieron en el estudio de las obras del arquitecto franco-suizo. Otros, más atentos a la multiplicidad de materiales artesanales, que eran más usados también en el Brasil, prefirieron seguir las enseñanzas de Frank Lloyd Wright, como fue el camino de Artigas, por lo menos durante sus primeros años de actuación, y fue también el camino de Eduardo de Almeida que se encantó con la sensibilidad del estadounidense que establecía una relación entre el proceso del proyecto y la materialidad definida para el mismo. No era igual proyectar con ladrillos que con bloques, con hormigón o con acero. La materialidad de la obra merecía una aproximación diferente que afectaba la manera de proyectar. Los wrightianos, a los cuales pertenecía Almeida, desenvolvían un trabajo que incorporaba un elaborado proceso geométrico aunado a la definición precisa de un material específico para construir, todo dentro de una lógica espacial abierta y de proporciones cuidadas.

Aunque estas afiliaciones eran “infantiles e inmaduras” (Almeida, 2014)¹², como afirma el propio arquitecto ahora desde sus 81 años, lo



7 Eduardo de Almeida ingresó a la FAUUSP en 1955, y aunque debería haber terminado la carrera en 1959, de hecho se formó arquitecto en 1960.

8 La estructura curricular de la FAU fue el resultado de las adaptaciones de los programas de las ingenierías de la Politécnica. En los años cincuenta, los profesores comenzaron un proceso de transformación y actualización que llevó a la reforma de 1962, cuyo principal artífice fue João B. Vilanova Artigas.

9 Nombre popular de la Universidad Politécnica de São Paulo.

10 “Aos formandos da FAUUSP” (Artigas, 2004, pp. 70-73).

11 Con todo, los profesores de izquierda lo consideraban un representante del “imperialismo yanqui”, así, por esas razones ideológicas, su obra era bastante cuestionada, principalmente por Artigas (2004, pp. 45-46).

12 Información verbal (traducción propia) dada por el arquitecto Eduardo de Almeida en la conferencia que pronunció en el 6º Simposio de Arquitectura y Urbanismo: Trayectorias de la enseñanza al oficio de arquitectura, out, 2014, São Paulo: Centro Universitário SENAC.

que importaba en la época era que ellas representaban un fuerte proceso de afirmación profesional que llevaba a una constante discusión sobre arquitectura, sobre lo que ella podía ser o no ser, intentando dilucidar los mejores caminos a fin de llegar a la consolidación de la mejor arquitectura posible para el país. Por eso, los alumnos se concentraban en la biblioteca de la escuela que se transformó en un “centro de discusiones” (Almeida, 2014), muchas veces acaloradas, en torno de las publicaciones que llegaban del Brasil o del exterior¹³. Las más aclamadas eran las estadounidenses, como Arts and Architecture –que publicaba obras de Richard Neutra, R. M. Schindler, Harwell Harris, Gregory Ain, Charles Eames, Frank Lloyd Wright, John Lautner y Ed Killingsworth– o Architectural Record –que publicó ampliamente la obra de Mies van der Rohe y de Frank Lloyd Wright–; entre las europeas, la inglesa Architectural Review, donde publicaba Reyner Banham, era la preferida; también la francesa Architecture d’aujourd’hui, que en 1958 editó un número especial sobre Mies van der Rohe y que presentaba regularmente la obra de Le Corbusier, era ampliamente disputada por los alumnos.

También fue importante la convivencia con otros universitarios que estudiaban en las inmediaciones de la escuela, una vez que el barrio de Higienópolis, donde quedaba la FAU, concentraba varias facultades y por lo menos dos universidades, la Universidad de São Paulo y la Presbiteriana Mackenzie. Así, estudiantes de letras, filosofía, geografía y otras se encontraban con facilidad, compartían sus experiencias y se integraban con la ciudad. Para Eduardo de Almeida, el hecho de estar estudiando en la ciudad, esto es, fuera de un campus universitario, mezclado con las actividades cotidianas de este, con los edificios de habitación, con las tiendas y los bares –especialmente los bares– permitía crear una sintonía fina con la metrópolis y con la vida agitada de la modernidad, incipiente todavía en la São Paulo de los años cincuenta, pero ya evidente.

La arquitectura moderna era la única posibilidad de realización de esos jóvenes estudiantes, podían estar vinculados a Wright o a Le Corbusier, mas todos ellos coincidían en que el camino cierto y necesario para la disciplina pasaba por los preceptos de la arquitectura moderna, por su falta de decoración, por su ética espartana, por su rigor formal y por su libertad espacial. Fue en este caldero, que hervía en referencias y discusiones, que el joven arquitecto se formó y de cuyo legado nunca se alejó.

13 El historiador Paulo Bruna (como se cita en Macedo, 2014 p. 143) afirma que llegaban al Brasil revistas como Pencil Point, Forum, Architectural Record, donde las obras de los maestros “fueron publicadas a los montones, esas, [los] colegas, copiaban sin ningún prurito [de canudinho]”.

Tanto es así que ya de muy joven se incorporó a la enseñanza de la arquitectura, pues entró a la FAUUSP como profesor en los años sesenta¹⁴, después de haber estudiado Historia del Arte y Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura de Florencia.¹⁵ La dupla actividad de arquitecto y de profesor fue inspiradora y gratificante, que llevó su trabajo a un constante “balancear entre el oficio y la enseñanza” (Almeida, 2014)¹⁶. La “actividad de docente fue fundamental para el ejercicio de la profesión” (Almeida, 2014) porque el hecho de estar en la FAU discutiendo arquitectura lo mantuvo informado y activo, motivado y vinculado a las nuevas tendencias y a la discusión que los más jóvenes traían. Almeida afirma que, después de treinta años de docencia y ya jubilado, extraña las sosegadas conversaciones que mantenía con los grupos de estudiantes que se formaban en torno a él cuando corregía el trabajo de algún alumno. Discutir arquitectura en grupo era una actividad didácticamente enriquecedora de las posibilidades de formación de los alumnos, pero también de puesta al día del profesor. Discutir, además fortalecía o debilitaba posiciones que necesitaban ser repensadas constantemente, tanto por los estudiantes como por los docentes. Discutir, en definitiva era mantener la llama viva del constante cuestionamiento de la actividad del arquitecto.

Promenade arquitectural, para un análisis de la obra del arquitecto

Su primera obra fue la residencia que proyectó para sí y su esposa en 1958¹⁷. La casa fue construida en 1960 en el Jardim Lusitânia, un barrio noble fundado unos años antes cerca del Parque Ibirapuera (Figura 2). Obedeciendo un programa simple, dentro de una rígida disposición modular guiada por el elemento constructivo básico usado para construir la pequeña casa¹⁸, el bloque de hormigón, Eduardo de Almeida, siguiendo las enseñanzas sensibles de Wright con respecto a los materiales, desarrolló un proyecto rigurosamente modular, apoyado en ejes estructurales claros que dan un ritmo a la construcción.

“La arquitectura tiene que ser realizada” (Almeida, 2014), afirmó enfático durante la conferencia. La frase, con todo, necesita de algunas explicaciones, no es solo que la arquitectura tiene que realizarse como construcción, esto es, que tiene que responder a los condicionantes

14 Comenzó a dar clases en 1967.

15 En 1962 se fue para Italia para perfeccionar sus estudios de arquitectura, con todo, se dedicó al estudio del diseño industrial, actividad que era bastante común en los arquitectos de su generación.

16 Una referencia al título del seminario.

17 Las fechas de los proyectos fueron ajustadas a las oficiales que constan en el Archivo Eduardo de Almeida (AEA).

18 La casa inicial fue proyectada con un dormitorio, mas la rigurosa modulación permitía la ampliación posterior, que llegó a tres dormitorios con área de 185 m².

constructivos, especialmente a los que se relacionan con los materiales con los cuales se construye, sino también, que el proyecto (esto es, la arquitectura antes de ser construcción) debe aceptar y defender su matriz tectónica, como una dimensión de la arquitectura en la cual los órdenes visual y material confluyen en un mismo criterio de orden, sin llegar jamás a fundirse, animando la tensión entre forma y construcción (Piñón, 2006, p. 130)¹⁹.

