

DO “BLOCO LAMINAR” À “TORRE”: HABITAÇÃO EM ALTURA E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO AO TECIDO NO CASO DE PUNTA DEL ESTE (1950-1980)

FROM THE “LAMINAR BLOCK” TO THE “TOWER”:
VERTICAL HOUSING AND ITS CONTEXTUALIZATION TO
URBAN FABRIC IN PUNTA DEL ESTE (1950-1980)

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

RESUMO

Transposta para a prática ampla, a arquitetura moderna adotou a configuração do “bloco laminar”, nos anos 1950 estendidos, para aumentar a densidade habitacional e liberar o solo simultaneamente através da verticalização; e isso coloca em pauta a dimensão referencial da Unidade de Habitação de Marselha. Na década de 1960, ocorre a rápida ascensão da tipologia “torre” ao status de solução canônica, substituindo a configuração anterior. O estudo examina criticamente o fenômeno através do caso circunscrito de *Punta del Este*, onde foram projetados dez edifícios altos entre 1950 e 1962, ocorrendo um único exemplar precursor de torre projetado no final do período, em 1960. Outro objetivo do trabalho é o reconhecimento da experiência qualificada com habitação vertical realizada no balneário uruguaio, entre 1950 e 1980, demonstrando a busca de contextualização das duas configurações modernas ao tecido tradicional, que atingiu contornos exemplares em alguns casos. Para isso foi realizado o levantamento *in loco* do conjunto de “blocos laminares” e “torres” construídos no local delimitado ao longo das três décadas analisadas. Os dados para a análise foram extraídos das fontes primárias consultadas e da historiografia que vem sendo constituída de modo recente naquele país.

PALAVRAS-CHAVE: Padrão “bloco laminar”. *Punta del Este*. Tipologia torre. Unidade de habitação.

ABSTRACT

During the 1950s and afterwards, modern architecture transposed towards a widespread practice adopting the “laminar block” configuration in order to simultaneously increase population density and free the ground by verticalization; which brings forth the referential dimension of the Marseilles Housing Unit. During the 1960s, the rapid rise of the “tower” typology to the status of a standard solution replaced the previous configuration. The present study critically reviews this phenomenon through the circumscribed case of *Punta del Este*, where ten high-rise buildings were designed between the years 1950 and 1962. Only one of those buildings, designed in late 1960, by the end of the period, was a precursor example of tower. Another objective of the study is to acknowledge the qualified experience with the vertical housing in the Uruguayan seaside town between 1950 and 1980, which demonstrated the search for contextualization of the two modern configurations with the traditional urban fabric, which, in some cases, brought exemplary solutions. For this purpose, an on-site survey was performed on the set of “laminar blocks” and “towers” built in the area within the three decades reviewed. The data for the assessment was extracted from the primary sources consulted and from the historiography that has recently been developed in that country.

KEYWORDS: “Laminar block” pattern. *Punta del Este*. Tower typology. Housing Unit.

INTRODUÇÃO

AO ANALISAR A Unidade de Habitação de Marselha, William Curtis afirma que a formação de uma tradição ultrapassa “estilos pessoais” aplicados a temas compartilhados, propondo que algumas “linhas de continuidade” sejam definíveis como uma evolução das tipologias de edificação. Segundo ele,

[...] pode até acontecer que uma edificação individual inicie uma sequência e assuma o papel de um protótipo. A Unidade de Habitação (1947-53) teve uma função desse tipo no campo da habitação coletiva. Ela foi um prédio difícil de ser ignorado por qualquer arquiteto posterior que enfrentou tarefas semelhantes (CURTIS, 2008, p. 437).

O termo genérico “bloco” se mostrou exato para definir as configurações modernas rigorosas de matriz abstrata. Abrangeu desde composições compactas, em que as três dimensões se assemelham, a arranjos que se estendem de forma retilínea, truncada ou curva. A altura é outra variante sobreposta: blocos compactos se tornam “torres”, quando ampliados de modo vertical; e a expansão no comprimento configura prismas que podem ser denominados “barras”, se o gabarito é baixo, ou “blocos laminares”, quando cresce a altura e o volume adquire proporção esbelta. A Unidade de Habitação assumiu esta última matriz: o papel de protótipo que Curtis lhe atribui com autoridade historiográfica pressupõe o uso recorrente da configuração no Pós-Guerra.

Contudo, blocos esbeltos de linhagem corbusiana já eram utilizados para habitação coletiva antes da *Unité*, como mostram os dois prismas laminares paralelos do Edifício Louveira de 1946, de Vilanova Artigas, e os três primeiros blocos construídos no Parque Guinle com autoria de Lucio Costa em 1946: em dezembro de 1947, quando o edifício prototípico saía do papel, esta obra em construção de Lucio ilustrava as páginas 31 e 32 do número 16 de *L'Architecture D'Aujourd'hui*, publicado em dezembro de 1947. Eram casos que adotavam o modo corbusiano de projetar, tendo como precedentes o Pavilhão Suíço de 1930, de menor gabarito, e a variante vertical inaugurada pelo Ministério de Educação em 1936, que constituiu um aporte da equipe brasileira à sintaxe corbusiana.

Os exemplos não se restringiram ao Brasil. Estagiário na *Rue de Sèvres* em 1937, Antonio Bonet projetou com Amancio Williams, Eduardo Sacristie e outros menos conhecidos, o conjunto urbanístico *Casa Amarilla* (1943, não construído), em *Buenos Aires*, com genealogia corbusiana explícita; repropunham grandes blocos laminares e torres em “T” sobre o parque, visivelmente tomados de projetos como *Ville Radieuse* (1930) e *Ilot Insalubre* (1936). Utilizando exemplos consistentes, como o caso precursor argentino, Cláudia Cabral contesta a soberania referencial atribuída à Unidade de Habitação sobre configurações similares do período, centrando-se na questão da “rua elevada”. E defende que “a participação da América Latina foi mais ativa do que reconhece

a costumeira filiação imediata de todo grande edifício de habitação ao exemplo da *Unité* corbusiana, tomado como antecedente natural para qualquer proposta de habitação coletiva de grandes dimensões" (CABRAL, 2016, p. 45). Mas o fato é que a genética dos exemplos possíveis era corbusiana, e a grande barra de gabarito alto não havia sido construída até então, ao menos não com a qualidade necessária e parte da visibilidade que a autoria dele produzia. Aliás, é necessário distinguir seus aspectos específicos, além da forma laminar e da grande escala, como a ideia de comunidade com equipamentos próprios, a implantação livre no parque e a renovação plástica: na época, considerou-se que a Unidade de Habitação era o que faltava para colocar em prática o urbanismo da Carta de Atenas.

O caso circunscrito de *Punta del Este* demonstra a adoção hegemônica da configuração "*pantalla*"¹ (cortina) para edifícios habitacionais de maior porte e altura, nos anos cinquenta estendidos, quando o projeto da habitação coletiva local já estava alinhado à arquitetura moderna. Em sintonia com o contexto mais amplo, esse modelo de blocos deixa de ser adotado no balneário no começo dos anos sessenta, cedendo lugar à tipologia "torre". Desse modo, o estudo de caso busca contribuir com questões mais amplas, numa primeira instância, procurando redimensionar o papel da *Unité* no uso recursivo de grandes blocos laminares no Pós-Guerra; e analisar as causas da substituição destes pela tipologia "torre" nos anos sessenta. O objetivo específico, por sua vez, é o reconhecimento da experiência qualificada com habitação vertical realizada no balneário uruguaio, entre 1950 e 1980, demonstrando a busca de contextualização das duas configurações modernas ao tecido tradicional, que atingiu contornos exemplares em alguns casos. Neste primeiro momento, a análise se concentra nos blocos laminares da fase inicial, apresentando de modo introdutório as torres realizadas nos anos sessenta e setenta: mais numerosas, serão examinadas em detalhe numa próxima etapa.

