





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

PROPAR

**ARQUITETURA E CIDADE**  
**O CASO DA RAMBLA DE POCITOS EM MONTEVIDÉU**

**JULIO GAETA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação  
em Arquitetura da Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul  
como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura

BANCA EXAMINADORA:

Arq. Dr., Claudia Cabral, PROPAR-UFRGS  
Arq. Dr., Carlos Eduardo Dias Comas, PROPAR-UFRGS  
Arq. Dr., Silvio Abreu, PROPAR-UFRGS  
Arq. Dr., Rogério de Castro Oliveira, PROPAR-UFRGS  
Arq. Dr. Gustavo Scheps, FARQ, Uruguay

Orientador: Prof. Edson da Cunha Mahfuz, Ph.D.  
Porto Alegre, setembro de 2009



## Agradecimentos

Ao meu pai, quem já não está aqui, mas sempre foi um motor inspirador em todos meus grandes desafios.

À Luby Springall, minha esposa e sócia de vida por estar ao meu lado e me dar toda a paz e a força todo momento.

Aos meus filhos Bruno e Tomás, que desde pequenos sempre me impulsionam em minha superação e crescimento.

Ao Edson Mahfuz que sempre me deu o valor e o apoio além do rol de orientador. Ao Carlos Eduardo Dias Comas quem me convidou para realizar o programa de Doutorado e teve uma presença permanente em todo este tempo e sempre me assessorou e apoiou.

Aos membros do Jurado Claudia Piantá Cabral, Rogério de Castro Oliveira, Silvio Belmonte de Abreu Filho, por seu aporte intelectual e interesse.

Ao Gustavo Scheps, amigo e Decano da Faculdade de Arquitetura de Montevideú, quem viajou expressamente para integrar o Tribunal da Defesa de Tese. Ao Diego Capandeguy, quem leu pacientemente os textos e contribuiu com excelentes pontarias e com toda sua generosidade intelectual.

Aos meus colegas e amigos do Brasil, da Argentina, do México e do Uruguai que me escutaram e apoiaram em reiteradas ocasiões como Ruth Verde Zein, Abílio Guerra, Paulo Bruna, Hugo Segawa, Mario Biselli, Chico Spadoni, Isabel Milanés Marocco, Sergio Moacir Marques, Flavio Kiefer, Fernando Diez, Jorge Moscato, Mariano Arana, Ramón Gutiérrez, Andrés Mazzini, Liliana Carmona, Thomas Sprechmann, Marcelo Danza, Ruben Otero e José Manuel Castillo.

Ao Paulo Mendes da Rocha, Mario Roberto Alvarez, Eladio Dieste, Miguel Angel Odriozola, Antonio Cravotto, Justino Serralta, Carlos Reverdito, Luis Vaia e Guillermo Gómez Platero a quem pude entrevistar em reiteradas ocasiões e enriquecer-me com seus relatos e sua arquitetura.

Ao Mauricio Cravotto, Julio Vilamajó, Rafael Lorente Escudero, Walter Pintos Risso e Mario Payssé Reyes , mestres ausentes dos que pude aprender, escrever e dedicar-lhes livros monográficos.

À Brenda Ceja por toda sua qualidade e apoio.

À Patricia del Castillo, Teresita García, Jesica Amescua, Lorena Diaz, Laura Alemán e Pablo Kelbauskas por todo seu apoio na elaboração do documento final.

A todos os colegas que passaram por Dos Puntos e ELARQA.

Aos Luis García Pardo e Raul Sichero Bouret, os mestres modernos e destacados, que me deleitaram com suas histórias e me inspiraram profundamente com seu radicalismo, sua persistência e sua arquitetura.

## Resumo

Montevideu é uma cidade litorânea e esta condição constitui um aspecto essencial e definidor da cidade. Concebida como uma varanda em direção ao rio, a rambla costeira percorre a cidade a partir de um qualificado e recreativo passeio na qual se concentra uma qualificada produção moderna que determinou uma transformação urbana importante e materializa uma produção arquitetônica oposta à cidade decimonônica.

É neste setor e nesta arquitetura onde centramos o foco desta Tese.

A Rambla de Pocitos recolhe a experiência de uma modernidade, associada a um singular modo de viver a cidade que associa três componentes: a paisagem, o usuário e a arquitetura.

A tese envolve muitos autores, porém existem fundadas razões que destacam dois deles: Luis García Pardo e Raul Sichero Bouret; estes autores marcam o ponto de inflexão no pensamento e na obra moderna alcançado no período de consolidação no Uruguai. As obras mais importantes destes autores, -- El Panamericano, La Goleta e El Pilar – somados a tantas outras que conformam a Rambla de Pocitos constituem as provas materiais da premissa de revalorização moderna na construção da cidade.

Estes projetos foram concebidos segundo parâmetros modernos e apresenta estratégias de projetos, uma forte consideração do espaço e, portanto põe em manifesto, a capacidade em termos de gerar cidade. Na arquitetura destes autores podemos apreciar conceitos como: projetar desde a técnica e racionalidade, radicalismo, alta qualidade nos produtos finais, a busca de uma arquitetura autêntica e de vanguarda, um conceito de pertinência e capacidade de gerar cidade.

Os projetos criados apresentam especiais estratégias de projetos que materializaram uma concreta produção em termos do objeto arquitetônico e do espaço, uma obra pensada desde a cidade e para a cidade, uma arquitetura que adquire um sentido maior quando se considera a chave do projeto coletivo, essencialidade pertinente na geração de cidade.

## Abstract

Montevideo is an edge city, and this condition constitutes the fundamental aspect and definition of it. Thought of as a “balcony to the river”, the coast ‘rambla’ runs along the side of the city from a recreational path. Within, concentrates a remarkable modern production of architecture, which determined an important urban transformation that materialized an architectonic creation in opposition to that of the 19th Century city.

Within this sector and with this particular architecture is where this thesis has its focus.

*La Rambla de Pocitos* gathers the experience of modernity; linked to a particular way to “live the city” that associates three main components: *the landscape, the user and the architecture*.

This thesis includes several authors; however there are well founded reasons to name two of them: Luis Garcia Pardo and Raúl Sichero Bouret. These authors mark the breaking point in modern thinking and architecture reached in the consolidation period in Uruguay. The remarkable work of these authors – El Panamericano, La Goleta and El Pilar – in addition to many other buildings that conform *La Rambla de Pocitos*, constitutes the proof material for the premise of the modern re-evaluation in the construction of the city.

These projects were conceived in line with modern parameters and presented in their strategies a strong consideration of the site and, therefore manifested their capacity in terms of generating and developing city. In the architecture of these authors can be appreciated concepts like: designing from technique and rationality, radicalism, high quality of the final product, search of authentic avant guard architecture and finally, a concept of belonging and capacity to create city.

The built projects present special strategies of design that materialize a solid production in terms of the architectural objects and site; a work thought from and to the city. An architecture that gets a greater sense when it is considered as a collective project: essentiality pertinent to creation of city.

<b>RESUMO .....</b>	<b>6</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>7</b>
<b>PRÓLOGO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. TEMÁTICA ESCOLHIDA, MOTIVAÇÃO E ANTECEDENTES .....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 Motivação e antecedentes.....</b>	<b>21</b>
<b>1.2 Foco Temático.....</b>	<b>22</b>
<b>1.3 Premissas propostas.....</b>	<b>23</b>
<b>1.4 Metodologia de trabalho e desenvolvimento.....</b>	<b>24</b>
<b>2. INÍCIO DA MODERNIDADE NO URUGUAI .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Aproximação ao período inicial da arquitetura Moderna no Uruguai.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 A nova Faculdade de Arquitetura .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 As décadas de 30 e 40 .....</b>	<b>35</b>
2.3.1 Mauricio Cravotto .....	36
2.3.2 Julio Vilamajó.....	37
2.3.3 Fresnedo Siri .....	40
<b>2.4 A nova praxe .....</b>	<b>43</b>
<b>3. ARQUITETURA MODERNA MONTEVIDEANA: consolidação, tendências e influências .....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Os anos cinqüenta e sessenta: Consolidação.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2 A coexistência de duas tendências: “Identidade Nacional” versus “modernidade ortodoxa” .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3 Luis García Pardo e Raúl Sichero Bouret: excluídos e destacados .....</b>	<b>63</b>
<b>3.4 As influências modernas regionais .....</b>	<b>67</b>
<b>4. A CRÍTICA PÓS-MODERNA .....</b>	<b>71</b>
<b>4.1 Posmodernismo: a reação e ataque para o Modernismo .....</b>	<b>75</b>
<b>4.2 Os distintos discursos .....</b>	<b>77</b>
4.2.1 A cidade Collage / Colin Rowe .....	77
4.2.2 Os reclamos pela história e a tradição / Aldo Rossi e Rob Krier.....	79
4.2.3 O suposto empobrecimento da Arquitetura Moderna /Charles Jencks.....	85
4.2.4 A linearidade modernista contra a integração polifuncional / Paolo Portoghesi .....	89
4.2.5 Os novos valores, os novos signos / Robert Venturi .....	91
<b>4.3 O Posmodernismo e suas contradições .....</b>	<b>93</b>

<b>5.</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO DO CASO DE ESTUDO: A RAMBLA DE POCITOS EM MONTEVIDÉU.....</b>	<b>103</b>
<b>5.1</b>	<b>As Origens .....</b>	<b>107</b>
<b>5.2</b>	<b>O tipo de Cidade referida .....</b>	<b>109</b>
<b>5.3</b>	<b>Identificação do setor de estudo .....</b>	<b>110</b>
<b>5.4</b>	<b>Aproximação e evolução do programa edilício para analisar .....</b>	<b>113</b>
<b>5.5</b>	<b>Construção em altura .....</b>	<b>115</b>
<b>5.6</b>	<b>Situação Econômica .....</b>	<b>117</b>
<b>5.7</b>	<b>O marco legal: Lei da Propriedade Horizontal .....</b>	<b>118</b>
<b>5.8</b>	<b>O programa residencial: peça de projeto da Rambla de Pocitos .....</b>	<b>120</b>
<b>6.</b>	<b>A ARQUITETURA E A CAPACIDADE DE GERAR CIDADE .....</b>	<b>127</b>
<b>6.1</b>	<b>O projeto moderno e o sítio .....</b>	<b>131</b>
	6.1.1 A lição de Mies .....	132
	6.1.2 O Seagram e o Lever House em Nova Iorque .....	133
<b>6.2</b>	<b>Casos de estudo: os critérios para a eleição e análise .....</b>	<b>136</b>
<b>6.3</b>	<b>Condição de Repetitividade: Caso o Edifício La Goleta .....</b>	<b>141</b>
	6.3.1 O primeiro em altura .....	141
	6.3.2 A contribuição do projeto La Goleta na geração de cidade.....	146
<b>6.4</b>	<b>Condição de Excepcionalidade: Caso Edifício El Pilar .....</b>	<b>156</b>
	6.4.1 O projeto .....	156
	6.4.2 A contribuição do projeto El Pilar na geração de cidade .....	160
<b>6.5</b>	<b>Condição de Excepcionalidade: Caso Edifício Panamericano .....</b>	<b>172</b>
	6.5.1 O projeto .....	172
	6.5.2 A contribuição do projeto Panamericano na geração de cidade .....	176
<b>6.6</b>	<b>As possíveis leituras das obras .....</b>	<b>184</b>
	6.6.1 O cultural .....	184
	6.6.2 O técnico .....	186
	6.6.3 O pragmático .....	187
<b>6.7</b>	<b>A arquitetura da Rambla de Pocitos e a capacidade de gerar cidade .....</b>	<b>190</b>
<b>7.</b>	<b>EPÍLOGO ABERTO.....</b>	<b>210</b>
<b>8.</b>	<b>ANEXOS</b>	
<b>8.1</b>	<b>Linha do tempo</b>	
<b>8.2</b>	<b>Desconstrução e análise arquitetônica</b>	
<b>8.3</b>	<b>Quadro de obras</b>	
<b>8.4</b>	<b>Índice de imagens</b>	



## Prólogo

*Três visitantes ilustres se apaixonaram de certas arquiteturas de Montevideú no passado.*

*Em 1929 Le Corbusier ficou encantado com a velha Prisão de Punta Carretas, nesse momento, uma fortaleza branca sobre a punta de Pocitos; o mestre também ficou seduzido pela “beleza dos muros medianeros”.*

*Cinqüenta anos depois, Aldo Rossi, deteve-se frente a um dos edifícios mais enigmáticos e menos belos: O Palácio Salvo, e disse: “um autêntico elemento primário!!”.*

*Quase meio século depois, Helio Piñón se apaixonava com a Rambla de Pocitos e com a elegância e o rigor na obra dos mestres modernos García Pardo e Sichero.*

Nesta história de leituras e seduções destas importantes figuras, estão implícitas algumas das idéias fundamentais do conteúdo deste trabalho. Montevideú é uma cidade litorânea e a presença de limite-água constitui um aspecto característico da cidade.

Concebida como uma varanda em direção o rio, a rambla costeira percorre a cidade a a partir de um qualificado e recreativo passeio. A Rambla de Pocitos começa a desenvolver-se desde o século XX, mas é a partir da segunda metade do século XX quando é possível percebermos um verdadeiro desenvolvimento e consolidação; nela se concentra uma qualificada produção moderna que gera uma transformação do tecido arquitetônico e urbano e materializa uma morfologia inovadora e oposta à cidade decimonônica.

É neste setor e nesta arquitetura onde centramos o foco desta Tese.

Pocitos recolhe a experiência de uma modernidade, associada a um singular modo de viver a cidade que associa três componentes: a paisagem, o usuário e a arquitetura.

Hoje quem tem mais de quarenta pode escutar os nossos avós antes e agora aos nossos filhos falar do Uruguai. Os primeiros expressavam orgulho a respeito do Uruguai nas primeiras décadas do século XIX, os segundos manifestam desencanto. Os avós repetiam: “*Como o Uruguai não há...*”, os filhos expressam com desencanto: “*É o que há..., valor*”. Orgulho e emoção versus apatia e conformismo.

O que foi que aconteceu entre uma época e outra que despertou estas percepções tão distantes?

A resposta a esta pergunta não constitui o foco deste trabalho, mas sim toca tangencialmente o conteúdo; em ambas as expressões encontram-se o espírito de uma época e outra e, por conseguinte a expressão urbana e arquitetônica de uma cidade e outra.

Sem dúvidas foi necessária uma forte dose de otimismo e orgulho para criar a arquitetura moderna dos anos cinqüenta e sessenta gerada em Pocitos.

O mapa das produções e autores na região mostra que o Movimento Moderno que nasceu na Europa nos anos vinte pouco teve que esperar para que começasse a manifestar-se na América do Sul; apenas iniciada a década de trinta começa a surgir em vários países sul-americanos importantes fatos e concretizações arquitetônicas que dão força à nascente corrente renovadora. Com relação ao caso do Brasil, o pavilhão da Feira de Nova Iorque de 1939, a visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, o projeto posterior elaborado por Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, Moreira e Vasconcellos, o projeto para a Cidade Universitária constituem os eventos protagonistas que marcam o início da modernidade nesse país.

No caso do Uruguai, os marcos constituem a Nova Faculdade de Arquitetura de 1915, a comemoração do Primeiro Congresso Pan-Americano de Arquitetos em 1920 e a visita de Le Corbusier em 1929. O professor Carré e o arquiteto Mauricio Cravotto foram figuras-chaves e fundadoras deste período já que tomaram a modernidade como matéria de estudo e prática. Mauricio Cravotto se converteu em um acadêmico e importante arquiteto da prática profissional e se constituíram em um dos mais reconhecidos professores da Faculdade de Arquitetura de Montevideú; também foi o único dos que se sentiu atraído e fortemente influenciado pela visita de Le Corbusier a Montevideú. Logo depois figuras como Julio Vilamajó, Carlos Gómez Gavazzo, Juan Scasso, Ernesto Leborgne e Carlos Surraco seguiram os passos de Le Corbusier. Todos estes arquitetos começam a ter obras e intervenções no âmbito acadêmico que contribuem fortemente neste processo e época de mudança no pensamento e prática profissional.

É a década de trinta e quarenta que a modernidade se inicia e vai evoluindo; mas é recém nos anos cinqüenta e sessenta quando conseguem culminação e consolidação moderna em Montevideú e onde definitivamente podemos dizer que existe uma real mudança nas direções do pensamento e da prática profissional.

Deste período tão importante destacamos:

1. No acadêmico, a Faculdade de Arquitetura que tinha sido fundada em 1915 gera em 1952 um novo Plano de Estudo que marca uma importante e forte renovação no pensamento acadêmico e cultural e por outra parte, os novos atores já maduros começam a materializar uma qualificada produção moderna em Montevideú.
2. Raul Slicher Bouret e Luiz García Pardo se consolidaram como os dois melhores representantes da arquitetura moderna uruguaia e realizam o mais importante de sua obra neste período, que constituiu por sua vez, a produção moderna mais destacada

no Uruguai. Marcados pelo espírito do momento canalizam nos seus projetos inspirações e alusões concretas às produções de Mies, Le Corbusier e à obra dos modernos brasileiros que começam a protagonizar a partir da década de trinta (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy, Moreira). Os projetos têm implícita uma postura radical e fresca e esta se manifesta nas suas leituras a respeito do lugar e da cidade, da técnica e da materialidade utilizada.

3. Os autores mencionados são parte de um grupo de arquitetos que conseguem criar uma qualificada produção no setor concreto da Rambla de Pocitos.

O presente trabalho se realiza desde a premissa que esta qualificada conseguiu gerar cidade em Montevideú.

O foco do trabalho envolve a muitos autores; entretanto existem razões que fazem que destaquemos dois destes autores acima dos outros: eles são Luis García Pardo e Raul Sichero Bouret

Esta seleção se baseia no convencimento de que estes autores marcam o ponto de inflexão no pensamento e obra do Movimento Moderno alcançado no período de consolidação no Uruguai.

Por sua vez, esta revisão que se exemplifica com obras produzidas no setor sul da cidade, em particular no setor de Pocitos e que produz obras na década cinqüenta e sessenta, pretende precisar certa originalidade e inovação em relação às produzidas pelo Movimento Moderno original na Europa.

Os projetos de Sichero e García Pardo – da mesma maneira que os outros importantes pares da região Costa, Niemeyer, Reidy no Brasil e Mario Roberto Alvarez na Argentina—são sem dúvida parte de um movimento que busca a reedição e especial aplicação às condições locais, e conseguem em certo sentido uma superação do Internacional Style original.

Com efeito, a produção moderna destes atores destes três países não se trata de um mero corolário nem repetição de uma teoria formulada por Le Corbusier uns anos antes; esta obra constitui um desenvolvimento paralelo, readaptação e coloca o ponto destes projetistas em função das realidades físicas e sócio-culturais particulares desse momento.

As obras destacadas, -- Panamericano, La Goleta e El Pilar – somados a tantas obras que conformam a Rambla de Pocitos constituem as provas materiais da premissa de revalorização do Movimento Moderno na construção da cidade de Montevideú.

Em Montevideú, Sichero e García Pardo trabalhando de modo independente conseguem conceber e concretizar peças de uma importante qualidade e que por sua vez contribuem em

termos de cidade. Os projetos do setor de estudo, foram projetados e construídos segundo os parâmetros modernos e apresentam as estratégias de projetos, uma forte consideração do espaço e, por conseguinte manifestam a capacidade em termos de gerar cidade.

A Tese pretende manifestar estas qualidades da arquitetura moderna montevideana construída nos anos cinquenta e sessenta na Rambla de Pocitos e demonstrar que é a partir destes valores que se gera cidade.

Pretendemos contribuir para demonstrar o fato como a dimensão cidade afeta aos projetos individuais e como estes projetos arquitetônicos por sua vez, incidem no lugar ao que se incorporam como o transformam; como geram cidade.

**Julio Gaeta, septiembre del 2009**





**CAPÍTULO 1**  
**TEMÁTICA ESCOLHIDA E MOTIVAÇÃO E ANTECEDENTES**



## **CAPÍTULO 1**

### **TEMÁTICA ESCOLHIDA E MOTIVAÇÃO E ANTECEDENTES**

- 1.1 Motivação e antecedentes**
- 1.2 Foco Temático**
- 1.3 Premissas propostas**
- 1.4 Metodologia de trabalho e desenvolvimento**



## 1.1 Motivação e antecedentes

O tema da tese está fortemente motivado por meu desempenho profissional e minha história. Em 1985, quando ainda era estudante da Faculdade de Arquitetura de Montevideú, comecei a participar e me desenvolver em três áreas profissionais: como arquiteto-projetista, como docente de projetos e como editor e crítico de arquitetura. Na atualidade, posso afirmar que a prática exercida desde estas três áreas, determinou fortemente meu modo de entender e fazer arquitetura.

Também tive a oportunidade de começar desde essa data a participar como relator e palestrante em diferentes eventos, bienais, escolas de arquiteturas; instancias nas que pude ter contato com muitos dos discursos, produções e atores da América Latina e Europa.

Hoje, tudo isto se funde em uma rica experiência de quase vinte e cinco anos de prática em que não houve nenhuma interrupção nas três áreas, -projeto, docência e publicações-, na qual pude reconhecer a qualidade e a riqueza na obra de certos mestres modernos que contribuíram na minha leitura disciplinaria. Muitos deles, pude conhecê-los, estar em contato com suas obras e escutar os discursos e, alguns destes foram motivo de livros e edições especiais de minha autoria.

Em particular, pude entrevistar a Luis Vaia, Justino Serralta, Carlos Reverdito, Felicia Gilboa, Mario Roberto Alvarez, Guillero Gómez Platero, Raul Sichero Bouret, Luis García Pardo e Walter Pintos Risso. Estes três últimos foram temas de livros e monografias com direito a publicação das obras. Estes trabalhos me permitiram conhecer com profundidade, o modo de exercer, conhecer os arquivos, falar da formação, influências e buscas; pude aprender através das obras e pude registrar e documentar; atividade que deixou um grande ensinamento e mudou definitivamente meu modo de ler e exercer a prática profissional e a docência.

Foi assim como comecei a publicar vários projetos em Montevidéu, em uma primeira etapa entre 1985 e 1990<sup>1</sup> sendo diretor da revista TRAZO, em uma segunda instância depois da minha graduação e através da minha própria revista ELARQA e editorial Dos Puntos em 1991 e nesta fase também através de outras duas coleções fundadas em 1994 – Monografias ELARQA e Guias ELARQA – e outras publicações que desde o editorial Dos Puntos tive a oportunidade de impulsionar, dirigir e escrever <sup>2</sup>. É desde esta atividade que comecei a apreciar a excelência na produção arquitetônica moderna da América do Sul, que foi materializada em importantes peças que formavam parte do tecido urbano de Montevidéu e Buenos Aires, minhas duas cidades mais próximas física e culturalmente.

Por sua vez, nesse momento eu formava parte de um grupo de jovens arquitetos que começavam a atuar na docência, nas discussões acadêmicas e nos primeiros concursos de arquitetura de Montevidéu nos finais dos anos oitenta e começo dos noventa. Todos coincidiram na necessidade de criar novos cenários teóricos e práticos, distintos e alternativos aos complacente e acrítico que a nosso juízo existiam próprios das associações de arquitetos. A partir disto, tentávamos revisar a histografia arquitetônica e resgatar atores-arquitetos e produções que até este momento não formavam parte das publicações, nem do mundo acadêmico. Entendíamos então que com uma posição ativa ajudaríamos a construir as condições para retomar uma crítica e analisar disciplinário que nos permitisse ver a arquitetura destas cidades e em especial de Montevidéu com novas lentes e poder revalorizar então as arquiteturas produzidas. Para isto era necessária então uma documentação seletiva e explicitamente tendenciosa que seria o contraponto a estes discursos generalistas e superficiais. Como consequência disto, surge o posicionamento em levar adiante uma atitude pessoal e crítica, em conhecer e poder documentar e difundir estas arquiteturas e os atores. Uma ação que contribui para uma revalorização e colocam em cena estes arquitetos, autores modernos montevideanos e reconsidera a contribuição dos mesmos à disciplina e à cidade.

Era este o traço marcante do cenário cultural arquitetônico que se vivia em Montevidéu nos finais dos anos oitenta e começo dos noventa.

## 1.2 Foco temático

A Tese é focada na arquitetura moderna produzida nos anos cinquenta e sessenta em Montevidéu, em particular na Rambla de Pocitos. Analisamos esta produção, os processos e determinações dos

<sup>1</sup> A revista TRAZO foi fundada em 1981 em plena época da ditadura e se converteu no órgão oficial do CEDA, centro de estudantes de arquitetura compreendendo temas do grêmio, do ensino de arquitetura e da prática profissional. Comecei a participar e a dirigir esta revista em 1985 na qual permaneci até 1990, ano da minha graduação.

<sup>2</sup> No ano de 1991 junto a Carlos Velásquez fundamos Dos Puntos como editorial especializada em Arquitetura; o ano de 1994 comecei com duas novas coleções : Guias ELARQA e as Monografias ELARQA; ambas com 8 edições até a data de hoje.

autores, e confrontamos com os contextos sócio-econômicos e culturais da época, aos antecedentes e às influências nacionais, regionais e internacionais.

A tese propõe uma nova leitura desde as lentes disciplinadas do projeto arquitetônico desde uma leitura que envolva a arquitetura e a relação com a cidade.

Por último e como foco mais importante, a Tese registra e analisa a relação que esta produção arquitetônica estabelece com o espaço urbano e insiste em identificar a contribuição desta arquitetura na problemática da geração de cidade.

### 1.3 Premissas propostas

Desde as ópticas mencionadas se estabelecem as seguintes premissas:

1. Os projetos realizados nos anos cinquenta e sessenta em Montevideu representam a etapa de consolidação da arquitetura moderna uruguaia.
2. Estes projetos pertencem a arquitetos que no seu momento não foram suficientemente reconhecidos e na atualidade, representam a melhor produção arquitetônica uruguaia.
3. O fragmento de cidade analisado dentro de Montevideu, -a Rambla de Pocitos-, é caracterizado a partir da arquitetura.
4. Os edifícios reconhecidos se associam entre si através de diferentes ligas e estratégias de projetos que contribuem na leitura de um “projeto coletivo”.
5. Esta dimensão coletiva determina fortemente a relação entre o objeto arquitetônico e o espaço urbano, ao ponto de poder afirmar que a arquitetura criada neste setor, consegue gerar cidade.



1.1



1.2



1.3



1.4

1.1: Entrevista realizada ao Arquitecto Mario Roberto Álvarez, Buenos Aires, 2007

1.2: Entrevista a Luis García Pardo, publicada em *Monografías ELARQA N. 6: Luis García Pardo*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, 2000

1.3 e 1.4: Entrevista a Walter P. Risso, publicada em *Monografías ELARQA N.7: Walter Pintos Risso*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, 2000

As conclusões expressadas no capítulo final constataam que as premissas apresentadas não foram negadas; tanto o desenvolvimento da tese como os resultados finais fortalecem os objetivos dos conteúdos apresentados no que se refere ao ponto de partida. Os pontos analisados no capítulo 6 demonstram que tanto os projetos individuais como o expressado em termos de projeto coletivo contribui na qualidade urbana e conseguem gerar cidade.



- 1.5: ELARQA N. 5 *arquitectura & diseño. Punta del Este: Apuntes en la Arena*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, dic. 1992  
 1.6: ELARQA N. 4 *arquitectura & diseño. El espacio interior: Conflicto de límites*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, set. 1992  
 1.7: *Revista Trazo N. 16*, Montevidéo, CEDA, 1986  
 1.8: Julio Gaeta e Eduardo Folle, *Guías ELARQA de arquitectura: Guía centro Montevideo*, Tomo 2, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1992  
 1.9: *A primeira edição de a revista ELARQA N.1 arquitectura & Diseño. Vivienda de temporada: El rincón de los sueños*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1991  
 1.10: Julio Gaeta, Diego Nessi, *Monografías ELARQA N. 7: Walter Pintos Risso*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2001  
 1.11: ELARQA N. 50, *arquitectura y diseño*, México, ELARQA S.A. de C.V., 2005  
 1.12: ELARQA N. 51, *arquitectura y diseño*, México, ELARQA S.A. de C.V., 2006

## 1.4 Metodologia de trabalho e desenvolvimento

Os primeiros profissionais mencionados no ponto 1.1 determinaram o início de um estudo que culmina no corpo desta tese de doutorado; e começam a se sistematizar a partir das cinco seguintes ações metodológicas:

1. Uma reorganização, complementação e reedição de toda uma informação que tinha iniciado anos antes com o fim de investigar para ELARQA.

2. Um registro e catalogação da produção arquitetônica montevidéana realizada nas décadas dos anos cinquenta e sessenta.
3. Um contato direto com os atores deste período, que se concretizaram em entrevistas, visitas nos seus estúdios e projetos.
4. Uma revisão da documentação e crítica elaboradas do período e dos autores em estúdio produzida até este momento.
5. Um mapeamento, registro e um redesenho de distintos exemplos modernos do conector rambla de Pocitos como método de aproximação e aprendizagem.
6. Uma análise e reflexão em relação aos materiais elaborados.
7. Uma apresentação das conclusões resultantes.

O objetivo desta tese consiste em analisar os valores da arquitetura moderna montevidéana, no caso o estudo concreto da Rambla de Pocitos e poder demonstrar a positiva contribuição desta produção na disciplina e na geração de cidade.

O desenvolvimento subsequente pretende poder estabelecer uma aproximação temática gradual que inicia na apresentação das condições culturais do cenário internacional e culmina com as conclusões resultantes do cruzamento da análise particular das obras com as premissas estabelecidas na tese.

Em um breve resumo: o corpo desta Tese está estruturado em seis capítulos e se desenvolve da seguinte maneira: o capítulo 1 introdutório, o segundo capítulo apresenta os primeiros anos da Modernidade no Uruguai; em seguida a terceira traça a análise particular do cenário dos anos cinquenta e sessenta, período particular que marca a produção arquitetônica analisada na Tese; dando seqüência o capítulo 4 que passa revista ao pensamento e crítica pós-moderna para logo depois concluir nos capítulos 5 y 6, nos quais apresentamos e identificamos o caso de estudo do conector urbano da Rambla de Pocitos e uma culminante fechamento do tema a partir da apresentação da premissa essencial desta Tese que se refere à arquitetura produzida e a capacidade de gerar cidade.



1.13



1.14



1.15

**1.13:** Praça Paris, Rio de Janeiro, tirada de *Cities of Latin America*, Francis Violich

**1.14:** Vista de Rambla em Montevideo, tirada de *Cities of Latin America*, Francis Violich

**1.15:** Vista da Rambla Copacabana, Rio de Janeiro, tirada de *Cities of Latin America*, Francis Violich



**CAPÍTULO 2**  
**INÍCIO DA MODERNIDADE NO URUGUAI**



## **CAPÍTULO 2**

### **INÍCIO DA MODERNIDADE NO URUGUAI**

- 2.1 Aproximação ao período inicial da arquitetura Moderna no Uruguai**
- 2.2 A nova Faculdade de Arquitetura**
- 2.3 As décadas de 30 e 40 /**
  - 2.3.1 Mauricio Cravotto
  - 2.3.2 Julio Vilamajó
  - 2.3.3 Fresnedo Siri
- 2.4 A nova praxe**

## 2.1 Aproximação ao período inicial da arquitetura Moderna no Uruguai

No plano cultural-arquitetônico podemos dizer que as circunstâncias que determinaram a primeira metade do século XX no Uruguai foram similares aos dos outros países da América do Sul. A Atuação de alguns arquitetos, o surgimento de eventos singulares e obras fundamentais serviram de pontapé inicial para o nascimento da arquitetura moderna em Montevideú.

Para analisar este período inicial partimos de duas premissas de estudo:

### 1. Período cronológico

Analisamos eventos que marcaram a incursão e consolidação da Arquitetura Renovadora. Neste sentido, o surgimento da Faculdade de Arquitetura em 1915 e a visita de Le Corbusier a Montevideú em 1929 determinaram os anos iniciais do discurso moderno no Uruguai.

### 2. Autores e obras

É bem verdade que o mapa das autorias que contribuem para o surgimento da modernidade montevideana é amplo e complexo, por isso nos enfocaremos e analisaremos um seletto grupo de autores e obras, que por seu impacto na cidade, foram considerados como os verdadeiros protagonistas modernos.

A modernidade que nasceu na Europa nos anos vinte e poucos teve que esperar para que começasse se manifestar em pensamento e obra em alguns países da América do Sul.

Contudo, nos finais dos anos vinte e início dos anos trinta, em diferentes países da região começava a ganhar força uma corrente renovadora que foi impulsionada por eventos e fatos singulares.

No Brasil, fatos como o pavilhão da Feira de Nova Iorque de 1939, a visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, a obra posterior de Lúcio Costa, Niemeyer, Reidy, Moreira e Vasconcellos,



2.1: Julio Gaeta, Antonio Cravotto, Ramón Gutierrez, *Monografías ELARQA N.2: Mauricio Cravotto 1893-1962*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1995

são alguns dos fatos destacáveis e deflagradores que colocam em órbita o pensamento moderno no Brasil.

No Uruguai, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por fatos fundamentais que pautam os anos iniciais deste importante período da arquitetura uruguaia. Cabe citar, especialmente, o Congresso Pan-americano de Arquitetos celebrado em 1920, onde se destaca a presença em Montevideu de dois modelos de pensamento diferentes e, de certa forma, opostos, ambos provenientes da Faculdade de Arquitetura. Por um lado existia o Ateliê de Arquitetura de Monsieur Carré – que representava a corrente acadêmica que propunha e exercitava práticas alheias à realidade nacional - e por outra parte, outros representantes uruguaiois, como o arquiteto Capurro, que propunham um ensino da arquitetura demonstrando consciência numa realidade concreta e continental <sup>1</sup>.