No es tanto que no haya arquitectura sin construcción, como afirmó Julien Guadet²⁰, sino que el proyecto de arquitectura debe expresar la posibilidad de lo que está, o será, bien construido. La arquitectura tiende a la construcción, aunque no la alcance, como sucede con miles de proyectos que nunca se realizaron pero que permanecen como grandes obras de arquitectura. Pues, como afirma Helio Piñón (2006, p. 126), “no se puede concebir [arquitectura] sin la conciencia sistémica que proporciona la construcción”.

Con la experiencia de su pequeña casa el arquitecto desarrolló una tendencia para la organización modular y ordenamiento de ejes de las construcciones que lo dejó literalmente “obcecado por la modulación” (Almeida, 2014). Lo que se percibe perfectamente en los proyectos que desarrolló para la empresa Formaespaco²¹ entre 1969 y 1973. Primero, el conjunto de edificios Gemini (1970) (Figura 3) dos edificios que ocupan una esquina de un barrio noble de São Paulo, cuya organización no escapa a una comparación con los edificios que Mies van der Rohe había proyectado en Chicago un par de década antes, nos referimos a los apartamentos Lake Shore Drive 860-880, construidos entre 1949 y 1951, y ampliamente divulgados en libros y revistas.

La idea de dejar, con la dislocación de los bloques de los dos edificios, una amplia área libre en la esquina del terreno, fue pensada para concebir una “plaza” pública que dialogara con la calle, con la ciudad, con el transeúnte, con el vecino. Todavía en los años setenta la ciudad de São Paulo podía darse el lujo de proponer este tipo de espacios de sociabilización que hoy no existen más. Los edificios Gemini muestran la relación que el arquitecto quería desarrollar entre técnica (constructiva) y proyecto. Un proceso lógico y racional de organización de espacios,

así como de elementos arquitectónicos y constructivos, que permitía una lectura precisa de las intenciones de proyecto y de las formas de la construcción.

La “obcecación modular” (Almeida, 2014) no impedía, con todo, una libertad de organización de los espacios para atender a las necesidades propuestas en el programa, así como tampoco limitaba las respuestas formales y constructivas que el arquitecto proporcionaba. Por el contrario, el orden alcanzado es estructural y parte de la estructura para llegar a cada uno de los elementos que componen el edificio, creando, al final, una elaborada plasticidad surgida de proporciones simples que se sustentan en la aceptación del módulo como guía de organización proyectual.

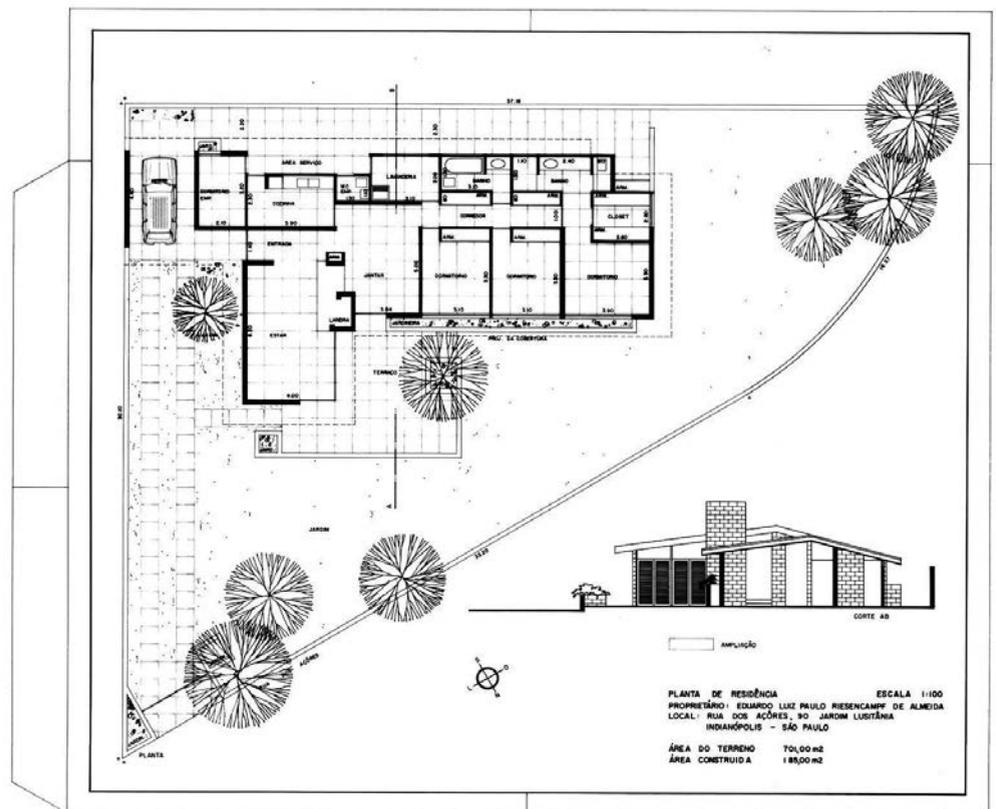


Figura 2. Planta de la primera casa del arquitecto, Residência calle dos Açores, barrio Jardim Lusitânia, São Paulo, 1958-60
Fuente: Almeida (1958).



Figura 3. Conjunto de Edificios Gemini, Calle Graúna 419, barrio Indianópolis, São Paulo, 1970
Fuente: Wakahara (1970).

¹⁹ Citamos los conceptos del arquitecto español porque también su obra se aproxima, y mucho, a la de Eduardo de Almeida.

²⁰ Guadet (1910, prefacio, p. 7) afirmó que “l’architecture n’a qu’une raison d’être, bien nette, bien visible : construire. Ce mot résume toute les fonctions de l’architecte, car, conserver, entretenir, réparer, restaurer, c’est encore construire. Construire est à la fois le but de l’architecte et le moyen dont il dispose”.

²¹ Para esta empresa trabajaron también otros arquitectos comprometidos con la modulación y la estandarización, como: Abrahão Sanovicz (1933-1999) y Paulo Mendes da Rocha (1928) (Imbrono, 2003).

El trabajo de proyecto en ese edificio permitió que los proyectos subsecuentes, los conjuntos de edificios Coronet (Figura 4) y Lark (1970-1972), se desarrollasen siguiendo criterios totalmente modulares. En los edificios Gemini todavía los materiales eran artesanales (ladrillos, tanto para las paredes externas como para las internas, que mantenían formas irregulares fáciles de llenar con ese material; estructura de columnas independientes con encofrados diferentes, ventanas con formatos variados, etc.), los nuevos edificios se apoyaron en esa experiencia pero aumentaron el rigor, tanto del proyecto (modificando el sistema estructural a partir de la utilización del núcleo de circulación vertical rígido para liberar columnas, así como la organización de los ductos de instalaciones hidráulicas) como de los materiales utilizados que pasaron a ser industrializados, abandonando la flexibilidad de los materiales tradicionales, pero incrementando la lógica constructiva y la estandarización y racionalización del proceso constructivo.

La experiencia de trabajar con esta nueva lógica racionalizada, tanto del proyecto como de los materiales, y de la propia construcción, le permitió enfrentar con confianza sus primeros proyectos industriales. Entre 1972 y 1976 desarrolló un proyecto de una fábrica para Morlan S.A.²² (Figura 5), en Orlandia, interior del estado de São Paulo, donde el elemento básico prefabricado de hormigón armado resolvía tanto la estructura como los cerramientos laterales y el techo de las construcciones. Un orden repetitivo y lógico, tipológico podríamos decir, que una vez definido en el proyecto era capaz de generar la construcción al infinito. Tanto fue así que el arquitecto realmente proyectó una de las crujeas del edificio industrial y le propuso al dueño de la fábrica dar continuidad a la construcción de las otras simplemente respetando las indicaciones modulares.