A UNIDADE DE HABITAÇÃO COMO MODELO E A DISSIDÊNCIA NO CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA X (1956)

As "vanguardas construtivas" europeias desenvolveram novos padrões arquitetônicos para a cidade moderna, idealizada sobre "tabula rasa". A partir de experiências iniciais em que tipologias de habitação coletiva compunham espaços urbanos, como os *hoffs* austríacos e *siedlungs* alemães, as implantações gradualmente deram ênfase à standardização e ao desempenho, como mostra o diagrama de insolação apresentado por Gropius no 3º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM III), realizado em Bruxelas em 1930, com blocos dispostos paralelamente. As sistematizações decorrentes desse desejo de universalização das condições adequadas de conforto repercutiram na configuração urbana, que passou a substituir gradualmente a figuratividade tradicional do tecido por arranjos geométricos de padrão abstrato. Tornavam-se

prioridades os aspectos funcionais, a densidade necessária e a salubridade, que no modelo corbusiano excediam instalações higiênicas, insolação e ventilação apropriada, incluindo a utopia da cidade dentro do parque. Transposta para a cidade tradicional de modo corrente, a arquitetura moderna priorizou formas puras, apresentando uma concepção análoga ao design de objetos, como efeito plausível dessa sensibilidade da era industrial. E isso parece ter contribuído para a dificuldade frequente daquela produção de estabelecer relações adequadas com o contexto tanto pelo comportamento narcisista equivocado de autores frente ao projeto quanto pela dose de inaptidão correspondente.

Habitual nas grandes cidades norte-americanas na versão dita *déco*, a tipologia torre não foi praticada pelas vanguardas europeias: a configuração mais próxima ocorreu em casos como o edifício *High Point I* (1933), de Bertold Lubetkin, composto por blocos laminares altos associados – considerando que a torre deve ser isolada, ter largura e profundidade não muito díspares, e altura francamente maior que ambas. Salvo engano, os primeiros exemplares residenciais ocorreriam a partir de meados dos anos cinquenta, se for classificado assim o "bloco agrupado" de *Claredale Street* (1954), em Londres, de Denys Lasdun, outro exemplo destacado pela historiografia. Nos Estados Unidos, depois dos casos modernos precursores para uso comercial de Howe e Lescaze e do exemplo maiúsculo da Johnson Wax (1936), de Wright, uma linhagem com *pedigree* miesiano teve *Lake Shore Drive* (1948) como exemplo residencial inaugural, já que *Promontory Apartments* (1946) constituiu um caso ambíguo entre o bloco laminar vertical e a torre. Aliás, Mies e Hilberseimer também utilizaram blocos esbeltos combinados com tipologias baixas em *Lafayette Park* (1955); e essa é outra referência canônica possível do bloco laminar naquele momento, que não pode ser negligenciada.

A crítica aos efeitos nocivos da torre ao tecido, que partiu destacadamente das trincheiras do "contextualismo", parece ter surgido justamente com sua introdução na cidade europeia. De fato, havia necessidade do tecido urbano se readequar aos novos tempos, acomodar as transformações tipomorfológicas modernas. Entretanto, com exceção da torre nas cidades norte-americanas habituadas a ela, foi palpável a dificuldade para contingenciar tipologias modernas de habitação coletiva em altura – torres e blocos laminares em menor grau –, à cidade tradicional, na qual passavam a ser implantadas de modo corrente; ou mitigar seus efeitos colaterais, ao menos. E essa é uma questão retomada no exame dos casos.

Também é válido considerar que o gabarito dos blocos tenha crescido no Pós-Guerra de forma autônoma, sem necessariamente espelhar-se na *Unité*, derivando do avanço técnico (estruturas, elevadores etc.) e da necessidade de aumentar a densidade, originando prismas esbeltos. Mas, como foi dito, possíveis exemplos pragmáticos precursores não tiveram o apelo e visibilidade daquela que se tornaria o modelo da arquitetura moderna a ser transposta para a contingência real. A Unidade de Habitação de Marselha começou a ser

divulgada em publicações ainda na condição de projeto: o número 14-15 de *L'Architecture D'Aujourd'hui*, de setembro de 1947, ilustrava as páginas 136 e 137 com a maquete. Numa instância genérica, seu exemplo estimulava o ideal do grande edifício habitacional; num âmbito mais específico, tornava-se o protótipo de bloco esbelto cuja densidade compensava o parque periférico; e no patamar seguinte, sua figuratividade era exemplo, com a rugosidade do concreto exposto, cores primárias, formas escultóricas do ático e apoios hipertrofiados da base que valorizavam a estrutura (*Figura 1*). Desse modo, tanto o desenho do edifício com detalhes exclusivos quanto o próprio processo de construção, moldando em concreto a peça exclusiva com fôrmas descartáveis, adotavam um processo artesanal ambíguo, discordante do sentido sintético e standard da arquitetura moderna identificada com a industrialização, dominante até ali.

Um exemplo da capacidade fertilizadora da Unidade de Habitação foi o projeto do Edifício Mauá (1950, não construído), de Oscar Niemeyer. De modo similar à matriz de Marselha (e não por acaso), o imenso bloco curvado oferecia três padrões de apartamentos "semi-duplex", lojas e serviços na base, restaurante, solário e "escola-maternal" no terraço de cobertura. Publicada na mesma *L'Architecture D'Aujourd'hui* número 42-43, em outubro de 1952, a concepção de Niemeyer ganhou visibilidade com as quatro páginas que lhe dedicaram (da página 114 a 117), tornando-se referência confessa de projetos como o grande bloco infletido do Edifício Panamericano (1958), do arquiteto uruguaio Raúl Sichoero, construído parcialmente no bairro de *Pocitos*, em Montevidéu (FRONTINI ANTOGNAZZA, 2013). Também o arranjo inovador "semi-duplex", proposto por Niemeyer como alternativa ao esquema de circulações a cada três pavimentos da *Unité*, seria adotado por Justino Serralta e Carlos Clémot no Edifício Maspons (1955), em Montevidéu, onde os autores aplicavam "um pouco os conceitos derivados da experiência de Marselha", já que Serralta trabalhou nela (NUDELMAN, 2015, p. 251)². De certo modo, a versão carioca de Unidade de Habitação integrava uma cadeia de transmissão de caracteres genéticos daquele modelo.