Podemos salientar cinco episódios do cenário uruguaio que marcam as diferentes décadas desta primeira metade do século:

1. O surgimento da nova Faculdade de Arquitetura em 1915, até esse momento inexistente, funcionou por mais de vinte e cinco anos dentro da Faculdade de Matemática. A partir deste momento se institucionaliza o curso de Arquitetura e inicia-se a posterior consolidação de um novo pensamento acadêmico.
2. A aparição em cena de novos atores que começam, a partir dos seus discursos e obras, a marcar outra direção, até esse momento desconhecida.
3. A visita de Le Corbusier a Montevideu e Buenos Aires em 1929, fato que colocou em discussão o estado da arquitetura e, além disso, criou a polêmica em relação à nascente arquitetura moderna e os projetos realizados pelo mestre para ambas as cidades.
4. A convocatória e realização em 1930 de importantes concursos em nível nacional que significaram a oportunidade de levar à prática as novas correntes de pensamento e também, em certa medida, a oficialização da modernidade em termos de representação do Estado.
5. A consolidação nos anos cinqüenta e sessenta da arquitetura moderna no Uruguai, especialmente em Montevideu, materializada através de importantes obras, projetos de figuras de renome como por exemplo: Luis García Pardo y Raúl Sichero Bouret.

<sup>1</sup> Ramón Gutiérrez "Cravotto y la cultura Arquitectónica y urbanística en Latinoamérica de su tiempo", em Julio Gaeta, Ramón Gutiérrez, Rubén García, Et al., Monografías ELARQA n.2., Mauricio Cravotto, Ed. Dos Puntos, Montevideu, 1996.

Estes fatos, combinados aos especiais condicionantes sócio-econômicos, políticos e culturais da primeira metade do século XX no Uruguai, marcam os diferentes momentos desde o surgimento, desenvolvimento e consolidação da modernidade montevideana.

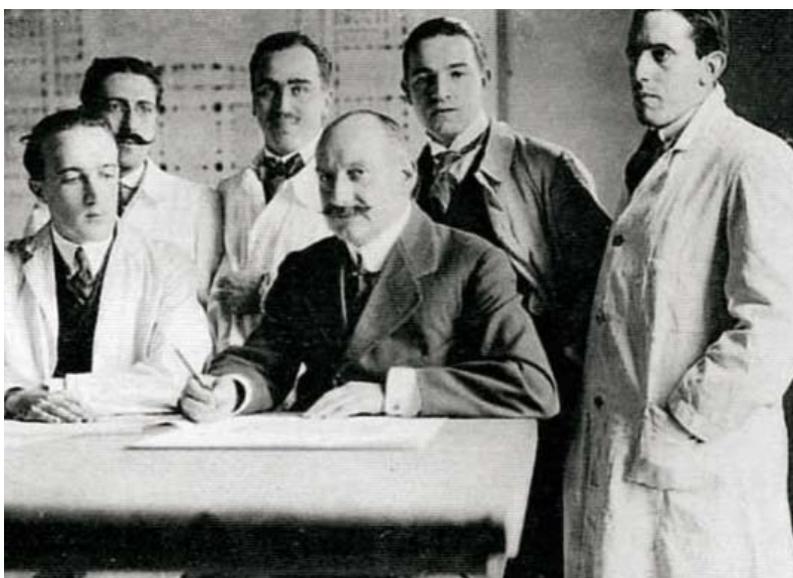
A assimilação na mentalidade profissional tanto do discurso como da produção iniciado nos anos trinta, segundo às diferentes leituras da modernidade, transcende à segunda metade do século XX, seja tanto para continuar no caminho da evolução como para adaptá-las e transformá-las na direção de novas tendências.

Desde a metade dos anos trinta observamos uma forte melhora nas condições econômicas do Uruguai; isto acarretou transformações no modo de vida e um novo impulso no setor da construção em nível público. É pela primeira vez que os lineamentos modernos se institucionalizam e se convertem numa clara mensagem de reformulação ideológica e prática, onde começam construir obras públicas modernas de maneira padronizada.

Pela primeira vez no Uruguai, a arquitetura moderna torna-se oficial e como tal deve apresentar uma carga semântica própria; aparecem então verdadeiras reformulações críticas no que se refere tanto à linguagem quanto aos tipos empregados.

## 2.2 A nova Faculdade de Arquitetura

Antes da fundação da Faculdade de Arquitetura em 1914 o curso de arquitetura era parte da Faculdade de Matemáticas e Cursos Anexos, onde também se impartia existe el verbo o curso de Engenharia. Foi em 1915 que a carreira de arquitetura materializa sua própria faculdade, fato que significou uma conquista importante com relação à identidade e independência da mesma.



**2.2:** A. Reyes Thevenet, M. Fonseca, M. Cravotto, J.P. Carré, Alvarez, Sánchez Varela. Faculdade de Arquitetura, 1914

Neste cenário, é importante destacar a figura do arquiteto professor José Pedro Carré, que se formou na Escola de Belas Artes de Paris, e teve uma abertura intelectual que facilitou e contribuiu ativamente nas mudanças no pensamento da Faculdade.

Esta renovação foi por sua vez fortalecida pelos contatos que os jovens arquitetos estabeleceram no exterior através de uma política de bolsas que se originou em 1917 com a criação do “Gran Premio”, que consistia num concurso realizado entre os arquitetos recém formados para obter uma viagem de um ano à Europa. Estes novos atores somados a outros formam um grupo de pensamento jovem e renovador nos quais destacamos as figuras de Agorio, Cravotto, Scasso, Rius, Amargós e Surraco.

Em 1914, um ano anterior à fundação da Faculdade de Arquitetura, fundaram a Sociedad de Arquitectos do Uruguai e sua publicação “*Arquitectura*”<sup>2</sup>, que se constituiu na primeira revista de Arquitetura da América Latina. Esta instituição se converteu num órgão dinamizador da atividade profissional, fato que, somado à fundação da nova faculdade, constituiu uma importante plataforma de pensamento do novo cenário cultural disciplinar.

Numa das edições da revista *Arquitectura*, Carlos Surraco, expressava: “*Proscrevamos da nossa obra artística a simulação, abominemos a hipocrisia, rejeitemos a imitação e sejamos lógicos, nada mais que lógicos, mas sempre lógicos, e prepararemos assim -à luz da maravilhosa lâmpada da verdade-, o nascimento de uma arquitetura nova, própria, original e sublime*”<sup>3</sup>.

Era lógico ou ao menos se esperava que todos os jovens arquitetos fossem porta-vozes das idéias renovadoras, e expressassem este tipo de opiniões, porém o mais surpreendente foi que o próprio professor Monsieur Carré desse apóio



2.3: Le Corbusier junto a Octavio de los Campos, Leopoldo C. Agorio, Mario Muccinelli, Hipólito Tournier e Milton Puente, Montevidéo, 1930

<sup>2</sup> A revista “*Arquitectura*” da SAU (Sociedad de Arquitectos del Uruguay) serviria de muito nestes primeiros anos, já que alcança grande aceitação no médio, ao ponto de editar desde sua fundação em 1914 até 1940 mais de 200 números.

<sup>3</sup> Carlos Surraco, *Arquitectura n. 65*, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

a tudo isto. Nas suas palavras textuais ao voltar de sua viagem pela Europa, expressava: *“Terei oportunidade em outro momento de dá-lhes as minhas impressões sobre o movimento arquitetônico moderno, cujo estudo tem sido o motivo principal da minha viagem à Europa. Mas já posso adiantar que a minha impressão tem sido a mais favorável. Não no sentido de ter ficado completamente satisfeito com o que tenho visto, senão por ter tido de reconhecer que existe um progresso considerável na compreensão da arte na época moderna”*<sup>4</sup>.



2.4: Arquiteto Mauricio Cravotto

Por outra parte, Mauricio Cravotto é uma das figuras memoráveis deste período; como acadêmico foi um dos mais reconhecidos professores da Faculdade de Arquitetura de Montevideo; como profissional projetista é um dos que se sente atraídos e fortemente influenciados pela visita de Le Corbusier a Montevideo em 1929; sentimento que podemos ler no ante-projeto para o Plano Regulador de Montevideo feito uns anos depois.

É na primavera de 1929 quando Le Corbusier visita Montevideo e Buenos Aires; nas duas cidades dita uma série de conferências e gera muita polêmica. Federico Ortiz expresso numa publicação: *“O maestro europeu...,”...* nesta altura mais predicador que realizador...,...,“falou muito e disse coisas como para lhe pôr os cabelos de ponta a mais de um. Mas foi-se e nada passou”...<sup>5</sup>

“Deste modo foi percebida a visita e impacto do maestro moderno em Buenos Aires; no entanto, diferente foi o efeito na capital uruguaia já que conseguiu impactar com suas conferências e apreciações sobre a cidade e a arquitetura montevidense. Parte do entusiasmo que causou o expressou o arquiteto Álvaro Guillot na Revista Arquitectura, relatando a moradia e discursos do maestro em Montevideo”...<sup>6</sup>

O mesmo Le Corbusier vai se expressar anos mais tarde da diferença cultural de ambas cidades: *“Os uruguaiois estão à*

<sup>4</sup> Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

<sup>5</sup> Tirado de Federico Ortiz, *“Resumen de la Arquitectura argentina desde 1925 hasta 1950” en Documentos para una historia de la Arquitectura argentina*, Buenos Aires, 1978.

<sup>6</sup> Tirado de *La Cruz del sur*, Montevideo, 1930

vanguarda, enquanto a dois passos de ali, em Buenos Aires, até estes últimos anos, a arquitetura estava metida na segurança de caixa forte dos estilos”<sup>7</sup>

Deste modo e neste primeiro período o pensamento acadêmico vai transformando-se em função do ideário moderno. E o mesmo professor Carré é quem, junto com novas figuras docentes e estudantes como Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Carlos Gomez Gavazzo, Juan Scasso, Carlos Surraco e Ernesto Leborgne protagonizam discursos e exercícios de projetos da escola nesta nova direção e será o mesmo grupo quem começará a gerar a possibilidade da nova produção arquitetônica moderna.

Resumindo, é nos anos trinta e quarenta quando vemos o início da primeira produção renovadora e é a Faculdade de Arquitetura a plataforma onde nascem os primeiros protagonistas.

### 2.3 As décadas de 30 e 40

*É o Movimento Moderno que começa a emergir.*

*É o Estado quem promove e constrói estas obras.*

*É o concurso o sistema de adjudicação destes projetos*<sup>8</sup>.

Nos finais dos anos vinte houve um concurso para a construção do Estádio Centenário. Inicia-se assim um rico período para as grandes obras onde se realizam poucos anos depois e que constituem um importantíssimo fragmento do patrimônio arquitetônico nacional por pertencer dentro da corrente rupturista com os padrões de desenho decimonônicos.

Entre os anos 29 e 30 o Estado convocou um concurso para os edifícios do Hospital das Clínicas, o Palácio Municipal, o Banco Hipotecário, o Banco de Seguros e a Faculdade de Odontologia. Em toda esta produção observamos uma prática que decanta na evolução e desenvolvimento da modernidade no Uruguai. São obras que marcaram e colocaram o movimento em termos de representatividade do Estado e também em chave da cidade; entretanto, são obras imersas na cidade, projetos urbanos que requalificam as localizações nelas inseridas. Neste sentido, cabe destacar o conjunto universitário do Parque Batlle onde num mesmo período se concursam e constroem importantes edifícios, referências da arquitetura nacional.

Nesta etapa inicial da arquitetura moderna montevideana é possível reconhecer vários autores; arquitetos que tanto no pensamento como na obra começam a assumir a direção ao processo de desenvolvimento e institucionalizar o movimento moderno.

<sup>7</sup> Tirado de *Revista Arquitectura* n. 149, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1929.

<sup>8</sup> Julio Gaeta, *Revista ELARQA* n. 6, *Los grandes de siempre*, Montevideo, Ed. Dos puntos, 1993.

A primeira geração de arquitetos está marcada por um período no quais as correntes anti-historicistas têm grande auge no Uruguai, tanto pela influência das publicações européias quanto pelo contato direto com a cultura renovadora européia e americana aproveitada por alguns estudantes destacados que foram beneficiados com bolsas de estudo. Deste grupo destacamos a três autores: Fresnedo Siri, Julio Vilamajó y Mauricio Cravotto.

### 2.3.1 Mauricio Cravotto

*“Suas obras e propostas arquitetônicas, ao longo do seu afazer, vão plasmando suas buscas: sempre em função do programa, do entorno, do homem, da necessidade de comunicar, em tempo presente e para um lugar determinado. Não encontramos translações textuais de linguagens ou recursos formais. Em sua obra aprecia-se sempre a reflexão antes que o gesto por si mesmo. Esta característica, mesmo sendo comum a muitos dos seus contemporâneos, é particularmente significativa em toda sua atividade”*<sup>9</sup>. Andrés Mazzini.

Mauricio Cravotto, ingressou em 1912 na faculdade de arquitetura e, recém formado, aos vinte e quatro anos ganhou o “Gran Premio”, obtendo também a bolsa por dois anos para estudar no exterior. Voltou para Montevidéu em agosto de 1921 e nos quatro anos seguintes dedicou tempo a formação como docente. Paralelamente realizou seus primeiros projetos, obras e participou em concursos. Foi professor adjunto de M. Carré. *“A produção arquitetônica de Cravotto insere-se na preocupação dominante da modernidade, sem que por ela se desligue da preocupação e o discurso da própria realidade nacional, como o demonstra sua extensa tarefa urbanística”*<sup>10</sup>.

O anteprojeto do Plano Regulador de Montevidéu que Cravotto apresentou em 1930 partia *“da realidade urbana de Montevidéu e tentava perfilar desde ela uma visão projetiva que, sem desconhecer a importância de certas operações de renovação, atende às condições essenciais da vida urbana, antes que a composições cenográficas. Tratava-se em definitiva de duas metodologias, porém também dos conceitos diferenciados da cidade e do urbanismo”*<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Julio Gaeta, Ramón Gutiérrez, Rubén García, Et al., Op. Cit.

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> Ibidem



2.5: Arquiteto Mauricio Cravotto, Pompéia, Itália, 1920



2.6: Plano Regulador de Mendoza, 1942

Cravotto manteve também *“um contato freqüente com Brasil, especialmente com o engenheiro Edvaldo Paiva, responsável do Plano de Porto Alegre e de várias cidades menores do estado de Rio Grande do Sul associado ao engenheiro Luiz Arthur Ubatuba da Faría”*,<sup>12</sup> ambos alunos de Cravotto em 1941.

Cravotto questiona a pertinência do inexorável destino de formar grandes cidades. *“Ao detectar uma sorte de prostituição do rol destas, propõe um modelo de coexistência de uma cidade onde se produzam as relações mais intensas e de forma complementar, numa postura mais próxima à desurbanização, uma federação de aldeias que ordene territorialmente...”*<sup>13</sup> seu país.

A urbanística de Cravotto baseia-se em ideais modernos que partem do fundamento crítico da convivência numa cidade moderna, não aceita o homem como massa e simples espectador e resgata o indivíduo. Para ele, o desenho da cidade deve ficar fortemente ligado aos valores culturais da própria sociedade.

Em relação a produção arquitetônica, podemos dizer que a sua residência, o edifício para o Rambla Hotel e o Paço Municipal, constituem as principais peças. Este último é o que reúne as escalas edilícia e urbana.

Finalmente, Cravotto manifesta que *“...una consciência onipresente em relação a obra arquitetônica ou urbanística não está destinada aos arquitetos ou aos críticos, e sim a homens, e que se integra a um devir”*<sup>14</sup>.

### **2.3.2 Julio Vilamajó**

Julio Vilamajó ingressou na Faculdade de Matemática, que posteriormente, em 1915, se transforma na Faculdade de Arquitetura. Foi também aluno de M. Carré, um de seus principais influentes.

Graduou-se em 1915, associando-se ao arquiteto Horacio Azzarini com quem realizou uma primeira série de obras importantes como: a decoração da Sala de Atos do Ateneu de Montevideú (1916); a remodelação do Liceu N°1 “José Enrique Rodó” (1916); um projeto no concurso para o Banco de la República (1917) com o qual tirou o segundo lugar; a residência Noé Thevenet (1917). Este período se caracterizou pela utilização de uma primeira linguagem que, mesmo apreciando-se um direcionamento até o modernismo, mantinha linhas com inspiração historicista.

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Ibidem

Também Vilamajó dedicou-se como professor de Projetos nestes primeiros anos e participou do “Gran Premio” da Faculdade de Arquitetura, fato que lhe permitiu uma viagem pela Europa, onde morou fundamentalmente na França e na Espanha. Ambos os países exerceram muita influência em sua obra. Em 1926, ao retornar para o Uruguai, constituiu junto ao construtor Genaro Puciarelli e Pedro Carve, a sociedade “Vilamajó, Puciarelli y Carve”, e no ano de 1929 retoma a docência. Neste ano foi convidado a participar do concurso para o “Centro de Almaceneros Minoristas”, onde obtém o primeiro lugar. Durante o mesmo ano, ganha mais dois concursos: o promovido pelo Clube Atlético Peñarol para construir seu próprio estádio e o da Agência Gral. Flores do Banco de la República.

Dentre a obra de Vilamajó podemos estabelecer basicamente quatro etapas. A primeira compreendida desde 1915 até 1921, onde suas obras se caracterizaram por ter elementos decorativos de diferentes épocas com critério não uniforme; um segundo momento que se estende desde 1924 até 1928, período em que suas obras tiveram forte influência da sua permanência na Espanha; a terceira etapa quando Vilamajó começa sua transição para chegar a adotar uma linguagem claramente renovadora; e por último, seu período de culminação quando produziu obras de alta qualidade e personalidade como: o edifício Juncal (1936); a Faculdade de Engenharia e Ramas Anexas (1937); o Ventorrillo de la Buena Vista (1946); o Mesón de las Cañas (1947) e o edifício Moncaut (1947).

Também em várias ocasiões Vilamajó esteve à frente de temas urbanísticos em Punta del Este e Paysandú, a Vila Salus em Lavalleja e, finalmente, Vila Serrana, sua obra póstuma. Na sua evolução pode-se apreciar um gradual abandono e afastamento das referências historicistas para transformar-se numa das figuras mais importantes dos pioneiros modernistas uruguaios.



2.7: ELARQA N.2, arquitectura y diseño: Julio Vilamajó, Montevideo, Ed. Dos Puntos, dic. 1991



2.8: Vivienda Casabó, Julio Vilamajó, 1921

2.9: Banco República, Julio Vilamajó, 1930



- 2.10: Faculdade de Engenharia, Julio Vilamajó, 1937
- 2.11: Vivienda Felipe Yriart, Julio Vilamajó, 1927
- 2.12: Vivienda Augusto Pésico, Julio Vilamajó, 1926
- 2.13: Ventorrillo de la Buena Vista, Julio Vilamajó, 1946
- 2.14: Centro de Almaceneros Minoristas, Julio Vilamajó, 1929
- 2.15: Edificio Palacio Santa Lucía, Julio Vilamajó, 1926

### 2.3.3 Fresnedo Siri

Román Fresnedo Siri começa sua atividade profissional em 1930, ano em que afasta da Faculdade de Arquitetura do Uruguai. Este arquiteto, igual que outros da sua época, faz uma viagem à Europa usufruindo de uma importante bolsa oferecida pela Faculdade, fato que permite incorporar influências na sua obra posterior.

Durante os primeiros anos da sua atividade profissional, obteve o primeiro lugar no Concurso para a Tribuna do Hipódromo de Maroñas (1938) e o primeiro lugar no Concurso para a Faculdade de Arquitetura (1938).

Os projetos que constituem a primeira etapa da sua obra (1930-1940), *“se orientam à corrente orgânica da década de 30, com uma interpretação pessoal das funções psicofísicas do homem, estabelecendo suas próprias normas sobre a relação entre edifício, entorno urbano e natureza, criando volumes e espaços com grande liberdade formal, não entendendo as linguagens preestabelecidas, elaborando a sua própria”*<sup>15</sup>.

Em 1941 é responsável pelo projeto o Palácio da Luz, do qual se mencionava que *“é um prisma neto e sem vacilações. As fachadas são umas sucessões de pilares que se elevam abrangendo toda a altura do edifício, pilares com gabarito à semelhança das colunas gregas, procurando uma maior esbelteza. Só quebra este ritmo o enorme marco de mármore preto que nos indica claramente a entrada principal e a escadaria de igual material e cor”*<sup>16</sup>. Pouco tempo depois obteve o primeiro lugar na apresentação do concurso para a Vila Hípica e Hipódromo de Porto Alegre, Brasil.

Durante os anos cinqüenta, o Uruguai enfrenta o problema da falta de moradias por causa da concentração industrial. A partir desta realidade surge a substituição do Plano Regulador pelo Plano Diretor, que propunha a realização de onze Unidades de Habitação em diferentes zonas de Montevideú, das quais duas se implantam no bairro do Cerro, sendo Fresnedo Siri contratado para a realização do projeto. Foi nessa etapa que sua concepção arquitetônica encontrou a melhor definição. Caracterizou-se pelo uso de materiais fabricados em série e o aproveitamento das tecnologias no campo da construção.

Como discípulo do professor Carré, ele é seguidor dos princípios da arquitetura renovadora, porém mantém um perfil próprio e visível em toda a sua obra. Podemos reconhecer como constantes projectuais: uma cuidadosa espacialidade interior com a utilização do recurso da dupla altura, plantas simples e muito bem articuladas e uma linguagem limpa e moderna.

<sup>15</sup> J. Yolanda Boronat, Roman Fresnedo Siri, *Un arquitecto uruguayo*, Uruguai, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1990.

<sup>16</sup> Idem., pp.47



2.16: Faculdade de Arquitetura, Román Fresnedo Siri e Mario Muccinelli, 1938  
2.17: Palacio de la Luz, Román Fresnedo Siri, 1946

Em 1961 ganha o primeiro lugar no Concurso Internacional para o Edifício Sede da Organização Pan-americana da Saúde em Washington D.C., que se converteu na obra mais importante no exterior.

Após a realização desta obra, foi convidado a ser responsável pela execução e direção do projeto da Organização Pan-americana da Saúde em Brasília. *“As características formais do conjunto são similares às de Washington, já que se considerou fundamental que todas as sedes em diferentes cidades tivessem um selo comum, que as fizessem imediatamente individualizadas como tais, e por sua vez se integrassem ao espírito do entorno no qual se fundam”*<sup>17</sup>.

Em 1964 Fresnedo Siri desempenhou-se como Adido Cultural do Uruguai e propôs criar um Centro de Cultura Uruguaio na cidade de Montevideú, Minnesota (EE. UU) cujo projeto seria doado por ele. Fundou, ademais, o Centro Cultural de Música em Montevideú, Uruguai, e foi integrante do grupo Amigos da Arte. Nos Estados Unidos dedicou-se a proferir palestras em colégios de primeiro e segundo grau, *“levou à Embaixada em Washington filmes uruguaiois, discos de autores nacionais e traduziu textos, também de autores uruguaiois que impressos à mimeógrafo repartiam-se entre os visitantes e estudantes”*<sup>18</sup>. Ou seja, durante sua tarefa no exterior, não só dedicou-se a construir edifícios, já que dispôs parte do seu tempo para a divulgação da cultura do seu país.

<sup>17</sup> Idem., pp 109

<sup>18</sup> Idem., pp 113



**2.18:** Palacio Municipal, Mauricio Cravotto, 1929  
**2.19:** Banco de Seguros del Estado, Italo Dighiero e Beltrán Arbeleche, 1940  
**2.20:** Faculdade de Odontologia, Juan A. Rius e Rodolfo L., 1929

## 2.4 A nova praxe

Além da condição cultural de destacados intelectuais que começaram a incursionar na teoria e prática renovadora, existiram outras condições que também contribuíram em todo este processo. É importante destacar que existiram nas primeiras décadas do século, condições sócio-econômicas e políticas que impulsionaram construção de edifícios públicos, a industrialização e a educação. Concretamente, os governos anteriores à crise mundial desenvolveram todos estes setores, fundamentalmente a construção e a educação.

Embora a produção na primeira década do século estivesse quase dominada pelo historicismo, começa a notar-se uma mudança nos seguintes anos. Até que, fundamentalmente nos anos trinta e quarenta começam a plasmar as idéias renovadoras e o novo pensamento refletido nos componentes descritos anteriormente.

Neste primeiro período com domínio historicista podemos destacar: o Palácio Salvo de Mario Palanti (1922), o edifício para a Aduana de Montevideu de Jorge Herrán (1923), o Instituto de Higiene e Hospital de Clínicas de Carlos Surraco (1930) e o Banco República e o Centro de Almaceneros Minoristas de Julio Vilamajó (1929). É o Movimento Moderno que começa a emergir.

Um segundo grupo o conformam: o Palacio Municipal de Mauricio Cravotto (1930), o Edifício Centenario de De los Campos, Puente y Tournier (1930), o edifício para a Caja de Jubilaciones (Caixa Previdenciária) de Arbeleche y Canale (1937), a Faculdade de Arquitetura de Fresnedo Siri (1938). Este grupo em particular tem um importante protagonismo no período dos anos vinte aos quarenta principalmente nos concursos nacionais convocados pelo Estado.

Além desses dois grupos de pioneiros modernos, vemos uma terceira geração que começaria sua prática a partir dos cinquenta; eles são: Acosta, Brum, Careri e Stratta; Blumstein, Orozco, Barañano, Ferster, Rodríguez Orozco e Rodríguez Juanotena; Justino Serralta e Carlos Reverdito. Quase formando parte cronologicamente desta última, mas com singularidades na sua produção, podemos somar as figuras de Ildefonso Aroztegui, Walter Pintos Risso, Luis García Pardo e Raúl Sichero Bouret sobre os quais nos referiremos mais adiante.

Cabe mencionar que nestes três períodos na evolução das idéias e prática modernas, pode-se observar uma constante evolução até chegar aos os anos cinquenta e sessenta como um período de consolidação.

## BIBLIOGRAFIA DO CAPITULO

- 1-. Abalos, Iñaki; Herreros, Juan, *Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea*, Espanha, Ed. Nerea, 1992
- 2-. Arana, Mariano; Garabelli, Lorenzo, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*, Montevidéo, Fundación de Cultura Universitaria, 1991
- 3-. Gutiérrez, Ramón; García, Rubén; Gaeta, Julio; Et al. *Monografía ELARQA n. 2, Mauricio Cravotto*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1995
- 4-. *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*, Intendencia Municipal de Montevideo; Junta de Andalucía; Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo; Agencia Española de Cooperación Internacional, 1992
- 5-. J. Yolanda, *Roman Fresnedo Siri, un arquitecto uruguayo*, Montevidéo, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia del Uruguay, 1990
- 6-. La Cruz del Sur, Montevidéo, 1930
- 7-. Ortiz, Federico, "Resumen de la Arquitectura argentina desde 1925 hasta 1950" em *Documentos para una historia de la Arquitectura argentina*, Buenos Aires, 1978
- 8-. Surraco, Carlos; Revista "Arquitectura" no. 65, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay
- 9-. Revista "Arquitectura" no. 172, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1932
- 10-. Revista "Arquitectura" no. 236, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1959
- 11-. Revista "Arquitectura" n. 149, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1929
- 12-. Gaeta, Julio, ELARQA n. 6, *Los Grandes de siempre*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1993
- 13-. Velázquez M., Carlos; Gaeta, Julio, Revista ELARQA n. 2 *Contratiempos modernos*, Julio Vilamajó, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1992





**CAPITULO 3**  
**ARQUITETURA MODERNA MONTEVIDEANA: CONSOLIDAÇÃO,**  
**TENDÊNCIAS E INFLUÊNCIAS**



## **CAPÍTULO 3**

### **ARQUITETURA MODERNA MONTEVIDEANA: CONSOLIDAÇÃO, TENDÊNCIAS E INFLUÊNCIAS**

- 3.1 Os anos cinquenta e sessenta: Consolidação**
- 3.2 A coexistência de duas tendências:  
“Identidade Nacional” versus “modernidade ortodoxa”**
- 3.3 Luis García Pardo e Raúl Sichero Bouret: excluídos e destacados**
- 3.4 As influências modernas regionais**



Nos anos trinta começa a desenvolver-se em Montevideú uma produção arquitetônica de corte renovador a partir de obras com uma direção muito precisa que culmina pouco mais tarde com a destacada obra moderna dos anos cinqüenta e sessenta. Esta obra em particular é a matéria projetual por essência dentro do setor urbano escolhido da Rambla de Pocitos monteviadeana.

As obras uruguaias modernas do período de consolidação pertencem a um importante grupo de arquitetos que adotam a modernidade desde muito cedo e que se introduzem nela a partir das gerações anteriores em que foram discípulos.

Dos grupos de atores modernos que correspondem ao período de consolidação, destacamos especialmente as figuras de Luis García Pardo e Raúl Sicheo Bouret, que são os dois melhores representantes da arquitetura moderna uruguiaia. Os principais projetos construídos por eles nos anos cinqüenta e sessenta, infelizmente não foram suficientemente reconhecidos pela crítica nacional da época. É bem verdade que na atualidade existe um lugar comum de valorização e reconhecimento de toda a sua obra, continuam existindo nichos de resistência, que fundamentalmente provém do cenário acadêmico local e que ainda polemizam em torno à validade destas arquiteturas e sua contribuição para a cidade.

A grande diferença das décadas anteriores, é que começa a dar-se no âmbito acadêmico nos anos cinqüenta, uma gama de propostas de exercícios nos cursos de projetos que logo teriam



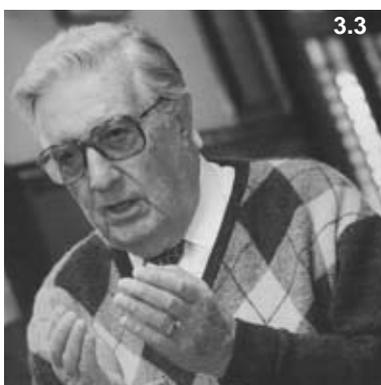
3.1 e 3.2: Rambla de Montevideú

relação com a produção profissional do momento; pela primeira vez existe uma relação linear entre a produção acadêmica e a produção real, de modo que um dos temas freqüente dos cursos do terceiro ano dos anos quarenta foi Edifício de Apartamentos. Na realidade, é este o programa que logo, uma década depois, determina a grande produção arquitetônica no setor físico do estudo destas Teses, o fragmento da Rambla de Pocitos.

Podemos dizer que a modernidade nasce em Montevideu com clara decisão e passos seguros, nas obras das primeiras décadas podemos perceber uma vocação renovadora; os acontecimentos culturais, sociais e políticos contribuíram para que tudo isto se desse de modo claro e conseqüente; certos eventos como a nova Faculdade de Arquitetura, a aparição de novos atores na cena profissional, o Congresso Panamericano de arquitetos e a visita de Le Corbusier a Montevideu, foram marcos que contribuíram para a discussão, a elaboração de um discurso moderno local e a nova praxe.

Infelizmente, a qualificada produção que começa nos anos trinta e chega à etapa de consolidação nos anos cinqüenta e sessenta não forma gerações de substituição, não cria escola de seguidores que pudessem continuar a prática moderna tão qualificada alcançada nos cinqüenta e sessenta. Este fato, somado às críticas que vieram da corrente pós-modernista, contribuíram para uma falta de solidez e empobrecimento na produção apreciada nos setenta e oitenta, fato que é facilmente considerado em outros setores da cidade.

É interessante observar outros fragmentos que tem as mesmas condições urbanas que se apresentam no setor da Rambla de Pocitos; que efetivamente, as ramblas de Trouville e Buceo, são setores de borde que se constituíram a partir de loteamentos e programas idênticos aos Pocitos, porém os resultados em termos de cidade são claramente diferentes. Os projetos não conseguem nem pretendem associar-se entre si, tampouco apresentam a condição de permeabilidade e inter-relação com o espaço urbano, e definitivamente, carecem da qualidade e da relação entre arquitetura e cidade – que se encontram no fragmento de Pocitos.



**3.3:** Arquitecto Luis García Pardo  
**3.4:** Arquitecto Raúl Sicheo



3.5: Plano Ramblas Buceo, Pocitos e Trouville

### 3.1. Os anos cinquenta e sessenta: Consolidação

No início da segunda metade do século XX é produzido um tipo de crise na cultural arquitetônica local uruguaia que causa mudanças e transformações no âmbito acadêmico e profissional. Estas mudanças se originam desde o âmbito acadêmico e logo repercutem no cenário profissional.

Esboçamos um mapa complexo de tendências e atores.

Por um lado, na Faculdade de Arquitetura acontece uma série de mudanças que culmina em um novo plano de estudos. Esta transformação foi impulsionada por certos atores que defendiam uma explícita postura moderna e, portanto, eram contrários ao modelo acadêmico proveniente das Belas Artes dominante na prática acadêmica até esse momento. O novo plano de Estudos constituiu um ponto crucial no cenário das mudanças e do novo cenário e foi o arquiteto Carlos Gómez Gavazzo, o principal protagonista e líder em todo este processo; com ele se juntaram outras figuras que nesse momento eram jovens estudantes e que depois se transformam em arquitetos e principais atores da Faculdade de Arquitetura, nos quais destacamos Carlos Reverdito, Felicia Gilboa, Carlos Latchinian e Conrado Petit.

Para os novos atores e o novo marco ideológico, o rol do arquiteto devia mudar; a produção arquitetônica devia envolver-se com uma postura política e devia ter um claro compromisso social; em relação ao arquiteto Aurelio Lucchini situamos o marco conceitual que sustentou a formação dos arquitetos nacionais a partir do Plano de Estudos de 1952: *“Preocupação pelo social, sólida estrutura teórico-histórica, convicção da urgência de pôr a arquitetura a serviço da problemática nacional, são os postulados básicos que informaram a reforma dos estudos de arquitetura no país. (...) enviando os alunos na busca dos problemas de povoados e*

*ciudades do interior para usá-los como temas de trabalho, a Faculdade tenta concentrar aqueles postulados”<sup>1</sup>.*

Segundo os novos preceitos, a arquitetura como espaço físico pleno devia incidir, sob os novos parâmetros do novo pensamento, diretamente nas mudanças sociais e, por conseguinte, esta nova filosofia, desqualifica outro tipo de produção, por considerá-la uma arquitetura sem compromisso social. Neste contexto, estas outras arquiteturas destinadas à resolução de programas de desenvolvimento imobiliário e que por sua vez são materializadas com certas tecnologias e materialidades que foram avaliadas genérica e superficialmente como produções capitalistas especulativas.