Con todo, Eduardo de Almeida mantenía viva su búsqueda experimental y aprovechó la encomienda de un "club" para los funcionarios de la fábrica Morlan²³ (Figura 6) para desarrollar un edificio totalmente diferente, una cáscara dupla de hormigón armado. La arquitectura paulista había experimentado este tipo de construcciones desde los trabajos de Sérgio Ferro (1938), diez años antes, en la Casa de Bernardo Issler (1962), o todavía en la casa para Ernst y Amélia Império Hamburguer (1965) de Flávio Império (1935-1985) y Rodrigo Lefèvre (1938-1984). Pero la sutileza de las proporciones y la leve apariencia de las cáscaras dan al trabajo de Eduardo de Almeida una elegancia que no se encuentra en los proyectos más pesados y menos armoniosos de sus colegas paulistas. La modulación de los elementos de cierre es evidente y conversa con la curvatura ligeramente elíptica de las cáscaras;



Figura 4. Conjunto de edificios Modular Coronet, calle Cancioneiro Popular 116, barrio Santo Amaro, São Paulo, 1973

Fuente: Wakahara (1973a).



Figura 5. Pabellones de la fábrica Morlan, Orlandia, 1972-1976

Fuente: Almeida (2014).



Figura 6. Club de funcionarios de la fábrica Morlan, Orlandia, 1975

Fuente: Almeida (2014).

vidrios, paneles ciegos y las líneas curvas del hormigón se relacionan en franca congruencia formal dando al conjunto una unidad estructurada de belleza impar.

Siguiendo con el trabajo de las bóvedas, dentro de la propuesta que ya había sido lanzada por Le Corbusier en las *Maisons Jaoul* (Paris, 1952-53), desarrolla el proyecto para la Residencia Tassinari (1964-1973) (Figura 7), y nuevamente recurre al módulo preciso, ahora el intercolumnio de 3,70 m entre las bóvedas; la edificación se distribuye reconociendo el terreno, lo que fue sumamente difícil si pensamos en el sistema estructural rígido de los cañones de las bóvedas. No obstante, la casa mantiene una estudiada relación con la naturaleza circundante, que es especialmente pródiga en el barrio de Morumbi, donde se encuentra la construcción. Esta relación, que era asumida de forma inconsciente y natural en la época, es lo que hoy llamaríamos “sustentable”, afirma Almeida (2014). Qué otra cosa se podría decir de la arquitectura moderna brasileña de los años cincuenta, sesenta y setenta, sino que es una arquitectura que conversa y se relaciona con la naturaleza de una manera natural, esencial. Tal vez porque la naturaleza en el Brasil es tan presente y majestuosa, pero también porque los arquitectos que proyectaron en esos años fueron capaces de dar una identidad a la arquitectura moderna brasileña (sean cariocas o paulistas, mineros, gauchos o bahianos), “siempre tuvieron la intención de controlar y de relacionarse con la naturaleza” (Almeida, 2014).

La utilización de elementos de control solar (principalmente brises, espacios de transición, aleros y retranqueos), así como la incorporación de jardines, más o menos elaborados y muchos inspirados en los trabajos de artistas celebres como Roberto Burle Marx (1909-1994), acompañan la labor de los arquitectos brasileños del periodo. La casa Tassinari es una bella demostración de todos estos elementos de sustentabilidad que hoy son tan apreciados y que cuarenta años

atrás surgían espontáneamente en el trabajo sensible de artistas como Eduardo de Almeida.

Para el mismo cliente, en 1973-74, desarrolló el proyecto de una casa de playa, en la Baleia (Figura 8). Sin abandonar el rigor constructivo que identifica su arquitectura, Almeida desarrolla el programa de esta casa siguiendo un orden geométrico riguroso que organiza los espacios de acuerdo con una tipología antigua, la del patio mediterráneo.

Los volúmenes de la casa se separan para formar un aglomerado que se identifica tanto con una casa como con un pequeño pueblo, donde el patio se transmuta en plaza y los ambientes en casas. Parece ser que reverbera aquí la famosa frase de Aldo van Eyck (1918-1999) (citado en Ligtelijn, 1999, p. 49)²⁴, mas también de Artigas (2004, p. 121), “las ciudades como las casas y las casas como las ciudades”. Los espacios se establecen de acuerdo con los ejes de circulación “que separan y unen [los ambientes] creando la autonomía de sectores [donde se dan los diferentes usos]” (van Eyck citado en Ligtelijn, 1999, p. 49) que el arquitecto resuelve con su proyecto. La estructura abierta de la casa, que recuerda también la propuesta de van Eyck sobre los edificios, que tienen que respirar (p. 115), permite las vistas a través de la construcción puesto que “el edificio no puede ser un obstáculo en el paisaje” (Almeida, 2014), la construcción tiene que abrirse, fraccionarse, para que el aire y la vista pasen, la atraviesen, la ventilen, pero también la conecten con el entorno. Arquitectura sustentable que se incorpora al medio natural donde se localiza. Arquitectura amigable con el terreno.

24 Aldo van Eyck es, con seguridad, otro arquitecto con el cual Eduardo de Almeida tiene afinidad, tanto en la obra como en el pensamiento.

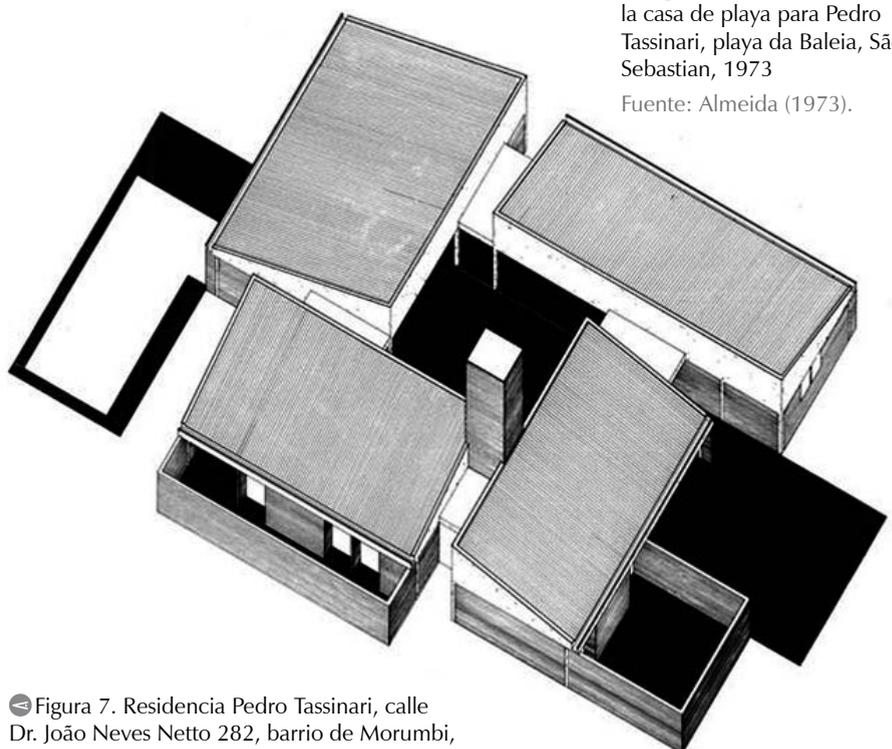


Figura 8. Axonometría de la casa de playa para Pedro Tassinari, playa da Baleia, São Sebastian, 1973

Fuente: Almeida (1973).

Figura 7. Residencia Pedro Tassinari, calle Dr. João Neves Netto 282, barrio de Morumbi, São Paulo, 1964-73

Fuente: Wakahara (1973b).



Figura 9. Residencia Jean Sigríst, calle David Pimentel 84, barrio Morumbi, São Paulo, 1973
Fuente: Wakahara (1973c).