De fato, a *Unité* foi aclamada pelos apoiadores da Carta de Atenas como o protótipo capaz de colocá-la em prática. Entretanto, duas décadas depois da redação no CIAM IV (1933), o documento heroico publicado por Le Corbusier em 1943 começava a sofrer críticas pela visão reducionista de cidade, quando emergia uma abordagem que considerava componentes socioculturais. No CIAM IX, realizado em Aix-en-Provence (1953), os jovens participantes foram encarregados da preparação do próximo encontro a ser realizado em Dubrovnik (1956), tendo como temática "A Carta do Habitat": surgia o *Team X*. A superação da Carta de Atenas e da *Unité* como modelos — apesar da visível aplicação dos elementos plásticos, funcionais e programáticos desta nas propostas dos críticos —, era parte da desejada renovação das bases urbanísticas vigentes pelos integrantes do *Team X* e demais alinhados à causa: a cidade era bem mais

FIGURA 1 — A Unidade de Habitação de Marselha.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).



complexa que quatro funções segregadas, sendo necessário considerar a geografia e os aspectos culturais no projeto da habitação, o que contrariava o ideal da “tabula rasa” (CURTIS, 2008). Entretanto, havia motivos mais palpáveis para a substituição do padrão “bloco laminar” pelo padrão “torre” emergente, como se buscará demonstrar através dos casos examinados. E isso não decorreu da manifestação direta dos usuários relatando suas insatisfações e preferências, mas da percepção desses fatores pelos projetistas e do possível deslocamento das ideias discutidas nos CIAM’s para a práxis mais ampla, como o Estudio Cinco defenderá adiante (Figura 1).

PUNTA DEL ESTE MODERNA E OS EDIFÍCIOS “PANTALLA”

A precocidade turística de Punta del Este reconhecera as condições que nos anos seguintes a distinguiram das outras cidades costeiras. Apresentava uma situação peninsular, quase de ilha, devido à proximidade das orlas oeste e leste, ao que se agregava a convenção legal de ser o final do Rio da Prata e começo do Oceano Atlântico (CRACIUN, 2015, p. 106).

A beleza natural da região explica parcialmente por que *Punta del Este* apresentou arquitetura, espaços públicos e infraestrutura de qualidade elevada. Sua origem balneária data dos primórdios da prática de “veranear”, no final do século XIX, quando uruguaios e argentinos — incluindo imigrantes europeus radicados na região, principalmente na Argentina —, começaram a construir pequenos chalés de temporada na então colônia de pescadores. O aspecto

geográfico decisivo para isso foi a costa uruguaia resultar arenosa e o lado argentino receber a aluvião (VILLEGAS BERRO, 1998). A escassez de boas praias na costa norte argentina e a condição econômica do país motivaram a população a cruzar o Rio da Prata para o veraneio; e a questão da distância foi um fator de elitização, que naquele momento mantinha os requisitos econômicos e culturais bem mais equilibrados que nos dias atuais; e isso parece ter sido decisivo na qualidade referida. Profissional argentino que exerceu a arquitetura na região a partir de 1955, Horácio Ravazzani testemunha que "desde o Pós-Guerra se desenvolviam, distanciados da península, os bairros residenciais para a 'elite cultural' euro-argentina" (RAVAZZANI, 1998, p. 6)³.

Esta geografia especial, a dupla Praia com a ilha, despertou nos *argentinos-bonaerenses* o desejo de sol e areia, e foram os veranistas (não os turistas) quem desenvolveu Punta del Este, construindo residências cada vez mais significativas e estimulando por sua vez a hotelaria (VILLEGAS BERRO, 1998, p. 13, grifos do autor).

Além do perfil dos frequentadores, também foi fundamental a qualidade dos arquitetos que ali atuaram e os horizontes alargados de empreendedores como o argentino Maurício Litman, criador do bairro Cantegril ao final da Segunda Guerra, de alguns edifícios icônicos e de eventos que tornaram conhecido o local, como os festivais de cinema de *Punta del Este*, realizados a partir de 1951⁴. Também foi notável a contribuição de arquitetos-empresários como Walter Pintos Risso, que legou ao balneário inúmeros edifícios qualificados; e os sócios Guillermo Gómez Platero e Rodolfo Lopez-Rey, criadores da empresa Safema em parceria com três importantes imobiliárias locais, que construíram mais de quarenta edifícios habitacionais, diversas casas e obras para outros usos.

Em meados do século XX, ocorre a adesão maciça à arquitetura moderna no balneário. Se as obras realizadas por Bonet em Portezuelo, na segunda metade dos anos quarenta, tinham sido precursoras, na década seguinte a arquitetura moderna se instituiu de modo corrente na região. Um conjunto de grandes edifícios de apartamentos é construído nos anos cinquenta e começo dos anos sessenta, todos adotando a matriz moderna do grande bloco laminar, ou "*pantalla*", como convencionaram a forma no Uruguai. A única exceção no final do intervalo foi o *Edifício Il Campanile*, projetado por Pintos Risso em 1960, que constituiu o exemplar precursor de torre. Ele já havia projetado em Montevideu o *Edifício Ovalle*, em 1954, uma torre resultante do tamanho exíguo do lote de esquina e do alto índice construtivo, o que, no caso de *Punta del Este*, foi decisão consciente, já que o terreno permitia o bloco laminar, e ele optou por conjugar torre e bloco linear de dois pisos, ambos sobre pilotis. Enfim, o balneário cresceu e modernizou-se mantendo a elegância, contando com as obras qualificadas de arquitetos argentinos como Julio Aranda, Carlos Libedinsky e Mario Roberto Alvarez; ou os uruguaios mencionados e outros

como Nelly Grandal, Guillermo Jones Odriozola, Francisco Villegas Berro, Luís García Pardo, Raúl Sicheo e Ildefonso Aroztegyu.

Escopo do trabalho, a contextualização de edifícios modernos ao tecido tradicional teve casos exemplares abundantes na experiência uruguaia. No âmbito dos blocos laminares, o Edifício *Ciudadela* (1957) constituiu um exemplo paradigmático dessa operação, tendo a autoria de Raúl Sicheo e Ernesto Calvo (*Figura 2*). Mais que o projeto de um edifício, foi o arranjo de um conjunto de volumes autônomos de portes e formas variadas, associados por contato, sobreposição e interpenetração. Apesar de possuir formas modernas contrastantes, a composição se adaptou com esmero ao contexto imediato da Ciudad Vieja, em Montevideú.

Com frequência se diz que a arquitetura moderna, se bem era capaz de controlar formalmente os edifícios, havia fracassado na construção de cidade. Com este projeto e, em geral, em toda a obra de Sicheo, o entorno é um dado determinante para eleger a posição dos elementos que compõem o edifício, priorizando a relação de posição como critério de construção de forma (FRONTINI ANTOGNAZZA, 2013, p. 31).

No projeto, o gabarito máximo de 45 metros estipulado para as quatro faces do quarteirão foi tratado com a Intendência, sendo ampliado para 78 metros na Praça Artigas e reduzido nas três ruas restantes do casco antigo (Sarandi, Bacacay e Buenos Aires). O grande bloco laminar vertical se destaca na operação, formando um pano de fundo da praça a partir da perspectiva da Avenida 18 de Julio. Os demais volumes de matriz abstrata harmonizam com o tecido tradicional a partir da variedade das formas e da continuidade volumétrica com as edificações dos três logradouros e construções remanescentes do quarteirão voltadas para a Rua *Bacacay* (FRONTINI ANTOGNAZZA, 2013). E isso ocorreu numa época onde ainda não havia esses cuidados com a preservação da identidade de conjuntos, apesar de que a escala "progressista" adotada na praça hoje seria contestada (*Figura 2*).

Este caso particular verticalizado mostra claramente que a *Unité* não foi o modelo figurativo para todos os blocos laminares; aqui o Edifício-Sede da ONU (Nova Iorque), o Ministério da Educação (Rio de Janeiro) e o Conjunto Juscelino Kubitschek (Belo Horizonte) são os possíveis referenciais do projeto, todos sabidamente estudados por Sicheo (FRONTINI ANTOGNAZZA, 2013). Nos demais casos, também não é possível comprovar que o bloco de Marselha tenha sido o modelo abstrato ou genérico, como há um consenso tácito. De qualquer modo, na arquitetura uruguaia Pós-Guerra "o racionalismo era a voz teórica vigente e Unidade de Habitação o modelo a seguir para a construção em altura, por isso os blocos laminares são o resultado imperioso dessa modalidade projetual" (ESTUDIO CINCO, 1992, p. 18).