O nível de atores com prática profissional, surge em meio a um novo grupo de arquitetos: Acosta, Brum, Carreri e Stratta; o escritório conhecido como Estudio Cinco (Blumstein, Orozco, Baranano, Ferster, Rodríguez Juanotena); Justino Serralta, Carlos, Reverdito; todos eles produzindo uma obra muita qualificada de corte moderno mas contemplando o componente social.

Por sua vez, neste cenário dos primeiros anos da década de cinqüenta, ganha força um discurso que leva implícita uma nova tendência de internacionalidade. Com relação a Gropius, menciona: *“Um novo sentido essencial da arquitetura tem se desenvolvido simultaneamente em todos os países civilizados”*.

O termo acima além de fazer referência ao internacional, não se opõe ao reconhecimento da caracterização que adquire no nacional, respondendo a condições próprias do nosso meio, que tampouco foram homogêneas<sup>2</sup>. E é propriamente internacional porque foi gerada por essa vontade, desde a relação estabelecida entre demanda e obra (oferta do produto), que satisfaz a aspiração de internacionalidade da população demandante e porque pertenciam a um “lugar” - Montevidéu - que desejava ser parte do “mundo moderno”, uma capital representativa de um país progressista.

Os realizadores aderem a um método universal na busca da essência arquitetural, sinônimo de função físico - universal, de relações espaciais internas e externas, definiu Gropius.



**3.6:** Centro de Protección de Choferes de Montevideo, Jorge Bisogno, Federico Daners, Felicia Gilboa, Carlos Reverdito, Hugo Rodríguez Juanotena, 1960

<sup>1</sup> Aurelio Lucchini, em Julio Gaeta; Ramón Gutiérrez; Rubén García Miranda, Et al. *Monografía ELARQA n. 2, Mauricio Cravotto, Op., cit.*

<sup>2</sup> Entendido o conceito de *Estilo* como uma categoria historiográfica que parte do reconhecimento de: *“os traços comuns das obras de um determinado período, (...) de fixar os aspectos constantes, de reconhecer os motivos iconográficos; em uma palavra de captar a adesão a um código. (...) e uma intenção ou vontade de obrar de certa maneira, (...)”*, Renato De Fusco, *Historia y Estructura, 1970*, pag. 39 - 42.

E entendida a Humanidade como qualidade geral que define ao gênero humano em um sentido universal: o homem é entendido como uma essência. Desde o ponto de partida nascem nos processos que geram um estilo. Estas considerações conceituais devem ser somadas juntamente com o aspecto comercial freqüentemente omitido, mas de incidência no internacional. Vimos como a propaganda comercial difunde idéias e imagens, mostra o uso de construções realizadas em distintos países. Deste modo o “Fazer” resultará no padrão preconizado por Gropius, e serão as “casa de estilo contemporâneo, simplificadas e facilmente dirigidas, e de comodidades dignas desta idade moderna” enunciadas por Neutra.



3.7 a 3.12: Vista da Rambla Sur e Rambla Trouville.

### **3.2. A coexistência de duas tendências: “Identidade Nacional” versus “Modernidade Ortodoxa”**

Sobre a complexidade do cenário apresentado anteriormente, podemos acrescentar a partir do início dos anos sessenta certos questionamentos ao Movimento Moderno em nível internacional que logo em nível local ganha corpo próprio. Estas críticas foram reunidas por um grupo de arquitetos jovens e ativos que se reuniam no chamado Núcleo Sol<sup>3</sup>. Este grupo trabalha com o intuito de valorizar certos arquitetos e certas produções já existentes, no sentido de reconsiderar o lugar e o espaço, o vernáculo, as tecnologias próprias. Assim como a obra de Leborgne, Paysée Reyes e Eladio Dieste, entre outros, começam a destacar-se e a representar esta linha de uma determinada busca e sensibilidade artística distinta à dos pioneiros modernos Raúl e Luis García Pardo.

Ao primeiro questionamento sócio-político mencionado a partir das mudanças acadêmicas do Plano de Estudo, acrescenta-se, agora, outro questionamento político, mas desde a óptica de disciplinar da linguagem e da relação da arquitetura com as identidades locais.

O internacionalismo da modernidade é assim questionado por uma arquitetura associada à natureza e o contexto de uma suposta “identidade” nacional que busca a revalorizar e interpretar os valores locais e tradicionais. Surge a busca relacionada ao pensamento de Joaquín Torres García, no entanto, procuram aproximar-se à cultura americana tentando deslocar o caráter internacional. Há uma atitude introspectiva que leva à revalorização dos elementos estruturais da arte e da arquitetura uruguaia. Estas visões condicionaram a obra de Paysée Reyes que “propõe objetivar a adequação ao meio e para isto detalha o seguimento de rígidos princípios que consideram as particularidades climáticas, a porcentagem de vão de uma fachada, o uso racional dos materiais, um rigor geométrico e a integração das artes plásticas na arquitetura. Há nele uma vontade de obter uma arquitetura adequada: teremos melhor arquitetura em nosso país quando entendam que a simplicidade, como em outros casos, é a principal virtude da boa arquitetura e que os valores funcionais espaciais com por considerar os primeiros em nossas obras sem pretender outra classe de originalidades que não conduzem a nada positivo senão ao evasivo dos verdadeiros propósitos e leva ao fracasso dos resultados...” Existe também a necessidade da aprovação da obra por parte da sociedade, “uma obra que tenda a apropriar-se de códigos exógenos mas que pelo tipo de materiais utilizados e pela formalização dos mesmos, pretendem estabelecer vinculações com as técnicas e materiais do lugar”. No período ressurgem inquietudes do uso de tecnologia própria, estudada e racionalizada, que mais tarde confirmaram uma resolução espacial distintiva. O uso da cerâmica armada que adquiriu notória transcendência internacional propõe, neste caso, uma possível alternativa própria: *“Com objetivos delimitados e com uma sensibilidade extrema Dieste extrai as maiores*

<sup>3</sup> O *Núcleo Sol* esteve integrado por importantes arquitetos jovens como Conrado Pintos, Rafael Lorente, José Lis Livni entre outros, eles influenciaram muito o pensamento e obra da época. ELARQA 15 e 16 dedicam importante parte a este tema.



*possibilidades de uma técnica, considerando, além disso, o valor dos detalhes que outorgam um cálido especial a suas obras. O mesmo podemos ver nas dimensões e características morfológicas, que se apresentam como elementos primários com dificuldades de integração em um tecido urbano que geralmente estabelece pautas distintas. É a obra de Dieste sem dúvida singular, excepcionalmente bem concebida e desenhada, e ainda quando não propõem nexos com o contexto continua emitindo mensagens transcendentas”<sup>4</sup>.*

Há finais dos anos sessenta o movimento cooperativista torna-se protagonista e é levado adiante por atores importantes no que se refere ao projeto e construção da habitação comunitária com a utilização de certas tipologias e materialidades que apontavam também para esta suposta nova identidade regional. Participam deste grupo arquitetos como Mariano Arana, Mario Spallanzani, Nelson India, Juan Carlos Vanini e Luis Livni. Arana também começa a ser parte do cenário latino-americano devido aos seus escritos e as palestras, principalmente depois da criação do GEU, “Grupo de Estudos Urbanos”, que lançou uma cruzada em defesa do patrimônio histórico da cidade velha de Montevideú.

<sup>4</sup> Rubén García Miranda, “La poética de lo tectónico”, en Julio Gaeta, Helio Piñón, Gabriel Russi, *Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo*, Montevideú, Ed. Dos puntos, 2000.



**3.13:** Escritório Reconquista (Membros do Grupo Sol). Da esquerda a direita: A. Villaamil, L. Livni, C. Arcos, H. Viglicca, R. Lorente Escudero, H.E. Benech, J.J. Lussich e C. Pintos

**3.14:** Julio Gaeta, *Monografías ELARQA N.8, Guillermo Gómez Platero*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2002

**3.15:** Vivienda do arquiteto Mario Payseé Reyes, 1954

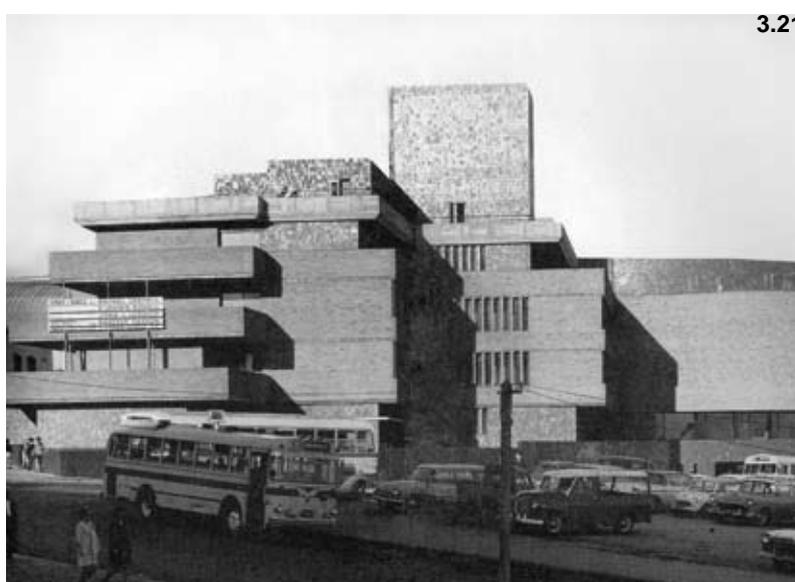
**3.16:** Igreja de Atlántida, Eladio Dieste, 1958

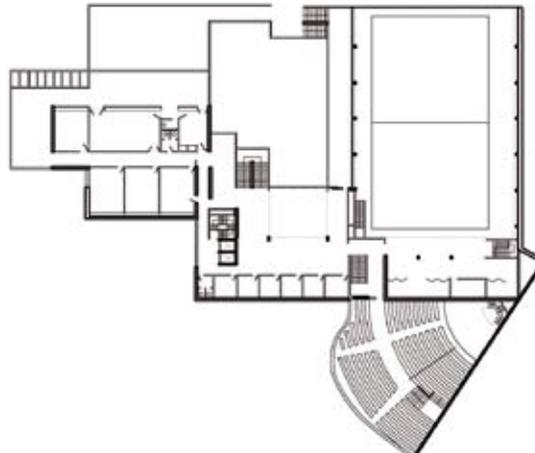
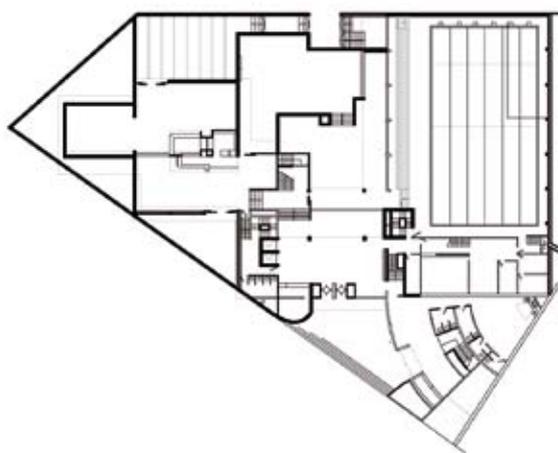


**3.17:** Arq. Rafael Lorente Escudero  
**3.18:** Edifício ANCAP, Rafael Lorente Escudero, 1948  
**3.19:** Asociación de Bancarios de Empleados del Uruguay, Rafael Lorente Escudero, Rafael Lorente Mourelle e Juan José Lussich, 1964

Estabelece-se a idéia de uma arquitetura alternativa à suposta não humanização dos conjuntos modernos que, aliás, ainda conseguem nas propostas mais ambiciosas como o complexo cooperativo Bulevar, essencialmente pelo cálido e pela escala dos seus espaços, porém mantêm uma lógica de inserção similar à questionada. O internacionalismo do Movimento Moderno é deste modo questionado por uma arquitetura associada à natureza e ao contexto, relacionada com uma suposta “identidade” local através das formas e dos materiais. Existem importantes obras deste período mas nos deteremos em dois que constituem o ponto de inflexão do pensamento e prática no Uruguai dos anos sessenta. Estes projetos são: a associação de Bancários do Uruguai e o edifício para os empregados de ANCAP, ambos de Rafael Lorente Escudero.

Por tudo que foi mencionado, a década dos sessenta marca, de modo irreversível, um novo modo de ler a arquitetura local, uma leitura na qual se reconhecem duas tendências





**3.20:** Julio Gaeta, Rafael Lorente Mourelle, Carlos Velázquez, *Monografías ELARQA N. 1, Rafael Lorente Escudero*, Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1994

**3.21:** Asociación de Bancarios de Empleados del Uruguay

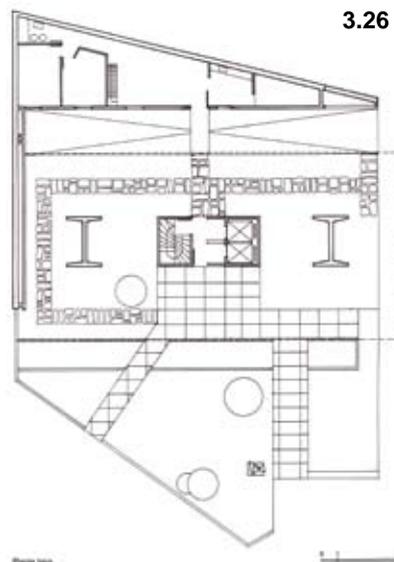
**3.22 e 3.23:** Edifício AEBU e detrás o Edifício Ciudadela, o contraste das duas tendências

**3.24:** Planta do térreo e planta superior edifício AEBU

que podemos afirmar que talvez partam de uma concepção moderna, mas se manifesta a partir de uma linguagem, tecnologia e materialidade distinta. As duas tendências presentes nos sessenta são: por um lado a moderna, protagonizada por um grupo de arquitetos entre os quais se destaca Raúl Sichero e Luis G. Pardo e a segunda tendência que questiona à anterior e que tem implícitas influências da arquitetura orgânica e a figura de Aalto e protagonizam o Grupo Sol em que destacamos a figura do arquiteto Rafael Lorente Escudero.

Os cinquenta e os sessenta constituem um mesmo período socioeconômico e cultural, um mesmo cenário complexo onde confluem diferentes ações e reações, se realizam projetos e de uma e outra tendência, e se elaboram discursos contrapostos, mas estes são as partes de um mesmo período histórico.

A obra Payssé Reyes, Eladio Dieste e Leborgne, que estavam inspiradas numa arquitetura orgânica e com uma busca de uma verdadeira identidade nacional, surge como reação ao radicalismo moderno de Sichero e García Pardo e por outra parte também ao sociologismo impulsionado desde o âmbito acadêmico da Faculdade de Arquitetura desde o novo Plano de



**3.25:** Edifício Positano,  
Luis García Pardo, 1959  
**3.26:** Planta do Edifício Positano

estudos do ano 52. Pode se dizer que estas diferentes manifestações são elos de uma mesma corrente sem uma clara antecedência de um sobre outro, pelo contrário, as superposições e simultaneidades marcam este complexo momento cultural.

“...promediando a década assistimos a um forte fenômeno especulativo que provoca um verdadeiro “boom edilício” concentrado em zonas de Pocitos, produzindo obras em sua maioria de escasso interesse e elaboração, com honrosas exceções em algumas propostas de Sichero e Luis García Pardo, G. Jones Odriozola, bem como as primeiras de Pintos Risso. Paralelamente deu-se outra linha de trabalho vinculada a uma visão mais criativa e pessoal que pode rastrear se no último Vilamajó, no Bonet da Ponta del Este , nas moradias do balneário Bela Vista de Lorente Escudero e nas propostas de Mario Payssé Reyes. Para os sessenta, data de nosso ingresso à Faculdade, conforma-se uma geração que compartilhava preocupações e ilusões. Sentíamos que a Faculdade transitava por caminhos a nosso julgamento errados, com forte preocupação pelo político e social que tingiu seu tarefa com um enquadre excessivamente sociologista.

Nesse contexto forma-se o Núcleo Sol, integrado por jovens estudantes cujo objetivo foi a preocupação por estudar e desenvolver uma arquitetura e um pensamento não só referidos ao médio, senão comprometidos com o ofício de arquiteto e seu especificidade.

Estudaram-se aos protagonistas de nosso passado recente; Vilamajó, Bonet, Payssé Reyes, Leborgne, Lorente Escudero, Fresnedo Siri, Eladio Dieste entre outros...“<sup>5</sup>

As obras da consolidação da modernidade montevideana, em particular as obras construídas na Rambla de Pocitos, são dos cinquenta e sessenta., em tanto estas são décadas que refletem este espírito cultural, complexo e não-único.

Raul Sichero começa a fazer projetos na rambla a partir de 1946, imediatamente à promulgação da Lei de Propriedade Horizontal, mas seu primeiro logro o consegue com La Goleta recém em 1954. O projeto do Panamericano é do 58, mas seu finalização dá-se quatro anos mais tarde. Dos 17 projetos que Sichero projeta para a Rambla, só consegue consertar sete dos quais, três se inauguram nos cinquenta e quatro nos sessenta. De alguma maneira sucede o mesmo no caso de García Pardo; el Pilar finaliza sua construção no 57, el Positano no 58, el Gilpe no 58. Outros exemplos da modernidade como o Banco de Crédito de Vaia se inaugura em 1961, o edifício Argela no centro de Montevideu, também de Sichero, se inaugura no 61. Desde a tendência “ladrillera” se tem a casa de Payssé Reyes do 55, o edifício para o BPS do mesmo autor é do 58, a igreja de Atlântida de Eladio Dieste do 58, ao projeto para sua casa de 1962, a casa de Augusto Torres projeto de Leborgne é do 62, o projeto de AEBU de 1964.

É ao final dos cinquenta e o começo dos sessenta quando surge a reação e prática da tendência de “identidade nacional”, Leborgne, Payssé, Dieste, Lorente Escudero começam atuar nestes mesmos sessenta.

Pode dizer-se então, que o processo de construção e consolidação da modernidade montevideana se dá cavalo entre as décadas dos cinquenta e sessenta e as duas tendências-de “identidade nacional” e “ortodoxia moderna”--, confluem neste período e se dão de um modo simultâneo.

Para ilustrar as obras das duas tendências, faremos uma pausa em exemplos representativos da cada um dos casos: o edifício para AEBU de Rafael Lorente Escudero e o Positano de García Pardo.

O edifício para AEBU construído entre 1964 e 1968 está localizado em Reconquista e Camacué, em uma situação singular dentro da cidade, já que de alguma maneira marca o começo da cidade velha e também é uma arquitetura de borde por ter vistas para o rio. O projeto (de autoria, por sua vez, do seu filho R. Lorente e Lussich) constitui o ponto de inflexão na arquitetura uruguiaia, sendo um dos primeiros projetos de grande impacto que traça uma importante reflexão urbana e formal.

A materialidade está resolvida com tijolos e a proposta formal e ao tomar partido lembra a arquitetura de Aalto e a arquitetura de raízes orgânicas.

<sup>5</sup> Rafael Lorente Mourelle, ELARQA n. 15, 1998, Ed. Dos Puntos

O projeto é contundente ao tomar partido, mas suave em sua implantação em um contexto urbano deteriorado e em certa medida descaracterizado. O edifício já não pretende ser um objeto contundente e definido, pelo menos tenta fundir-se ao contexto; desaparecer os limites e transformar-se ele mesmo em cidade e espaço público. Distintos elementos como pergolas, beirales, varandas que se fundem e criam uma volumetria articulada.

O arquiteto Lorente tem uma importante obra no Uruguai, de fato sua obra, constitui a primeira edição da coleção de Monografias ELARQA de arquitetura <sup>6</sup>.

O edifício Positano foi construído em 1956 e localiza-se no bairro Pocitos muito próximo ao Bolevar Artigas, o projeto estrutural é de Leonel Viera e a paisagem de Roberto Burle Marx.

Os autores, Luis García Pardo e Adolfo Sommer Smith seguiram um caminho muito diferente do exemplo anterior; trata-se de uma peça única da arquitetura, limpa, sólida e transparente na sua materialidade; cria-se uma forma geométrica pura em um terreno de forma irregular; neste caso, igual que a da Pilar, existe a intenção corretiva da geometria da parcela que leva à posterior simplificação e essencialidade de plantas e volumetria. O edifício se assenta em um prédio urbano dentro de um contexto não consolidado e heterogêneo; situação que em outras mãos, talvez teria levado a um projeto fragmentário e que atenderia às distintas situações parciais do contexto; entretanto frente a isto, o projeto adota uma rigorosa geometria que o destaca totalmente do contexto.

A proposta estrutural dispõe de três únicos pilares; a parte central contém as circulações verticais e os extremos são seções em duplo "T" que conformam os únicos elementos fixos dentro das unidades. Em cada nível duas vigas que se cruzam de lado a lado encontram os pilares entre si e permitem desenvolver as ladrilhos que se estendem como duas alas mensuladas cuja seção diminui conforme se afastam do eixo de apoio. Evita-se qualquer apoio nos planos das fachadas para conseguir uma total independência entre estrutura e peles.

Trata-se de um esquema estrutural de árvore similar ao utilizado por alguns atores modernos. O partido interior resolve dois apartamentos por andar com grande liberdade de organização fixando os serviços e instalações em torno aos pilares duplos "T", os únicos pontos de rigidez. A proposta interior resolve dois apartamentos por andar com grande limpeza de planta e liberdade, assim como flexibilidade na organização. O volume puro e as fachadas planas e limpas, com grades desenhadas, fazem que o edifício destaque especialmente de seu contexto.

Helio Piñón, na mesma publicação mencionada, refere-se ao Positano como um edifício suspenso em que se facilita o acesso aproximado ao solo dos elementos elevados. *"Não pode se falar de pilotis nem de qualquer outra solução convencional: o perfil em H dos suportes de*

<sup>6</sup> Julio Gaeta, Mariano Arana, Marcelo Danza, Et. al., *Monografía ELARQA n. 1, Rafael Lorente Escudero*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, 1994.

*hormigón sobre os que se eleva o bloco contribui para diminuir ainda mais a sua aparência. O corpo de acesso é o nexo funcional que relaciona o edifício com a terra. O leve vôo do prisma sobre a rua Charrúa revela até que ponto uma solução que pode considerar-se arquetípica, por sua essencialidade e rigor, atende as condicionantes do lugar concreto. Não se trata de uma proposta que poderia estar em qualquer lugar: ainda mais quando possui valores inequívocos de universalidade, está concebida para seu lugar; nisto apóia a sua grandeza”<sup>7</sup>.*

A obra selecionada da escola moderna tem em comum o radical e a contundência da concepção; este projeto tem uma atitude 100% moderna, o posicionamento em relação ao contato, técnica, estrutura e materialidade atuam quase em uma mesma direção e conseguem resultados muitos importantes.

### 3.3 Luis García Pardo e Raúl Sichero Bouret: excluídos e destacados

Dizia-se que foi este período, quando se marcou o início de uma mudança no modo de produzir, ler, escrever a história e a arquitetura no Uruguai e é a partir de então que grande parte da obra mais importante produzida nestas décadas no Uruguai fica excluída dos escritos, publicações e palestras de quem tinha a função de refletir e a criticar nesta época. A arquitetura e a filosofia dos arquitetos Sichero e García Pardo não “coincidia” com a suposta corrente sociológica e tampouco estava de acordo com o pensamento impulsionado pelos novos grupos de ação. Não tiveram o espaço nem o reconhecimento no seu momento nem nas décadas posteriores; originou-se desconhecimento visível tanto na crítica de arquitetônica da época como também na cena acadêmica. Houve uma bifurcação que foi produzida fundamentalmente na cultura arquitetônica local com a aprovação em 1952 do novo plano de estudos da Faculdade de Arquitetura.



3.27: Julio Gaeta, Helio Piñón, Rubén García, *Monografías ELARQA n. 6: Luis García Pardo*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2000

3.28: Julio Gaeta, Diego Nessi, *Monografías ELARQA n. 7: Walter Pintos Risso*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2001

3.29: *ELARQA ARQUITECTURA & DISEÑO n. 19: Fachadas vidriadas, Pielas*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1996

<sup>7</sup> Idem.

Podemos dizer que, neste então, o Uruguai já tinha uma importante e consolidada classe média, que dominava os aspectos essenciais da sociedade em diferentes níveis. Isto implicou que o dito setor social de algum modo escolhesse quem estava ou não dentro dos círculos de poder.

O grupo que liderou o mencionado Plano de Estudos da Faculdade de Arquitetura de 1952 pertencia a este setor social e a próprio radicalismo do plano contribuiu para que alguns nomes fossem incluídos e outros excluídos do quadro de professores.

Esta foi uma das causas que determinaram uma primeira e precoce exclusão de Sichero e García Pardo do âmbito acadêmico. Não compartilharam dos discursos sociológicos e foram acusados de pertencer aos setores acomodados da sociedade montevideana, fato que supostamente os colocava em uma posição de falta de compromisso social.

Inclusive esse momento, falsas oposições são expressadas como: “*arquitectura ladrillera vs. arquitectura concretera*”; “*regionalismo e identidade nacional vs. internacionalismo*”, “*sociologismo vs. formalismo*”, “*tecnologias vernáculas vs. técnicas internacionalistas*”, “*valores locais vs. colonialismo cultural*”. E sob tais circunstâncias antes mencionadas onde dá-se a falsa confrontação: *modernidade = courtain wall = colonialismo cultural e por outro lado regionalismo = identidade nacional = tecnologias apropriadas*; é então que o período mais importante da arquitetura no Uruguai fica excluída de quem tinha a cargo a reflexão e a crítica.

García Pardo e Sichero foram de algum modo profissional projetistas de ofício que penetravam, inclusive, com o arquiteto empresário. Uma vez que projetaram de forma tradicional, também construíram e atuaram como promotores e empresários; sua obra representou o internacionalismo e o tecnologismo que se opunha ao discurso que ressaltava o local, contextual e próprio. A partir dos anos noventa que esta visão começa a se reverter <sup>8</sup>.

Se bem que García Pardo e Sichero tiveram mais de cinco décadas de qualificada produção contando com obras que chegam a um grau de excelência, exerceram em grande medida de modo independente e isolada, sem se conformar nem ser parte da comunidade de arquitetos influentes do momento; não formaram parte da academia, tampouco das publicações, reconhecimentos e crítica do momento.

Unido ao anterior, nem García Pardo nem Sichero foram aos seus momentos conscientes do valor e da contribuição de suas obras, à disciplina, à cidade; razão pela qual nem eles nem seus companheiros modernos do momento puderam livrar a batalha em defesa de seus

<sup>8</sup> A partir dos anos noventa que isto se reverte; de fato em 1996 é que o número 19 de ELARQA dedica sua edição ao tratamento e publicação da obra dos mestres modernos uruguaios, pouco depois as Monografías ELARQA n. 6 e 7 dedicam as edições à obra de Luis García Pardo e Walter Pintos Risso respectivamente. Pouco mais tarde, o arquiteto Helio Piñón começa a estudar e divulgar a obra dos arquitetos mencionados e a obra de Mario Roberto Álvarez.

projetos e discurso. Tampouco trabalharam na difusão, exposição e teorização; somente continuou uma ação de corte essencialmente pragmático. Pouco mais tarde, também as correntes “pós-modernistas” dos anos oitenta dão continuidade ao silêncio e à não consideração desta produção e dos seus atores.

Paralelamente, desde o âmbito do mercado e da prática profissional, existiu um grupo social, com importante poder aquisitivo que de acordo com o cliente, encarregaram e contrataram a García Pardo e em especial a Sichero para a realização de importantes projetos residenciais. Este fato deu um aspecto contraditório e oposto às linhas que vinham desde a Academia e teve por consequência, a prolífica obra desses anos de estes arquitetos. Ao que tudo indica, os produtos modernos se adaptavam às exigências reais e aspirações do mercado interessado por apartamentos.

*“O movimento moderno é a arquitetura do século XX. Em uma ocasião, o jurado do concurso para a biblioteca de Teherán me apelidou de fanático racionalista. Sou racionalista, mas não fanático!, Perguntou-me..., se pode ser outra coisa que racionalista? No que podemos nos apoiar se não é na razão? O racionalismo todo não é funcionalismo físico, deve responder aos requerimentos também do espírito e a concepção em todos os seus aspectos: plantas com volumes, proporção, utilização harmônica dos materiais e as questões do contexto. O que conseguiu as diversas correntes nos últimos anos? Uma intenção frustrada. Os princípios da arquitetura do século XX continuaram e evolucionaram logicamente, de acordo com as novas condicionantes de todo tipo que surjam e será o movimento moderno o que segue dando respostas a todos estes temas”<sup>9</sup>.*

Hoje, com décadas de retrospectiva, podemos afirmar que o resultado formal das boas obras modernas é singular para cada caso, e isto depende dos requisitos, a técnica, o programa e o contexto. Para o movimento moderno o produto-objeto final deve satisfazer, antes que a qualquer causa, ao programa; deve cumprir com os requisitos deste; pois é uma condição de possibilidade da forma, não o propósito último da concepção.

Na fração urbana de estudo da Rambla Montevideana, existem vários protagonistas importantes; entre eles destacam-se especialmente dois arquitetos que por suas obras, trajetória e singularidade de seus projetos marcam especialmente o tramo e de algum modo a história do Movimento Moderno no Uruguai: eles são Luis García Pardo e Raúl Sichero Bouret. Cabe ressaltar que se ambos atuaram de forma contundente em Montevideu e Punta del Este e muito concretamente no nosso caso de estudo, existem outros nomes que formaram parte importante no cenário dos atores modernos no Uruguai: Reverdito, Rodríguez Juanotena, Estúdio Cinco, Walter Pintos Risso, Ildefonso Aroztegui.

<sup>9</sup> Julio Gaeta, Helio Piñón, Gabriel Russi, Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo, Montevideu, Ed. Dos puntos, 2000.

Com relação a García Pardo destacamos duas obras, que são eloqüentes exemplos do alto nível alcançado em termos de arquitetura e cidade. São projetos residenciais localizados em ambos extremos de uma mesma avenida, próximos no tempo e no espaço: os edifícios El Pilar e El Positano.

Já com Raúl Sichero <sup>10</sup>, é nos anos cinqüenta quando desenvolve a maior produção; neste período projeta e constrói uma série de edifícios singulares, majoritariamente localizados sobre a rambla de Montevideú e todos projetados em base aos critérios modernos. Helio Piñón escreve: a arquitetura de Raúl Sichero caracteriza-se pela *“correção estilística que caracteriza a sua produção era consequência do seu empenho na consistência formal e não a um objetivo em si mesmo”* <sup>11</sup>.

No momento de maior desenvolvimento da Rambla de Pocitos, Sichero chega a ter sobre esta, sete projetos somando 74.000 metros quadrados em construção simultânea, todos de impecável qualidade, importantes obras da arquitetura moderna.

Sem dúvida a obra mais importante de Sichero e também de Montevideú é o Edifício Panamericano, e motivam isto uma série de qualidades que o fazem “especial” em sua materialidade, escala, implantação e posicionamento conceitual e físico dentro da cidade.

Nas entrevistas realizadas a Sichero, podemos reconhecer um perfil de arquiteto de ofício, afastado das doutrinas teóricas, que reconhecia Carlos Gómez Gavazzo como o professor que mais havia marcado sua formação e que por sua vez contagiou a admiração e o respeito pelo pensamento e obra de Le Corbusier. Estes reconhecimentos são constatáveis na obra de Sichero; fundamentalmente na busca do rigor de compor e do material moderno.



3.30: Arquiteto Mario Roberto Álvarez

<sup>10</sup> Raúl Sichero Bouret se formou na Faculdade de Arquitetura de Montevideú entre 1936 e 1942. O pensamento e a obra de Sichero puderam ser elaborados a partir da preparação e edição de um número especial de ELARQA editada em 1996 e intitulada “Fachadas Vidriadas – Pieles”, em que se publicou o edifício Panamericano; logo em uma segunda e terceira entrevista já especialmente realizada para esta Tese.

<sup>11</sup> Helio Piñón, Raúl Sichero Materiales de Arquitectura Moderna – Documentos 1 – Barcelona, EtsaB, Edições UPC, Universidad Politécnica de Catalunya, 2002.

Os autores referidos provêm da escola moderna e possuem em suas obras inspirações e alusões concretas às produções de Mies, Le Corbusier e à obra dos modernos brasileiros que começam a protagonizar a partir da década de trinta, nos referimos a Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy e Moreira.

As posturas radicais a respeito ao lugar e projeto também chegam à técnica e materialidade utilizada; os projetos mencionados possuem estruturas singulares, simples que nascem desde a primeira concepção do projeto contribuindo e potencializando os resultados arquitetônicos.

Assim como no Brasil podemos reconhecer uma escola de arquitetura onde no início certos pioneiros formam um antecedente e evoluem a partir de várias gerações, infelizmente no Uruguai não há uma escola que possa mostrar um claro transpasse de conhecimentos e experiência de uma geração a outra.

### 3.4 As influências modernas regionais

García Pardo e Sichero foram explicitamente permeáveis ao desenvolvimento da modernidade na Europa e na América. Podemos dizer que do cenário europeu Le Corbusier e Mies foram os autores mais influentes e, a respeito à região, considera-se que existiu a influência de vários autores, entretanto foram Niemeyer, Lucio Costa e Vilanova Artigas de Brasil e Mario Roberto Álvarez de Argentina as figuras que mais marcaram o pensamento e obra dos mestres uruguaios.

Os arquitetos expressaram em mais de uma ocasião, um explícito seguimento e admiração pelo projeto de Brasília, pelos projetos modernos de Niemeyer e Vilanova Artigas, e em particular, García Pardo teve a oportunidade de trabalhar por dez anos no Brasil, experiência que marcou fortemente toda a obra posterior do arquiteto. Similar à experiência de García Pardo, Raúl Sichero também teve uma forte vinculação com a Argentina, já que trabalhou em várias ocasiões em sociedade com o mestre argentino Mario Roberto Álvarez.