Justamente en esta línea de relación entre el terreno y la arquitectura la Residencia Sigríst (1973) (Figura 9) es un caso especialmente interesante. Se encuentra emplazada en un terreno extremadamente empinado que obligaría a crear grandes muros de contención si la casa se realizara de forma convencional. Eduardo de Almeida decide absorber el enorme declive con la propia casa que se amolda al terreno de forma mimética. Es un gran plano inclinado que se desliza sobre el terreno natural construyendo un nuevo perfil geológico artificial. Los cortes en el terreno se dejan incluir dentro de la propia construcción creando niveles intermedios que garantizan vistas sobre el interior y posibilidades de ventilación cruzada que de otra forma no se podrían conseguir. Almeida comenta (2014) que Eduardo Souto de Moura (1952) se encontró con un problema similar en la residencia en Ponte de Lima (2001), pero debemos admitir que la solución del portugués es menos elegante que la del brasileño, pues en el caso de Ponte de Lima es evidente que el volumen se apoya en el terreno, mientras que en el caso paulista la construcción se incrusta en la tierra.

La segunda residencia Almeida, de 1977²⁵ (Figura 10), fue uno de los proyectos más difíciles para el arquitecto. La propia casa siempre es un problema para los arquitectos, pues se sienten en la obligación de realizar las ideas por las que luchan (normalmente contra sus clientes) de una forma totalizadora. Así, en esta hermosa residencia encontramos las mismas preocupaciones que

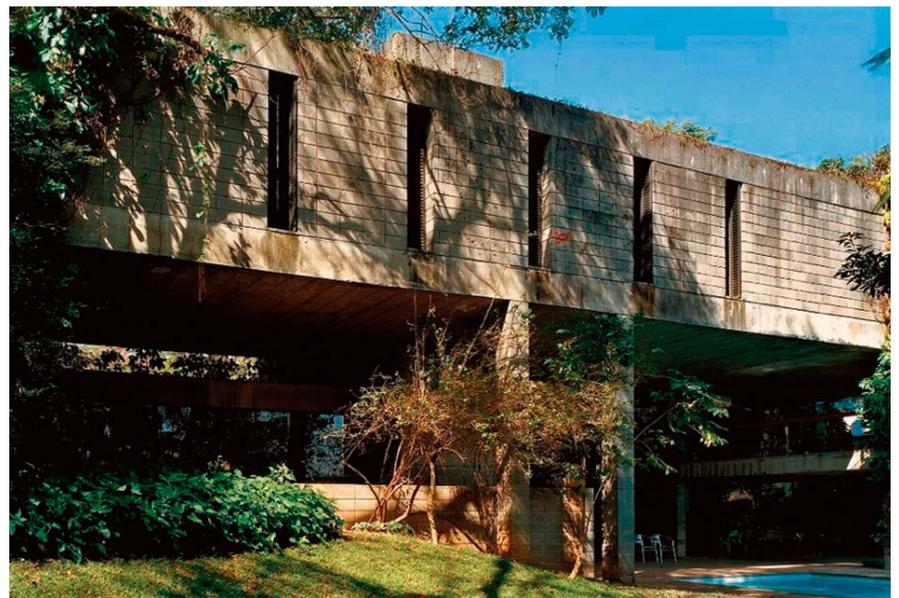


Figura 10. Segunda casa del arquitecto, vista desde el jardín, calle Carangola 382, barrio Jardim Guedala, São Paulo, 1975-1977
Fuente: Almeida (2014).

lo llevaron a proyectar su primera casa, casi veinte años antes, esto es, la modulación y el orden estructural, pero también la necesidad de una nítida integración con el terreno y principalmente el deseo de que la casa respirara y no se transformara en una barrera visual que seccionara el espacio en un frente y un fondo.

Tenía que proyectar una casa que valiese la pena ser proyectada: “una casa para valer”²⁶ (Almeida, 2014). Demoró dos años en el proyecto, porque tardó en llegar a la concepción esencial de la casa, hasta que definió una unidad básica de modulación que, como en la primera Residencia Almeida, sería el bloque de hormigón estructural (lo que estableció un módulo de 40 cm). La modulación de la casa se adaptó, poco a poco, al tamaño del bloque y así desde la estructura hasta las ventanas fueron asimilando la lógica constructiva del elemento primordial, y la casa se asoció a la propuesta plástica del pequeño elemento que se deslizó por los pisos, por las paredes, hasta llegar a los techos y las columnas. El bloque organizó la casa y dominó el espacio con su forma simple y rústica. Los otros elementos arquitectónicos (los vidrios y los pasamanos, por ejemplo), aunque dialogan con él, lo dejan siempre en primer plano. Los volúmenes inferiores no tocan el volumen superior de los dormitorios dejando pasar el aire y la vista; la casa se abre y se desdobra para que el frente y el fondo conversen también. El terreno se deja manipular para que la casa se agarre fuertemente a él y lo potencialice como prolongación de lo construido. Todavía se sienten las intenciones que el arquitecto había puesto en práctica en los edificios Gemini, cuando concibiera una “plaza” que dialogaba con el espacio público, un mundo civilizado y de civilidad. Ciertamente la demora en el proyecto tuvo recompensa, la casa alcanzó

²⁵ Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 87. Tubos 51 e 51 A. Recuperada de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/87-residencia-da-rua-carangola/>

²⁶ Expresión que significa “una casa de verdad”, o “la casa”.



Figura 11. Residencia Max Define, Av. das Magnólias 1027, barrio Morumbi, São Paulo, 1975
Fuente: Wakahara (1975).

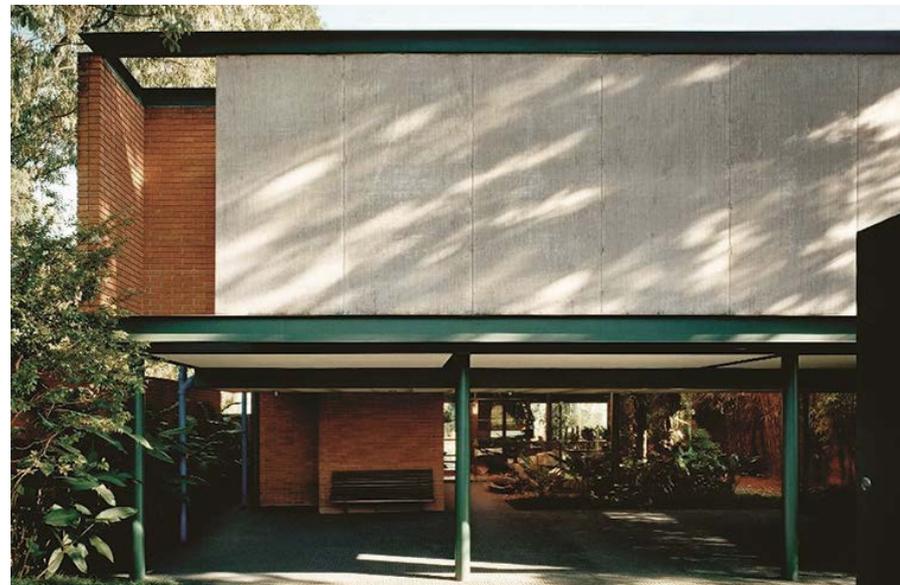


Figura 12. Residencia Paulo Vitor Oppenheim, condominio residencial Parque dos Príncipes, Osasco, 1983
Fuente: Almeida (2014).

una primorosa resolución formal y funcional que deja ver una lógica constructiva clara y elegante, como todas las obras del arquitecto. El arquitecto vendió la casa y el nuevo propietario lo primero que hizo fue construir un muro en el frente del terreno, con lo cual rompió la continuidad del proyecto original que pretendía dejar fluir el espacio público, urbano, dentro del espacio privado, el del interior del terreno. La actitud insensible destruyó uno de los más primorosos ejemplos de civismo de la arquitectura moderna paulista. La casa que respiraba está ahora amortazada y ciertamente agoniza.