FIGURA 2 — O Edifício *Ciudadela*: grande bloco laminar vertical.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2019).



DEZ EDIFÍCIOS ALTOS EM DOZE ANOS

Uma contextualização concisa de *Punta del Este* quanto à estrutura urbana inserida na geografia singular e dados populacionais complementa a rápida descrição física e sociocultural esboçada no capítulo anterior, auxiliando a compreensão das análises. A península abrigou o núcleo urbano original, dando nome ao balneário que se expandiu entre as praias Brava e Mansa até unir-se com Maldonado, cidade mais antiga e hierárquica. A forma alongada da península possui dois setores distintos que se articulam no estreitamento intermediário, acomodando duas quadrículas oblíquas entre si de bordas irregulares, contornadas por vias periféricas concluídas recentemente. O primeiro setor, junto ao continente, constitui o trecho mais denso e de maior urbanidade do balneário, onde foram construídos todos os edifícios examinados (incluindo as torres preliminares), exceto quatro implantados nas praias contíguas. No setor da extremidade, predominam casas e edifícios baixos devido ao antigo farol posicionado na elevação central. Com características de subúrbio à época, a área continental recebeu prédios esparsos desde os anos trinta, como o Edifício *Punta del Este*, de linhagem racionalista, e o *Playa Hotel*, de feições californianas; e, mais tarde, parte dos edifícios analisados. Sob o aspecto populacional, vale destacar a ocupação sazonal de *Punta del Este*, com a redução drástica de habitantes fora da temporada, e a alta densidade na primeira parte da península, sem similar no período examinado (1950-1980).

Além da exceção mencionada da torre, no conjunto delimitado de dez edifícios elevados projetados em *Punta del Este* entre 1950 e 1962, alguns casos alteraram ou tornaram híbrida a solução canônica do bloco laminar orientado frente-verso; um arranjo cuja linhagem corbusiana é plausível quando apresenta pilotis e o prisma é emoldurado pelo ático e empenas laterais⁵. O primeiro deles foi o Edifício Península (1950), um bloco com visível genealogia corbusiana, apesar de configurar uma esquina; o segundo foi o Edifício *Vanguardia* (1956), composto por quatro segmentos de blocos laminares associados pelas circulações verticais; o terceiro foi o Edifício *El Grillo* (1957), bloco laminar cuja construção da metade do projeto resultou na proporção tendendo ao quadrado; o Edifício Santos Dumont (1959) adotou a configuração de um grande volume laminar infletido; o Edifício *Puerto* (1959) foi outro bloco esbelto com proporção também tendendo ao quadrado; o Edifício *Isla Gorriti* (1961) adotou a matriz do bloco laminar, desfigurada pela modificação do projeto da segunda etapa; e o sétimo caso foi o Edifício *Lafayette* (1962), que utilizou um bloco esbelto curvado. O Edifício *Bahia Palace* (1955), por sua vez, apresentou uma configuração híbrida entre bloco alongado (nem tão laminar) e torre, pelo tratamento similar das quatro fachadas. Cabe incluir um último exemplar híbrido, o Edifício *Opus Alpha* (1962), convencionado como "torre", mas passível de interpretação como a sobreposição de três blocos laminares curvados gerando um Y – ou uma estrela de três pontas (de modo semelhante ao mencionado *Claredale Street*). Os dez exemplares compõem o conjunto construído no intervalo de pouco mais de uma década.

EDIFÍCIO PENÍNSULA (1950)

Primeiro grande edifício moderno de *Punta del Este*, o *Península* (1950-54) teve a autoria de Guillermo Jones Odriozola e Francisco Villegas Berro como colaborador (Figura 3). Da parceria estabelecida a partir daquele momento, Villegas destaca o "*Primer Plan Director para Punta de Este – Maldonado*"; recorda ter sido apresentado às autoridades municipais em 1955, sendo elogiado, mas não adotado, tornando-se a base para a regulamentação da *Avenida Gorlero*, cujas normas de edificação permitiram a construção de edifícios elevados (VILLEGAS BERRO, 1998). Ali, a matriz volumétrica do *Edifício Península* foi estabelecida como modelo por eles: propuseram a construção de prismas esbeltos perpendiculares àquela via, nas extremidades dos quarteirões, mantendo o gabarito mais baixo nos lotes intermediários. O Edifício Santos Dumont (1959) também derivou do plano, ocorrendo a adoção hegemônica de torres a seguir.

O térreo do grande bloco laminar apresentou estrutura destacada ao modo de pilotis, na cota altimétrica de *Avenida Gorlero*, para a qual posicionou comércio. Uma grande marquise com *porte cochère* assinalou o ingresso, posicionado na rua perpendicular, cuja inclinação fez aflorar o subsolo, criando um desnível acentuado até a portaria; mas houve um acesso alternativo no mesmo nível a partir da *Gorlero*, através de um passeio com lojas. O térreo também

acomodou uma rotisseria para suprir os veranistas-hóspedes nos moldes de um hotel. Onze pavimentos-tipo constituíram o corpo do edifício, com as alternativas de plantas baixas refletidas na fachada, em cuja composição prevaleceu a horizontalidade dos peitoris contínuos dos balcões, com as divisões verticais recuadas. A orientação frente-fundos foi alterada na esquina, onde o bloco infletiu perpendicularmente e alinhou-se à Avenida Gorlero, corrompendo o princípio básico laminar com o espessamento do volume. Vale destacar ainda a sequência de abóbadas abatidas cobrindo as *penthouses* horizontais do ático como provável decorrência da experiência inaugural de Bonet e Dieste na Casa Berlingieri poucos anos antes.

A articulação do volume alinhando a edificação para as duas ruas não é exatamente o que estabelece uma relação adequada com o contexto imediato; trata-se de uma solução ambígua que também foi recorrente na arquitetura moderna brasileira inicial, adaptando a matriz moderna para recompor o quarteirão tradicional. A relação qualificada com o tecido circundante – e urbanidade –, neste caso, provém da relação da base do edifício com o sítio, estabelecendo uma inserção precisa com os passeios circundantes e seus nivelamentos, assim como a observação da vocação comercial da Avenida Gorlero.

EDIFÍCIO BAHIA PALACE (1955)

Antonio Bonet e Raul Sichero foram os autores do projeto do Edifício Bahia Palace, em 1955, caso minoritário dentro do conjunto que não utilizou a matriz laminar orientada frente-verso: as fachadas menores e maiores apresentaram indistintamente a mesma solução compositiva, com aberturas contínuas cobertas por venezianas-guilhotina metálicas (*Figura 3*). Aqui, os autores separaram os oito apartamentos do pavimento-tipo em duas prumadas de circulação vertical, eliminando corredores. O prisma apresentou uma base com aproximados 16 metros de largura e quase 40 metros de comprimento (proporção aproximada 1,0x2,5), contando com 12 pavimentos tipo além de térreo com "sobreloja" e cobertura; essa foi uma solução que se enquadrava no plano desenvolvido naquele momento por Odriozola e Villegas para a Avenida Gorlero e as duas ruas paralelas a ela. Vale destacar que a perspectiva do projeto original apresentava fachadas envidraçadas por completo, de modo acrítico ao conforto, sendo alteradas durante a construção⁶. O mesmo desenho já apresentava a solução estrutural da base que foi executada, de duplo pé-direito com os grandes pilares escultóricos distanciados e vãos amplos consequentes. Entretanto, o piso térreo possuía pé-direito normal – portaria e lojas –, com um jardim suspenso acima deste, criando permeabilidade entre o volume do pavimento tipo, o que foi alterado com a ocupação do segundo piso. A solução de fachada realizada encobriu a percepção da *fenêtre en longueur* periférica a partir da segmentação pelos perfis verticais e da improvável abertura simultânea das guilhotinas (*Figura 3*).