Em uma entrevista realizada há dois anos, o arquiteto argentino comentava sobre uma atitude inquieta e ávida de referências modernas: *“No tempo que nos ensinavam uma arquitetura clássica influenciada por De La Croix, alguns de nós tínhamos a suspeita de que havia outro tipo de arquitetura fora da América do Sul e portanto comprávamos revistas francesas e uma alemã que se chamava Bauformen. Com isso percebi que na Europa havia uma arquitetura que não tinha nada a ver com a que nos ensinavam”...* *“Quando fui presidente do centro de estudantes consegui trazer a Auguste Perret, que deu uma série de palestras na faculdade e do qual aprendi bastante e inclusive influenciou minha formação, como o fazer coisas simples, não procurar chamar a atenção com as obras, tratar de que as obras durem, permaneçam, que sejam ao mesmo tempo flexíveis e econômicas”*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup>Tomado de la entrevista realizada en Buenos Aires, Julio Gaeta, 2008.

Da mesma maneira que os autores modernos montevidéanos, Mario Roberto Álvarez tem um grande número de edifícios realizados sob o esquema do desenvolvimento imobiliário e, também neste caso reforçam-se a relação entre arquitetura e soluções estruturais: *“tenho a mentalidade de engenheiro, acredito que temos que partir do saber construir, ter uma boa estrutura porque acho que a estrutura define muito a arquitetura que tem que ser feita”*<sup>13</sup>.

A solução técnica de sua obra é concedida a partir de uma grande limpeza e clareza. Como menciona Juan Molina e Vedia: *“entende à arquitetura como trabalho e progresso contínuo de problemas que se repetem e vão-se aperfeiçoando a partir de comprovações de desempenhos na realidade.”*

*Nenhum projeto, em arquitetura, nasce do zero, do nada ou da página em branco. Cada projeto continua evoluindo a partir dos anteriores*<sup>14</sup>.

O arquiteto argentino também penetrou na utilização de novas tecnologias incorporando-as em arquiteturas que por sua vez contemplavam novos programas, sobretudo quando relacionado à habitação e o desenvolvimento da cidade. *“Evitou sempre o escuro, a divagação teórica, tanto solene e dura como exibicionista das pseudo-vanguardas”*<sup>15</sup>.

A diferença entre Slicher e García e Mario Roberto Álvarez é que: enquanto os primeiros são os mais reconhecidos pelos seus projetos no tema residencial, o segundo é reconhecido com projetos como o Teatro San Martín, o Banco Popular Argentino, Universidade de Belgrado e outros, respectivamente.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Juan Molina e Vedia, Mario Roberto Álvarez y Asociados, 10 estudios de arquitectura, p.13.

<sup>15</sup> Ernestina Herrera de Noble, Diez estudios argentinos: Mario Roberto Álvarez y asociados, Argentina, Clarín, 2007.

## BIBLIOGRAFIA DO CAPITULO

- 1-. Álvarez, Mario Roberto, Arq. Mario Roberto Álvarez y Asociados Obras 1937-1993, Buenos Aires. MRA y asoc. 1993.
- 2-. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Uruguay
- 3-. De Fusco, Renato, Historia y Estructura, 1970
- 4-. Arana Mariano; Danza Marcelo; Gaeta, Julio; Et. al., Monografía ELARQA n. 1, Rafael Lorente Escudero, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1994
- 5-. Gutiérrez, Ramón; García, Rubén; Gaeta, Julio; Et al. Monografía ELARQA n. 2, Mauricio Cravotto, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1995
- 6-. Piñón, Helio; Russi, Gabriel, Gaeta, Julio; Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000
- 7-. Sprechmann Thomas; Danza Marcelo; Gaeta Julio; Et. al., Monografía ELARQA n. 6, Luis García Pardo, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000
- 8-. Herrera de Noble, Ernestina, Diez estudios argentinos: Mario Roberto Álvarez y asociados, Argentina, Clarín, 2007
- 9-. Lamaro S.A. "Lamaro 1920 - 1955" (Cópia da edição em Archivo del I.H.A.)
- 10-. Nahun, Cocchi; Frega, Trochón; Historia Uruguay, Crisis política y recuperación económica, Tomo VI, Montevideú, 1989
- 11-. Piñón Helio, Raúl Sichero Materiales de Arquitectura Moderna – Documentos 1 – Barcelona, EtsaB, Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Catalunya, 2002
- 12-. Danza Marcelo; Minetti Daniel; Gaeta Julio; Et. al, Revista ELARQA 16, Generaciones del ladrillo II, Contemporáneos, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1995
- 13-. Estable Perla; Glikberg Pola; Gaeta Julio; Et. al, Revista ELARQA 15, Generaciones del ladrillo I, Pioneros, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1995.
- 14-. Revista "Mundo Uruguayo". Montevideú, 16/XI/1922. Año IV. Nº201. Archivo I.H.A., Carpeta 96/33.
- 15-. Revista "Arquitectura". S.A.U. Montevideú, 1930.
- 16-. Revista "Arquitectura" S.A.U. Montevideú, 1936. Nº 187.
- 17-. Revista "Arquitectura" S.A.U. Montevideú, 1950. Nº 222.



**CAPÍTULO 4**  
**A CRÍTICA PÓS-MODERNA**



## **CAPÍTULO 4**

### **A CRÍTICA PÓS-MODERNA**

#### **4.1 Posmodernismo: a reação e ataque para o Modernismo**

#### **4.2 Os distintos discursos**

- 4.2.1 A cidade Collage / Colin Rowe
- 4.2.2 Os reclamos pela história e a tradição / Aldo Rossi e Rob Krier
- 4.2.3 O suposto empobrecimento da Arquitetura Moderna / Charles Jencks
- 4.2.4 A linearidade modernista contra a integração polifuncional / Paolo Portoghesi
- 4.2.5 Os novos valores, os novos signos / Robert Venturi

#### **4.3 O Posmodernismo e suas contradições**



## 4.1 Posmodernismo: a reação e ataque para o Modernismo

O termo pós-modernismo começa a ser utilizado na arquitetura em 1949 e basicamente define a insatisfação e reação contra a arquitetura moderna, para criar o que se chamamos “Arquitetura Pós-moderna” ou “Pós-modernismo na arquitetura”, cujo discurso se caracterizava por uma revalorização da história e pelo ressurgimento da decoração.

Os discursos pós-modernos sustentavam que a Arquitetura Moderna combatia e negava a cidade em vários níveis, em especial no que se refere ao seu contexto e a sua história. Para os pós-modernos o Modernismo passou a ser obsoleto e o Pós-modernismo supera e se integra melhor aos novos tempos. Segundo a crítica pós-moderna é a arquitetura moderna e seus representantes os que teoricamente deixam à sociedade de consumo sem conteúdos sociais suficientes para criar símbolos; e foi nos finais dos anos 1970 quando a Arquitetura foi cada vez mais atacada por esta suposta falta de “imagens reconhecíveis”. Argumentava-se que os arquitetos deviam assumir com responsabilidade primordial de comunicar-se com a sociedade e com seu público mediante códigos popularmente estabelecidos e reconhecidos. Isto, de algum modo, se parecia às habituais queixas realistas que faziam anteriormente contra a abstração na arte, mas neste caso a postura estava reforçada por certas noções de semiologia e por uma sensibilidade pop derivada de Venturi<sup>1</sup>.

A violenta reação contra o que se chamava de arquitetura “moderna” adaptou várias formas, mas o branco mais evidente apontou para a “remodelação urbana” que tinha sido posto em prática na década de 1960<sup>2</sup>. Em 1970, a destruição dos centros de muitas cidades a partir da construção de estradas, arranha-céus e as operações financeiras tinha alcançado as dimensões de uma crise importante. Embora as causas fossem complexas, chegou-se a ser habitual responsabilizar tudo isso à arquitetura moderna<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> William J.R. Curtis, La arquitectura moderna desde 1900, Hong Kong, 3ª edición, Ed. Phaidon, 2006. pp.601

<sup>2</sup> Idem. pp.590

<sup>3</sup> Idem. pp.608

A divergência de opiniões se reduz a uma diferença de objetivos: O Modernismo tem suas raízes na verdade e o mínimo uso dos materiais, assim como ausência da decoração, enquanto que o pós-modernismo é uma negação as estritas regras estabelecidas pelos primeiros arquitetos modernos e busca a exuberância no uso da construção técnica, ângulos, e as referências estilísticas.

O Modernismo na arquitetura via o passado sob o signo da suspensão na suposta recuperação da tradição; os pós-modernos revalorizam o sentido formal, que ante a proeminência e a veemência do ângulo reto, tinham sido relegados a um segundo plano. Pese a isso os argumentos populistas que se usavam para lançar o “ecletismo radical” de Jencks contra a arrogância da Arquitetura Moderna anterior; havia poucas provas de que os edifícios que empregavam referências históricas fossem menos herméticos para o público do que para os seus predecessores modernos <sup>4</sup>.

O Futuro era o que contava para os arquitetos do modernismo como aponta Paolo Portoghesi: *“A história do Movimento Moderno foi examinado à luz de uma espécie de star-system parecido ao que foi consolidado nos anos vinte e trinta no mundo do cinema em nível de atores e de diretores. Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Wright, foram considerados inventores de sistemas de composição absolutamente originais, conectados de maneira evolucionista a uma só tradição, a do Movimento Moderno, reduzida por sua vez a um fenômeno unitário sem contradições profundas do que eles constituíam o definitivo ponto de chegada”* <sup>5</sup>.

Em 1970 a visão pós-moderna dizia que a Arquitetura Moderna estava morta, mas é em 1972 quando Charles Jencks escreve em *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, que a Arquitetura Moderna morria com a demolição de vários blocos do projeto Pruitt-Igoe.

Os representantes desta visão negavam qualquer possível leitura de continuidade da arquitetura moderna e faziam todo o possível em exagerar a originalidade de certos autores que subscreviam a denominação “pós-moderna” <sup>6</sup>. Dos autores pós-modernos e os discursos a respeito do Movimento Moderno, selecionamos para análise Aldo Rossi, Rob Krier, Charles Jencks, Paolo Portoghesi e Robert Venturi.

<sup>4</sup> Idem pp. 604

<sup>5</sup> Jameson, Frederic. “Postmodernism and Consumer Society” in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend (W), 1983; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989

<sup>6</sup> William J.R. Curtis, Op. cit., pp. 589

## 4.2 Os distintos discursos

### 4.2.1 A cidade collage / Colin Rowe

“A cidade da arquitetura moderna ainda não se construiu. Apesar de toda a boa vontade e as boas intenções de seus protagonistas, se manteve ou bem como um projeto ou bem como um aborto e não parece que tenha nenhuma razão convincente para supor que este estado de coisas vá sofrer modificação” <sup>7</sup>.

Com esta afirmação Colin Rowe introduz Collage City onde faz um percurso - analítico comparativo - contrastando exemplos históricos da arquitetura e do urbanismo europeu com exemplos da arquitetura e do urbanismo moderno. Seu argumento crítico fundamental centra-se na inadequação da arquitetura para responder aos problemas do projeto arquitetônico moderno do século XX e mais precisamente à suposta incapacidade destas propostas na geração de espaço urbano.

Publicado em 1975, em colaboração com Koetter, Collage City se encaixa num denso contexto cultural no que a modernidade, com sua racionalidade e ideal de progresso indefinido, se põe em crise simultaneamente nos mais diversos planos. A publicação questiona a concepção de cidade moderna desde o plano epistemológico e propõe a aplicação da filosofia de Karl Popper, desde a que toda postura planejada e hermeticamente fechada se torna demasiada perigosa por não admitir a diversidade nem também não o caráter fragmentário e cambiante característico de todo processo histórico e da própria evolução do conhecimento científico. A proposta de Rowe apela ao caráter fragmentário e contraditório que a cidade contemporânea tem de refletir, onde o resgate das estruturas históricas tradicionais deveria ser conjugado com determinadas virtudes idealizadas pela cidade moderna. O ponto de partida de Rowe e Collage City é a crítica à arquitetura moderna e aos supostos nos que esta se fundamentava. Segundo Ellis, Colin Rowe entende às artes como reflyto e não como fator determinante das contradições do gênero humano <sup>8</sup>.

Poderia dizer-se que “Collage City” de Colin Rowe e “Cidade Análoga” de Aldo Rossi constituem as duas fontes teóricas mais importantes na discussão da cidade pos-moderna. A base comum que possuem ambos modelos é que a cidade se converte num lugar do conhecimento; um lugar de rito, mitologia e invenção; Rowe e Rossi compartilham o sentido decadente da utopia moderna e a determinação numa leitura única; pelo contrário sugerem uma visão de uma cidade como um palco onde a história, o espaço, o signo e símbolo tenham grande presença e importância.

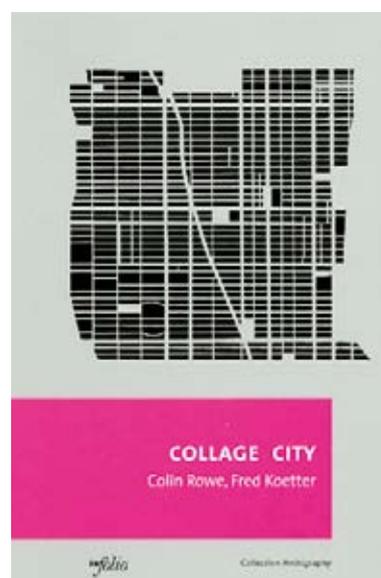
Rossi interpreta a cidade como uma estrutura física na qual os termos de referência dialéticos são duas: o área-residência e os elementos primários. A cidade em termos rossianos, é um manufaturado, uma obra de arte na qual cidade antiga e cidade moderna se confundem

<sup>7</sup> Tirado de Rowe, C.; Koetter, F. Ciudad Collage, Barcelona; Gustavo Gili, 1981. Pág. 9. Primera edición 1978, MIT, Press.

<sup>8</sup> Tirado de Ellis, W. “Type and Context in Urbanism”, Collin Rowe Contextualism”, Oppositions, n.18, 1979.

e se sobrepõem e são objeto de um estudo analítico comum que é ao mesmo tempo científico e arqueológico.

A aproximação de Rowe em *Collage City* é de tipo fenomenológico; realiza-se uma análise sobre a realidade urbana, uma sorte de aproximação gestáltica que, através a definição das relações entre figura e fundo, permite a individualização e a comparação entre dois modelos urbanos de referência. Por um lado, tem-se o modelo da cidade antiga que produz espaços e pelo outro, se apresenta o modelo da cidade moderna que produz objetos. Rowe diz que em frente a estes dois modelos que a restitui como herança física e operativa, não temos que efectuar uma única eleição, pelo contrário se deve renunciar a ter uma sozinha leitura e um princípio de controle determinante característico do Modernismo e resulta imprescindível aceitar a complexidade e as contradições da realidade. Rowe refere-se ao desajuste entre o prometido e o realizado, entre ideologia utópica e linguagem formal. Segundo o autor: “a arquitectura serve a fins práticos, está submetida a um uso, mas também se acha conformada por ideias e fantasias e estas podem classificar, cristalizar, se fazer visíveis”. Com este proponho se coloca a arquitectura num terreno transitorio entre o real e o imaginario, entre o concreto e o abstracto e, ainda que estes pontos pareçam contradictorios, é esta a busca que Rowe faz em *Collage City*: uma conjugación de opostos exteriorizando esta tensão que o autor considera inherente à arquitectura. Para Rowe a ciência como *modus operandi* tem idealizado a arquitectura e às cidades; nas que a configuração humanista que podia ter sido privilegiada, foi sacrificada em nome de um rigor puramente científico as noções de utopia e progresso, segundo Rowe estas questões foram tratadas de modo equivocado, convertendo à arquitectura numa possível redentora de todos os males da sociedade e à figura do arquitecto num condutor responsável deste processo emancipador. Rowe propõe fundamentalmente uma ruptura com do discurso totalizador para tratar as cidades e a valoração das relações entre os objectos e suas estruturas contenedoras em lugar da valoração dos objectos por si mesmos. Baixo a estratégia do collage, os fragmentos de uma estrutura urbana –exemplos históricos de diferentes épocas e



4.1: Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998

culturas--, deveriam ser combinados e confrontados. A cidade é apresentada então, como um repertório múltiplo e complexo de formas, objectos, espaços e definições.

A mensagem de Collage City apela a uma simultaneidade de leituras que incluem o ordem e desorden, o simples e o complexo. Os conceitos de inovação e tradição coexistem e combinam-se; no texto examina-se a componente utópica modernista e propõe-se o debate entre a cidade Moderna e cidade tradicional e, em frente ao determinismo modernista, propõe-se a ideia do bricolage e uma linha de acção de collage, --em tanto estratégia oposta à ilusão utópica da invariabilidade--, contribui numa realidade de permanente mudança e movimento. Rowe manifesta: "Utopia como metáfora e Collage City como prescrição". Para Colin Rowe o collage é um instrumento pragmático e irónico.

Rowe recupera a tradição, apresenta a dicotomia de utopia-tradição e propõe a leitura de figura-fundo. Em Collage City recusa-se a própria proposta do problema e substitui-se a dicotomia por uma dialéctica; o absoluto pelo fragmentario e aberto. A análise da cidade é cognitivo e projectual e o conhecimento da cidade real é ponto de partida para uma nova construção.

#### **4.2.2 Os reclamos pela história e a tradição / Aldo Rossi e Rob Krier**

Aldo Rossi e Rob Krier são dois dos principais autores do discurso pós-moderno. Eles apontam à necessidade de encontrar uma arquitetura que, sem renunciar a razão, se conecte com o homem e as experiências culturais, ambientais, históricas e tradicionais locais; em suma buscam uma arquitetura que atue em razão do contexto especial no que se pretende criar. Afirmam que a arquitetura deve interpretar uma realidade natural ou social determinada e singular, é assim que ela deve se relacionar com o processo de mudança e permanência de cada contexto urbano e cidades, reforçando desta maneira que a Arquitetura Moderna produzida nas décadas anteriores nega todos estes conceitos.

A necessidade de reconstruir o que deixou como resultado a Segunda Guerra Mundial, deu lugar a contemplar o desenho ou a projecção das cidades desde diferentes pontos de vistas como o antropológico, psicológico, geográfico, político, artístico e económico. A principal característica deste pensamento é entender à cidade como um bem histórico e cultural, o qual está dotado de uma *memória histórica*.

Dentro desta memória cabe o conceito de tradição, entendida como uma ordem a partir do qual se pode chegar a outro mais amplo e novo por meio da crítica racional. Durante este período desenvolve-se a convicção de que a tradição do novo, gerada pela vanguarda incluindo o modernismo, reduziu todas as outras tradições a algo trivial. É necessário, portanto, adotar uma postura crítica a respeito da mitificação do novo.

Rossi utiliza o conceito de *Ciudad análoga*, a qual é uma operação lógico-formal, que utilizando o mecanismo da memória, é capaz de mostrar com imagens a essência de uma cidade. O pensamento lógico significa “pensar em palavras”; o pensamento analógico significa sentir ainda o irreal, imaginar ainda no silêncio. A analogia é uma operação lógico-formal que define este caráter científico, lógico, histórico, urbano e público, mas ao mesmo tempo biográfico, poético, fantasioso.

As duas acepções principais do termo *Ciudad Análoga* provêm de autores muito distintos e aludem a conceitos diferentes. Aldo Rossi utiliza-a para reivindicar o papel que deve desempenhar a memória coletiva dos cidadãos no processo de desenho da cidade; para Trevor Boddy é uma metáfora do novo “espaço público” contemporâneo.

Dentro da arquitetura da cidade contemplam-se diversos aspectos transcendentais de esta:

- **Alma da Cidade:** é uma idéia que sintoniza com o planejamento da cidade como obra de arte.
- **A cidade como manufatura:** a capacidade do homem para transformar o ambiente e assim criar uma pátria artificial.
- **A cidade como fato econômico e histórico:** destaca o papel essencial da estrutura fragmentada da propriedade privada e a transcendência de operações públicas de expropriação.

Rossi insiste que a cidade é o lugar da política, o espaço onde as manifestações coletivas expressam a vontade. Por sua parte Krier enfatiza os aspectos ativo e valorativo, e afirma que o lugar adequado para discutir muita das coisas que ocorrem na arquitetura ou na planificação é o foro político, desde a assembléia de vizinhos, à reunião de representantes políticos. A idéia de contextualizar a cidade se expressa em uma constante cujos elementos primários são a rua e a praça, e a respeito deles os monumentos cumprem a função de pontos de referência. É a volta a uma velha e nunca perfeita instituição, a de âmbito público, o lugar de assembléia, a mesquita ou a academia, que atuavam como um lugar para que as pessoas debatessem os flutuantes pontos de vistas sobre a qualidade de vida ou simplesmente para afirmar que pertence a comunidade.

Rossi considera dois elementos básicos da cidade que podem estabelecer a seguinte classificação: esfera pública e esfera privada.

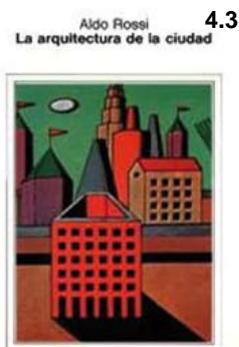
- **Esfera Pública:** os monumentos, os elementos primários, aqueles edifícios ou espaços públicos que crescem sempre pontualmente, que constituem operações que não se repetem e que estão promovidas por destacados esforços coletivos.
- **Esfera Privada:** as áreas residenciais, a habitação, que cresce sempre por áreas e que conformam o tecido básico da cidade.

Esta divisão entre monumentos e tecido residencial teve uma enorme transcendência e é um instrumento básico para a intervenção na cidade histórica. A idéia de criar monumentos significa também recuperar todo o peso que vai unindo-se a ela. O monumento comporta uma concepção estática do mundo, significa um retrocesso a respeito aos planejamentos das vanguardas.

Se estudarmos os edifícios públicos, entendidos como o tecido residencial e os elementos primários, que surgem nas periferias de toda industrial: fábricas, hospitais, hospícios, escolas modelo, maternidades, prisões, abatedouro, entre outros, isto é, parte do que se denominaram os equipamentos do poder, comprovaremos que não respondem na sua forma à idéia de singularidade dos monumentos. Trata-se de uma arquitetura pública, porém mais funcional que monumental - não baseada na singularidade senão no crescimento mediante a repetição de naves, galerias, pavilhões, estruturas em torno de pátios, etc. Nisto, a lógica morfológica está mais próxima à lógica da repetição e adição da residência que à da singularidade dos monumentos. Os grandes espaços interiores baseiam-se na flexibilidade e indeterminação. A linguagem responde a uma lógica produtiva afastada dos estilos cultos e monumentais.



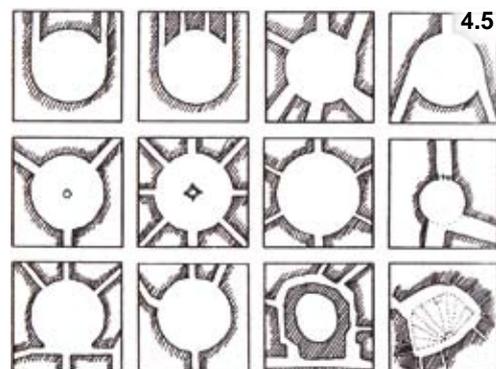
4.2



4.3



4.4



4.5

4.2: Moradias Gallarate, Aldo Rossi, 1969

4.3: Aldo Rossi, La arquitectura de la ciudad, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

4.4: Cemitério de Módena, Aldo Rossi, 1972

4.5: Desenhos do livro *Teoría y práctica de los espacios urbanos*, Robert Krier, 1975

Rob Krier acredita que a solução, no momento de projetar uma obra, representa uma definição simultânea e coordenada de organização espacial e de caráter, não partindo de uma análise abstrata nem da escolha de motivos, mas também a intuição de um lugar significativo que se auto-constitui mediante o processo da projeção. Com isso, não somente tenta-se resgatar o valor do solo, como também os conceitos históricos da cidade, ou seja, a planificação de uma cidade se ajusta a ordem e modelos espaciais já existentes dentro desta. Afirma que o atrativo que exercem sobre nós os centros históricos de nossas cidades se funda na quase indeterminável variedade de forma que assumem o espaço com suas correspondentes arquiteturas. Cada nova planificação urbana deve adaptar-se a ordem da estrutura total e a forma deve corresponder ao que existe no espaço.

Desde a própria arquitetura, Rossi faz referência à crise de todas aquelas concepções mecanicistas, seja da sociedade, da antropologia, da geografia e da cidade. Demonstra como não existe uma relação unívoca e linear entre as formas e as funções. As formas não são diretamente os resultados das funções, mas sim vão muito além das estritas funções.

O edifício somente percebe-se como arquitetura se os dois fatores básicos: função e construção se enriquecem com uma sensibilidade estética. Há residenciais e objetos arquitetônicos que são abstratos, têm um significado simbólico e cultural como os monumentos. Podem ser desenhados independentemente da função e a construção, somente seguindo os princípios estéticos. Não há regras fixas ou leis absolutas que definam a criação da forma arquitetônica e que garantem poder cumprir com uma condição estética.

Advogando pela funcionalidade das obras, Krier opina que a organização dos planos deve ser de dentro para fora. O conceito de organização está acordado com a idéia de uma seqüência espacial, portanto, a organização arquitetônica não pode ser padronizada. Não sempre uma solução perfeita dá lugar à boa arquitetura.

Com relação a este ponto Rob Krier considera que a função é o ponto pelo qual deve iniciar toda expressão arquitetônica e isso é responsabilidade do arquiteto. Estas funções devem ter uma seqüência lógica e racional. A arte, radica em ter a destreza para combinar comodidade e funcionalidade.

Rossi destaca que a forma é mais forte que qualquer atribuição de uso e inclusão a máxima precisão arquitetônica favorece uma maior liberdade funcional, uma futura mudança no destino. A idéia era que se devia transcender o funcionalismo mediante uma modalidade analógica de projeto que combinasse aos tipos anteriores com as necessidades do presente em uma linguagem de geometrias simples<sup>9</sup>. Afirma que os lugares são mais fortes que as pessoas, o cenário mais que o acontecimento. Essa possibilidade de permanência é o único que faz

<sup>9</sup> Idem, pp.592

a paisagem ou às coisas construídas superiores às pessoas. Essa criação que constitui a arquitetura é uma produção do espírito. A arte de construir não é, pois, mais que uma arte secundária, a qual Rossi define como a parte científica da arquitetura.

Segundo Rossi, a arquitetura das últimas décadas se distinguiu pela capacidade de transformar de novo a velha arquitetura para novos usos, assim a imagem mais genuína da situação pós-moderna da arquitetura, são os contrastes formais que gera esta mudança de usos: estações transformadas em museus, palácios habilitados novamente como sedes de administrações públicas, igrejas transformadas em despachos, museus ou boates, etc.

O poder sócio-político e econômico dos mercados esta tendo um efeito devastador sobre a arquitetura. Internacionalmente, os sistemas de construção são cada vez mais volúveis. Estamos experimentando um movimento dentro do mundo da arquitetura que está em perigo de produzir uniformidade total, oprimindo a relação entre as maneiras de vida e as formas de construção. Os novos métodos de produção e os novos materiais trazem novas possibilidades de construção que antes eram inimagináveis. Nos anos vinte isto foi visto como uma oportunidade para a nova arquitetura. Entretanto a pré-fabricação não tem limite. Se preservarmos a unidade lógica entre função e construção, devemos escolher uma construção sólida para um ambiente vivo, se um lugar é pré-fabricado não é um espaço flexível como deveria ser uma construção livre e adaptável ao contexto que está vivo e que muda.

A cidade deve ser definida por referências precisas como *o espaço e o tempo*, além disso, perceber a relação entre cidade e terra, dois fatores que devem ser indissolúveis na cidade moderna. A insistência de Rossi em “el lugar, el monumento y el tipo” foi oportuna para organizar o espaço urbano, confirmando assim a crença de que o urbanismo deve se afastar do bloco isento e isolado, apoiar-se em uma mudança que possibilite a continuidade de velhas tipologias como a rua, a fachada e a manzana fechada com o pátio<sup>10</sup>.

A fonte do bem e do mal se converte o verdadeiro protagonista na transformação da cidade. De acordo com este argumento a mudança gerada pela indústria se caracteriza historicamente, e de acordo com Rossi, por três frases:

1. Pela destruição da estrutura fundamental da cidade medieval que se baseava em uma absoluta identidade entre o lugar de trabalho e o lugar de residência; os dois sendo o mesmo edifício. A destruição desta forma de vida básica da cidade medieval trouxe como consequência uma série de reações em cadeia cujos últimos elos, podem ser medidos por completo na cidade do futuro.
2. A progressiva expansão da industrialização. Este fato gerou uma definitiva separação do trabalho e a casa. Ambos os lugares começam a ser lentamente separados pela cidade.

<sup>10</sup> Charles Jencks, El lenguaje de La arquitectura posmoderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 14

3. O desenvolvimento dos meios de transporte individual ao lugar de trabalho. Este desenvolvimento deve ser um acréscimo à eficiência técnica para conseguir tal propósito, mas para além de uma participação econômica na administração pública nos serviços de transportes.

O crescimento extraordinário das cidades no século XX e os problemas de urbanização da população, a concentração e o crescimento da cidade tomaram importância fundamental frente aos olhos dos urbanistas e dos científicos sociais que estudam a cidade. Estas expansões constituem um fenómeno por si só e deve ser estudado como tal.

No século XX esqueceu-se o planeamento das cidades. Para Krier, as novas cidades consistem em um conglomerado de edifícios livres e isolados. Esqueceram-se das estruturas complexas das ruas e dos bairros, as quais foram formas acertadas que melhoravam a comunicação e orientação das áreas. Os interesses capitalistas para desenvolver a propriedade privada dentro da construção desembocaram no planeamento urbano de espaços em bloco e a industrialização, cada vez maior do setor da construção, exigiu a produção em massa de partes idênticas: painéis de parede, janelas, escadas, portas, etc.

Com a repetição de peças idênticas, as casas perderam a individualidade. Alguns arquitetos tentaram recompensar esta perda com o desenho de grandes casas e usando concreto de cores. Devido a isto, a contribuição criativa do artesanato perito em recriar detalhes perdeu-se e com ele também a experiência acumulada e desenvolvida por várias gerações.

A idéia do arquiteto dos anos vinte era que a industrialização ajudasse a melhorar a qualidade dos componentes da construção, entretanto não foi assim. Como resultado da produção em massa, os detalhes foram simplificados dando como resultado formas cruas e ásperas.

Krier sustenta que a avaliação apropriada da nossa herança histórica, permite que utilizemos as experiências do passado para planejar um melhor futuro. Segundo Krier e Rossi são dois fatores importantes a considerar para conseguir um espaço urbano adequado:

1. A construção sempre deve estar vinculada à idéia da função. Nem a construção, nem a função podem isolar-se totalmente da arquitetura.
2. É necessário conhecer a herança de cada lugar, para poder planificar com maiores benefícios o futuro. A idéia é dar um giro pela cidade histórica e a dar uma linguagem arquitetônica baseada em tipos socialmente reconhecíveis, isto é, um simbolismo público.

A visão destes arquitetos aponta para que o homem não somente seja o homem daquele país e daquela cidade, mas sim que seja o homem de um lugar preciso e delimitado; e não há transformação urbana que não signifique também, transformação da vida dos habitantes. Portanto, a arquitetura deve ser coerente com isto e deve responder ao contexto sócio-cul-

tural particular de cada caso e cada indivíduo. Assim como a Arquitetura Moderna, segundo estes autores, falha ao não considerar os aspectos particulares e singulares dos contextos sócio-culturais e históricas em cada lugar.

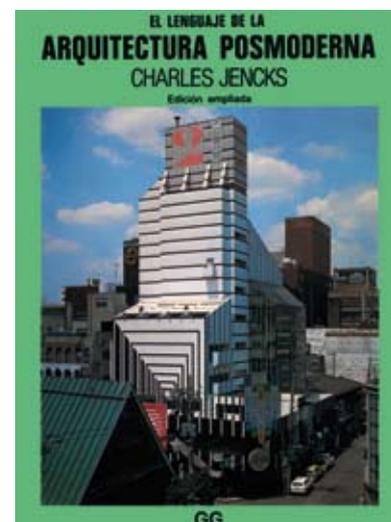
### 4.2.3 O suposto empobrecimento da arquitetura moderna. Charles Jencks

O teórico americano Charles Jencks<sup>11</sup> foi um dos críticos mais duros e incisivos contra o Movimento Moderno. No livro *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*<sup>12</sup> expõe as razões pelas quais acreditam que o futuro da arquitetura deve centrar-se no ecletismo, deixando para trás o racionalismo que foi impulsionado pelo Movimento Moderno. Qualifica negativamente ao modernismo e a produção arquitetônica e urbana como pretensiosa e rígida: “Os edifícios hoje em dia são desagradáveis, brutais e muito grandes, porque são construídos por urbanistas ausentes para ganhar dinheiro e, são feitos para proprietários ausentes e para habitantes ausentes cujo gosto assume-se como um tópico”.

Jencks nos fala de uma crise dentro da arquitetura e aponta que a solução não só deve estar baseada em mudar o espaço ou a ideologia dos arquitetos. Não basta depreciar o *Estilo Internacional*, os edifícios altos, a burocracia ou o capitalismo, é necessário mudar o sistema da arquitetura.

Para ele existem duas razões para esta crise: em primeiro lugar, a maneira em que o Movimento Moderno empobreceu a linguagem arquitetônica em relação a forma e por outro lado, pelo empobrecimento que sofreu em si mesmo em relação ao conteúdo, ou seja, dos objetivos sociais para os quais na realidade foi construído.

O Movimento Moderno, em palavras de Charles Jencks, é uma ideologia que valoriza o método acima de tudo, um



4.6: Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

<sup>11</sup> Charles Jencks, teórico autor americano foi popular ao dar uma aceção arquitetônica ao conceito de pós-modernidade com *The Language of Post-Modern Architecture* em 1977. O trabalho como teórico foi acompanhado por uma intensa atividade de projeto no campo da paisagem, que determinou sua aproximação científica e naturalista à arquitetura e a metrópole contemporânea.