En la residencia Max Define (1977) (Figura 11) el arquitecto desarrolla otra idea interesante, la del patio central cubierto, que también tiene contacto con el trabajo de otros colegas paulistas, en este caso con la obra de Paulo Mendes da Rocha y su casa King (1972-74) (Pisani, 2013, p. 132), por ejemplo, o con la obra de Artigas (el edificio para la Facultad de Arquitectura de la USP, de 1961) (Kamita, 2000, p. 90). La organización de un volumen compacto que se encuentra perforado por un gran vano está relacionada justamente con la intención de que la arquitectura respire, lo que en un clima tropical como el brasileño es fundamental para garantizar la habitabilidad de esas residencias sin necesidad de aire acondicionado u otros subterfugios mecánicos. La planta se organiza de forma sectorizada, como en otros ejemplos que ya hemos tratado, y el patio organiza la circulación que se abre hacia el terreno y hacia el cielo.

En los años ochenta, el arquitecto se enfrenta a nuevos materiales que demandarán otra perspectiva constructiva, especialmente cuando incorpora en su trabajo la estructura metálica, que en los años anteriores, por cuenta de la situación de la industria de la construcción en el Brasil, estaba fuera del alcance del arquitecto. La producción de perfiles metálicos y la profesiona-

lización de la construcción después de la apertura del mercado brasileño que sucedió durante aquellos años posibilitaron nuevas formas de trabajar. Arquitectos acostumbrados a la experimentación y sensibles a los materiales, como Eduardo de Almeida, decidieron comenzar a proyectar usando esos nuevos (por lo menos para la realidad brasileña) materiales.

En 1985 proyecta para Vitor Oppenheim una residencia en el Parque dos Príncipes²⁷ (Figura 12), un condominio residencial fuera de la ciudad de São Paulo, usando a la vista la estructura metálica con una postura plástica bastante próxima, por lo menos desde un punto de vista formal, a las propuesta del Nuevo Brutalismo inglés de los Smithson, que fuera desarrollado durante los años cincuenta²⁸, claro que totalmente renovado e innovador. La levedad de la estructura metálica (aunque adecuada al cálculo de carga, con un diámetro de 15 cm) da una sensación de mínimo esfuerzo que se contrapone al peso de los elaborados muros de ladrillo que recuerdan los proyectos de inicio de los años setenta, especialmente los edificios Gemini.

Sin embargo, la lógica constructiva es evidente y la modulación también, la secuencia de pilares y la trama cuadrangular de los ejes constructivos y estructurales se manifiesta de forma clara, las instalaciones hidráulicas se presentan diferentes en el tratamiento cromático, lo que garantiza el juego jerarquizado de los elementos arquitectónicos. La total transparencia del interior también es una

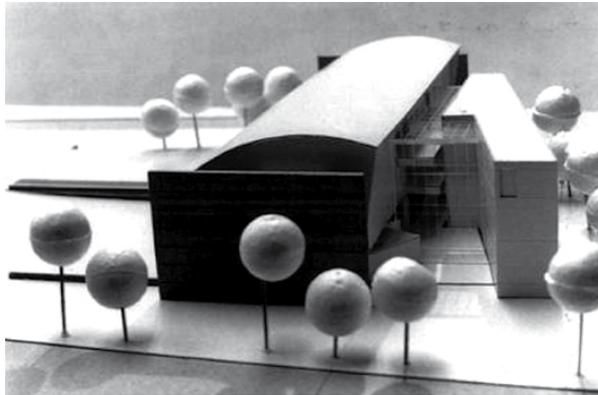
27 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 124. Tubo 80 y Caja 4400. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/124-residencia-oppenheim/>

28 Nos referimos al proyecto para la Hunstanton Secondary Modern School, Norfolk, 1949-1954.

➤ Figura 13. Residencia Cândido Bracher, calle Piacá, barrio Alto de Pinheiros, São Paulo, 2000
Fuente: Almeida (2014).



Ⓐ Figura 14. Casa Cidinha Brito, también conocida como residencia Pacheco e Silva, calle Mariana Correia 517, barrio Alto de Pinheiros, São Paulo, 1993
Fuente: Almeida (1993).



➤ Figura 15. Maqueta del proyecto para el concurso del Museo Constantini (Malba), 1997, Buenos Aires
Fuente: Almeida (2014).

garantía de la integridad entre lo construido y su entorno, entre la arquitectura y la naturaleza.

El juego de la estructura metálica se repetirá en la ampliación de una casa para Cândido Bracher en el barrio Alto de Pinheiros²⁹ (original de 1989, ampliación de 2000) (Figura 13), pero la lectura de la volumetría se antepone a la lectura de la estructura que necesita destacarse cromáticamente. La experiencia en este caso se da justamente en ese contraste entre los elementos volumétricos de los aposentos, los lineales de la estructura y las superposiciones que crean diferentes escalas espaciales tanto dentro como fuera de la casa.

Almeida continúa usando la estructura metálica en las casas que proyecta durante los años noventa, como es el caso de la casa para Cidinha Brito, también conocida como Pacheco e Silva, en el barrio Alto de Pinheiros (1993) (Figura 14), donde recupera las ideas de transparencia y de modulación del proyecto del Parque dos Príncipes. Pero la mudanza de los materiales y sus

29 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 165. Tubos 12 y 12A y Cajas 400, 500 y 600. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/165-residencia-bracher-ampliacao/>

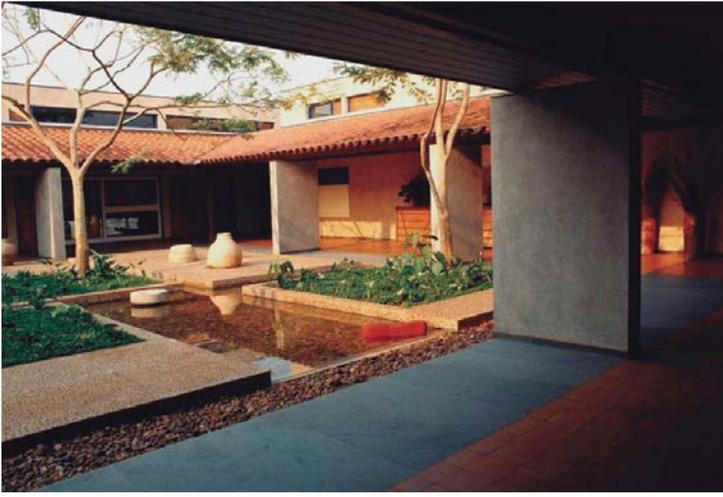
texturas, especialmente la sustitución del ladrillo visto por la pared enlucida, y el cambio del tubo redondo por el cuadrado para la estructura metálica, da una nueva perspectiva para el conjunto que se presenta más armonioso y leve. El proyecto de la casa demuestra una evidente intención de “controlar la luz y tener respeto por el sol” (Almeida, 2014), lo que aunque parece evidente para un clima como el de São Paulo (tropical húmedo) no es una práctica común. Ventilar e iluminar, respetar la fuerza del sol, integrar la casa con el entorno y evitar que la construcción se transforme en una barrera, son imperativos que Almeida nunca deja de lado.

El trabajo arduo y constante con proyectos de casas, más o menos grandes, “sirve como materia de reflexión para proyectos mayores” (Almeida, 2014), es el caso del proyecto para el concurso internacional del Museo Constantini³⁰ (1997), también conocido como Malba (Figura 15), donde el arquitecto brasileño propuso una gran estructura metálica que fracturaba el conjunto en dos bloques que dialogaban a través de un espacio abierto que formaba una plaza pública, un *foyer*, abierto a la ciudad. La separación entre los volúmenes deja también respirar el edificio que con todo se abre hacia un espacio lateral del terreno de forma franca, creando un espacio semicubierto que garantiza una importante protección térmica para el interior.