FIGURA 3 – O Edifício Península (à esquerda), adotando um bloco laminar articulado na esquina; e o Edifício Bahia Palace, configuração híbrida entre bloco laminar e torre.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

O ingresso foi definido pela rua secundária, preservando-se a testada da Avenida *Gorlero* para as lojas, o que respeitou tanto a vocação funcional da via quanto a oportunidade econômica; e a colocação de uma estrutura delicada constituiu uma espécie de galeria coberta com as venezianas metálicas da fachada, reforçando a conexão com o logradouro. A base adquiriu destaque e proporção através do duplo pé-direito recuado para trás dos pilares, da transparência e da projeção do pavimento tipo em balanço. O saguão utilizou essa amplitude vertical, e um pórtico de entrada baixo avançou até o alinhamento, dando hierarquia ao ingresso e estabelecendo outro vínculo da edificação com o contexto. Os pilares marcantes foram diferenciados com revestimento de cor escura, seguindo a tendência inaugurada pela Unidade de Habitação: se é incerta sua posição como modelo primal dos grandes blocos laminares, é irrefutável a exemplaridade artística da obra pela primazia criativa de Le Corbusier e seu correspondente referencial nesse aspecto.

EDIFÍCIO VANGUARDIA (1956)

Construído em etapas, o Edifício *Vanguardia* foi fundeado às margens da *Playa Mansa* (Figura 4). O empreendimento de Maurício Litman deu continuidade à parceria iniciada com Julio Aranda em Cantegril, loteamento no qual o arquiteto foi autor de inúmeros chalés e bangalôs pitorescos em torno do clube projetado por Rafael Lorente. Os quatro “blocks” iguais foram articulados pelas três circulações verticais, apresentando doze pavimentos-tipo e coberturas diferenciadas sobre uma base com dois níveis (térreo elevado e semi-subsolo voltado para trás). Cada bloco acomodou três apartamentos iguais para leste e oeste, acessados por corredores centrais com cerca de dois metros de largura, que percorrem longitudinalmente a composição com quase cem metros

FIGURA 4 – Edifício *Vanguardia*, com a grelha de balcões e o volume de formas livres na base.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2016).



de comprimento. A terceira torre de circulação foi alterada, acomodando o segundo dormitório dos apartamentos adjacentes nas duas prumadas frontais; e o bloco IV foi recuado para acomodar um comércio perpendicular na base, demonstrando a vocação flexível das articulações. Os apartamentos possuem pouco mais de seis metros de largura entre eixos e cerca de dez metros de profundidade, voltando sala e dormitório para o exterior, e cozinha e sanitário interiorizados com ventilação mecânica; além disso, instalações hidráulicas foram concentradas em *shafts* acessíveis pela circulação condominial. Terraços com quase dois metros de largura guarnecem a fachada dos apartamentos, dotando-a de alveolaridade.

Se no ático o lirismo das abóbadas descontraí a composição severa do corpo do edifício, a base busca contingenciar a “peça urbana” ao contexto – o começo do subúrbio –, através do ingresso social hierarquizado pela grande marquise recorrente; de restaurante pensado originalmente como apoio aos apartamentos; de lojas (incluindo farmácia) que avançam sobre o grande recuo da avenida frontal através de um corpo perpendicular de “formas-livres”, estabelecendo uma conexão com o passeio; e do amplo estacionamento em sintonia com a ascensão do automóvel na época, satisfazendo um novo modelo de urbanidade (Figura 4).

EDIFÍCIO EL GRILLO (1957)

Projetado por Luís García Pardo, o Edifício *El Grillo* foi outro caso que adotou a matriz de bloco laminar, sendo construída apenas a metade dos doze módulos estruturais previstos, cujos vãos apresentaram pouco mais de seis metros (Figura 5). Desse modo, o prisma resultou com proporção tendendo ao



FIGURA 5 – O Edifício *El Grillo* (esquerda), construído parcialmente; e o Edifício Santos Dumont, com a inflexão do bloco acomodando o *porte-cochère*.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

quadrado, com quase quarenta metros de comprimento e onze pavimentos-tipo, sendo limitado pelas medianeiras; e a base reentrante de duplo pé-direito utilizou pilares monumentalizados claramente filiados ao modelo de Marselha. A versão construída apresentou o mesmo padrão de apartamentos confortáveis de sala-e-quarto do Edifício *Vanguardia*, suprimindo a carência dessa faixa de mercado à época. Positivamente, aqui García Pardo abandonava os grandes corredores centrais análogos à “rua interior”, adotando circulações verticais para cada conjunto de três apartamentos. A fotografia de uma maquete da versão original testemunha as empenas corbusianas e a fachada-cortina, que cedeu lugar à grelha formada pela exposição dos entrespisos e paredes divisórias dos compartimentos frontais, emoldurando as aberturas⁷.

Quanto à contextualização do edifício ao local, a redução do empreendimento alterou de forma sensível a relação com o tecido urbano proposta originalmente. A maquete citada mostrava o bloco laminar atingindo a esquina, com o grande recuo do logradouro que se manteve, compondo um fragmento de cidade nos moldes da Carta de Atenas, de modo análogo ao que era construído em Brasília naquele momento. E é possível pensar que esses fragmentos, se bem calibrados, seriam passíveis de participar positivamente da *collage* que é a cidade, segundo a definição clássica de Colin Rowe; ainda mais se for considerado que o térreo seria vazado, de acordo com o projeto original. A adulteração disso resultou no jardim frontal generoso entre os blocos baixos vizinhos que avançam, contingenciando o padrão diferenciado sem danos perceptíveis ao contexto.

EDIFÍCIO SANTOS DUMONT (1959)

Projetado por Walter Pintos Risso e Raúl Sichero no final da “*década de oro*”, como foi definida a arquitetura moderna uruguaia dos anos cinquenta,