<sup>12</sup> Charles Jencks, *El lenguaje de La arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 14

método rígido que só é capaz de simbolizar as mudanças na tecnologia e nos materiais de construção. No afã de desenhar ao mítico homem moderno, o arquiteto modernista desfaz os signos culturais que fazem que qualquer lugar urbano seja peculiar a um grupo social, uma classe econômica ou um povo historicamente definido. Este tipo de arquitetura não transmite valores humanos, nem de lugar, identidade ou personalidade, pois a linguagem está baseada na metáfora da máquina.<sup>13</sup>

Dado que o problema de carência de estilos de vida e valores que simbolizar não é uma variável que o arquiteto possa ajustar, a solução que Jencks propõe é protestar como cidadão, projetando edifícios que expressam a complexa situação pela que atravessa a sociedade, ou seja, projetos que possam comunicar os valores faltantes e criticar aqueles que existem, mas com os quais não concorda. Se decidirmos optar pela crítica, deveremos usar a linguagem da cultura local, de outra forma a mensagem irá parar nos ouvidos surdos ou será distorcido e forçado até que se ajuste a esta linguagem local.

Jencks advoga então pelo Pós-modernismo, tanto pelo movimento nutrido de idéias-chaves originalmente propostas por Aldo Rossi, como a preocupação pelo papel dos monumentos na perpetuação e inclusão, na definição, na memória histórica e da imagem da cidade. Estas idéias concernem com o coletivo, ao terreno do público na arquitetura, o que significa perceber certos valores sociais.

Porém, apesar de que o pensamento de Rossi contribui ao Pós-modernismo, também difere deste em questões de significado. Jencks sustenta que Rossi não percebe o simbolismo e não entende porque existe arquitetura que pode ser chamada “facista”, ainda que não exista uma arquitetura como tal, existe uma arquitetura da época “facista”, “stalinista” ou “comunista”.

O Pós-modernismo de Jencks reconhece a natureza destes significados e em termos gerais sustentam os seguintes princípios:

- Os edifícios adotam tipologias herdadas do passado.
- Recupera-se o ornamento: colunas, pilastras, molduras, etc.
- Foge-se das formas puras ou limpas que dominavam na arquitetura racionalista.
- Recorre-se a uma espécie de *eclétismo*, dado que se tomam emprestadas formas de todos os períodos da história.
- Desde o ponto de vista urbano, se busca recuperar a rua, a edificação de pequena escala e a riqueza visual de formas.

<sup>13</sup> Paolo Portoghesi, *Después de la Arquitectura Moderna*, México, 2ª edición, Ed. Gustavo Gili S.A. Colección Punto y Línea. 1982, pp. 30.

Jencks acredita que os arquitetos modernistas *“tentam dar ao homem moderno uma consciência mítica, com fortes modelos de reminiscência de sociedades triviais, refinadas na pureza, cheios de uma elegante “unidade na variedade” e dotadas de toda classe de harmonias geométricas. O mesmo autor menciona que o homem moderno não existe, e se por acaso existisse o que queria, seriam signos sociais realistas: signos de status, história, comércio, confort e da raça, signos da relação com os vizinhos”*.<sup>14</sup> Porém, os arquitetos modernos não aprenderam a representar estes códigos e por conseguinte não podem aproximar-se dessa realidade, porque continuam oferecendo à comunidade uma integração mítica a qual é somente uma projeção dos valores da classe média.

Charles Jencks fala de exemplos que combatem o *Estilo Internacional* e integramos conceitos que teoricamente o Pós-modernismo contem. Os projetos de Michael Graves em Portland e Philip Johnson no edifício da Sony em Nova Iorque, que toma elementos e as referências do passado e restitui a cor e o simbolismo da arquitetura. O Ecletismo defendido por Jencks é a miúdo combinado com o uso da não-ortogonal ângulos e superfícies não usuais, mais conhecido no Estado a Galeria de Stuttgart e a Piazza d'Italia de aCharles Moore.

Os arquitetos pós-modernos reiteradamente recalcam o caráter comunicativo de suas obras. Criticando o modernismo, eles dizem, por exemplo, que *“houve um tempo em que, na arquitetura, se enfatizava a forma no lugar de símbolo, quando os processos industriais eram considerados determinantes essenciais das formas para qualquer tipo de edifício, em qualquer lugar”*<sup>15</sup>. O caráter formal predominava sobre o elemento simbólico, restringindo a interação entre os homens.

Charles Jencks é explícito neste sentido: *“O Modernismo falhou como construtor de casas em massa e edifícios nas cidades, em parte porque não conseguiu comunicar-se com os habitantes, com os usuários... O duplo código, essencial na definição do Pós-Modernismo foi usado como uma estratégia de comunicação em vários níveis”*.<sup>16</sup>

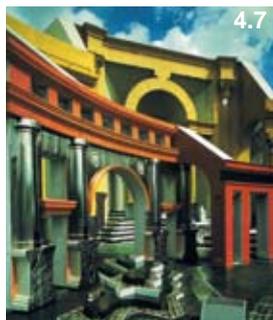
Destaca-se, portanto, a dimensão da comunicação; é através dela que o arquiteto dialoga com o público. O que faltava ao modernismo é recuperá-lo, procurando equilibrar a questão dos sentidos, do isolamento das pessoas. Um prédio, um estabelecimento deve trazer com ele uma mensagem, algo a ser compreendido por aqueles que o contempla.

Como esta galeria em Stuttgart, cujo azul e o vermelho do corrimão da escada combina, ou melhor, se comunica com as cores vivas usadas pela juventude que a frequenta.

<sup>14</sup> Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Ed. Gedisa, 5ª edición, 2001, pp.44

<sup>15</sup> Robert Venturi, D.S. Brown, *“Diversity, relevance and representation in Historicism”* en *A view from Campidoglio*, N.Y. Harper and Row, 1984, pp.108.

<sup>16</sup> Charles Jencks, *What is Post-modernism?*, London, Academy Editions, 1986, pp. 19.



4.7: Piazza d'Italia,  
Charles Moore, 1975

4.8: Galeria estatal de Stuttgart,  
James Stirling, 1838-1843



Entretanto, o que devemos entender por arquitetura símbolo? A resposta é encontrada com os pós-modernos no passado: é no tempo pretérito que eles buscam inspiração. Esta perspectiva fica clara quando um autor como Jencks abre o seu livro *“Arquitetura simbólica”* e no primeiro capítulo nos propõe duas fábulas.<sup>17</sup>

A primeira fábula conta a história de um ditador que havia abolido todas as manifestações culturais, religiosas, científicas e políticas. O povo deste reino infeliz perdeu a herança de uma língua comum, e só podia viver enclausurado em sua privacidade. Para compensar essas tribulações o ditador decidiu propiciar algo para superar esta incomunicabilidade.

Ordenou a edificação de vários estabelecimentos belos, admiráveis, mas cuja intenção se reduzia à confirmação do poder, da eficiência. Ainda sem maiores esclarecimentos, o leitor ia poder perceber que a descrição se aplica ao modernismo, no qual o dominante da forma anula o conteúdo dos significados.

A segunda fábula é mais generosa. Jencks nos convida a imaginar um mundo no qual o sentido conferido às coisas é compartilhado por todos, integrando o público e o privado. *“Os líderes e os habitantes deste mundo levavam uma vida simpática porque tudo o que faziam, por mais insignificante que fosse, era parte de uma história mais ampla”*.<sup>18</sup>

Ligadas umas a outras, as pessoas desta terra imagina (significatus) como os meninos, acordam todos os dias descobrindo novas relações entre os objetos, desvendando os segredos dos símbolos incrustados na espacialidade do mundo. Para povoar este espaço utópico Jencks recorre às culturas antigas. A digressão sobre as pirâmides egípcias tem a meu modo de ver um valor paradigmático. Charles Jencks nos anuncia com ingênua precisão o momento da morte da arquitetura moderna e associa o fato ocorrido em Saint Louis, Missouri, no dia 15 de Julho de 1972 às 03 h 32 min da tarde.

Nesse instante o conjunto habitacional Pruitt-Igoe, símbolo da aplicação dos princípios modernistas à construção de massa, foi dinamitado. Jencks marca este fato como significativo, já que o edifício em questão representava um espaço construído a partir do ideário modernista.

<sup>17</sup> Charles Jencks, *Toward a Symbolic Architecture*, London, Academy Editions, 1985.

<sup>18</sup> Idem pp. 21



**4.9 e 4.10:** Moradias Pruitt-Igoe, Minoru Yamasaki, 1952-1955. Vários blocos laminares deste projeto foram dinamitados em 1972

A crítica aponta à irracionalidade da modernização do mundo em que vivemos. Por isso Jencks menciona que a Arquitetura Moderna é univalente, e critica os reduzidos recursos materiais e o abuso na geometria do ângulo reto. *“Caracteristicamente este estilo reduzido era justificado como racional e universal; a caixa de metal e vidro voltou a forma mais simples usada na arquitetura, e significa em todos os lugares do mundo edifício de escritórios”.*<sup>19</sup>

A crítica de Jencks menciona que certa padronização do *Estilo Internacional* representa assim uma adequação das formas arquitetônicas ao industrialismo das sociedades de massa, possuindo a arquitetura uma dimensão integradora do homem a uma sociedade desumanizada. Jencks diz: *“com a aldeia global e a revitalização de tantos neo-estilos competitivos, a reivindicação de cada olhada se transforma cada vez mais em fé naquilo que desejaria que fosse verdade. Chegamos a um ponto paradoxal com a quebra do consenso, com o fim dos estilos nacionais ou da ideologia modernista, onde qualquer estilo pode, e é revivido. Variedade de humor e conveniência de escolher são valores novos que substituem a ortodoxia do estilo e da consistência”.*<sup>20</sup>

#### **4.2.4 O linealidade modernista versus a integração polifuncional. Paolo Portoghesi**

Paolo Portoghesi afirma que a arquitetura pós-moderna se baseia no *“reconhecimento da validade parcial e relativa de todos os sistemas convencionais, onde aceita que pertencemos a uma rede policêntrica de experiências, todas com direito a serem ouvidas”.*<sup>21</sup> Entretanto, a proposta fundamentada basicamente em uma visão de mundo, em uma filosofia que interpreta e integra as transformações das sociedades industrializadas.

<sup>19</sup> Charles Jencks, El lenguaje de La arquitectura posmoderna, Op., cit., pp. 15.

<sup>20</sup> Charles Jencks, What is Post-modernism? Op., cit., pp. 52.

<sup>21</sup> Paolo Portoghesi, Postmodern, N.York, Rizzoli, 1982, pp. 26.

A crítica de Portoghesi sustenta que o Movimento Moderno “foi uma tentativa de construir, de maneira linear, uma relação entre arquitetura e progresso, de modo que seria possível distinguir em todos os tempos entre o bem e o mal, decretando anexos e expulsões como em um partido político”.<sup>22</sup>

A crítica ao modernismo vê claramente o excesso da funcionalidade, isto é, em termos estéticos, os limites impostos pela adequação da forma à função. Paolo Portoghesi é explícito a esse respeito quando compara a arquitetura às outras artes: para ele a conquistada forma “*leva à arquitetura a uma área de liberdade lingüística que outras disciplinas artísticas já tinham conquistado ou que nunca perderam completamente*”.<sup>23</sup> A antiga discussão sobre a autonomia da arte é reativada, os arquitetos aparentemente negam submeter suas experiências às exigências alheias, àquelas definidas pelo universo artístico. Daí a afirmação recorrente de que o pós-modernismo não é somente função, mas sim cenário ficção, enfim, um território que de alguma maneira escapa à coerção das demandas externas.

A ênfase na idéia de uma arquitetura simbólica tem em boa medida a intenção de superar a contradição entre arte e utilidade. As formas presentes e passadas são percebidas como um léxico do qual o arquiteto se apropria para satisfazer um imperativo de ordem estética. Sob este ângulo a semiologia surge como uma ciência privilegiada, ela libera a linguagem das formas da instrumentalidade prática.

Uma visão radical e contundente é a defendida por Baudrillard, quando ele se refere à emergência de uma trans-estética.<sup>24</sup> No mundo da indiferença em que vivemos, a arte conserva apenas a função antropológica de ritual, perdendo toda e qualquer especificidade. Estamos de volta ao estádio dos povos primitivos, a solidariedade mítica impedindo qualquer afirmação de individualidade artística.

A definição proposta por Paolo Portoghesi é interessante: “*O Pós-modernismo em arquitetura pode ser lido como a emergência de arquétipos, ou como a reintegração de convenções arquitetônicas: portanto, como premissa para a criação de uma arquitetura comunicativa, uma arquitetura da imagem para uma civilização da imagem*”.<sup>25</sup>

A postura sem crítica diz que a inclinação artística deve adaptar-se ao espírito de uma sociedade publicitária. Neste ponto Habermas tem razão: para expressar-se, a grafia dos símbolos escolhe um campo distinto da linguagem formal. A autonomia laboriosamente esculpida na crítica ao modernismo cede lugar ao acomodamento oportuno.

<sup>22</sup> Idem., pp. 26.

<sup>23</sup> Idem., pp. 35.

<sup>24</sup> Jean Baudrillard, *A Transparencia do Mal*, Campinas, Papyrus, 1991

<sup>25</sup> Paolo Portoghesi, *Op.*, cit., pp. 11

### 4.2.5 Os novos valores, os novos signos. Robert Venturi

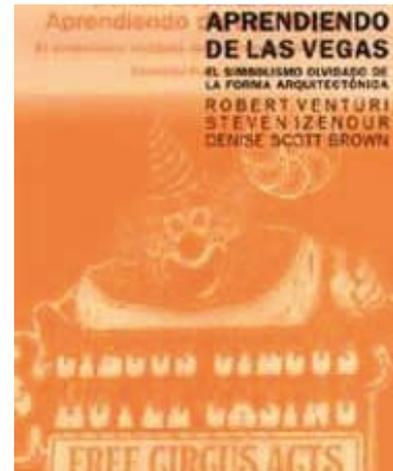
Por outro lado, Robert Venturi, em “Aprendiendo de Las Vegas”, tenta recuperar os aspectos kitsh da cultura urbana da cidade de Las Vegas integrando as formas de uma arquitetura banal e ordinária aos cânones acadêmicos.<sup>26</sup>

Os críticos compartilham o mesmo ponto de vista ainda que invertam a polaridade do juízo de valor. A Pós-modernidade é uma negação da autonomia institucional da arte, um processo de indiferença no interior do qual “qualquer coisa é arte, a inovação já não é mais possível”<sup>27</sup>.

Quando os pós-modernos valorizam os sinais antropológicos de cada grupo societário, tratando de decifrar as estéticas particulares, é importante indagar: Qual o significado disso? A recuperação que Venturi faz do mau gosto da classe média americana não é ingênua. Como destaca David Harvey, a tática é explorar, de maneira populista, uma potencialidade do mercado. Há uma classe média protegida por espaços fechados, shopping centers, praças, bairros, corresponde um gosto que é neutro. Através da manifestação esta mesma classe média se diferencia legitimamente de uma estética e de um espaço característico das classes subalternas. Ela aspira ainda, por meio da crítica ao elitismo, a participar nos locus consagrados da estética acadêmica.

Mas os arquitetos sabem das dificuldades que existem ao conceber um tipo de arquitetura confinada às residências individuais. Ela dá poucas oportunidades para dirigir idéias coletivas; por isso à noção de símbolo deve abranger uma dimensão pública, o lado propriamente comunicativo que conclui a definição do duplo código.

Mas o que significa uma arquitetura expressiva no seio de uma sociedade que perdeu a capacidade de interação? A proposta de Robert Venturi exemplifica como esta contradição



4.11: Robert Venturi alii, Aprendiendo de Las Vegas, Massachusetts, MIT Press, 1972

<sup>26</sup> Robert Venturi, Learning from Las Vegas, Massachusetts, MIT Press, 1972

<sup>27</sup> Josep Picó, Introducción á Modernidade y Postmodernidad, Madrid, Ed. Alianza, 1988, pp. 35

é trabalhada, sem ser superada. O estudo sobre Las Vegas tenta demonstrar como o espaço urbano, que se encontrava fragmentado em partes não contínuas, descobre um modo de entrelaçar-se por meio de sinais que transpassam o horizonte da cidade. A análise é sugestiva: movimentar-se através da paisagem (urbana) é movimentar-se sobre a vastidão de uma textura extensa; a mega-textura de uma paisagem comercial. O estacionamento é a parteira desta paisagem de asfalto. O padrão das linhas de estacionamento nos dá a direção da mesma forma que o padrão de curvas e pequenos jardins nos orientam no papel de parede vert de Versailles, degraus de postes de iluminação substituída por obeliscos, fileiras de vasos de plantas, estátuas, são pontos de identidade e de continuidade neste caso espaço. Mas são os sinais da rua, por meio das formas esculturais, as silhuetas pictóricas, a posição particular no espaço, as formas moduladas, o significado gráfico, que identificam y unem esta mega-textura. Elas estabelecem uma conexão verbal e simbólica com o espaço, comunicando à distância, em poucos segundos, uma complexidade de sentidos. O símbolo domina o espaço <sup>28</sup>.

Em uma civilização na qual mobilidade é essencial, é necessário que existam sinais, um código de orientação: “O sinal para o Monticello, uma silhueta de um enorme menino é visível desde a rua, antes que o próprio motel.”<sup>29</sup> Ante o emaranhado de edifícios, os símbolos indicam o caminho, eles antecedem ao volume arquitetônico. Como em um aeroporto ou uma grande estação ferroviária, a cidade é análoga a um texto semiológico, recortado por indicações e painéis, comunicando ao usuário um conjunto de informações que permitem encaminhar-se neste labirinto inextricável.

Tudo acontece como se no mundo da informação a arte cumprisse agora um novo papel. De maneira idêntica às outras instâncias sociais, busca transmitir algum tipo de idéia. É esta preponderância da mensagem o que leva à arquitetura a aproximar-se à publicidade. Ou como coloca Venturi: para o arquiteto ou o desenho urbano, a comparação de Las Vegas com outros mundos ou áreas de prazeres – por exemplo – Marienbad, Alhambra, Xanadu, Disneylândia – sugere que o essencial para uma imagem arquitetônica dessas áreas é a leveza, a qualidade de ser um oásis dentro de um contexto hostil, um símbolo pesado, e a habilidade de submergir ao visitante em um novo papel: por três dias ele pode imaginar-se como um centurion no Cesar’s Palace, um ranger em Frontier, ou um ricachon na Riviera, em vez de ser um vedendor de Des Moines, Iowa ou um arquiteto de Haddonfield, New Jersey. A paisagem é inequívoca. A arquitetura adquire uma função de persuasão, e não somente de orientação, sucedendo ao passageiro ela integra os desejos à sociedade de consumo.

Com Venturi, a própria materialidade dos edifícios é redefinida, ou como ele nos disse, caracterizando a concepção do simbolismo: “Eu sou bastante simples; me refiro à própria forma do prédio, por exemplo um edifício, ao lado da rua, em forma de um hambúrguer onde se vende hambúrguer, misturando meios de expressão como a pintura, a escultura e a arquitetura. Também

<sup>28</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, Op., cit., pp. 13

<sup>29</sup> Idem., pp. 8

podemos encontrar o simbolismo sobre o edifício em forma de signo. A iconografia arquitetônica de hoje está ligada a arte da publicidade, o que é outro estímulo.”<sup>30</sup>

Contrário à ideologia professada, é paradoxal encontrar no mesmo pólo do criticado modernismo. Não é só a arquitetura que funciona, mas também a estética. Um prédio que vende hambúrgueres não se reveste de forma de hambúrgueres, é uma redundância que vivifica a função mercantil. Não há ambigüidade, tudo é explicitado. O funcionalismo que antes existia em relação aos papéis sociais (viver, trabalhar, divertir-se, etc.) abrange agora a esfera artística.

### 4.3 O Pós-modernismo e suas contradições

Os pós-modernos afirmam que o lugar adequado para discutir muitas das coisas que ocorrem na arquitetura ou na planificação é o foro político, desde a assembléia de vizinhos à reunião de representantes políticos, idéia com a que comunga Rob Krier, quem simpatiza com a idéia de “articular espaços urbanos contínuos como volumes negativos que fluem e batem até alcançar um crescendo ao redor dos edifícios públicos<sup>31</sup>, Cammillo Sitte.

Este pensamento quanto aos espaços públicos e urbanos é a antítese da prática moderna que propõe monumentos funcionalistas livremente colocados. *“O grande fracasso da arquitetura e da planificação moderna foi devido a falta de compreensão de contexto urbano, ao ter posto um excesso de ênfase nos objetos em vez de no tecido que há entre eles, e ao ter desenhado de dentro para fora, em vez de ter feito ao revés, do espaço externo ao interno”*<sup>32</sup>. Ignorou-se o contexto no qual o desenho deve encaixar, responder e mediar com o redor, talvez completando um modelo já implícito no traçado dos caminhos ou introduzindo um novo.

O espaço moderno se vê como isotrópico, isto é, as propriedades físicas deste não dependem da direção, a qual é homogênea, embora estratificada segundo uma trama perpendicular ao plano frontal e ao solo. Além disso, podemos caracterizar-se como abstrato, limitado por linhas ou bordos, e logicamente podemos ir da parte ao todo ou do todo à parte.

Em oposição a isto, o espaço pós-moderno é historicamente específico, enraizado nas convenções, ilimitado ou ambíguo nos limites da área e irracional ou transformacional no que se refere à relação entre as partes e o todo.

Ante a padronização da sociedade industrial eles valorizam as diferenças. Contrariamente à idéia da casa como “maquina de morar” se imagina (sem consegui-lo, evidentemente) integrar ao homem nas residências e nos centros de trabalho. As primeiras idéias de Robert Venturi

<sup>30</sup> John Wesley Cook, Heinrich Klotz, Philip Johnson, Questions aux Architectes, Bruselas, Ed. Mardaga, 1974, pp.427- 428

<sup>31</sup> Paolo Portoghesi, Después de la Arquitectura Moderna, Op., cit., pp. 51

<sup>32</sup> Armando Roa, Modernidad y posmodernidad, Chile, 2ª Edición, Ed. Andrés Bello, 1995, pp.,29

pretendem combater a monotonia desta arquitetura univalente buscando valorizar novamente a complexidade dos múltiplos contextos sociais.<sup>33</sup> Por outro lado, a contraposição de universal versus local leva aos pós-modernos a reabilitar os traços da história. Nesta janela se encontra a ênfase do Aldo Rossi, com a menção sobre a memória coletiva.<sup>34</sup>

Retomando a tese de Halbwachs, o autor considera à cidade como o feito físico e cultural conformado pela soma e memória dos povos, ligando os fatos aos lugares. A história é assim materializada na presença física dos monumentos, das ruas, dos edifícios pertencentes à comunidade; a arquitetura faz parte do contexto físico circuncidado. Por isso o gesto inicial de fundação do Movimento Pós-moderno na Bienal de Veneza (1980) apela diretamente à história. A “Strada Novissima” tem como legenda “La presencia del pasado”. No documento de apresentação ao público lemos em grandes letras: *“é de novo possível aprender com a tradição e vincular nosso trabalho à finura e a beleza do passado”*.

Para lançar-se como movimento artístico os pós-modernos escolheram com critério o cenário do inconformismo sendo como se mencionou anteriormente a Bienal de Veneza.

É no interior do locus consagrado pela tradição que eles inseriram a rebeldia. Não há marcas de rupturas, mas sim a continuidade com a instituição da arte; se utilizarmos um conceito elaborado por Burger, diremos que o Pós-modernismo não constitui em rigor uma vanguarda.<sup>35</sup> Preservada no seio da instituição das fronteiras do mundo da arte. Acredito que é nesta linha de argumentação que podemos interpretar as tentativas que fazem para resgatar a idéia de uma semiologia das formas.

A análise funcionalista modernista supostamente elimina a proposta das arquiteturas locais e deposita a esperança na utilização dos novos materiais tecnológicos. De alguma maneira para o Modernismo, o nome do futuro, o passado é eliminado totalmente. O Modernismo se revela assim como um esforço totalitário para impor uma verdade única, prescreve um programa inflexível das formas, e das habitações, o progresso e o desenvolvimento identificados com a felicidade humana. Pelo contrário, o ecletismo pós-moderno dá uma clara e certa resposta à tirania moderna, uma valorização do pluralismo da vida ante a coerção das ideologias.

Nos anos setenta e oitenta as críticas pós-modernas se traduziram em discursos e obras que tentavam conter o que as críticas anunciavam e existe então uma importante substituição em nível teórico e prático da produção arquitetônica; o panorama supostamente monolítico do “*Estilo Internacional*” adequado a uma etapa histórica determinada, é substituída por um conjunto de estilos, e neo-estilos, uma configuração da diversidade vigente.

<sup>33</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, N.York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966

<sup>34</sup> Aldo Rossi, *Arquitetura da Cidade*, Lisboa, Cosmos, 1977

<sup>35</sup> Peter Bürger, *Teoría de las Vanguardias*, Madrid, Ed. Península, 1989

A tentativa pós-moderna se articula a uma recuperação da memória local. Retomar a tradição, recusar o universalismo iluminista. O ecletismo pós-moderno pressupõe um tipo de raciocínio que o separa do tradicionalismo. Não se trata de uma visão nostálgica. O clássico não é recuperado enquanto tal, mas sim enquanto forma produzida em algum tempo e lugar.

Porém, os arquitetos sabem que não há uma distancia radical entre projeto e realização. As obras desempenham um papel definido pela demanda externa. A função é constituída socialmente, independentemente da vontade estética; é no interior dessas exigências que o arquiteto exerce, ou não, a criatividade. Por isso as portas para a funcionalidade não podem ser inteiramente fechadas; habilmente os pós-modernos foram recuperando-as quando falam de uma arquitetura comunicativa. O pós-moderno se apresenta assim como uma dupla codificação e tem um pé na cultura elitista e outro na cultura popular. A linguagem compõe uma estratégia de comunicação em relação ao público mais amplo. Evidentemente, esta ambigüidade não é vista como contradição, mas sim virtude. Entretanto, críticas radicais chegaram incluídas até desestimar completamente o papel da composição formal, como se as boas intenções morais fossem por si só suficientes para criar um lar decoroso.<sup>36</sup>

Os pós-modernos parecem não perceber que à medida que as formas arquitetônicas se ajustam à sociedade informacional, cada vez mais elas se separam da riqueza semântica que nos era prometida. A final, o que é o símbolo? Hegel já nos ensinava que na essência ele é equivoco. O que é simbolizado nunca se encontra inteiramente no suporte que o anuncia. Algo sempre escapa, sugerindo uma ambigüidade, um sentido misterioso às coisas. Longe de escapar da racionalidade social, o Pós-modernismo é confirmada por outra via. A arquitetura se concebe como um sistema de signos. Os edifícios deviam considera-se dispositivos de comunicação que empregassem linguagens conhecidas e facilmente compreensíveis.<sup>37</sup>

Lyotard é reconhecido como o primeiro grande filósofo da Pós-modernidade porque formula uma “teoria da diferença” que adquire um valor explicativo para um grupo de artistas que pretende a legitimação ideológica do próprio movimento. Podemos imaginar que ela corresponde só a uma tática ideológica, que oculta a realidade. Isto é uma resposta cômoda, mas infelizmente pouco persuasivo; a problemática em questão não se reduz à falsa consciência. Por isso toda uma corrente norte-americana vai associá-la aos movimentos de minoria, por exemplo, o feminismo que encontra junto aos questionamentos pós-modernos um impulso positivo, uma valorização do discurso do outro.<sup>38</sup> Lhab Hassan diz que esta obsessão epistemológica pelos fragmentos, pelas fraturas, corresponde a um compromisso ideológico com as minorias no plano político, sexual e lingüístico.

<sup>36</sup> William J.R.Curtis, Op., cit., pp., 591

<sup>37</sup> Idem. pp.,602.

<sup>38</sup> Jean-Francois Lyotard, O Posmoderno, R.J. José Olympio.1986.



4.12



4.13

Não obstante, será suficiente o enunciado das diferenças? O mundo tal como imaginam os pós-modernos é realmente plural, democrático? Os indivíduos possuem de fato um poder sobre as mensagens que os atravessam, como idealiza Lyotard na “Condição Pós-Moderna”.<sup>39</sup> O próprio Lyotard começa a duvidar disso nos escritos posteriores. Em uma autocrítica em relação as suas posições anteriores, ele diz “que a diferença está destinada a fazer sentido em quanto oposição dentro do sistema, para falar como estruturalista, é uma coisa, outra é que ela é prometida ao sistema porvir”.<sup>40</sup>

Aqui se introduz uma nova linha de argumentação. A existência em si das diferenças diz pouco; elas só adquirem sentido quando são articuladas ao sistema que as envolvem. É preciso qualificar o processo de diferenciação, submergi-lo nas situações concretas da história. O raciocínio pós-moderno pretende passar a uma visão idílica do mundo nos fazendo acreditar que a mera afirmação das partes em contraposição onde tudo era sinônimo de democracia.

O capital cultural da classe permite desta forma estabelecer uma hierarquização de gostos e de disponibilidades.

Na verdade, sob este ângulo, as Arquiteturas Moderna e Pós-moderna se cruzam. Desde o ponto de vista social não há nenhum contraste entre um prédio de Mies van der Rohe para o Seagram (New York, 1955) e outro de Philip Johnson e John Burgee para a AT&T (New York, 1982). Ambos os projetos simbolizam o poder das grandes firmas empresariais,



4.14



4.15

4.12: Biblioteca Bieneke, Skidmore, Owings e Merrill, 1964  
 4.13: Asilo, Herman Hertzberger, 1975  
 4.14: IIT, Mies van der Rohe, 1947  
 4.15: Edifício TWA, Eero Saarinen, 1962

<sup>39</sup> Jean-Francois Lyotard, O Posmoderno, R.J. José Olympio.1986

<sup>40</sup> Lyotard. L'inhumain, Paris, Galilée, 1988, p. 12.



4.16: Edifício da American Telephone & Telegraph, Philip Johnson, 1979

eles distinguem, no emaranhado da paisagem urbana, a superioridade de aqueles que detêm as posições dominantes de uma sociedade.

Talvez a única diferença entre os pós-modernos é a pretensão de estarem afinados com os tempos históricos e tem mais oportunidade de apropriar-se deste rentável mercado de construções, apresentando aos clientes uma novidade no leque de diferenças. Na medula de uma sociedade que gira através da enfermidade das coisas, eles se revestem de uma atualidade, de um valor *in* que expulsa a suposta obsolescência *out* das concepções anteriores.

Mas as diferenças não significam unicamente desigualdades entre classes e grupos no interior de uma sociedade determinada. A proposta pós-moderna ignora que a modernidade-mundo é construída também de forma hierárquica. Descobre-se que movimentos que tinham declarado a oposição mútua na realidade têm alguns pontos em comum; inclusive se aprecia que alguns estilos de crítica e recusa têm certa genealogia. <sup>41</sup>

Os Pós-modernos querem se diferenciar dos seus concorrentes, do “último modernismo”, do “modernismo cimástico” e do “regionalismo crítico”, por isso eles reivindicam uma modalidade estética que caracterizam de maneira inequívoca.

Uma vez repassada as premissas dos críticos pós-modernos cabe analisar e emitir uma opinião a respeito. É nesse sentido, Habermas realiza uma contradição em termo do debate e preserva o projeto de uma modernidade incompleta. Os pós-modernos são os porta-vozes de uma pseudo-vanguarda e de uma estética inseqüente. Daí a recuperação das idéias de Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier. <sup>42</sup>

<sup>41</sup> William J.R. Curtis, Op., cit., pp.590

<sup>42</sup> Jürgen Habermas, Arquitectura moderna y posmoderna, en Ensayos Políticos, Madrid, Península, 1988

Também de algum modo, a crítica de uso político da arquitetura que os pós-modernos fazem ao modernismo pode ser compreendida dentro desta óptica. Como a literatura do século XX, eles buscam um terreno autóctone, uma autonomia em relação às pressões ideológicas. O princípio da “arte pela arte” encontra assim no campo da arquitetura, uma manifestação tardia da sua concretização.

A revolução da informática e da comunicação que os pós-modernos invocam como substrato material para as perspectivas está longe de expressar algum tipo de ideal democrático. A ideia de aldeia global é neste sentido imprecisa, ele sugere que o mundo é uma comunidade isenta de contradições.

A transnacionalização da cultura caminha em outra direção, o desnível e a diferenciação entre países implicam a presença de conteúdos de formas hegemônicas. Certamente as unidades deste sistema mundial entram agora em contato mais intenso e rapidamente que antes, entretanto, o ato comunicativo é pré-determinado pelas posições que os elementos ocupam no interior de malha que os transcendem.

O caso particular do estudo da Rambla de Montevideu - corpo essencial desta Tese – e toda a cidade de Montevideu constituem um dos exemplos nos quais podemos ver a co-existência de arquitetura moderna com arquitetura de outras épocas, e por sua vez o poder gerador desta arquitetura na geração de cidade.

O quadro é outro com os pós-modernos. Na ausência de uma memória dominante, a escolha eclética se faz orientada unicamente ao pragmatismo que exige. Não há regra possível para o sincretismo dos traços no conjunto das formas disponíveis. Cada operação é singular e termina em sua particularidade.

A diferença se torna fragmentação.<sup>43</sup> Daí um novo tipo de relação com o tempo: como não há relação entre as seqüências de escolhas, cada ato eclético se esgota no momento da escolha. A Pós-modernidade, tais como a percebem quem a propôs, é consumido no presente de cada partícula. Por isso Jamenson diz que ela esquizofrênica, isto é, cada experiência é um isolamento, algo desconectado de tudo.

Por esta perpétua condenação ao presente, há uma impossibilidade de conceber o passado e o porvir. A memória pós-moderna não é nem mítica nem utópica, ela é paralisada na de maneira instantânea.