Es interesante ver cómo los proyectos que el arquitecto ha realizado durante su vida profesional conversan entre sí. El casco de la estancia Água Comprida (1990-2000)³¹ (Figura 16), en el Estado de Minas Gerais, es un buen ejemplo de cómo la casa de playa de la Baleia (1973-74), con sus articulaciones alrededor a un patio se desenvuelve de una manera compleja en esta enorme residencia campestre, donde, también, es importante la relación con el entorno. El patio central

30 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 189. Tubo 97 y Backup 308. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/189-museu-constantini/>

31 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 158. Tubos 54, 54 A y 54 B, Cajas 4500, 4510 y 4520. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/158-fazenda-agua-comprida-sede/>



▲ Figura 16. Patio del casco de la estancia Água Comprida, Minas Gerais, 1998
Fuente: Almeida (2014).

organiza la casa y también da sentido a la circulación que, sin embargo, se estructura como en los claustros conventuales, pero el pórtico no se cierra con la volumetría de las habitaciones, sino que se abre en los cantos diversificando los sectores, al mismo tiempo en que permite que el espacio escape, así como la vista y el viento. El tratamiento paisajístico del interior del patio, así como del entorno garantizan una relación controlada con la naturaleza que, en este caso, es desmesurada. Frente a ese imponente entorno Almeida se propone hacer una arquitectura equilibrada y sobria, pues no le “interesa hacer una arquitectura que grite mucho”³² (Almeida, 2014).

Las referencias a arquitecturas antiguas, como los claustros conventuales, también tienen su lugar en la producción del arquitecto que cultiva una basta erudición. La casa que proyectó para su familia en Paraty (Estado de Rio de Janeiro, 1998)³³ (Figura 17) es un trabajo de lectura de alguno de los principios *palladianos* de una cubierta y una organización volumétrica que dialoga bajo ella, como en la Villa Capra (La Rotonda, 1566). Nuevamente un patio central (de hecho la sala con la chimenea) que organiza las actividades y que se comunica con el piso superior. Solo que el impulso de relacionar el interior con el exterior, que es una constante del trabajo del arquitecto, se materializa aquí con la construcción de una “vía” que atraviesa el volumen principal y se enlaza con el jardín exterior creando una relación de pertenencia que se identifica en la repetición mimética del módulo estructural en el dibujo del piso. La estructura y la modulación se unifican en una única realidad espacial y plana que unifica el conjunto de la obra, esto es, la construcción y su territorio.

La estructura de madera sustituye a la estructura metálica en la casa de playa que proyectó para Ricardo Lacerda Soares para la playa

32 “Que berre muito alto”.

33 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 190. Tubo 91, Caja 4700 y Backup 309. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/190-residencia-em-laranjeiras/>



▲ Figura 17. Casa de playa de la familia Almeida, Laranjeiras, Paraty, 1998
Fuente: Almeida (2014).



▲ Figura 18. Casa de playa Ricardo Lacerda Soares, playa Vermelha, Ubatuba, 2000-02
Fuente: Almeida (2014).

Vermelha, en Ubatuba (2001-02)³⁴ (Figura 18), aunque el raciocinio es similar. La organización interna es compacta y se resuelve siguiendo el módulo básico estructural de la casa; así, arquitectura y construcción son una única posibilidad de existencia del hecho arquitectónico que ya había sido resuelto en el proyecto. La integración con la naturaleza es total, la casa fluctúa sobre el terreno dejando las copas de los árboles entrar por la terraza del piso noble.

En 2003 y 2004 el estudio de Eduardo de Almeida proyectó un par de escuelas estatales (dentro de un programa gubernamental con rigurosas normas de construcción, el FDE) (Figuras 19 y 20), la del Recanto Verde do Sol III³⁵ (2003) y la del Jardim Bronzato³⁶ (2003-04). En ambas, las soluciones constructivas son similares, aunque la primera usa estructura de hormigón armado y la segunda metálica. Los espacios internos, siempre modulares, se organizan en torno a espacios abiertos, un patio o una cancha que dan jerarquía a los otros espacios de uso académico.

34 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 196. Caja 2700 y Backup 318. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/196-residencia-ricardo-lacerda/>

35 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 215. Caja 2400 y Backup 346. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/215-fde-recanto-verde-sol-iii/>

36 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 216. Caja 1700 y Backup 349. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/216-fde-jardim-bronzato/>

Aparecen las fachadas con piel doble, una superposición de elementos de contención solar, evolución de los brises tradicionales de la arquitectura moderna brasileña, con su clara respuesta a las condiciones tropicales del clima del país. El control del sol, que se había impuesto como una de las condicionantes estudiadas en las casas proyectadas por el arquitecto, se transforma aquí en una marca de identidad del proyecto de las escuelas. Los elementos cromáticos, que ayudan a diferenciar los arquitectónicos, son también elementos de referencia y de significación para permitir una rápida identificación del equipamiento urbano en la ciudad y en el barrio.

Las casas con estructura metálica que habían aparecido en el repertorio del arquitecto como una investigación sobre las posibilidades de uso de ese material en los años noventa, resurgen en la década del 2000 con tres ejemplos de impecable aspecto, donde Almeida confirma un dominio total sobre el lenguaje expresivo de ese material. Un par de residencias para sus hijos, ambas en el barrio de Butantão (una de 2002 y

otra de 2009) y un pabellón (anexo de huéspedes) para una casa en Piracaia, interior do Estado de São Paulo (2003-2008).

La residencia que proyectó para su hijo Lalo, de 2002-04³⁷ (Figura 21) surge, tal vez, de una estética miesiana (casa Farnsworth, 1945-51), pero su adaptación a las necesidades climáticas y de sustentabilidad del clima paulistano le dan un carácter personal y muy diferente del propuesto por el alemán. La forma de entrelazar la estructura (vigas y columnas) recuerda también algunos de los trabajos de Herman Hertzberger (el asilo De Drie Hoven, 1974) y muestra una de las clásicas experiencias de la modernidad, la junta como articulador clave, forma de entrelazamiento entre los elementos arquitectónicos primarios (vigas y columnas, por ejemplo).

La casa toda es una sucesión de articulaciones. Entre exterior e interior vemos siempre un espacio, un vestíbulo, que como lugar de transición ejerce ese poder de poner en suspensión las dos realidades, la cubierta y la descubierta. van Eyck lo llamaría de umbral³⁸ y Hertzberger de intervalo³⁹, Eduardo de Almeida lo asocia al alpendre que, desde la época colonial, es una forma brasileña de estar, al mismo tiempo, afuera y adentro. Las terrazas de la casa, en los dos pisos, disponen de este tipo de ambiente que dialoga con las realidades fenomenológicas extremas, al mismo tiempo en que nos protege del sol y del agua. El patio interno es también un elemento de transición y de relación entre los espacios privados del piso superior y los públicos, o sociales, de

37 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 211. Tubo 93, Caja 1500 y Backup 305 y 330. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/211-residencia-lalo-ii/>.

38 La idea del "umbral" (espacio de transición interior-exterior) surge con van Eyck en Dubrovnic, durante el CIAM 10: el lugar del intercambio donde realidades de un fenómeno dual (exterior/interior, público/privado) puedan reconciliar polaridades en conflicto (Smithson, 1966, p. 53).

39 Hertzberger (1996, p. 32) retoma a van Eyck y desarrolla un concepto más amplio, el intervalo: "llave para la transición y la conexión entre áreas con denominaciones territoriales divergentes [...] condición espacial para el encuentro y el diálogo entre áreas de orden distinto".

Figura 19. Escuela Recanto Verde do Sol III, Guaianases, São Paulo, 2003

Fuente: Almeida (2014).



Figura 20. Escuela Jardim Bronzato, calle Mario Gonçalves Vianna, Jardim Bronzato, São Paulo, 2003-04

Fuente: Almeida (2014).