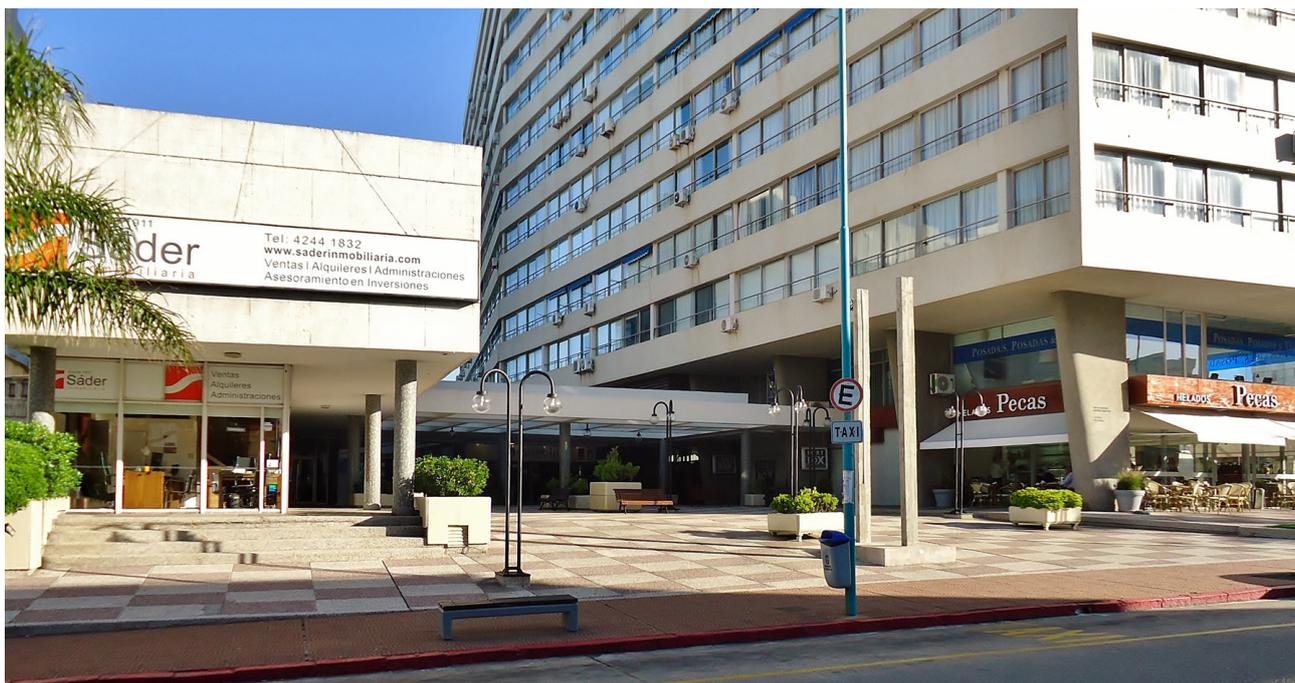


FIGURA 6 – A galeria na base do Edifício Santos Dumont que articula a “peça urbana” à Av. Gorlero.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

o Edifício Santos Dumont constituiu uma demonstração vigorosa de contingenciamento de uma “peça urbana” moderna ao tecido circundante, através da bem-sucedida operação na base (Figura 5). A inscrição autoral na construção apresenta somente o nome de Pintos Risso, mas o livro sobre a obra de Sichero registra sua colaboração (PIÑÓN, 2002); as perspectivas apresentadas mostram uma versão inicial, como testemunham os automóveis, o pé-direito simples da base e as fachadas com a grelha de balcões profundos apresentando *brises soleil* parciais ao modo dos edifícios *Martí* e *La Goleta* (1951-54) de Sichero, que integraram o célebre “*Latin American Architecture since 1945*”, de Henry-Russel Hitchcock.

A construção foi interrompida por um período prolongado, e o projeto original sofreu modificações, como a interiorização dos balcões, que produziam uma fachada similar ao *Vanguardia*; entretanto, a essência foi mantida. O bloco colossal infletido foi elevado sobre uma base de dois níveis, que acomodou uma extensa galeria de comércio e serviços, além da portaria e outros elementos condominiais sob a edificação; ali, pilares escuros robustos de perfil oblíquo estão presentes novamente, integrando uma linhagem de apoios escultóricos iniciada por Le Corbusier em Marselha, e enriquecida criativamente por arquitetos como Niemeyer e Breuer, adotando formas em “V”, “Y” e suas variantes. A flexão do volume amenizou a horizontalidade acentuada das fachadas, “resultante das dimensões do prisma e das faixas regulares geradas pelas *fenêtres en longueur*, que constituem o *leit motiv* de uma composição neutra e abstrata na qual se diluem os conteúdos do espaço interior” (WALTER..., 2001, p. 85) (Figuras 5 e 6).

Além do efeito positivo mencionado sobre a fachada, a inflexão do bloco evitou a percepção dos corredores centrais extensos. A forma côncava da



FIGURA 7 – O Edifício Puerto (esquerda), com a composição cambiante de padrão construtivo; e o Edifício Isla Gorriti, com os balcões recorrentes.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

elevação frontal não parece ter sido um capricho formalista ao criar um recuo onde ocorre o ingresso, capaz de acomodar o *porte cochère*. E esse recuo duplicado no ponto máximo também atenuou o efeito da grande escala sobre o logradouro. O espaço amplo resultante entre o bloco e a divisa posterior, por sua vez, permitiu a criação de um largo junto à Avenida Gorlero, dando continuidade ao comércio e estabelecendo assim uma articulação eficiente do grande volume puro ao tecido (Figura 6); as linhas geradoras oblíquas aumentaram a integração com o logradouro e enriqueceram o espaço: ao evadir da malha cartesiana, o recinto assume o tom informal do tecido tradicional. Desse modo, o grande edifício constituiu um caso exemplar do que aqui se deseja mostrar, ou seja, a possibilidade de contextualização das formas puras modernas ao tecido urbano.

EDIFÍCIO PUERTO (1959)

O Edifício *Puerto* assinala o início da sociedade entre Guillermo Gómez Platero e Rodolfo López-Rey, cujo trabalho ao longo de um quarto de século legou uma série extensa e consistente de obras para *Punta del Este*, destacadamente. Nesse caso, o bloco laminar também adquiriu proporção tendendo ao quadrado, sendo utilizada novamente a malha estrutural com pouco mais de seis metros de vão, de modo a acomodar dois compartimentos principais; e os seis intercolúnios e os dez pavimentos-tipo produziram um prisma similar ao caso de *El Grillo* (Figura 7). Todavia, o edifício resultou mais ousado plasticamente que a composição austera de García Pardo pelo uso de seis pilares em “V” no térreo (que fazem transição estrutural dos vãos) e venezianas cobrindo toda a fachada; elementos que o aproximam do padrão de obras representativas da Escola Carioca. Com relação à fachada frontal, Laura Alemán definiu-a precisamente como “uma infinita repetição de um mesmo módulo retangular”,

concluindo que o edifício seria "um manifesto moderno que expressa rigor construtivo, funcionalidade e economia formal" (GUILLERMO..., 2002, p. 42). Tanto o partido laminar com dupla orientação e empenas cegas nas extremidades comprova o *pedigree* corbusiano quanto os pilotis de mesma linhagem. E a solução da fachada principal (oeste), com a grelha de balcões coberta com venezianas, também apresenta genética corbusiana, podendo ser considerada uma resposta alternativa ao problema do controle solar por integrantes da Escola Carioca como os Irmãos Roberto, em substituição ao *brise soleil*.

Quanto aos recursos utilizados para acomodação do bloco ao tecido, além da posição deste completando o quarteirão, criou-se um amplo terraço frontal semi-público na base sobre a garagem em subsolo que aflora e corrige a inclinação do terreno. Ali, se dá o acesso à portaria, posicionada atrás dos dois pilares em "V" centrais, assim como às duas lojas que a flanqueiam: é de se lamentar a insensibilidade que permitiu a interiorização dos pares de pilares em "V" defronte ambas. Escadas e passeios conectam as ruas laterais às lojas e ao platô criado, completando sua integração ao entorno imediato (*Figura 7*).