Finalmente para concluir este capítulo citamos a Zaera Pólo no ensaio publicado na revista Croquis onde trata do panorama da arquitetura contemporânea e menciona, entre outros, a postura pós-moderna de Jencks em seu livro *Architecture 2000*: “era um manifesto a favor da

<sup>43</sup> Charles Jencks, *What is Post-modernism?*, Op., cit., pp., 19

heterogeneidade, da fragmentação da cultura depois da queda dos paradigmas modernos, um grande fresco da arquitetura pós-moderna ditado pelo prazer do espetáculo mais que pelo de procurar indicar uma direção, prescrever uma atitude, propor um modelo ... é, apesar do rigor, um manifesto em prol da pluralidade mais que a produção de um instrumento. A chave *hippie* parece nos dizer: “Cresça, faça o que realmente você queira, seja ousado e siga os seus instintos; não existem caminhos definidos...” Não há propósito mais que afirmar a situação como um manifesto. O mérito de Jencks foi de ter sabido capturar o espírito da época antes e melhor que ninguém.

## BIBLIOGRAFIA DO CAPITULO

- 1-. Baudrillard, Jean, A Transparencia do Mal, Campinas, Papyrus, 1991
- 2-. Benevolo, Leonardo, Diseño de La ciudad -5, El arte y La ciudad contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1982
- 3-. Bürger, Peter, Teoría de las Vanguardias, Madri, Ed. Península, 1989
- 4-. Curtis, William J.R., La arquitectura moderna desde 1900, Hong Kong, Terceira edição, Ed. Phaidon, 2006
- 5-. Habermas, Jürgen, Arquitectura moderna y posmoderna, en Ensayos Políticos, Madri, Península, 1988
- 6-. Jameson, Frederic, Marxism and Postmodernism, New Left Review, N.176, julio-agosto 1989
- 7-. Jameson, Frederic, "Postmodernism and Consumer Society" in Hal Foster, The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture, Port Townsend (W), 1983; Harvey, David, The Condition of Postmodernity, Cambridge, Basil Blackwell, 1989
- 8-. Jencks, Charles, El lenguaje de La arquitectura posmoderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- 9-. Jencks, Charles, Toward a Symbolic Architecture, London, Academy Editions, 1985
- 10-. Jencks, Charles, What is Post-modernism?, London, Academy Editions, 1986
- 11-. Lyotard, Jean-Francois, L'inhumain, Paris, Galilée, 1988
- 12-. Lyotard, Jean-Francois, O Posmoderno, R.J. José Olympio.1986
- 13-. Morin, Edgar, Introducción al pensamiento complejo, Barcelona, Ed. Gedisa, 5ª edição, 2001
- 14-. Picó, Josep, Introdução á Modernidade y Postmodernidad, Madrid, Ed. Alianza, 1988
- 15-. Portoghesi, Paolo, Después de la Arquitectura Moderna, México, 2ª edição, Ed. Gustavo Gili S.A. Colección Punto y Línea, 1982
- 16-. Portoghesi, Paolo, Postmodern, Nova Iorque, Rizzoli, 1982
- 17-. Roa, Armando, Modernidad y posmodernidad, Chile, 2ª edição, Ed. Andrés Bello, 1995
- 18-. Rossi, Aldo, Arquitectura da Cidade, Lisboa, Cosmos, 1977
- 19-. Venturi, Robert, Brown, D.S., A view from Campidoglio, N.Y. Harper and Row, 1984
- 20-. Venturi, Robert, Learning from Las Vegas, Massachusetts, MIT Press, 1972
- 21-. Wesley Cook, John; Klotz, Heinrich; Johnson, Philip, Questions aux Architectes, Bruselas, Ed. Mardaga, 1974
- 22-. Venturi, Robert, Complexity and Contradiction in Architecture, N.York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966





**IDENTIFICAÇÃO DO CASO DE ESTUDO: A RAMBLA DE POCITOS  
EM MONTEVIDÉU**



## **CAPÍTULO 5**

### **IDENTIFICAÇÃO DO CASO DE ESTUDO: A RAMBLA DE POCITOS EM MONTEVIDÉU**

- 5.1 As Origens**
- 5.2 O tipo de Cidade referida**
- 5.3 Identificação do setor de estudo**
- 5.4 Aproximação e evolução do programa edilício para analisar**
- 5.5 Construção em altura**
- 5.6 Situação Econômica**
- 5.7 O marco legal: Lei da Propriedade Horizontal**
- 5.8 O programa residencial: peça de projeto da Rambla de Pocitos**



## 5.1 As origens

No início do século XIX o fragmento urbano conhecido atualmente como Pocitos, era utilizado pelas lavanderias que faziam o trabalho utilizando pequenos poços junto a um leito da água doce chamado posteriormente riacho dos Pocitos. A partir estas origens, começa a suceder-se uma série de eventos relacionados com a posse e a apropriação da terra e com isto, começa um processo de densificação gradual até constituir-se a princípios do século XX, na zona balneária preferida dos setores sociais montevideanos mais cômodos.

Nas primeiras décadas do século passado, este setor limitado entre as ruas 21 de Setembro e Buxareo, era um imenso terreno baldio que não era propriedade particular de ninguém e, por tratar-se de terrenos fiscais, o Estado podia dispor deles. Em junho de 1831, as terras foram denunciadas pelo coronel Dom José Maria Reyes que obteve, em 1833, uma resolução favorável do Poder Executivo e praticado *la mensura*, é que o fundo tinha uma extensão de 21 hectares e 7.000 metros.

Em 1841, o prédio foi comprado pelo fazendeiro José Ramírez Pérez, a nova localidade foi inaugurada em 1886 com o nome de Nossa Senhora dos Pocitos; a fácil acessibilidade desde o centro da cidade através dos caminhos públicos, -hoje avenidas Brasil e Bulevar Espanha-, fomentou o rápido crescimento da área como lugar de recreação.



5.1 e 5.2: Rambla de Montevideú ao início do século XX

Assim foi como Pocitos começou a desenvolver-se e é a princípios do século XX quando Pocitos se consolida como “estación balneária”.

Foi neste período que Pocitos começa a ter outra condição; as ruas empedradas começaram a vestir-se de veraneio (veraneantes) de alto nível, o Gran Hotel Pocitos (localizado à altura de Massini e a Rambla), uma enorme construção sobre uma estrutura de madeira da qual sobressaia um balcão em direção a água. Este edifício se converteu em símbolo e centro social iniludível dos anos vinte; o terraço adentrava sobre o Río de la Plata até que foi destruída por um temporal em 1923 e, em 1935, o edifício foi demolido. Nessa época o bairro já contava com a atual rambla e estava povoado de ricas residências.

O desenvolvimento dos meios de transportes e a aquisição de automóveis particulares contribuíram nas mudanças na preferência de certos setores da sociedade que abandonaram zonas residenciais tradicionais a favor da nova centralidade de Pocitos. Neste ponto foi fundamental o estabelecimento do bonde do Buceo e dos Pocitos, produzido em 1875 pela mesma empresa que em sete anos mais tarde construiria o primeiro restaurante e hotel sobre a praia, o Hotel dos Pocitos.

Simultaneamente se produziam uma série de lotes, entre 1874 e 1907 se fundam mais de uma dúzia de bairros que foram se unindo entre si facilitando assim a incorporação de Pocitos com o resto da trama urbana montevideana. Todo este período se caracteriza pelo auge do bairro como balneário e se caracteriza por um importante crescimento edilício. As famílias mais acomodadas constroem as residências de verão que vão conformando o tecido aberto, com habitações extrovertidas e jardins como transição entre o espaço privado e público. Com o passar dos anos, o caráter de balneário vai desaparecendo e sendo substituído por um balneário para constituir-se em uma área residencial permanente, iniciando um processo até hoje ininterrupto de extensão da cidade em direção ao longo da costa leste.

Na década de 20, é a arquitetura de Bello e Reboratti<sup>1</sup> a que protagoniza o cenário urbano de Pocitos, nos anos trinta surgiram as primeiras construções em altura, em particular o edifício El Mástil e o Rambla Hotel; com eles se inicia um processo de substituição tipológica que transformará definitivamente a vocação e a conformação espacial deste fragmento da cidade; este processo é marcada particularmente pela aprovação da Lei de Propriedade Horizontal em 1946. A partir deste momento e fundamentalmente nos anos cinquenta e sessenta é onde a espacialidade e a arquitetura da Rambla de Pocitos muda a partir de uma substituição total sobre a costa e as ruas imediatas. Esta tendência urbanística de Pocitos continua até o presente ao ponto de constituir-se na área que apresenta maior densidade habitacional de Montevideú.

<sup>1</sup> Bello & Reboratti foi uma próspera empresa de construção. Yolanda Boronat, Marta R. Risso, *La actividad inmobiliaria y la expansión urbana de Montevideo: el caso Bello & Reboratti 1921-1936*. Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1996.

Todo o processo de crescimento e transformação a partir de edifícios residenciais em altura é acompanhado por sua vez, pela instalação de uma importante estrutura comercial e de serviços que consolidam esta nova centralidade urbana, constituindo-se na área urbana mais importante de Montevideú contemporâneo.

## 5.2 O tipo de cidade referida

O projeto urbano no ocidente até meados do século XX esteve quase generalizado por aquele modelo que se refere a uma cidade dividida em bairros e estruturada mediante ruas, praças e blocos limitados por edificações em linha contínua, uma situação urbana que contribuía uma adequada transição entre o domínio público e o domínio privado.

De acordo com o trabalho de Carlos Eduardo Comas<sup>2</sup> se denominam a este esquema urbano ciudad figurativa e definição parte da identificação dos componentes que se definem em uma instância por características de configuração despojadas de indicações funcionais precisas.

Além das funções que se contenham, o bloco apresenta como uma massa unitária desde as ruas ou praças que conformam frente, a respeito de um loteamento determinado; de acordo com isto e à normativa e conformação geral, as expressões monumentais se constituem de elementos singulares e excepcionais.

Em oposição a esta estrutura temos outro modelo que tem a explicação na Carta de Atenas: referimos-nos tal como menciona Comas em relação à *ciudad funcional*; o qual se conforma a partir de super quadras indivisas, tratada como tapete verde coletivizado sem barreiras



5.3: Conjunto habitacional, Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Arturo Villaamil, Héctor Vigliecca, 1974

5.4: Esquema de superquadras, tirado de L. Benevolo, *Diseño de la ciudad*

<sup>2</sup> Carlos Eduardo Dias Comas, *Cidade Funcional, Cidade Figurativa: dois paradigmas em conflito*, PROPAR, 1992.

e pontuada preferencialmente por torres ou barras elevadas sobre *pilotis*; o parque como espaço público já não se encontra mais na cidade, mas a cidade se encontra no parque.

O fragmento de cidade que refere o presente trabalho é o bairro Pocitos em Montevidéu e em particular, o conector urbano “Rambla de Pocitos”, o qual se inscreve dentro da primeira modalidade da cidade figurativa como parte da cidade tradicional. Este setor se estrutura a partir de blocos de borde fechado que apresentam continuidade e linha em direção ao espaço urbano da costa.

Sendo mais preciso na definição e caracterização deste setor, o trabalho se enfoca no setor da cidade que apresenta a maior densidade urbana de Montevidéu e que se conforma a partir de blocos de borde fechado, integrados mediante lotes que se associam entre si através de muros divisos e liberam fundos para conformar em muitos casos um coração de bloco, não comum, mas sim dividido pelo mesmo loteamento que serve fundamentalmente para acondicionar com luz natural e ventilar as habitações que não dão em direção à frente. A densidade do setor é a mais alta da cidade e supera as 300 habitações por hectare com um uso quase cem por cento residenciais destinados a um nível médio alto e alto.

Nos térreos coexistem serviços comerciais e serviços de uso cotidiano. Os tipos de edifícios predominantes são edifícios em altura de dez andares, de propriedade horizontal, construídos todos posteriormente em 1950, data a partir da qual se tem o grande impulso de desenvolvimento e crescimento deste setor urbano.

Estas peças arquitetônicas são edifícios *multi-familiares* construídos segundo o regime de propriedade horizontal e conformam o bloco típico de borde fechado. A consolidação da área com os tipos de edifícios aludidos, no período de 1950-60, produz a quase: homogeneidade, programática, tipológica, e inclusão estilística do caso de estudo da Tese.

### 5.3 Identificação do setor de estudo

Na estrutura urbana de Montevidéu podemos realizar um estudo da correlação entre densidades e morfologia que nos leva a identificar tecnicamente o setor no estudo. É pertinente falar de tecido urbano e nesse sentido cave mencionar que “*A relação dialética da rua e os edifícios, ou melhor, as parcelas construídas, estabelece a existência do tecido*”<sup>3</sup> e é esta relação em conjunto, com a densidade correspondente, que nos permite caracterizar e identificar distintas partes de cidade e reconhecer as complexidades existentes.

<sup>3</sup> Philippe Panerai, Et al., Formas urbanas: de la manzana al bloque, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

Neste sentido podemos ver abaixo os componentes identificados nas distintas estruturas edílicas-urbanas<sup>4</sup>:

- 1-. Os traçados e a organização parte como suportes físico-estruturadores das conformações morfológicas
- 2-. As “texturas”, conceito sintético descritivo dos tecidos.
- 3-. Os agrupamentos tipo-morfológicos característicos dos espaços construídos.

Em uma possível proposta metodológica podemos dividir a cidade em cinco grupos – categorias que classificam as distintas densidades habitacionais. A categoria 1 cobre o espectro até 35 habitações por hectare, a categoria 2 até 70 hab-hec., a categoria 3 até 105, a categoria 4 até 140 hab-hec. e a categoria 5 compreendendo mais de 141 habitações por hectare. As categorias de densidade mais altas (4 e 5), são os que correspondem aos bairros Centro, Palermo, Cordón, Barrio Sur e Pocitos.

A cidade de Montevideu se estendeu nos últimos cinquenta anos com densidades muito baixas, quase a metade da mancha urbana, exatamente 46 % da área de blocos, está embaixo de 35 habitações por hectare. Isto faz com que a cidade seja cara e ineficiente, aspecto que em uma cidade de maior população é muito prejudicial, mas em uma cidade de 1.5 milhões de habitantes não é tão crítico. As exceções deste crescimento recente da cidade constituem os conjuntos habitacionais dispersos nos distintos bairros de Montevideu. E também como exceção em relação ao que foi dito anteriormente, tem as áreas que apresentam maiores densidades, em particular nosso caso de estudo do Bairro de Pocitos.

Podemos dizer que a categoria 5 apresenta valores acima de 140 habitações por hectare e como subcaso, temos os valores que se situam acima de 300 habitações por hectare. Estes valores correspondem com o predomínio absoluto do tipo de apartamentos em altura, característicos e próprio da Rambla de Pocitos. Em consideração aos traçados e a organização parte identificam-se com sete tipos básicos na conformação de blocos: quadrícula, macro quadrícula, irregular, retangular, macro retangular, jardim e super bloco <sup>5</sup>.

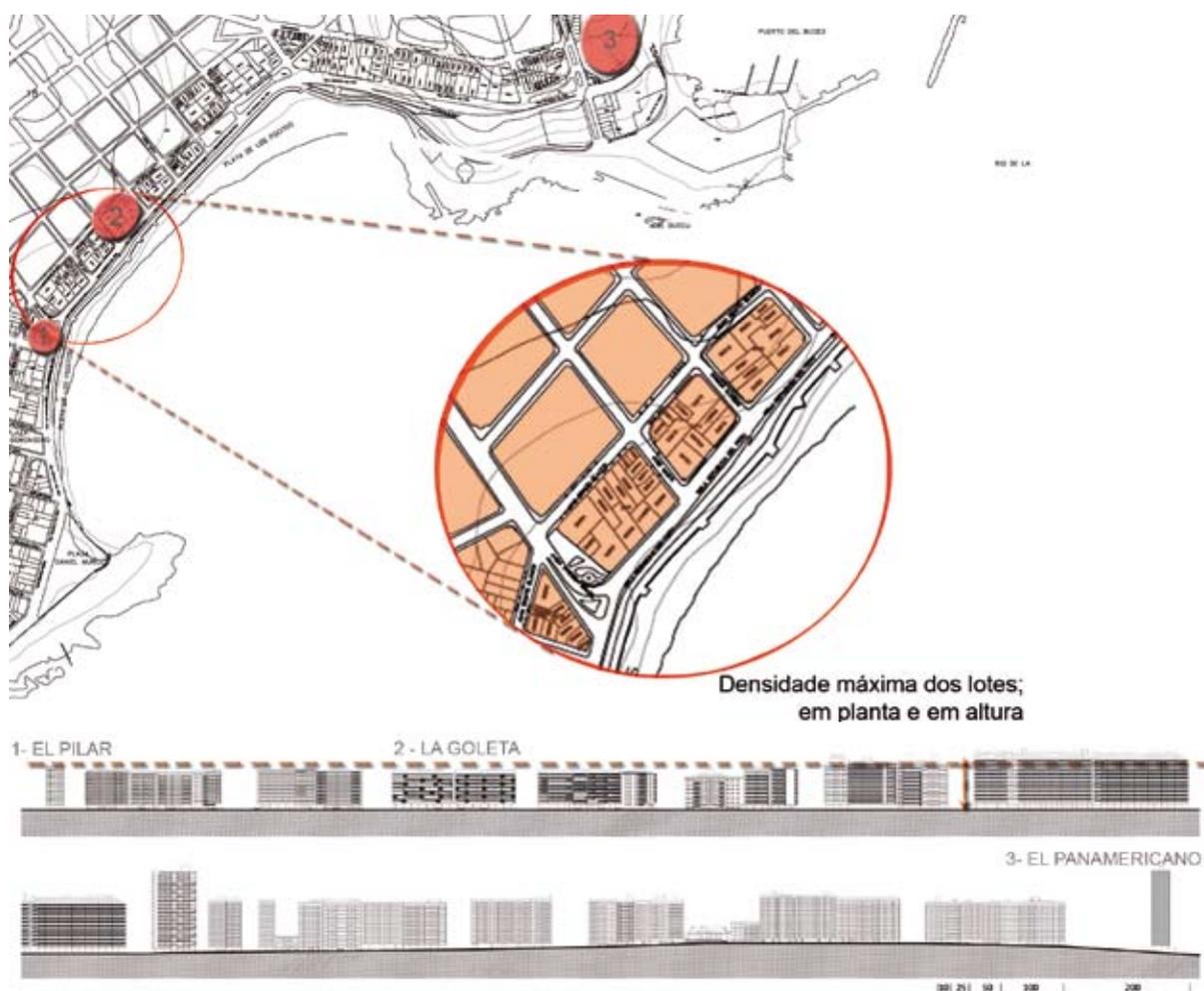
O tecido na zona de estudo pertence à classificação de bloco (ou quarteirão) fechado e que se conforma a partir de um borde; alta ocupação do solo com centro livre; alta densidade predial com importante presença de edificação em altura, generalizada em sua máxima por normativa de 30 metros; edifícios construídos entre divisas, com reduzidos retiros frontais (em geral de 4 metros). O uso predominante é habitacional *multi-familiar* coexistindo nos térreos serviços e usos comerciais.

<sup>4</sup> Adriana Brena, Montevideo: correlación entre densidades y morfología, Uruguai, Instituto de la teoría de la arquitectura y urbanismo, 1999.

<sup>5</sup> Ibidem.

Os tipos de edifícios predominantes são edifícios em altura de propriedade horizontal, cujo projeto e construção são posteriores a 1950. Corresponde esta definição ao Barrio Pocitos e setores de Punta Carretas.

A respeito do espaço público no caso da Rambla de Pocitos, as fachadas continuam em altura é o principal elemento conformado e estruturado do espaço urbano. O ponto do espaço público na rambla de Pocitos sempre teve controvérsia e foi ponto de importantes críticas, fundamentalmente provenientes do setor acadêmico. Como exemplo, apresentamos um encontro de um trabalho de pesquisa do Instituto de Teoria e Urbanismo<sup>6</sup> que menciona que *“Evidentemente na Rambla, as proporções se modificam substancialmente, produzindo de todas as formas efeitos negativos sobre o espaço Praia”*. No mesmo trabalho também se questiona a respeito do tipo de cidade gerado: *“A tendência de consolidação do tipo-morfologia de maior densidade da cidade, tanto neste caso como em Pocitos, dá como resultado um bloco fechado em altura e com alto FOS, propõe interrogantes sobre o tratamento de fachadas posteriores e divisas, agravando a problemática do coração de bloco pelo desenvolvimento em altura quase homogêneo.”*



5.2 e 5.3: Vista e Fachada de Rambla Pocitos

<sup>6</sup> Ibidem.

## 5.4 Aproximação e evolução do programa edifício para analisar

O programa de edifício residencial em altura, impulsionado pelo investimento privado e destinado a produzir produtos para a venda, constitui praticamente 100% do corredor da Rambla de Pocitos.

	% DE ESPACIO PÚBLICO	ÁREA MANZANA (H2)	DENSIDAD PREDIAL PR/H2	ANCHO (M) Y RITMO DE FRENTES	SUPERFICIE PREDIOS (M²)	ALTURAS (M)	RETIROS FRONTAL LATERAL	FOS %	EDAD DE EDIFICACION PREDOMINANTE	USO DEL SUELO	DINÁMICA DE MERCADO
SITUACIÓN ACTUAL	32,5	0,75	26-18, media	11-20, irregular	400 a 800	30	0-4	70	1960-85	habitacional	alta substitución
NORMATIVA 1995	-	0,7 mínimo	intensiva	10 mínimo	200 mínimo	27 salvo Avdas.	4	80	-	zonal	-

Em outras palavras podemos nos referir a este produto arquitetônico através da seguinte enumeração de características:

- a) Construções de dez andares
- b) Associação dos edifícios através de muros divisos
- c) Um uso residencial como constante programática
- d) Grande permeabilidade na fachada principal em direção a Rambla
- e) Tratamento de remates superiores cuidados
- f) Térreos com alto grau de transparência e permeabilidade em direção ao espaço urbano
- g) Reduzidos retiros frontais de 4 metros
- h) Resolução dos retiros através de pequenos jardins com cuidadas porções de verde
- i) Unidades e edificações com boas terminações e bom nível de construção
- j) Usuários e consumidores pertencentes a um nível médio-alto e alto
- k) Produtos destinados a um setor sócio-econômico que quer e pode adquirir o direito de viver em primeira linha frente à beira da costa do Rio de la Plata
- l) Sentimento de aceitação e pertencimento a respeito da localização frentista à beira da costa.

É este o programa arquitetônico através do qual se manifesta com maior presença a arquitetura moderna em Montevideu e desde maneira quantitativa tem feito a transformação e renovação urbana e arquitetônica da cidade. Este programa tem uma relação direta e linear com relação à atividade imobiliária e, por conseguinte, é o marco de produção e consumo. Os projetos respondem a uma racionalidade construtiva e econômica, atendendo as expectativas de aspiração e de conforto dos setores sociais que exigem os consumidores.

Cabe destacar em todo o processo de desenvolvimento deste programa dois feitos muito importantes: o primeiro que marca o antecedente do edifício residencial em altura e é conhecida como o Edifício de Renta, tipologia característica dos anos trinta e quarenta; o segundo constitui a culminação normativa do programa residencial como fato singular e determinante no desenvolvimento do programa de edifício residencial em altura e o

desenvolvimento urbano da Rambla de Montevideú, a Lei de Propriedade Horizontal aprovada em 1946.

O estudo de casos, tal como se menciona no Capítulo 6, toma aqueles projetos residenciais que são parte do marco de *ciudad tradicional* que conforma blocos, oposto ao modelo de super blocos aplicados em Punta del Este ou em Brasília e em outros exemplos de cidades. Consideramos então o modelo de cidade o resultado da somatória de obras entre divisas, que aspira à leitura de uma dimensão unitária e um projeto coletivo de cidade.

No setor de estudo contamos situações de repetição e situações de excepcionalidade; estas últimas ainda trabalham seguindo leis de regulamentação que terminam também brincando em situações de repetição. A arquitetura moderna produzida neste momento e neste lugar físico da cidade responde toda às operações impulsionadas por promotores imobiliários privados e de sucesso no momento, que por sua vez, vendem a uma classe média alta e alta montevideana que aceita com satisfação a arquitetura produzida. Isto é, tanto o marco de consumo como o de produção era propício a este tipo de arquitetura que cumpre perfeitamente com a simplicidade de plantas abertas, funcionais e com a franca relação com a paisagem exterior.

Na resolução de projetos prediais primou-se a planta tipo tomando a largura total do solar determinando um edifício definido constantemente entre divisas. Em alguns prédios de dimensões importantes se desenvolveram edifícios em dois corpos, mas predominou a realização de um só corpo, com disposição de um único pátio de ar e luz ao fundo do prédio definindo-se uma franca relação “frente – fundo” dos apartamentos.

A normativa possibilitou também a construção de um ou dois andares mais sobre a altura máxima permitida na linha de edificação, devendo retirar-se o plano da fachada dos andares que se agregam a mesma dimensão que o incremento de altura, isto é o que se denomina gabarito a 45 graus. Nestes andares retraídos dispõem-se apartamentos com plantas diferenciadas que aproveitam do uso dos extensos terraços.

Nos edifícios localizados em áreas predominantemente residenciais o térreo não se destinou ao uso comercial e se liberou a outros usos tais como garagem, play ground, nurseiy, outro serviços ou apartamentos. O hall de acesso constituiu uma “vidraria” de status social dos proprietários, e para lhe outorgar a representatividade requerida elaboraram novamente alguns dos postulados das correntes arquitetônicas internacionais que buscavam liberar o térreo para criar um espaço transparente e fluido. Inspirados nas idéias de Le Corbusier, Mies, Neutra entre outros.

## 5.5 Construção em altura

A produção do programa de edifícios em altura influi nas relações com o ambiente urbano e se vincula diretamente com o tradicional da cultura uruguaia. Cabe esclarecer este ponto, quando se fala de construção em altura no Uruguai, devemos entender que a mesma responde a uma construção de dez andares ou trinta metros, medida máxima normativa no geral.

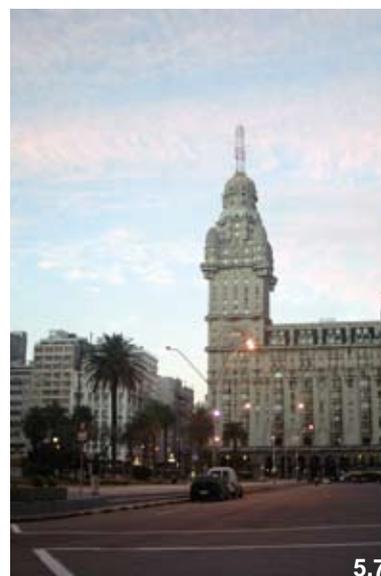
Algumas das componentes culturais que participam neste processo de transformação são: a própria história da cidade; o mito emergente com a comemoração do “Centenário” (da Independência); o rol que foi atribuído à edificação em altura na transformação de Montevidéu na cidade moderna; o valor cultural que os uruguaios historicamente atribuem à casa própria e ao direito de propriedade; fatores de índole política como os limites de atuação do público e do privado; outros de origem legal e territorial como são os limites parcelares, a hierarquização dos espaços públicos urbanos e a representatividade social.

O espírito do homem moderno, dos valores que supõem um novo estilo de vida pode ser capturado por um setor da população a partir da própria moradia; o espaço doméstico deve ser também expressão do moderno. Estabeleceu-se culturalmente a atribuição de valores à transformação em altura da cidade e à demolição do velho e do caduco (salvo aqueles edifícios considerados monumentos, por certo muito poucos) e a substituição pelo moderno.

São eloqüentes os testemunhos que a imprensa escrita publicou a respeito e parecem ditas premissas condições necessárias e quase suficientes para transformar Montevidéu em uma “cidade Moderna”, neste sentido a revista “Mundo Uruguayo” publicava: “O futuro Palácio Salvo será como os décimos mais acima, o mais estupendo e magnífico de nossos edifícios civis. Constará com dois térreos no nível da rua, nove andares sobre o nível desta e uma grande torre cuja



5.6



5.7



5.8

5.6: Revista *Mundo Uruguayo*, 1954  
5.7 e 5.8: Palacio Salvo, Mario Palanti, 1922

altura oscilará entre os 85 a 90 metros. Na América do Sul não há atualmente nenhum edifício que tenha essa altura e será então Montevideú, que tantos anos demorou a crescer em direção ao alto, a primeira cidade que contará com um edifício dessa magnitude, em franca concorrência com os grandes aranhas-céus da cidade do dólar”.<sup>7</sup>

É assim que se celebra a transformação urbana, exemplificando o artigo que apresenta ao projeto do Palácio Lápido publicado na revista “Arquitectura”: “(...) o novo edifício há de pôr uma nota extraordinária no ambiente de nossa principal via de trânsito”.<sup>8</sup>

E com relação aos andares destinados aos apartamentos destacamos:

“Estes 11 andares destinados a habitações conterão 29 locais alugáveis, de luxo, como corresponde a localização em plena Avenida, e serão não só pelos materiais que empregaram mas sim pelas instalações modelo de radiotelefonía, telefonía, calefação, refrigeração, eliminação de resíduos, etc. que constará. Com relação ao estilo adotado para as fachadas, as reproduções que apresentamos serão bem eloqüentes para a devida apreciação”. Esses preceitos não foram impulsionados exclusivamente pelo mercado e o interesse do benefício dos grandes negócios imobiliários; podemos afirmar que se sustentam na aspiração cidadã de progresso amplamente compartilhada e enraizada nos projetos urbanos tais como: realização de parques, traçados de avenidas, ramblas e bulevares, construção de edifícios públicos e privados, alguns hotéis e os “palácios” como se denominaram muitos dos edifícios para o aluguel de habitações, que começaram a elevar-se desde os finais do século XIX.



5.9: Edifício Lápido, Juan Aubriot e Ricardo Valabrega, 1929

<sup>7</sup> Artigo da Revista *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 16/XI/1922, Año IV, Nº201, Arquivo I.H.A., Carpeta 96/33

<sup>8</sup> Revista *Arquitectura*, S.A.U., Montevideú, 1930

## 5.6 Situação econômica

Desde os primeiros anos do período que se estuda, observamos crescimento ao estímulo econômico dirigido ao consumo que significou uma verdadeira revolução na vida doméstica, maior poder aquisitivo das pessoas e, por conseguinte, um modo anedótico que existiu neste período a maior oferta de “eletrodomésticos” ao menor custo, transformaram-se em objetos cotidianos ao alcance de famílias de “classe média”. Este fato teve uma incidência direta na organização planimétrica dos apartamentos, por exemplo, na cozinha. Nas maiores unidades houve um acréscimo na área, diferenciando uma zona de ante-cozinha (office), e se incorporou o terraço – lavanderia que conjuntamente com o quarto e o banheiro de serviço conformaram uma área de serviço.

Além disso, adquiriu interesse especial a disposição dos artefatos e equipamentos como também o desenho dos móveis incorporados para que a mesma fosse “funcional”.

Adaptou-se também, de maneira muito parcial e pontual, o critério de flexibilidade que implicava a busca de maior aproveitamento dos espaços, tal como fosse factível a integração ou independência segundo os requerimentos. Associa-se a isto a especial preocupação pela fluidez do espaço e a criação de ambientes delimitados por *cerramientos* móveis, levianos, translúcidos ou transparentes tendendo à “imaterialidade”. Conceitos aplicados aos espaços: sala de estar, sala de jantar e estúdio, abrindo-se em direção ao espaço da rua, estabelecendo uma vinculação visual em direção ao espaço exterior, intermediando geralmente um terraço de dimensões mais generosas que as das varandas dos edifícios de décadas atrás.

Em determinados setores da atividade industrial do país produziram, durante a Segunda Guerra Mundial, importantes recessos causados pelas dificuldades para adquirir no exterior insumos básicos para a produção. As dificuldades que o conflito armado produziu na aquisição de maquinaria e insumos para a indústria da construção provocaram um déficit na oferta de novas moradias, principalmente em obras que requeriam determinado desenvolvimento dos sistemas construtivos, entre elas os edifícios em altura.

A reativação começou uma vez finalizando o conflito bélico. “O Uruguai desfrutou de uma situação econômica favorável, derivada dos benefícios que deixaram nossa produção agropecuária e nosso comércio exterior durante a Segunda Guerra Mundial, o período de reconstrução e a posterior Guerra da Coreia, (...)”<sup>9</sup> Além disso, os setores do agro produziram acumulação de divisas que permitiu o crescimento das importações de insumos básicas para a produção nacional, e um crescimento de capital factível para investir, entre outros, em negócios imobiliários. Esta época de bonança econômica que viveu o país redundou em crescimento salarial, aumento da capacidade de consumo e de poupar de alguns setores

<sup>9</sup> Cochi Nahun, Trochon Frega, Historia Uruguay. Crisis política y recuperación económica, Tomo VII, Montevideo, 1989,

da população e maiores benefícios no comércio interno. Geraram-se assim condições econômicas e de produção particulares que definem os grandes traços da situação conjuntural da produção do programa arquitetônico de edifício residencial em altura e a incidência nas transformações da cidade.

O centro era reconhecido e valorizado como uma zona urbana polifuncional com usos comerciais, administrativos, culturais e recreativos, e por sua vez, como prestigioso lugar de residência. Os “palácios” são chamados edifícios de aluguel e antecedem o programa estudado de edifício residencial em altura. Os palácios foram substituindo às construções de baixa altura desde o eixo Dieciocho de Julio (principal Avenida de Montevideú até os sessenta), em direção as ruas mais próximas (Diagonal Agraciada, Avenida de Pocitos, la Rambla Costera, 8 de Octubre, etc). Ao avançar o século XX, os lotes sobre importantes avenidas e próximos ao “Centro” foram adquirindo maior valor imobiliário. Foram apreciados culturalmente como partícipes do espírito da época, que para determinados setores da população, estava consolidando a imagem de uma cidade capital cosmopolita de um país progressista.