Figura 21. Residencia Lalo de Almeida II, calle Hilário Magro Jr. 588, barrio Butantão, São Paulo, 2002-04

Fuente: Almeida (2014).



la planta baja. El patio, como en las casas coloniales, es el punto de unión también entre la entrada y la cocina, aunque en esta casa contemporánea nada es tan separado.

La casa de 2009⁴⁰ (Figura 22) para otro de sus hijos, Tácio, trabaja también esa idea del patio, solo que este se desplaza para el lateral, integrándose con el jardín. La organización volumétrica exterior remite a un volumen prismático completo que, sin embargo, se rompe en el interior creando una fuerte tensión entre esas realidades. Aunque el origen de esa tensión es de orden legal, pues el arquitecto necesitaba atender la legislación vigente, la solución del proyecto atiende a las mismas intenciones de crear espacios de transición que se verifican en la casa de su hermano, de 2004. La modulación, más compleja aquí que en aquella, se organiza con voladizos que imprimen liviandad a la volumetría dejando el piso superior prácticamente levitando sobre la planta baja.

La ampliación (pabellón de huéspedes) de la casa de Henrique Reinach, en Piracaia⁴¹ (2003-2008) (Figura 23), reúne un poco de las dos casas de la familia, como los voladizos de una y las terrazas de la otra, incorporando con todo una solución diferente para el coronamiento de la construcción: una gran claraboya que sirve como elemento de ventilación y de iluminación, que se abre sobre la prolongación de la entrada, constituida por una escalera libre. La inclinación de esa cubierta repite y dialoga con la inclinación de las cubiertas de la casa matriz, para la cual sirve de anexo y con la cual se relaciona de forma topológica. La nueva construcción, siguiendo algunas de las formas de integración con el exterior que habían sido desarrolladas en el proyecto de la casa del arquitecto en Paraty (1998), extiende un brazo, una "calle", que se conecta con la vieja construcción.

40 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 227. Tubo 80, Caja 3000 y Backup 111. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/227-residencia-tacito-de-almeida>

41 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 221. Caja 3100 y Backup 343. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/221-residencia-piracaia/>



Las calles arquitectónicas son uno de los recursos que Almeida fue desarrollando con el tiempo.

Sus dos últimos proyectos, la Sede SAP⁴² (Global Service Center) en el Campus de la Unisinos (2007-11) (Figura 24) y la Biblioteca Brasileña en el Campus de la USP⁴³ (2000-2014) (Figura 25) son el pináculo de su carrera. Grandes proyectos repiten muchos de los pormenores que el arquitecto fue encontrando y perfeccionando durante todos sus años de profesión. Rigor modular, rigor constructivo y estructural, compromiso arquitectónico con los materiales, espacios de transición y calles arquitectónicas, formas simples y expresión clara de las intenciones proyectuales, sustentabi-

42 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 230. Cajas 5200 a la 5280 y Backup 0 | Backup 11012 (SIAA). Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/230-ampliacao-sap>

43 Datos de esta obra pueden ser encontrados también en el AEA, proyecto 194. Cajas 5100, 5110 y 5120 y Backup 350. Recuperada de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/194-biblioteca-brasileana-guita-e-jose-mindlin-e-ieb/>



Figura 22. Residencia Tácio y Fernanda de Almeida, Plaza Monteiro Lobato 205, barrio Butantão, São Paulo, 2009. Fuente: Almeida (2014).

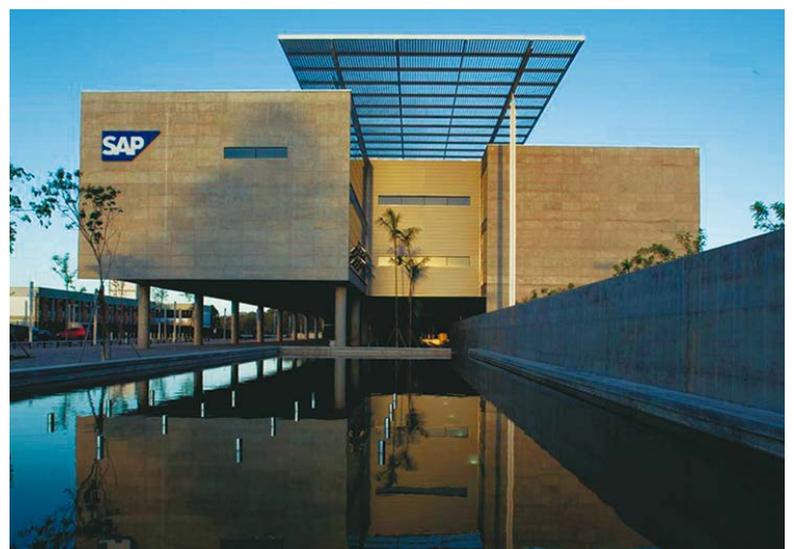


Figura 24. Edificio sede para las oficinas del SAP (Global Service Center), Campus Unisinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2011. Fuente: Almeida (2014).

Figura 23. Residencia Henrique Reinach, casa de huéspedes, Piracaia, 2005. Fuente: Almeida (2014).

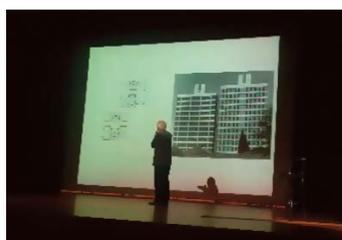


Figura 25. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Campus de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2000-14

Fuente: Almeida (2014).

Figura 26. Eduardo de Almeida presentando su conferencia en el auditorio del Centro Universitário, Senac, São Paulo

Fuente: elaboración propia, 2014.



lidad y comprensión del medio natural en el cual la arquitectura se debe inserir. Todo esto dentro de una lógica tectónica que no escapa a una propuesta estética y plástica perfectamente acabada y original que es capaz de transmitir la manera como el proyecto fue pensado.

Conclusión. Los resultados de la *promenade*

Aunque no se pretende llegar a ninguna conclusión, y apoyándose para esgrimir este argumento en Francastel (1990), el resultado de esta *promenade*, y de lo que la conferencia nos dejó, es el de la admiración por un trabajo de clarificación ordenada del material tectónico que la obra de arquitectura de Eduardo de Almeida es capaz de exhibir. La *promenade* muestra y demuestra ese deseo de racionalización del proceso de proyecto y de su lógico resultado en la construcción uniendo lo artificial a lo natural.

Aunque no apunten nada definitivo, puesto que el arquitecto continúa su producción, algunas reflexiones resultan importantes para ir tejiendo una comprensión más apurada de su percepción e interpretación de la arquitectura.

“Yo aprendí arquitectura viendo arquitectura” (2014), nos decía Almeida, pues él ve arquitectura todo el tiempo, nada escapa a esta, que es la principal responsable por el espacio construido del hombre (para bien o para mal); no obstante, para ver la buena arquitectura es necesario desenvolver una sensibilidad que escapa con facilidad al común de los mortales. Arquitectos como él son raros, por eso sorprende mucho una declaración que hizo al comienzo de su conferencia, dijo textualmente: “me considero un arquitecto

mediocre, pero hago esto [arquitectura] desde 1959, soy un arquitecto del siglo pasado” (Almeida, 2014).

Obviamente, después de ver la producción de Almeida y de analizarla en nuestra propia *promenade*, es evidente que se trata de cualquier cosa menos de mediocre. Pero el arquitecto no afirmó que su producción era mediocre, sino que él se consideraba mediocre. Tratándose de artista tan sensible, se exige una nueva interpretación, un nuevo sentido, para una palabra tan desagradable. Sugerimos entenderla en el contexto de su formulación, como un *estar en el medio*, un intento para no sobresalir, un actuar sin necesidad de gritar (“sem berrar”). No es que sea, o realmente se considere, mediocre; es con un honesto sentimiento de discreción, que prefiere retirarse para no sobresalir.

Mas, ¿retirarse a dónde?