EDIFÍCIO ISLA GORRITI (1960)

O projeto realizado pelo arquiteto Arturo Berro Sienna em 1960 previu a construção em duas etapas, a exemplo do que ocorreu no Edifício *Vanguardia*. Entretanto, a concepção original foi modificada na segunda etapa, mantendo-se somente a unidade da fachada ao completar a grande grelha frontal: a forma pura inicial foi adulterada a partir de ampliações na parte posterior. Aqui, foram utilizados dez módulos com 6,05 metros de vão entre eixos, configurando uma fachada com pouco mais de sessenta metros de extensão e dez pavimentos tipo sobre a base de duplo pé-direito, o que resultou numa proporção que se aproxima de 2x1. Os balcões protegem a fachada do sol da tarde, possuindo a vista da ilha que emprestou o nome ao edifício (*Figura 7*).

Sobre a inserção da obra em seu contexto, é importante destacar a condição de subúrbio mais efetiva que seu vizinho do começo da Praia Mansa, por estar distanciada cerca de dois quilômetros da península, na mesma avenida costeira. Sua base funciona como um pequeno *strip* comercial, com a diferença do recuo menor em relação à avenida; provê o edifício e a vizinhança de alguns recursos como centro médico e odontológico, farmácia, café e mercado. E essa é uma modalidade de urbanidade compatível com a circunstância.

EDIFÍCIO LAFAYETTE (1962)

O Edifício *Lafayette* foi o empreendimento que deu prosseguimento à parceria entre Litman e Julio Aranda à conclusão do Edifício *Vanguardia*. Depois do projeto na grande gleba retangular na Praia Mansa, Aranda enfrentava um terreno urbano amplo de formas irregulares no final da Avenida *Gorlero*, onde se articulam as duas partes da península. Horácio Ravazzani foi coautor do projeto, solucionado com um bloco laminar curvado, de modo a acomodar



FIGURA 8 – O Edifício Lafayette (esquerda) com as fachadas revestidas com persianas metálicas; e o Edifício *Opus Alpha*, com o ingresso entre os dois *strips* comerciais curvos.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

o maior número de unidades às dimensões do lote e mantê-las com vista para o mar (*Figura 8*). Do ponto de vista plástico e compositivo, o prisma foi tratado com persianas metálicas ajustáveis em ambos os lados, mostrando sintonia com a crescente neutralidade dos anos sessenta: o próprio nome aludia ao *Lafayette Park* (1955-1963) de Mies e Hilberseimer, em Detroit.

Quanto à adaptação do edifício ao entorno, além da acomodação do prisma curvo ao terreno e da inserção de locais comerciais junto à Avenida *Gorlero*, merece destaque a articulação da base diferenciada com o contexto adjacente a partir da ligação do edifício com os passeios circundantes, das expansões do térreo e da marquise alongada que atua como "*porte cochère*", estendendo-se até o alinhamento e assinalando o ingresso.

EDIFÍCIO OPUS ALPHA (1962)

Projetado pelo arquiteto Orestes Angeleri, o Edifício *Opus Alpha* é uma composição híbrida que pode ser considerada a sobreposição mencionada de três blocos laminares curvados, de proporções verticais; ou igualmente uma torre com planta em "Y" ou estrela de três pontas, pela altura claramente superior às demais dimensões horizontais. A geratriz do pavimento tipo apresenta as três extremidades mais constituídas por paredes e as concavidades resultantes – ou *rinconadas* –, tratadas com balcões contínuos sobre áreas envidraçadas (*Figura 8*).

Por se situar em uma área com características de subúrbio, com lotes amplos ajardinados formando um parque que acomoda construções verticais isoladas, o projeto solucionou a implantação do edifício criando seu próprio contexto ao incluir dois *strips* comerciais côncavos semicirculares. Foram configurados dois largos com estacionamentos que emolduram o ingresso

residencial, o qual ocorre pela ala que se aproxima perpendicularmente da avenida frontal. Os dois pavilhões comerciais foram recentemente transformados em salão de festas e salão de jogos/academia condominiais pelo provável declínio da atividade no local. A obra marcava a transição definitiva do uso de configurações laminares pela tipologia torre na região.

A ASCENSÃO DA TIPOLOGIA TORRE

Com produção relevante no Uruguai durante o período, o Estudio Cinco é criado nos anos sessenta com base no grupo de Arquitetos Associados fundado em 1955. A partir de 1964, projetaram a *Unidad Playa Brava*, que buscava desenvolver *Punta del Este* sem afetar a estrutura do balneário, criando espaços apropriados para estender a frequência do público além da temporada de veraneio. O estudo prosseguiu até 1973 através de incentivos municipais. Buscava a substituição do modelo de edifícios "*pantallas*" por torres, motivada pela garantia de vistas de 360° e redução de sombras pelo agrupamento destas ser mais permeável, permitindo a visualização da paisagem – à que se poderia somar a melhoria da ventilação natural –; e porque a torre seria mais "hierárquica pela esbelteza de sua figura", segundo eles. O projeto também previa uma base acomodando funções como cassinos, centros comerciais, atividades recreativas e desportivas, cinemas e teatros, entre outras. Segundo os autores, a partir deste antecedente, foi criada a nova legislação para a península, instituindo a figura da torre, permitida na medida básica de 21x25m, com 21 pisos de altura máxima e terrenos mínimos de 2500m²; dimensões que surgiam da somatória das áreas de ¼ de quarteirão, permitindo torres de esquina sobre a Avenida *Gorlero* e as duas ruas paralelas 20 e 24. Fora da península, sobre a costa e na Av. Roosevelt, também foi consentida a construção de torres de 30x30m com 17 pavimentos, em terrenos com mais de 3000m² (ESTUDIO CINCO, 1992, p. 18).

As mudanças no pensamento arquitetônico geradas pelo Team X e as críticas inevitáveis à Unidade de Habitação como forma construtiva, somadas às críticas locais, à grande sombra projetada pelos volumes em '*pantalla*' [cortina] e ao total corte visual que produzem pela enorme massa construída gerada, dão lugar à gestação do cambio que produz o conceito *torre* (ESTUDIO CINCO, 1992, p. 18, grifo do autor).

De fato, naquele momento ocorria a substituição dos grandes blocos laminares pela tipologia torre; e isso certamente não decorreu apenas do plano. Além dos motivos mencionados para a conversão, havia a questão da privacidade de modo amplo e do correspondente *status* das moradias, com a necessária redução das incômodas e depreciativas circulações extensas, justificáveis em modelos populares para redução do número de escadas e elevadores. Iniciava, desse modo, um segundo momento no qual as torres isentas passaram a ser utilizadas como modelo hegemônico de habitação verticalizada.

FIGURA 9 — A torre precursora Il Campanile, com base elevada e galeria posterior.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2016).



Até o final dos anos setenta, se destacariam projetos de arquitetos como Pintos Risso, cuja série qualificada iniciou com o precursor Edifício *Il Campanile* mencionado (*Figura 9*), apresentando casos dispostos sobre base comercial, como os edifícios *Apolo* de 1969 (*Figura 10*) e *América* de 1976, e diversas torres sobre pilotis. Gómez Platero e Lopez Rey realizariam a série *Malecon* (1976-78, 4 unidades), o Edifício *La Caleta* (1977) e muitos outros; e o Estudio Cinco construiria numerosas torres que priorizavam formas inéditas como modo de enriquecer o *skyline* do balneário, buscando a identidade local que defendiam. No caso do *Il Campanile*, além da conjugação da torre e bloco baixo, foi criada uma galeria voltada para a *Calle 20*, mostrando o desejo de relacionar a obra com a área.