## 5.7 O marco legal: Lei da propriedade horizontal

A resolução das equações econômicas na construção de edifícios para moradia em altura, tanto pelo incremento do valor da terra urbana qualificada como pelo volume factível de construir, requereu maiores investimentos. Este fato determinou instrumentar novas estratégias de investimento que redundaram em melhor rentabilidade já que esta tinha deixado de radicar no aluguel das unidades. Começam assim a projetar novas formas legais para possibilitar o investimento e aquisição de moradia em edifícios.<sup>10</sup>

Em uma edição da revista “Arquitectura” em 1936 foi publicado um artigo que se referiu a um projeto de “Fraccionamento Horizontal” enviado pelo Poder Executivo, entre outros argumentos se fundamenta que: *“a venda parcial de edifícios oferece maior defesa ao credor hipotecário (...), solução que daria um valor venal maior e um valor comercial mais apreciável aos edifícios de vários andares. (...) o aluguel de posição aumenta de forma sensível, determinando o crescimento do valor territorial, o que obriga ao proprietário a construir edifícios cada vez mais altos (...).”*<sup>11</sup>

Foi a meados da década de 40 que a situação conjuntural propiciou o início de duas décadas de intensa produção do programa de edifícios em altura. Cita-se geralmente como fator

<sup>10</sup> Antecedentes jurídicos da “Propriedade Horizontal” foi rastreado desde o século VI nas cidades européias, por exemplo em Milão e Gênova. No século XX começou a desenvolver-se nas cidades da França e Itália no período de entreguerras, e teve grande auge uma vez finalizada a segunda Guerra Mundial, difundindo-se fora da Europa. Na América por exemplo no Código Civil Brasileiro pela Lei 30.710 de janeiro de 1916 se regulamentou a propriedade em condomínio e o Decreto – Lei 5.481 de junho de 1928 agregou regulamentação específica sobre a “Propriedade Horizontal”. No Direito Argentino o regime de propriedade horizontal se estabeleceu pela Lei 13.512 de 1948.

<sup>11</sup> Artigo “Fraccionamiento Horizontal” na Revista Arquitectura, S.A.U., Montevideú, 1936, N° 187

desencadeante e até “culpável” da mesma à Lei de Propriedade Horizontal, que foi a engrenagem que faltava para dinamizar o mercado imobiliário nesse setor.

A ausência até 1946 de um marco histórico jurídico a respeito da Propriedade Horizontal indica que os setores que tinham poder de intervenção careciam de interesse ou força relevante para incidir na criação. O mesmo pode ser percebido quando deram as condições necessárias para a produção e venda sob dito regime, no qual foi imprescindível contar com o marco legal. A lei foi então um instrumento mais e aprovação marcou um período importante nas transformações urbanas de Montevideú.

Aos poucos anos depois de ser sancionada e regulamentada esta lei, a revista “Arquitectura” publicou um artigo titulado: “Lei de Venda da Propriedade por Apartamentos, resultados e possibilidades”. Alguns parágrafos são interessantes: *“Os resultados que podemos apreciar-se até agora não justificam um ilimitado otimismo sobre os benefícios da nova lei (...) Mas onde mais possibilidades criativas oferece a lei, é na remodelação de áreas centrais da Capital, com efeito, quarteirões inteiros da cidade velha podem ser matéria de transformação, cada uma delas em uma operação coletiva, possa fazer factível um mais benéfico e livre uso da terra, dando lugar à formação de grandes blocos. (...) a dificuldade não está no arquitetônico: radica nas características do financiamento dessas grandes operações. (...) blocos de moradias de custo médio, edifícios de habitações coletivas para sindicatos, sociedades e cooperativas, (...) podem derivar-se de uma aplicação mais ampla da lei”*.

Em outro aspecto comenta: *“a lei tem a finalidade de quitar toda exclusividade de patrimônio para pôr em mãos de muitos a possibilidade de estabelecer-se em qualquer parte, mas agrega-se a continuação a necessidade de pôr limite à especulação: a maior possibilidade de demanda, pode trazer um repentino e repetido encarecimento da terra”*.<sup>12</sup>

A lei foi fundamental para a captação de capital financeiro e no investimento em função da viabilidade mais imediata do mercado, gerando a importante produção imobiliária deste período.

O projeto coletivo de cidade moderna e a transformação em altura foram possíveis então graças à somatória de interesses e realizações padrão a padrão, satisfazendo uma equação econômica viável de mercado, e foi a Lei de Propriedade Horizontal o instrumento legal que o fez viável.

A construção destes edifícios e o sistema bancário se relacionavam geralmente a partir da criação de sociedades anônimas com o único propósito de construir edifícios de apartamentos financiados por bancos privados.

<sup>12</sup> Revista Arquitectura, S.A.U., Montevideú, 1950. N° 222

Várias empresas construtoras desenvolveram e cresceram suas atividades em relação aos empreendimentos imobiliários na construção dos edifícios residenciais em altura. Neste sentido a trajetória mais conhecida é a de “Pintos Risso S.A.”, empresa que funda o arquiteto Walter Pintos Risso. Esta afirma que se constituiu em um referente no que diz respeito à importante quantidade de edifícios construídos, mas também a publicidade utilizada e a permanência por décadas no mercado imobiliário.

Com relação à venda dos imóveis, esta podia ser realizada diretamente nos apartamentos imobiliários da sociedade que era construída, como derivar-se dos apartamentos imobiliários dos bancos ou de imobiliárias já consolidadas na praça. Inclusive, cabe destacar que desde Buenos Aires se decidiu abrir uma sede em Montevideú, “Existia um setor favorável, o econômico, favorecido por uma legislação liberal, pela larga possibilidade de movimento cambiário, e outras vantagens que justificavam a importância internacional financeira de Montevideú”.<sup>13</sup>

## 5.8 O programa residencial: peça de projeto da Rambla de Pocitos

“Os edifícios de apartamentos em altura foram os ícones da configuração moderna da cidade e da sociedade uruguaia da primeira metade do século XX; porém o boom da edificação foi produzido em na segunda metade, ao amparo das novas regras do jogo habilitadas pela Lei de Propriedade Horizontal de 1946”.<sup>14</sup> Foi assim como os novos atores modernos, - entre eles Raúl Sichero e Luis García Pardo-, produzem destacadas peças arquitetônicas em distintas partes de Montevideú e em particular, na Rambla de Pocitos.

As características destas peças são as atribuições estratégicas, áreas generosas tanto nas unidades como nas áreas comuns, bom nível de construção, durabilidade e funcionalidade e conforto. Os conceitos programáticos controlados são: o hall, os elementos de serviço do edifício, o penthouse, a suíte, o banheiro dividido, a chamada “cozinha americana”, os terraços, começam a ser parte importante destes projetos. O relevante de cada um destes elementos não é a originalidade, mas sim a instalação, a generalização, a difusão e a apropriação como elementos deste nicho programático e edilício.

A criação e o desenvolvimento de marca de alguns destes edifícios associados com o nome dos arquitetos, como sucedeu com Sichero, García Pardo e Pintos Risso, “operou na cadeia produtiva como uma ‘preventiva de confiança’, com o correspondente mais-valia de cada apartamento”<sup>15</sup> Ou seja, investir em um edifício com dita marca se entendia como uma operação confiável, segura, útil e com juros, o qual foi um elemento chave dentro das lógicas do mercado imobiliário.

<sup>13</sup> Juan Pablo Terra, *La vivienda*, Colección Nuestra Tierra, N. 38, Ed. Nuestra Tierra, dic. 1969.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

O *branding* histórico desta produção concentrada em sua grande maioria no bairro de Pocitos pode ser verificada nos distintos elementos comuns:

- A Singularidade e concentração do poder de marca destes programas.
- A comunicação e entendimento de sucesso com uma demanda.
- A capacidade de apropriação de uma palavra na mente do consumidor, neste sentido: “viver no Panamericano”, “viver no Pilar” se associa a atributos de qualidade e prestígio.
- A Percepção de qualidade por parte do mercado associada à supra dita noção de ‘produto’.
- O sucesso da permanência no tempo de “marca” gera um sentimento de confiabilidade muito importante.

Do que foi exposto neste capítulo podemos posicionar o edifício residencial em altura como elemento urbano significativo convalidado socialmente, e talvez seja a peça arquitetônica onde a modernidade mais pôde se manifestar. Os processos de gestão urbana e produção do mesmo foram transformadores dos tecidos e da ordem urbana, inscrevendo-se nas múltiplas dimensões ou “esferas” da rede dos processos históricos. Prevaleciam determinados valores tradicionais a respeito da atuação nos prédios referendados pela ordem jurídica, tanto no que se refere à propriedade privada dos mesmos, como à factível atuação do setor privado, cumprindo em cada caso com as normas gerais de uso do solo e edificação.

Além disso, estavam consolidadas as estimativas a respeito das condições de qualificação da estrutura urbana que tinha antecedentes fundados no prestígio social, características paisagísticas, dotação de serviços, valor imobiliário e outros atributos que determinaram áreas de preferência de localização. Esta valorização atuou em processos sinérgicos de concentração edilícia, e deu resposta a uma aspiração de residência de determinados setores populacionais com capacidade econômica que dinamizaram o mercado imobiliário.

O potencial de mudar determinadas áreas estabelecidas na normativa de regulação dos desenvolvimentos urbanos na previsão dos crescimentos, conjugada com as pautas culturais e os interesses econômicos condicionaram que transformações de entidade operassem principalmente nos tecidos consolidados e preferentemente e previamente qualificados.

Quando o valor de determinados edifícios produzidos em uma ordem espacial precedente já não correspondia com as exigências da “vida moderna” nem quando já não existiam modelos de projeto e gestão que atendessem a sua reabilitação, nem normas que os protegessem, foi então quando prevaleceu a atuação que determinava a substituição dos mesmos, geralmente por edifícios de maior altura, atribuindo-lhes neste processo o valor de ser indicador do progresso edilício da cidade. Além disso, foi em meio a conjuntura econômica e tecnológica do país, que as condições para a inversão e construção de novos edifícios de habitações agrupadas em altura foi possível. A aquisição significava a expectativa do benefício econômico em longo prazo outorgado por uma boa inversão, pauta controlada habilmente pela propaganda

imobiliária. A esta inversão se associou o valor do prestígio social que dita inversão representava, determinado pela “grande categoria do edifício” e a “privilegiada localização”.

O programa estudado como unidade edilícia na trama tradicional não pretendeu romper o esquema de rua, por mais que não quisesse provocou sim a ruptura na medida em que não conseguiu simultaneamente substituições. A dita qualidade alcançou ao final com o fechamento completo dos blocos dos tecidos intervindos.

Assim, estas peças arquitetônicas expressaram e simbolizaram também em função de uma lógica de mercado, a emersão da oferta de um produto de qualidade que satisfaz a demanda.

Nas áreas como o Centro e Pocitos os novos edifícios produziram a desarticulação dos tecidos, demolindo o que aí se encontrava para a inserção conjuntos de edifícios que hoje podemos considerar de valor patrimonial. Quanto à desarticulação dos tecidos e as contradições que os edifícios em altura geravam ao alterar a homogeneidade dos mesmos, algumas críticas as avaliaram como situações de conflito. Essas críticas não tiveram o peso cultural, nem produziu nesse momento um desenvolvimento teórico e pró-positivo que incidisse nas formulações normativas de contralor, tal como transformaram as lógicas de produção nos aspectos de desenho da cidade. As incompatibilidades que no tecido se produziam, foram consideradas situações transitórias.

Setores da população de níveis de renda altos se apropriaram das áreas urbanas melhor qualificadas, exercendo o direito sobre o patrimônio herdado. As novas gerações consideravam que possuíam, e alargaram as bases de participação, no entanto se ampliou à oferta do mercado imobiliário para outras franjas da demanda com poder de compra.

Esta produção correspondeu-se com o momento histórico em que o modelo de desenvolvimento para o país alcançou seu ponto máximo no que se refere aos resultados econômicos. Estes resultados nutriram as frases tantas vezes reiteradas, “Como o Uruguai não há”, “Uruguai, a Suíça da América”, entre outras; produção que continuou por alguns anos mais, onde os sintomas da crise já se sentiam cada vez mais acelerados.

Em uma avaliação generalizada do programa de edifício residencial em altura deste período, podemos qualificar no conjunto como edifícios corretos, em que se aplicaram acertadas pautas de desenho e resolução espacial; edifícios que transformaram a caracterização paisagística fundamentalmente no Bairro de Pocitos, cuja rambla se constituiu como uma construção emblemática de uma época, de referência obrigatória no imaginário uruguaio, lugar de significação histórica e de identidade onde reconhecem os montevidéanos. São estes aspectos que continuam vigentes na valorização desta produção e que fazem que estes edifícios integrem o conjunto dos múltiplos elementos que caracterizam a identidade de Montevidéu.



5.11 ao 5.14: Rambla Pocitos, Montevideu

## BIBLIOGRAFIA DO CAPITULO

2. Boronat, Yolanda; Risso, Marta R., *La actividad inmobiliaria y la expansión urbana de Montevideo: el caso Bello & Reborati 1921-1936*: Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1996.
3. Brena, Adriana; Roche, Ingrid; Sommaruga, Rosana, *Montevideo: correlación entre densidades y morfología, Uruguay*, Instituto de la teoría de la arquitectura y urbanismo, 1999
4. Comas, Carlos Eduardo, Cidade Funcional, *Cidade Figurativa: dois paradigmas em conflito*, PROPAR, 1992
5. Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Uruguay
6. Nahun, Cochi; Frega, Trochon, *Historia Uruguay. Crisis política y recuperación económica*, Tomo VII, Montevidéo, 1989, pp. 97
7. Panerai, Philippe, Et al., *Formas urbanas: de la manzana al bloque*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986
8. Terra, Juan Pablo, *La vivienda*, Colección Nuestra Tierra, N. 38, Ed. Nuestra Tierra, dic. 1969
9. Revista *Arquitectura*, S.A.U., Montevidéo, 1930
10. Revista *Arquitectura*, S.A.U., Montevidéo, 1936, N° 187
11. Revista *Arquitectura*, S.A.U., Montevidéo., 1950. N° 222
12. Revista *Mundo Uruguayo*, Montevidéo, 16/XI/1922, Año IV, N°201, Archivo I.H.A., Carpeta 96/33





**CAPÍTULO 6**  
**A ARQUITETURA E A CAPACIDADE DE GERAR CIDADE**



## **CAPÍTULO 6**

### **A ARQUITETURA E A CAPACIDADE DE GERAR CIDADE**

#### **6.1 O projeto moderno e o sítio**

6.1.1 A lição de Mies

6.1.2 O Seagram e o Lever House em Nova Iorque

#### **6.2 Casos de estudo: os critérios para a eleição e análise**

#### **6.3 Condição de Repetitividade: Caso o Edifício La Goleta**

6.3.1 O primeiro em altura

6.3.2 A contribuição do projeto La Goleta na geração de cidade

#### **6.4 Condição de Excepcionalidade: Caso Edifício El Pilar**

6.4.1 O projeto

6.4.2 A contribuição do projeto El Pilar na geração de cidade

#### **6.5 Condição de Excepcionalidade: Caso Edifício Panamericano**

6.5.1 O projeto

6.5.2 A contribuição do projeto Panamericano na geração de cidade

#### **6.6 As possíveis leituras das obras**

6.6.1 O cultural

6.6.2 O técnico

6.6.3 O pragmático

#### **6.7 A arquitetura da Rambla de Pocitos e a capacidade de gerar cidade**





6.1: Vista de Rambla Pocitos e como remate El Panamericano

Nos capítulos anteriores apresentamos as bases e premissas da investigação em confrontação com os processos históricos e culturais; também apresentamos o caso de estudo em concreto com a análise do produto do projeto arquitetônico gerador da fração urbana, o edifício residencial em altura.

Neste último capítulo pretendemos mostrar a relação entre a dimensão arquitetônica com a cidade, a contribuição da arquitetura moderna neste tema e, a possível leitura de um projeto coletivo, isto é, a essência da comprovação das hipóteses expostas.

Analizamos os projetos que caracterizam o setor da Rambla de Pocitos, no entanto as obras individuais e também na dimensão coletiva, ambas, são as escalas que validam a qualidade de gerar cidade.

## 6.1 O projeto moderno e o sítio

Como mencionamos em outras partes desta tese, um dos principais ataques dos pós-modernistas à produção moderna era a suposta indiferença dos seus projetos em relação às condições do lugar. Diante desta afirmação cabe mencionar que existem projetos do cenário internacional que foram produzidos sob as regras da modernidade e são contundentes testemunhos físicos que rebatem totalmente este preceito e, demonstramos a partir dele, que talvez sejam os modernos, muito mais que outros, quem utilizou critérios de projetos para estabelecer as ligas e relações mais fortes e por sua vez mais sutis em relação ao contexto, seja este urbano ou natural.

É pertinente destacar que a modernidade sempre negou, e de modo expresso, o recurso da mimesis no tanto estratégia de projeto quanto a associação ao espaço; os projetos modernos no geral posicionam-se na modernidade como obras do homem e no entanto produto distinto à natureza, opõe-se e contrasta-se. As obras inserem-se nos diferentes contextos a partir de

lógicas físicas e tectônicas próprias e, por conseguinte, o contraste e a diferenciação, -sejam estes de ordem geométrica, cromática ou para compor--, são os recursos de projetos utilizados.

Nos seguintes pontos analisamos certos princípios utilizados por Mies e dois projetos localizados em Manhattan. Estes casos exemplificam o posicionamento e as estratégias de projetos utilizadas por alguns arquitetos modernos no cenário internacional no tema específico do projeto e o espaço.

### 6.1.1 A Lição de Mies

Mies van der Rohe que frequentemente faz referência aos mestres uruguaios nas suas obras e nos seus discursos, propõe claros ensinamentos sobre o tema de projeto e lugar. Nos projetos, sejam estes urbanos ou inseridos em paisagens urbanas, podemos apreciar um claro e inteligente posicionamento da resposta que a arquitetura deve ter em relação ao espaço e a paisagem. Sobre este assunto Cristina Gáston expressa: *“Toda arquitetura autêntica oferece sempre explícita ou implicitamente uma réplica do espaço físico que acolhe, o entorno o qual se incorpora”*. A autora cita na mesma publicação a Mies, quem em 1928, em uma palestra celebrada em Berlim dizia: *“A arquitetura é a relação espacial do homem com o entorno e a expressão de como se afirma nele e como saber dominá-lo. Por isso, a arquitetura não é só um problema técnico, nem um problema exclusivamente organizacional e econômico. Na realidade, a arquitetura sempre é a consumação espacial de uma decisão intelectual”*<sup>1</sup>.

De fato, Mies, que entre 1945 e 1951 trabalhou no projeto e construção da casa Farnsworth, na parte de fora de Chicago, visitou o lugar de implantação do projeto uma infinidade de vezes durante o projeto e a execução da construção, o objetivo era somente um: aprender e compreender o espaço e, portanto, propor o melhor vínculo e diálogo entre arquitetura e lugar.

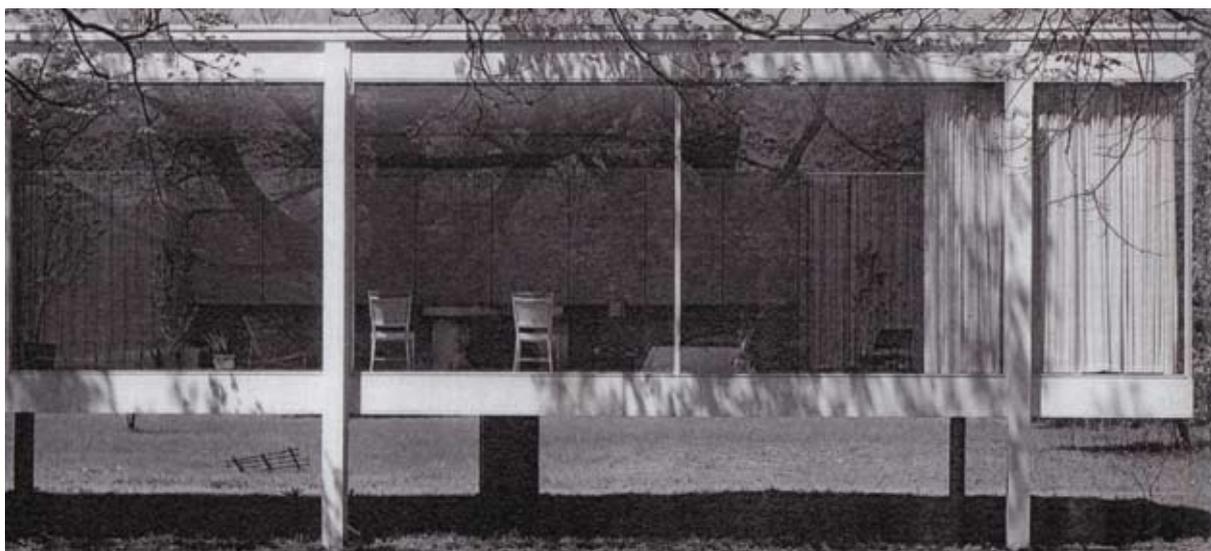
O projeto da casa Farnsworth está feito neste caso à medida do lugar; está projetado para essa paisagem e espaço particular e não para outro, nasce a partir do espaço. A caixa de cristal e aço situa-se precisamente entre as árvores que crescem nas margens do rio; o flotado que a casa tem com relação ao terreno também é uma resposta às condições do espaço; mas o recurso essencial do projeto que utiliza o arquiteto neste caso é a diferença, o resultado físico fino, os materiais e a geometria põem em jogo uma composição e um sistema de regras que associam-se a paisagem a partir do contraste.

Por sua vez, Hilberseimer, que manteve uma estreita relação com Mies, expôs melhor que ninguém o fundamento desta relação espacial na sua monografia sobre o arquiteto: *“Dado que a arquitetura existe no espaço, propõe um problema espacial. O homem é incapaz de perceber visualmente o espaço ilimitado; unicamente pode adverti-lo em relação com os objetos nele situados (...). A*

<sup>1</sup> Cristina Gastón Guirado, *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona, Arquithesis, 2005.

*arquitetura situa-se no espaço e, conseqüentemente, contém espaço; portanto, ajuda em uma dupla atuação: operar sobre o espaço exterior e, ao mesmo tempo, sobre o espaço interior”<sup>2</sup>.*

É necessário compreender Mies e a sua obra para entender que nos projetos o principal objetivo é fazer sensível o espaço e isto se consegue através da relação do projeto com o lugar; o poder de estabelecer as referências que organizem sua percepção visual desde o espaço e em direção a ele. Todas as outras questões do projeto ficaram supeditadas neste primeiro conceito. Hilberseimer manifesta esta dupla condição da arquitetura que implica todo o espaço dentro e fora do edifício estão sempre presentes no projeto.



6.2: Casa Farnsworth, Arquiteto Mies van der Rohe, 1945-1951

### 6.1.2 O Seagram e o Lever House em Nova Iorque

Ilustrando este mesmo tema, é interessante observar a cidade de Nova York e a relação que a arquitetura em geral e alguns projetos em particular tem com a estrutura urbana. Os projetos modernos de O Seagram (Mies van der Rohe e Philip Johnson, 1954 – 1958) e o Lever House (Skidmore, Owings, Merrill, projeto de Gordon Bunshaft, 1951 – 1952) em Manhattan são edifícios com altura e constituem importantes peças arquitetônicas em franca relação com a cidade, portanto, podemos plantear certos paralelismos com os projetos analisados dos arquitetos montevideanos na Rambla de Pocitos.

Jencks faz menção a estes dos projetos no seu livro “A linguagem da arquitetura pós-moderna” e qualifica-os como fraco e redutivo; associa a estas obras a partir da vinculação com os grandes capitais e pela linguagem e as soluções construtivas e opta por não deter-se na relação dos projetos com a cidade.

<sup>2</sup> *Íbidem.*

Paradoxalmente, se fixa no pobre exemplo do projeto do ATT de Phillip Johnson (1978-1982), catalogado por Paul Goldberger como “o primeiro grande monumento do Pós-modernismo”, e menciona que com este projeto “o arranha-céus pode perder a insulsa codificação econômica e voltar a sua anterior posição como uma grande forma fantasiosa de capital (tanto capitalista como socialista)”.

Esta obra não expõe em nenhum caso uma integração nem no térreo nem nos andares superiores com a avenida e com o espaço urbano, não gera cidade.

William Curtis, cita que o Seagram e o Lever House foram os edifícios que marcaram a pauta da arquitetura progressista comercial dos Estados Unidos<sup>3</sup> mas tampouco menciona a virtude destes projetos na criação do espaço urbano; ambos os autores propõem uma análise parcial em que se referem somente às qualidades dos edifícios e de temas relativos à linguagem e as codificações.

Desde a ótica deste trabalho, os dois projetos são casos muito interessantes para analisar; ambos se conformam como peças completamente urbana e estão localizadas na avenida onde os projetos abrem estratégias de projetos diretamente dirigidas à atenção da relação com a cidade.

No caso do Lever House, o edifício se emerge perpendicularmente à avenida, a mesma ação de projeto que utiliza Sichero no Edifício Pan-americano; com isto, ambos projetos liberam um importante espaço lateral que por um lado gera a distância e o ar necessário para hierarquia e comemorar o objeto arquitetônico e por outro libera um espaço público e permeável à cidade, destinado ao uso público. O projeto arquitetônico cede espaço próprio em benefício do espaço público, em ambos edifícios dirige-se a permeabilidade no térreo como recurso de projeto de vinculação entre domínio privado e o público e de integração entre arquitetura e cidade.



6.3: Edifício Seagram, Arquiteto Mies van der Rohe e Philip Johnson, 1954-1957

6.4: Lever House, Gordon Bunshaft, 1950-1951

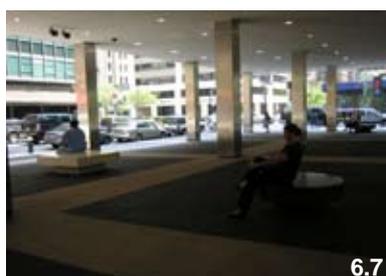
<sup>3</sup> William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, 1986. O autor diz que estes dos edifícios junto a os aranhas-céu horizontais de Eero Saarinen formam o início da arquitetura progressista norte americana.

No caso do Seagram, a impecável peça arquitetônica-urbana que sai da avenida para gerar uma praça, cria uma espaço público generoso e potente; Mies então desenvolve este elegante gesto que além de ser uma primeira leitura parece que se deve a hierarquia além do edifício. O espaço gerado também se conforma muito em uma importante praça urbana que se converte em um respiro, uma pausa e momento de calma no movimentado cenário do Park Avenue. Igual que o edifício Lever House, o Seagram busca integrar o espaço público e urbano ao espaço privado a partir do térreo livre e transparente. A cidade e a praça de acesso funcionam no mesmo espaço, a transparência do térreo permite integrar o interior com o exterior, o lobby é interior e se converte exterior.

De alguma maneira e, como a exclusão pela diferença das escalas, estas ações de projeto podem ser apreciadas também nas obras de Sichero e García Pardo; em particular os projetos para o Positano e o Panamericano desdobram estas mudanças geométricas na implantação com relação à trama existente.

O Lever House e o Seagram, igual ao Panamericano, expõem um hall-lobby permeável visual e espacialmente, aberto às quatro fachadas, contrarrestando com isto a condição predial entre as divisas. Nos três casos, os projetistas jogam e alternam as distintas escalas urbanas e arquitetônicas privada; jogam-se com inter-relações espaciais entre a geração de espaços abertos e fechados, lugares de sombra, o verde em continuidade exterior-interior, o espaço urbano que entre o térreo e o lobby exterior.

Definitivamente, os projetos plantean atitudes próprias da modernidade que atendem à arquitetura e ao espaço urbano, estratégias de projeto geradoras de cidade.

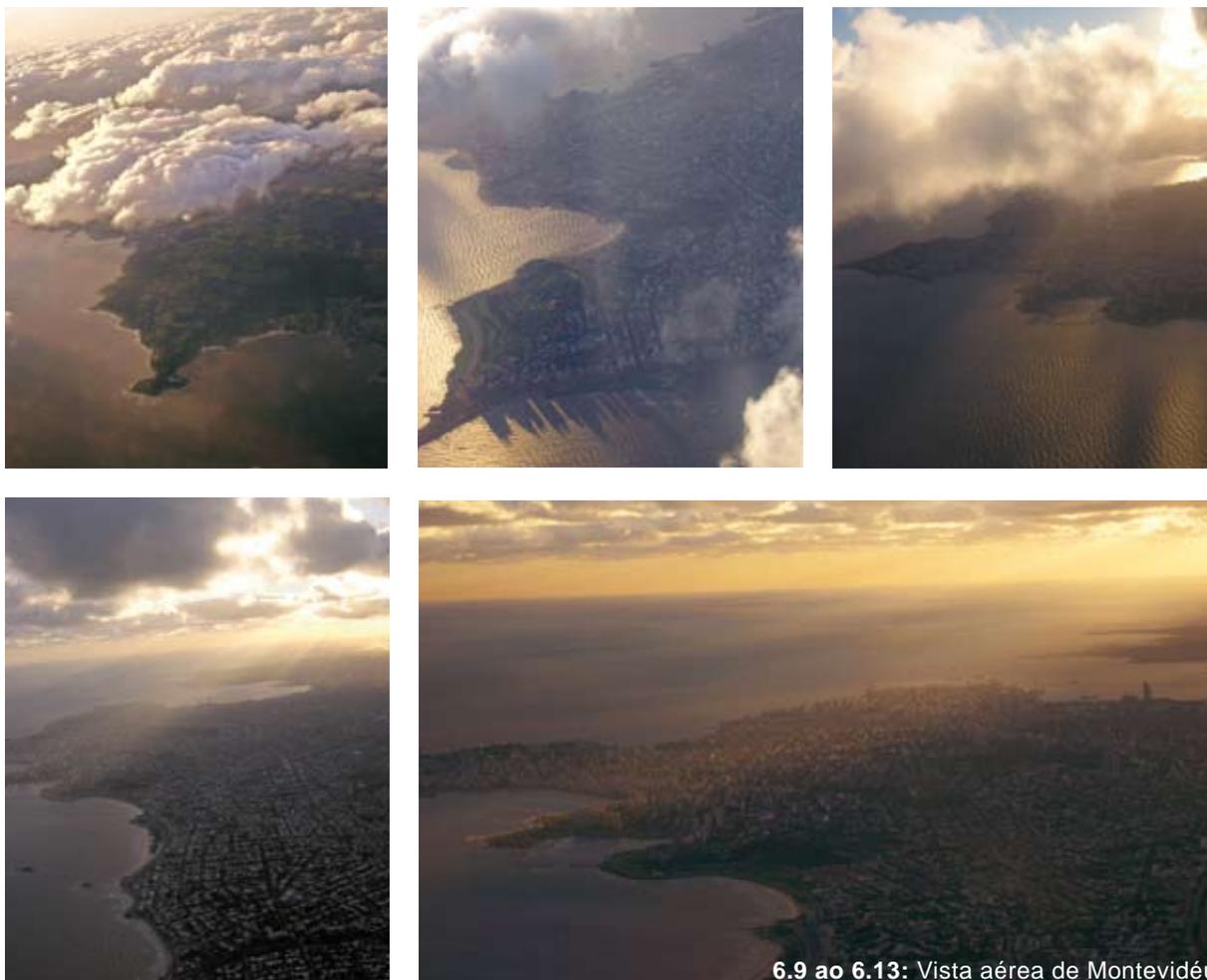


**6.5 ao 6.7:** O espaço público na planta livre do Lever House  
**6.8:** O hall em conexão com o espaço exterior

## 6.2 Casos de estudo: Os Critérios para a eleição e análise

Existem as condições essenciais no conector da Rambla de Pocitos de Montevideú: por um lado, a possível leitura dos projetos arquitetônicos como peças individuais e a relação com a leitura urbana; por outra parte, o poder de assumir um entendimento do projeto em termos de uma integração de arquiteturas, um projeto conformado a partir das iniciativas individuais; ou melhor, o poder de reconhecer um conjunto de peças individuais, que longe de contar somatória dissociada, integram e compõem a partir de uma codificação coletiva e conseguem então, esta dimensão de projeto integrado. É a este conjunto de condições projetos integrados que denominamos o “projeto coletivo” da Rambla de Pocitos. Como estratégia de análise, selecionamos para a análise três exemplos que nos habilitam a entender a dimensão coletiva do projeto Rambla de Pocitos.

As obras selecionadas são o edifício El Pilar, o edifício La Goleta e o edifício Panamericano; as três obras constituem importantes exemplos não só como projetos da modernidade montevideana como também peças arquitetônicas urbanas dentro da localização estratégica da cidade e no caso de estudo do setor urbano da Rambla de Pocitos. Por sua vez, as obras escolhidas cobrem as diversas estratégias de projetos levadas adiante por outros arquitetos e cobrem o conceito nas diferentes condições prediais e urbanas dentro do setor.





6.14: Plano de La Rambla Pocitos localização dos 3 casos de estudo

**Com o objetivo de definir os critérios na eleição destes três projetos enumeramos os seguintes pontos:**

1. Dois dos três casos escolhidos – El Pilar e El Panamericano - constituem os extremos do setor escolhido e colocam em manifesto as condições urbanas especiais que se analisam em cada caso.
2. Por outro lado, dois dos três casos – El Pilar e La Goleta - são parte do tecido e se associam aos projetos contíguos através de limite do prédio ou divisas. São de alguma maneira as situações urbanas que se repetem com condições de projetos arquitetônicos reiterados como geradores de cidade.
3. Os três exemplos são projetos modernos com uma concepção de projeto arquitetônico e urbano e também como uma condição técnica.
4. São projetos com uma forte responsabilidade urbana e, portanto reconhecem e atuam frente a uma especial condição locacional cumprindo seus roles como inícios, finais ou exemplos de continuidade urbana.
5. São três exemplos que, apesar da condição de programa de uso privado, apresentam uma importante condição de permeabilidade e de interação interior-exterior na chave moderna.
6. Por último, os projetos selecionados constituem a lista dos melhores projetos do repertório moderno uruguaio e pertencem aos dois autores mais importantes da modernidade uruguaia, Luis García Pardo e Raul Sicheo Bouret.

**esta página no se encua-  
derna..... insertar el anexo  
llamado PAP 139**

**esta página no se encuaderna..... insertar el anexo llamado PAP 139**

### 6.3 Condição de repetitividade: o caso edifício La Goleta

A repetição é a situação predial e urbana que se apresenta na Ramba de Pocitos como a solução tipológica que definimos a partir da associação com os outros projetos a partir de medeaneiras divisas e a fronteira em direção á faixa costeira. Neste sentido, a escolha do projeto de Sichero para o Edifício La Goleta é exemplar já que define muita das estratégias de projetos de posteriores projetistas.