Viene ahí la segunda parte de la extraña afirmación, “hago esto desde 1959” (Almeida, 2014). Y qué otra cosa sería ese “hacer” sino el oficio. Él se retira a su oficio. Es en el oficio donde Almeida resuelve lo que ve de arquitectura en el mundo, dándonos más arquitectura. Es con el oficio que consigue expresar una forma de estar en este mundo, una forma de habitarlo, que se resuelve con claridad en las maneras modulares y organizadas de constituir el espacio habitable. Y es por el oficio que consigue consolidar una forma específica de hacer arquitectura, un estilo personal, que identifica su arquitectura y que le da sentido, y nos da sentido. En la *promenade* se hace evidente ese dominio creciente del oficio, no como superación, repetimos, sino como superposiciones de capas de experiencia y de sensibilidad que conversan entre sí.

Finalmente, esa relación de orden y de sentido que el arquitecto aprecia y que son su marca registrada se identifican con una específica cualidad del artista, que se evidencia en la parte final de su afirmación: “soy un arquitecto del siglo pasado”.

Pues sí.

¿Y qué es ser un arquitecto del siglo pasado? Es ser un arquitecto moderno que lucha para clarificar su obra y su proceso productivo, esto es, su forma de proyectar. Es un arquitecto del esclarecimiento (*Aufklärung*). Qué otra cosa sería el esclarecimiento sino la paulatina abertura del ser de la arquitectura que Eduardo de Almeida nos mostró en su personal *promenade architecturale*.

La trayectoria que nos presentó en su conferencia (Figura 26) no fue solo un paseo cronológico por su obra, como afirmamos en el inicio de este artículo, fue una *promenade architecturale* por los conceptos que fue construyendo durante el tiempo que dura su *oeuvre*, y como el tiempo pasa de minuto en minuto, él se torna cronológico pero no por un consecuencialismo determinista ingenuo que nos dice que algo que hicimos antes determina lo que vamos a hacer después, sino porque el

acúmulo de lo que hacemos (y de lo que dejamos de hacer) nos torna lo que somos hoy.

¿Qué se pretendió presentar con esta *promenade*? La vida de un artesano, o un artista, dependiendo de cómo se analice lo que se presentó. Una vez que nos preocupamos por afirmar la variante del oficio, nos parece que el resultado se encuentra en la artesanía, porque “al juntar todos los proyectos, veo –dice Almeida– que están relacionados, porque la manera de proyectar es la misma, solo cambian los medios con que se ha hecho” (Piñón, 2005, p. 16)⁴⁴.

Miguel de Unamuno (1922, p. 26) decía: “Allí, en la cima, envuelto en el silencio, soñaba en todos los que habiendo podido ser, no he sido para poder ser el que soy”. Lo que nos une con el tiempo es el cómo recorreremos el camino, el

espacio, que nos lleva de lo que éramos a lo que somos.

Eduardo de Almeida es un arquitecto moderno que mal entiende lo que hoy hacen los arquitectos del *starsystem* porque lo que se hace hoy en arquitectura no está sustentado en ninguna lógica constructiva, y tampoco formal, mucho menos modular o espacial, no transmite las claves de cómo fue pensada, esas, nuestras arquitecturas de hoy, son incapaces de reflejar pensamientos.

Por ese sentido perdido de la clarificación, entre las muchas razones por las cuales deberíamos estudiar y apreciar la obra de Eduardo de Almeida, es que agradecemos el hecho de haber participado de esa rara experiencia de escuchar al maestro explicar su magnífica (aunque simple) obra.

Esperamos haber podido pasar al lector esa sensación de frescor y de capacidad de resolución de los problemas sin ningún tipo de afectación que la *oeuvre* de Almeida nos provoca.

44 Afirmación que se encuentra en la entrevista que Eduardo de Almeida dio a Luis Espallargas Gutiérrez.

Referencias

- Almeida, E. de (1958). *Residência rua dos açores*, arquivo Eduardo de Almeida, proyecto 3, tubo 4 [Dibujo]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/3-residencia-rua-dos-acoeres/>
- Almeida, E. de (1973). *Residência praia da baleia*, arquivo Eduardo de Almeida, proyecto 70. Tubos 65 e 65 A. [Dibujo]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/70-residencia-praia-da-baleia/>
- Almeida, E. de (1993). *Residência Pacheco e Silva* (proyecto 181. Tubos 33, 33 A y 33B, Caja 4600 y Backup 302). AEA, Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/181-residencia-pacheco-e-silva/>
- Almeida, E. de (2014). Eduardo de Almeida, arquitecto. En Nascimento, M. A. (Presidencia). 6º Simpósio de Arquitetura e Urbanism. *Trajetórias: do ofício ao ensino da arquitetura*. Simposio llevado a cabo en el Centro Universitário SENAC, São Paulo: 24 de octubre de 2014.
- Artigas, J. B. V. (2004). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Francastel, P. (1990). *Sociologia del arte*. Madrid: Alianza.
- Guadet, J. (1910). *Éléments et théorie de l'architecture* (vol. 3). Paris: Librairie de la Construction Moderne, en face de l'École des Beaux-Arts.
- Guerra, A. (org.). (2006). *Eduardo de Almeida*. Coleção Arquiteto Brasileiro Contemporâneo (vol. 1). São Paulo: Romano Guerra.
- Hertzberger, H. (1996). *Lições de arquitetura* (Traducción de Machado, C.E.). São Paulo: Martins Fontes.
- Imbroni, M. I. (2003). Três Edifícios de habitação para a Formaespço: Modulares, Gemini e Protótipo. *Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil*. São Carlos: SAP/EESC/USP.
- Imbroni, M. I. (2008). Procedimento de projeto com base em retículas: estudo de casas de Eduardo de Almeida (Tesis de Doctorado). Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo, FAU USP. doi:10.11606/T.16.2008.tde-29032010-110819
- Iwamizu, C. S. (2015). Eduardo de Almeida: reflexões sobre estratégias de projeto e ensino (Tesis de Doctorado). Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo. doi:10.11606/T.16.2015.tde-29102015-102522
- Kamita, J. M. (2000). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Ligtelijn, V. (1999). *Aldo van Eyck-Works*. Basel: Birkhauser-Publishers for Architecture.
- Macedo, R. (2014). A influência de Mies van der Rohe na arquitetura paulista: 1950-1970 (Disertación de Maestría). São Paulo, Universidad São Judas Tadeu. Recuperado de: https://www.usjt.br/biblioteca/mono_disser/mono_diss/2014/293.pdf
- Montaner, J. M. (2001). *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Piñón, H. (2005). *Eduardo de Almeida*. Barcelona: Edicions UPC / ETSAB.
- Piñón, H. (2006). *Teoria do Projeto* (trad. de Edson Mahfuz). Porto Alegre: Livraria do Arquiteto.
- Pisani, D. (2013). *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Smithson, A. (ed.). (1966). *Manual del Team 10*. Buenos Aires: Librería Nueva Visión.
- Solà-Morales, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Unamuno, M. de (1922). *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento.
- Wakahara, J. A. (1970). Edifício gemini (proyecto 48. Tubos 52 y 53, Caja 1400). AEA, Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/48-edificio-gemini/>
- Wakahara, J. A. (1973a). Edifício modular coronet (proyecto 49. Caja 1400). AEA Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/49-edificio-modular-coronet/>
- Wakahara, J. A. (1973b). *Residência pedro tassinari* (número del proyecto 29. Tubo 61 e 61ª). AEA, Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/29-residencia-pedro-tassinari/>
- Wakahara, J. A. (1973c). *Residência jean sigrist* (número del proyecto 69. Tubos 50, 50 A, 50 B e 50 C). AEA, Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/69-residencia-jean-sigrist>
- Wakahara, J. A. (1975). *Residência max define* (proyecto 86. Tubos 39 e 39 A). AEA, Arquivo Eduardo de Almeida, São Paulo [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquivoeduardodealmeida.com/86-residencia-max-define-2/>