Também houve a busca de contingenciamento adequado das torres ao tecido tradicional da península, nas décadas de sessenta e setenta examinadas, como já ocorrera em diferentes níveis com os blocos laminares; o que pode parecer difícil e até incongruente. Para isso, foram utilizados os mesmos recursos daqueles, com expansões comerciais e de equipamentos condominiais na base. Além da solução da torre sobre plataforma comercial (galerias e pequenos shoppings), merecem ênfase casos como o Edifício *Castelmare* (1966, *Figura 10*) de Pintos Risso, no qual o pilotis de ingresso residencial foi posicionado habilmente sobre o terraço de cobertura do comércio voltado para a *Calle 20*, aproveitando o desnível entre os dois logradouros da esquina; a Torre



FIGURA 10 — O Edifício Apolo (esquerda), sobre a plataforma que reconfigura a rua-corredor; e o Edifício Castelmare com a solução engenhosa da base.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2018).

Gattás (1980) de Gómez Platero e López Rey, com a cuidadosa colagem da base ao contexto imediato de gabarito baixo; e *El Torreón*, entre outras obras do Estudio Cinco, onde o contingenciamento da base ao tecido circundante compensou o discutível personalismo das torres — defendido a título de elemento identitário para a cidade —, o que continha um conflito implícito com o contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso delimitado de *Punta del Este*, o bloco laminar foi a única configuração do grande edifício residencial em altura, nos anos cinquenta. E isso parecia decorrer destacadamente da posição referencial da *Unité*, a partir de sua visibilidade e da inegável ascendência do pensamento corbusiano sobre grande parte dos arquitetos. Mas também de outros casos exemplares posteriores com condições semelhantes, como o *Lafayette Park* mencionado: esse parece ter sido uma referência figurativa mais efetiva na região, como demonstram os edifícios *Bahia Palace*, *Ciudadela*, *Panamericano* e o homônimo *Lafayette*.

O exame retrospectivo sugere que a configuração do bloco laminar foi adotada acriticamente em reverência ao modelo canônico, expondo a resistência dos profissionais em utilizar a tipologia pouco experimentada da torre. Entretanto, o padrão colocado à prova evidenciou os problemas que continha, a começar pelos corredores extensos, que foram gradualmente substituídos pela multiplicação de núcleos de circulação vertical. Os percursos longos eram incômodos e desagradáveis, sendo escuros, no caso centralizado da *Unité*; e quando posicionados na lateral, passavam a iluminar e ventilar compartimentos, como ocorreu em *Casabloc*, *Pedregulho* e nos “decks elevados” dos Smithsons: nesses casos, a perda de privacidade se tornava outro problema indesejável.

A viabilidade econômica crescente dos elevadores certamente contribuiu para a transformação, assim como a experimentação gradual da nova tipologia auxiliando sua aceitação.

Um último aspecto a destacar seria a base acadêmica sólida daqueles arquitetos uruguaios do período, a que se poderia atribuir o fato do projeto partir da interpretação do lugar, tomando decisões consequentes; e isso permitiu a inserção mais eficiente de edifícios modernos ao tecido urbano tradicional, como demonstra o exemplo maiúsculo do Edifício Santos Dumont. A percepção de "fracasso na construção de cidade" tem exceções que aqui se tentam mostrar. Porém, não se pode negar que o revés ocorreu em parte extensa da experiência moderna corrente e prossegue na prática contemporânea. O enfrentamento equivocado do projeto, tratando o edifício como objeto autônomo ao contexto, está na origem desse problema frequente, seja pelo comportamento narcisista seja pela inaptidão dos autores. Portanto, se é difícil reverter a situação estabelecida na prática profissional presente, o ensino acadêmico de projeto arquitetônico tem ao seu alcance a possibilidade de rever questões e contribuir para a esperada evolução da práxis e das cidades como consequência.

NOTAS

1. Como autores uruguaios se referem aos blocos laminares, esse padrão com *status* de tipologia.
2. Os dois uruguaios estagiaram com Le Corbusier entre 1948 e 1950: Serralta trabalhou na Unité e no desenvolvimento do Modulor; e Clémot participou da urbanização de Saint Baume e do plano de Bogotá (NUDELMAN, 2015).
3. Ravazzani colaborou com o arquiteto Julio Aranda, visitando regularmente a obra do Edifício Vanguardia, estabelecendo moradia no balneário em 1963, na construção do Edifício *Lafayette*.
4. O primeiro contou com a presença de nomes como Gerard Phillipe, Joan Fontaine e Silvana Mangano, além de nossas Tônia Carrero e Marisa Prado (O Cangaceiro), entre outros.
5. Sob o aspecto metodológico, importante mencionar que o Edifício Mir (c.1960) justificadamente não foi incluído no conjunto examinado; seu autor, o arquiteto Elias Ciurich, realizou edifícios racionalistas importantes de Montevideu nos anos trinta e quarenta: uma arquitetura de feições modernas distintas, anterior à modernidade local oriunda das vanguardas construtivas europeias. A obra constitui um torreão atarracado sobre uma base horizontal com a laudável urbanidade própria daquela arquitetura.
6. A imagem pode ser consultada na página 49 de Piñón (2002).
7. A imagem pode ser consultada na página 64 de Luís Garcia Pardo (LUIS..., 2000).

REFERÊNCIAS

- CABRAL, C. P. C. Ruas elevadas: anatomia de uma ideia de arquitetura. *Revista Summa+*, n. 153, p. 46-51, 2016.
- CRACIUN, M. et al. *La aldea feliz: episodios de una modernización en Uruguay*. Montevideu: Monocromo, 2015. p. 106.
- CURTIS, W. J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 437.
- ESTUDIO CINCO. Sky line: electro de um paisaje. *Revista ELARQA*, v. 2, n. 5, p. 18-25, 1992.

FRONTINI ANTOGNAZZA, P. *Arquitectura moderna y calidad urbana: la obra de Raúl Sichero en torno al edificio Ciudadela (1958-1962)*. 2013. 448 f. Tese (Doctorado en Arquitectura) – Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2013. f. 31.

GUILLERMO Gomez Platero Arquitecto. Montevidéo: Editorial dos Puntos, 2002. p. 42. (Monografías Elarqa, n. 8).

LUÍS García Pardo. Montevidéo: Editorial dos Puntos, 2000. (Monografías Elarqa, n. 6).

NUDELMAN, J. *Tres visitantes en París: los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevidéo: Ediciones Universitarias, 2015. p. 251.

PIÑÓN, H. *Raúl Sichero*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

RAVAZZANI, H. A propósito de Punta del Este. *Revista ELARQA*, año 6, n. 25, p. 6-11, 1998.

VILLEGAS BERRO, F. Arquitectura em Punta del Este. *Revista ELARQA*, año 6, n. 25, p. 12-17, 1998.

WALTER Pintos Risso Arquitecto. Montevidéo: Editorial Dos Puntos, 2001. p. 85. (Monografías Elarqa, n. 7).

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

ORCID iD: 0000-0002-9860-3509 | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Faculdade de Arquitetura | Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura | Av. Sarmiento Leite, 320, Centro, 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil | E-mail: luis.luccas@ufrgs.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

LUCCAS, L. H. H. Do "bloco laminar" à "torre": habitação em altura e sua contextualização ao tecido no caso de *Punta Del Este* (1950-1980). *Oculum Ensaios*, v. 17, e204460, 2020. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v17e2020a4460>

RECEBIDO EM

11/1/2019

REAPRESENTADO EM

10/4/2019

APROVADO EM

20/5/2019