6.15: Localização do caso de estudo; Edifício La Goleta

#### 6.3.1 O primeiro em altura

*“La Goleta foi o início da imagem de Montevideu moderno e balneário que, impressa em cartões postais, Uruguai se disseminou pelo mundo”<sup>4</sup>.*

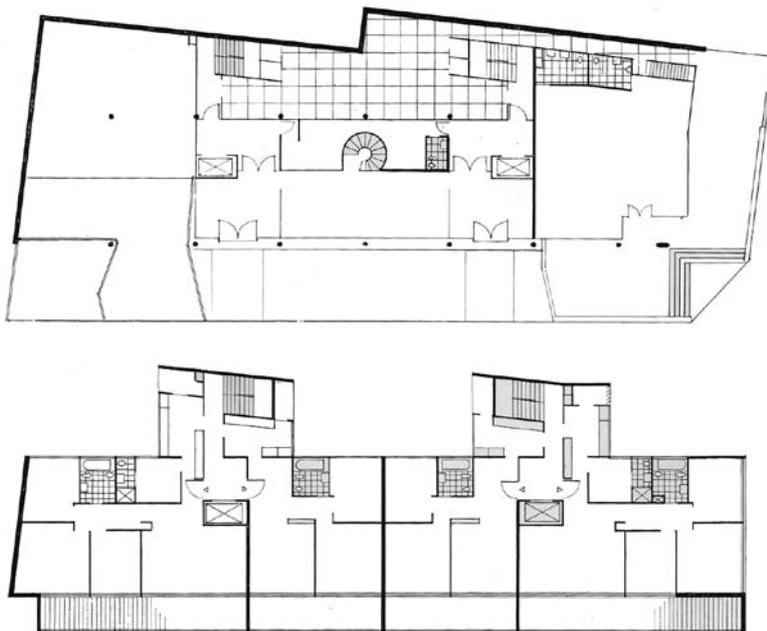
É interessante contrapor este exemplo com outros dois edifícios em altura da área que o antecede. O edifício Hotel Rambla de Mauricio Cravotto(1931) e o Mástil de Vasquez Barriere e Ruano (1930), foram construídos duas décadas antes e constituem as primeiras soluções à problemática do edifício em altura na linha costeira. Quando se compara o projeto de Cravotto com o de Sichero, este primeiro apresenta-se relativamente tosco,

<sup>4</sup> Lilita Carmona, *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*, Montevideo, IMM, 2008

LA GOLETA FUE EL PRIMER EDIFICIO CONSTRUIDO EN LA RAMBLA DEL PERÚ



6.16: Vista do Edifício La Goleta depois da sua construção, quando ainda era das primeiras obras  
6.17: Vista do penthouse



6.18: La Goleta: planta do térreo e planta tipo

TEXTO E IMÁGENES TOMADAS DE FRANCIS VIOLICH, CITIES OF LATIN AMERICA, HOUSING AND PLANNING TO THE SOUTH, U.S.A., REINHOLD PUBLISHING CORPORATION, N.Y. 1944.

Los nuevos edificios a lo largo de la playa de Montevideo son todavía un puñado comparados con el muro que forman alrededor de la Bahía de Copacabana, en Rio. Lo mejor de ellos, sin embargo, es la ligereza y franca expresión no encontrada en Copacabana. La proyección de losas y los louvers desvanecidos proveen un control solar hacia el mar, variando de posición debido a la alternancia de los apartamentos en los pisos sucesivos.

La azotea de mariposa del penthouse de los arquitectos, acentuado por las torres redondas para la maquinaria de elevador, cambia la silueta rectangular del bloque. Los detalles de Sichero, a pesar de ser simples, son siempre elegantes y la calidad de ejecución es siempre excelente.

que aposta em altura e com medianeras vistas; conceito que se opõe e muito à contenção e elegância de La Goleta.

Estritamente, nenhum dos dois projetos anteriores, está precisamente na frente do litoral senão em vias transversais, mas a poucos metros e com forte presença; este fato pode ser somado à condição pelas quais os blocos se conformam a partir de chalets, villas e petit-hotel de dois ou três andares se transformam nas primeiras peças protagonistas do litoral e de alguma maneira nos primeiros elementos que “violenta” ou afeta a tranqüila silhueta do litoral.

As ferramentas nos termos de técnicas aplicadas nestes casos não são muito diferentes das que habitaram ao projeto de La Goleta; porém entre os primeiros casos e o último projeto de Sichero existe uma distância cronológica, conceitual e técnica sobre a que vale a pena fixar-se, já que aí radica a mesma essência para a contribuição deste projeto para a dimensão coletiva do projeto rambla.

Os dos primeiros exemplos citados, - edifício Rambla e edifício El Mástil - se concentram em uma linguagem próxima ao *art-decò* e controlam uma proporção de cheios e vazios na qual a massa tem uma presença muito importante e dão confiança ao tratamento da superfície a responsabilidade de definir o caráter do edifício. E, a expressividade da fachada, os detalhes náuticos são mais evidentes pelos literales, mas na realidade todo o trabalho volumétrico de decomposição em partes, com articulações, encontros e “decoração” aparelhada, apontam no mesmo sentido. O projeto de Sichero para o edifício La Goleta não constitui o primeiro edifício em altura da Rambla de Pocitos, mas mesmo assim constitui o início.



6.19: Localização dos edifícios El Mastil e Rambla



**6.20 e 6.21:** Edifício El Mastil, construído na década de 30. Arquitetos G. Vázquez Barrierè e R. Ruano  
**6.22:** O edifício El Mástil foi uma das primeiras construções de gram altura



**6.23:** O edifício Rambla Hotel foi uma das primeiras construções de gram altura  
**6.24:** Rambla Hotel, Mauricio Cravotto, 1931  
**6.25:** Vista da Rambla Hotel (em primeiro plano) e fragmento da Rambla de Pocitos



**6.26:** Residencial Amphion/Olimpo, Walter Pintos Risso, 1992. O Jardim deixou de ser a conexão entre o privado e o público

### 6.3.2 A Contribuição do projeto La Goleta na geração de cidade

A possível associação da rambla de Pocitos com a linha do litoral de Copacabana no Rio de Janeiro, constitui um lugar comum justificado por muitas semelhanças físicas e, sobretudo, pelo mesmo impulso genético que podemos apreciar em ambos os casos: esta forma de caráter balneário e de parque lineal costeiro que comemora a qualificada paisagem marítima.

Esta comparação entre ambas “ramblas” já la plantea Francis Violich e se refere ao edifício La Goleta, deste modo: *“O novo edifício de apartamentos construídos ao longo da costa de Montevideú é ainda parte de um reduzido número de edifícios em altura comparado com a sólida parede ao longo da baía de Copacabana. O melhor disto, no entanto, é que têm uma ligeireza e direção de expressão não encontrada em Copacabana. Os Terraços projetados e louvers de madeira envernizada provêem de um controle solar proveniente do mar, os louvers variam de posição alternando-se nos diferentes andares do edifício. A borboleta do penthouse do arquiteto, acentuada pelas redondas torres da sala da maquinas do elevador, proporciona-lhe variação em relação à silhueta retangular do bloco. O detalhe de Sichero, apesar de ser muito simples, é sempre elegante e a qualidade de execução é excelente”*<sup>5</sup>.

O edifício Goleta constitui uma obra que exemplifica a condição predial mais típica e repetida dentro do conector urbano da Rambla de Montevideú. O projeto na primeira fase responde à frontetividade e a situação entre divisas, que é a situação geral dentro do setor de estudo. Diante disto, emprega-se em suas resolução as regras de composição gerais fiéis a condição predial e pos sua vez, responde a toda as normas sem exceção.

<sup>5</sup> Francis Violich, *Cities of Latin America, Housing and Planning to the South*, U.S.A., Reinhold Publishing Corporation. 1954.

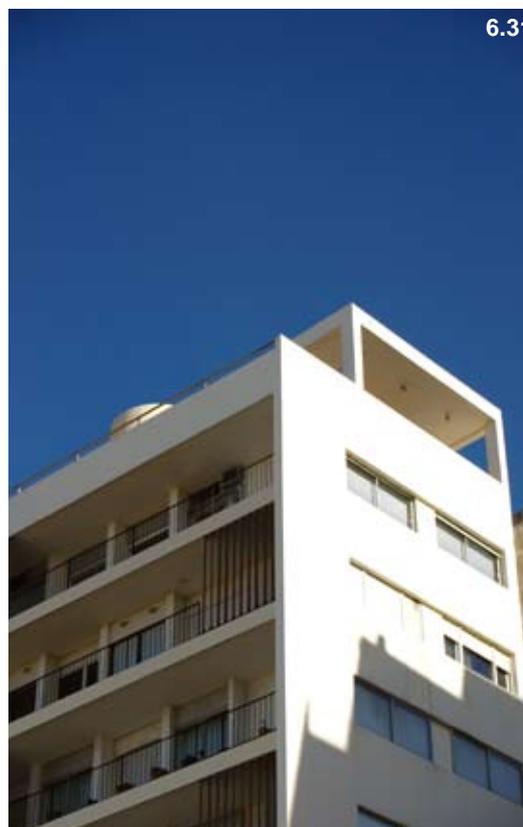
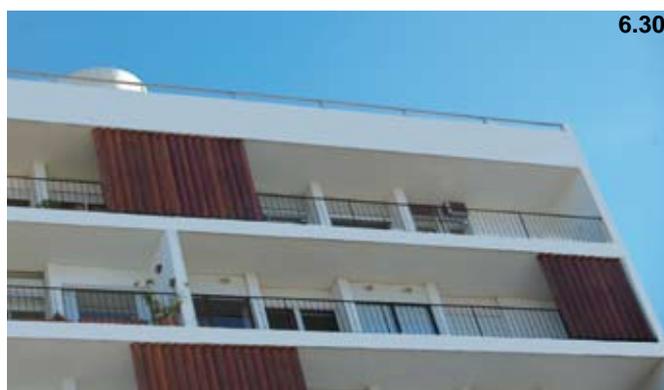


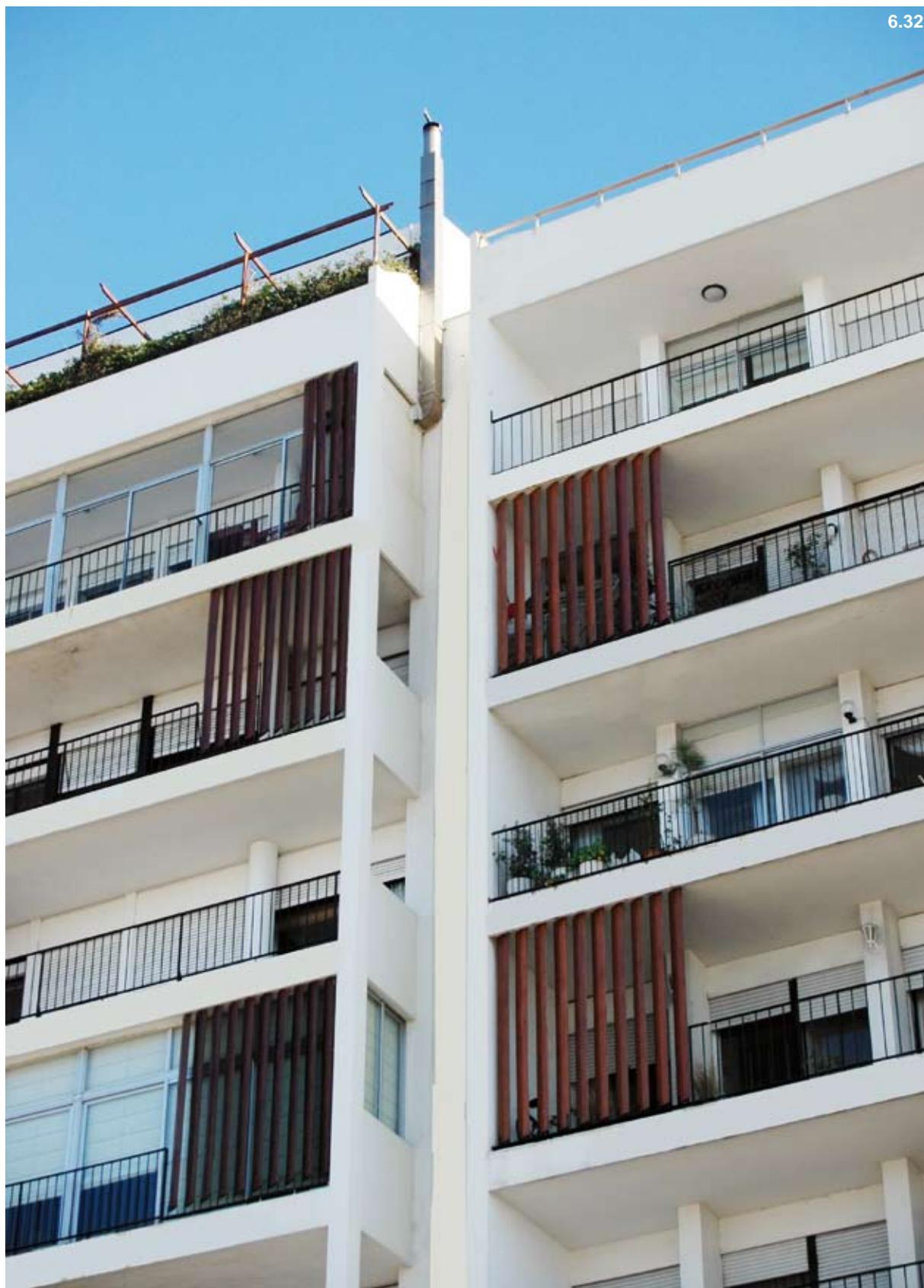
6.27:O desenho da esquina. Edifício La Goleta desde a Rambla

O edifício La Goleta constitui a peça arquitetônica-urbana contundente resolvida através de fachadas contínuas que vão até a rambla e, mesmo assim são dois edifícios contíguos, o momento conceitual e as estratégias de projetos utilizadas o transformam em um mesmo projeto. Por sua vez, complementa-se o tecido através do projetar com a máxima altura permitida (trinta metros e dez andares) utiliza-se a continuidade na composição horizontal, projetam-se cuidados remates superiores e dispõe-se de um térreo com continuidade permeável e frontal. Ambos os prédios chegam a completar a totalidade de um bloco, outorgando ao setor: potência e elegância resolvidas a partir da unidade e continuidade.

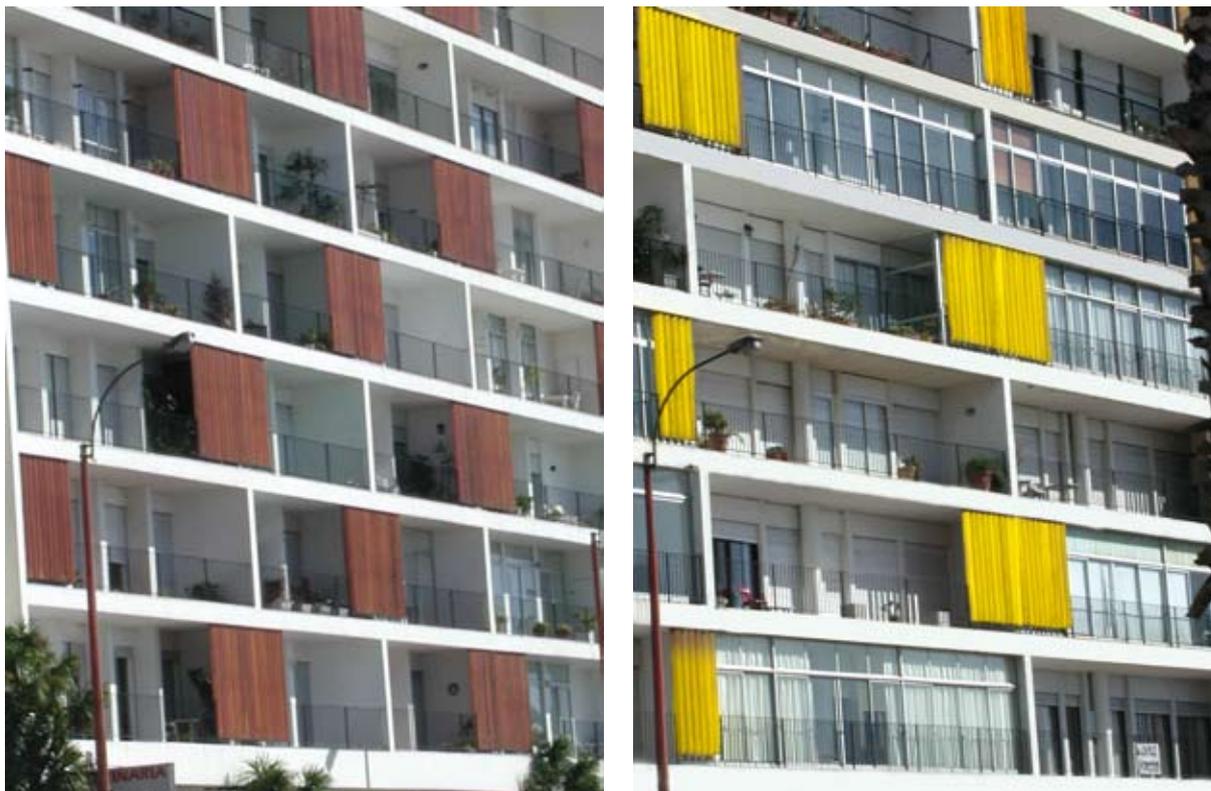
O tratamento da fachada se resolve por meio de simplicidade e continuidade horizontal, solução que logo suaviza e enriquece a partir da disposição de *guarda-sol* de madeira intercalado. Por outra parte e controlando critérios totalmente distintos, o projeto de La Goleta plantea praticamente, em termos de linguagem, um único recurso e potente expressivo: Os terraços profundos. Isto é o que definimos a imagem e a essência e, principalmente, confere caráter ao edifício: expressa uma situação singular e, portanto, uma vocação a borda do mar.

Esta simples decisão de utilizar este recurso de transformar os espaços exteriores das habitações nos elementos definidores da imagem e aplicá-lo de modo radical e com grande ofício, converte-se mais tarde, na fórmula utilizada em vários casos dentro de Rambla de Pocitos, e de modo como se estende grande parte da arquitetura do Barrio Pocitos.





**6.28:** Vista de conjunto. Edifício La Goleta desde a praia  
**6.29 ao 6.31:** O cuidado dos coroamentos do edifício  
**6.32:** A união dos dois edifícios que conformam La Goleta



6.33 e 6.34: Detalhes do guarda-sol e terraço em fachada

La Goleta propõe desta maneira um recurso simples que se demonstra com sucesso e se converte em um modelo. Tem um resultado positivo porque resolve aspectos concretos eficientemente: economia de material, acomodação razoável, simplicidade construtiva, iluminação em abundância e ventilação, mas acima de tudo, porque consegue com eficácia a comunicação de certos valores: a franca abertura ao exterior fala de uma vida ainda ao ar livre em altura e promete o aproveitamento de vistas e a integração com o qualificado contexto natural e urbano; sintetizam-se através da higiene e o hedonismo, a modernidade e a condição social.

La Goleta não necessita, de detalhes figurativos de referência náutica. Está implícita e não existe necessidade de ser literal. O projeto é em si mesmo um fato físico, que se comporta como embarcação: um objeto unitário à beira, desgrudado do solo e muito próximo ao limite terra-água, oferece a experiência desfrutar “desde coberta”, da paisagem marinha.

O projeto por um lado soluciona o edifício a “meio bloco”, entre divisas, colindante e na continuidade de fachadas e o linear, mas também é conformador de esquina. Isto permite manter a condição lateral através de um forte maciço revocado e branco, afirmando oposição à abertura total em frente à costa, solução que, por sua vez, evita explicitar processos tectônicos, recurso que contribui à abstração. O segundo elemento demonstrativo para as arquiteturas que sucede, completa o projeto coletivo e confere caráter particular ao espaço urbano, constitui a resolução do térreo aberto e profundo. Retirada do plano da fachada do resto do edifício, essencialmente composta de vidro e transparente, contem no interior um generoso hall-lobby





6.41



6.42



6.43

- 6.35:** Fachada de La Goleta vista desde o outro lado da Av. República del Perú  
**6.36:** Vista de La Goleta desde a rua Massini para a Rambla  
**6.37:** Vista da fachada lateral sobre a rua Guayaqui  
**6.38:** Vista de la Goleta desde a esquina da rua Guayaqui para a Rambla  
**6.39:** Detalhe do coroamento sobre a esquina da rua Guayaqui  
**6.40:** Planta do térreo edifício La Goleta com usos comerciais  
**6.41:** Vista do Edifício La Goleta desde a praia  
**6.42:** Vista do Edifício La Goleta em esquina com a rua Massini, desde a praia  
**6.43:** Vista do Edifício La Goleta em esquina com a rua Guayaqui, desde a praia

de acesso que deixa parte do prédio - o retiro frontal obrigatório de 4 metros - visível, amigável e permeável ao público para além da linha de propriedade.

Estas qualidades são recursos de projeto constante na maioria dos edifícios residenciais da rambla, acrescentando em alguns casos a incorporação de obras plásticas (em muitos casos de alto valor artístico) e equipamento de desenho reconhecido nos acessos como emblema comunicador daquela condição social da classe média alta e culta. Este mecanismo repetido confere a área e particularmente o percurso pela faixa litorânea um caráter amável e aberto, condição também do projeto coletivo da Rambla de Pocitos.

Ao contrário do que vimos antes, podemos observar recentes exemplos onde – aparentemente os novos requisitos de segurança combinados com outros que se referem às habilidades de projetos - optam por fechamentos em nível de prédio com grades que fecham e cortam a relação antes mencionada. Isto afirma e destaca a solução generosa e inteligente com o espaço público e o espaço social ainda enfatizando com precisão a definição pública – privada.

O projeto ajusta-se completamente à leitura do “projeto coletivo” arquitetônico-urbano no que se refere a unidade de critérios, mas também possui elementos característicos próprios que os qualificam como peça importante dentro do conjunto e do tecido urbano.



**6.44:** A planta do térreo, que permite a permeabilidade desde o espaço público

**6.45:** Detalhes do guarda-sol e terraço em fachada

**6.46:** Detalhes dos “terraços profundos”

**6.47:** Resolução da fachada e a relação pública -privada por médio dos guarda-sóis



**6.48:** Vista desde a praia, pode-se ver a continuidade das fachadas com os blocos contíguos



6.49: Vista do Edifício La Goleta desde a praia

## 6.4 Condição de excepcionalidade: Caso edifício El Pilar

### 6.4.1 O Projeto



6.50: Localização do caso de estudo; Edifício El Pilar

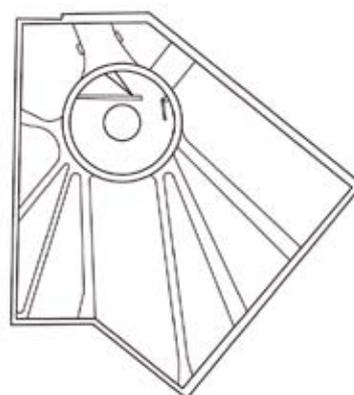
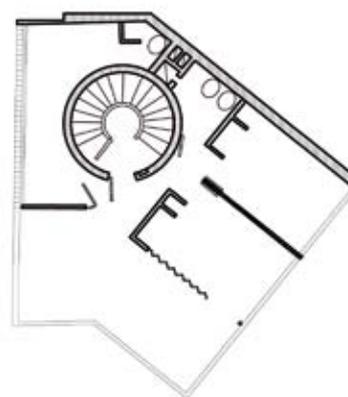
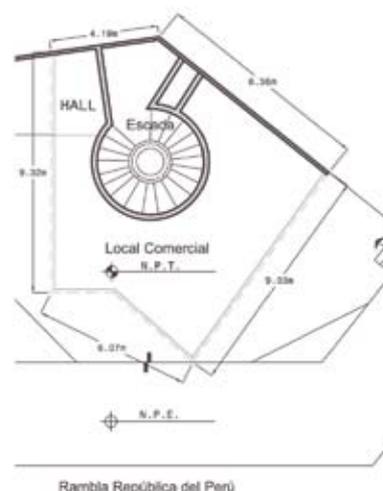
Trata-se de um edifício de dez andares construído à beira do mar de Montevideu; é um projeto muito exigido por um programa que parece não poder entrar em uma escassa parcela. No térreo se coloca um local comercial e o acesso aos apartamentos que se organizam um por andar a partir de um núcleo de circulação vertical de elevador e escadas incluídas em um cilindro estrutural de menos de 4 metros de diâmetro. Podemos dizer que a própria problemática do prédio leva ao arquiteto a uma postura de forte radicalismo e contundência no partido adotado.

O edifício parte de uma geometria cujo centro coloca-se contra as divisas e isto faz com que em seguida possa-se abrir totalmente em relação aos três planos de fachada. O centro mencionado ajusta-se ao único pilar (daí o nome do edifício), único elemento estrutural trabalhando a compreensão de onde partem raios de composição e estruturais que são as figas localizadas na última laje, das que penduram os tensores em nível da fachada.

O edifício El Pilar de Luis García Pardo é uma exceção em nível de projeto, mas ao mesmo tempo é uma peça arquitetônica imersa no tecido urbano e, portanto está de acordo com as leis normativas. As três fachadas da proa estão construídas totalmente em cristal conformando uma

divisão em vertical que corresponde com a localização dos tensores que sustentam as lajes dos entrespisos. Os serviços (cozinha e banheiro) do andar tipo estão expostos em torno do núcleo de circulação sobre a medianera; deste modo conseguem liberar a planta e as fachadas desde aquelas que têm total permeabilidade a paisagem. Um único pilar que centraliza as circulações verticais porta no extremo superior, grandes mensulas das que pendura os tensores que sustentam os extremos livres das lajes dos andares. Os esforços das mensulas se equilibram por um grupo de tensores que corre pelo muro medianero e está ancorado em um volumoso muro maciço de concreto. A solução proposta libera as plantas e fachadas de apoios intermediários aproveitando ao máximo a área com possibilidades de construir.

Talvez no caso El Pilar, a complexidade para resolver foi muito grande. A solução encontrada em nível de projeto e técnico tem motivos inteiramente pragmáticos e é o problemático da situação predial a condição que habilita à criativa solução e a tomada de partido. O próprio autor expressa o fato do seguinte modo: *“estes três edifícios, os projetei e construí na década dos anos cinquenta, momento no qual estávamos ainda sob a influência de certos princípios básicos do racionalismo arquitetônico. Os princípios de Corbusier, de fachada livre e planta livre ainda não tinham se desenvolvido tão bem; estes são para mim princípios mundiais e universais. Mas até então, estes princípios não tinham sido aplicados em Montevideú; então podemos dizer que sob esta influência e também inspirado pela arquitetura de Mies com relação à utilização de cristal como pele de fachada..., foi que projetei nestes três projetos... no Uruguai, sucede que não nos atrevemos a certas coisas e que talvez melhor é seguir controlando o conhecido e o que se fez sempre, por isto é que sempre parecia que era o país para fazer obras com base ao ladrilho, e não usar nossas novas técnicas...”*; *“... dada a localização do edifício El Pilar que está em frente a avenida Espanha, a avenida Brasil, a Rambla, e todas as limitações que tinha por causa das regulamentações municipais que eram quatro metros retiro de cada avenida, descontando a área desses quatro metros que ficava um congollo de 34 metros quadrados para poder edificar em planta baixa, foi ai que podemos*



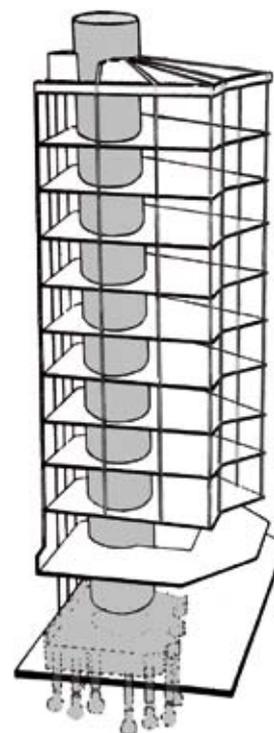
6.51: Planta do térreo  
 6.52: Planta tipo  
 6.53: Planta de terraço

fazer um pilar único, um cilindro no qual se desenvolveu as circulações verticais do edifício, uma escada helicoidal e um elevador, no olho da escada, e um elevador para chegar ao subsolo. Bom, eu tinha duas possibilidades, o cada andar fazia em mensula, ou senão, tinha que buscar soluções para o edifício, e que a mensula fosse ao último andar e pendurar o edifício. Fazendo cada andar em mensula que passava, que a mensula dava um plano inclinado e tinha que cumprir a regulamentação de altura de cada andar no ponto médio, em fachada ia dar uns três metros. Com relação a espessura da plancha a 3.20, e não sabia mais que 8 andares e um pequeno pretil, além de um volume de hormigom no total do edifício. Em contrapartida, levando o cilindro até o extremo, até ao terraço, continuando depois com a maquina de sensores e o tanque de água, fiz as mensulas no terraço, e ao fazer as mensulas na azotea, como as mensulas tem um plano inclinado, chegava à altura regulamentaria que o município permitia com relação à altura total de todos os edifícios e como as planchas que depois perduravam daí iam ser horizontais então, com 2.60 de altura mais os 20 cm de espessura de lousa saquei 9 andares, tive uma vantagem de um andar, e uma vantagem e uma economia enorme e um armado que saía mais barato. Essa é a razão pelo qual é o único pilar, essas limitações me obrigaram então, a pendurar o edifício. Depois eu soube, porque naquele momento não sabia, soube que tinha sido o primeiro no mundo.

Eu tinha consultado a outro engenheiro, muito reconhecido que resistiu a calculá-lo porque dizia que o pilar ia mennear; então, vi Dieste e quando lhe comentei o problema me disse deve ter uma maneira, ‘me traga e o estudo em seguida’, estudei perfeitamente e ai está, faz 40 anos que está o edifício parado”<sup>6</sup>.

É importante analisar que estes dois mestres – Luis G. Pardo e Eladio Dieste – quem em nível conceitual pôde opor-se em algum momento da historiografia arquitetônica, uniram-se para resolver e dar lugar a este projeto a partir da resolução técnica, arquitetônica-estrutural, de uma peça *exemplar da arquitetura moderna montevideana*.

<sup>6</sup> Entrevista realizada a Luis García Pardo “Las arquitecturas potentes de dos metrópolis asimétricas”, CD, Grupo de Viaje de Arquitectura – Taller Sprechmann – Montevideu, Editora Dos Puntos, 1997.



6.54: Esquema estrutural



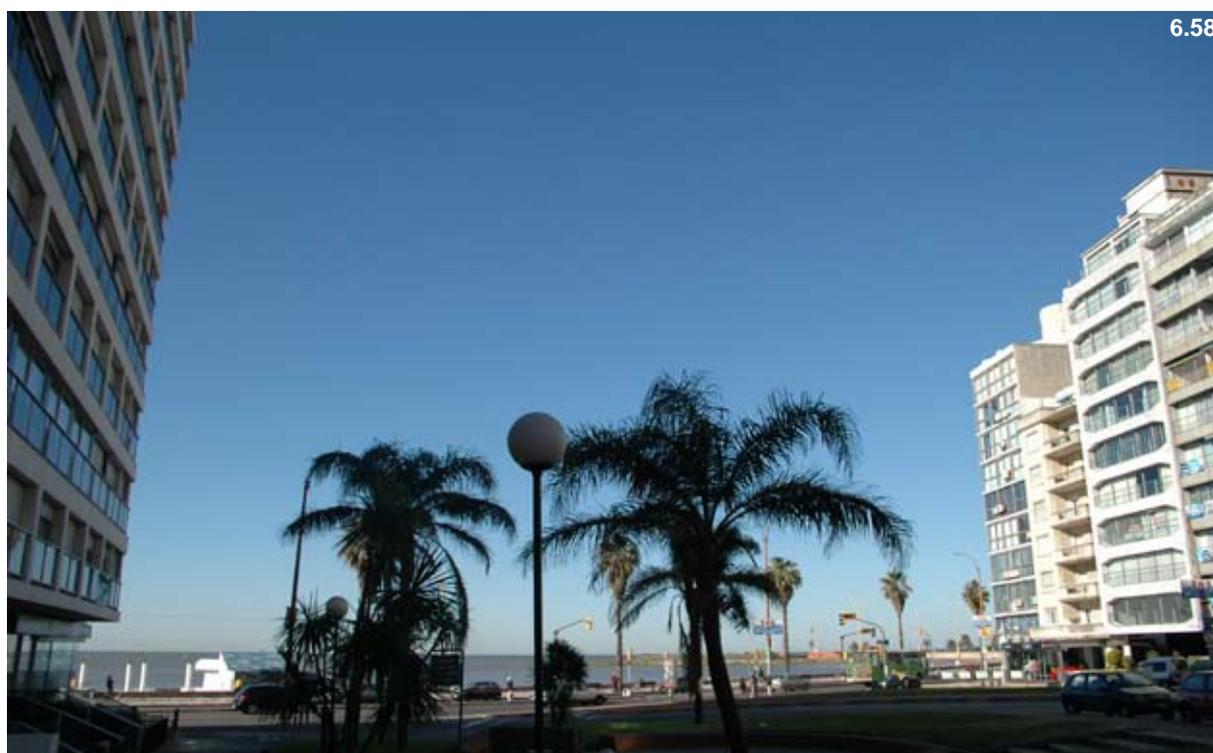
6.55: Edifício El Pilar e o contexto



6.56



6.57



6.58

**6.56:** Vista desde Boulevard España para o Edifício El Pilar e a Rambla  
**6.57:** Vista desde Avenida Brasil para o Edifício El Pilar e a Rambla  
**6.58:** Vista de El Pilar desde Boulevard España para bahía Pocitos

## 6.4.2 A Contribuição de o Projeto El Pilar na geração de cidade



6.59: El Pilar em etapa de construção

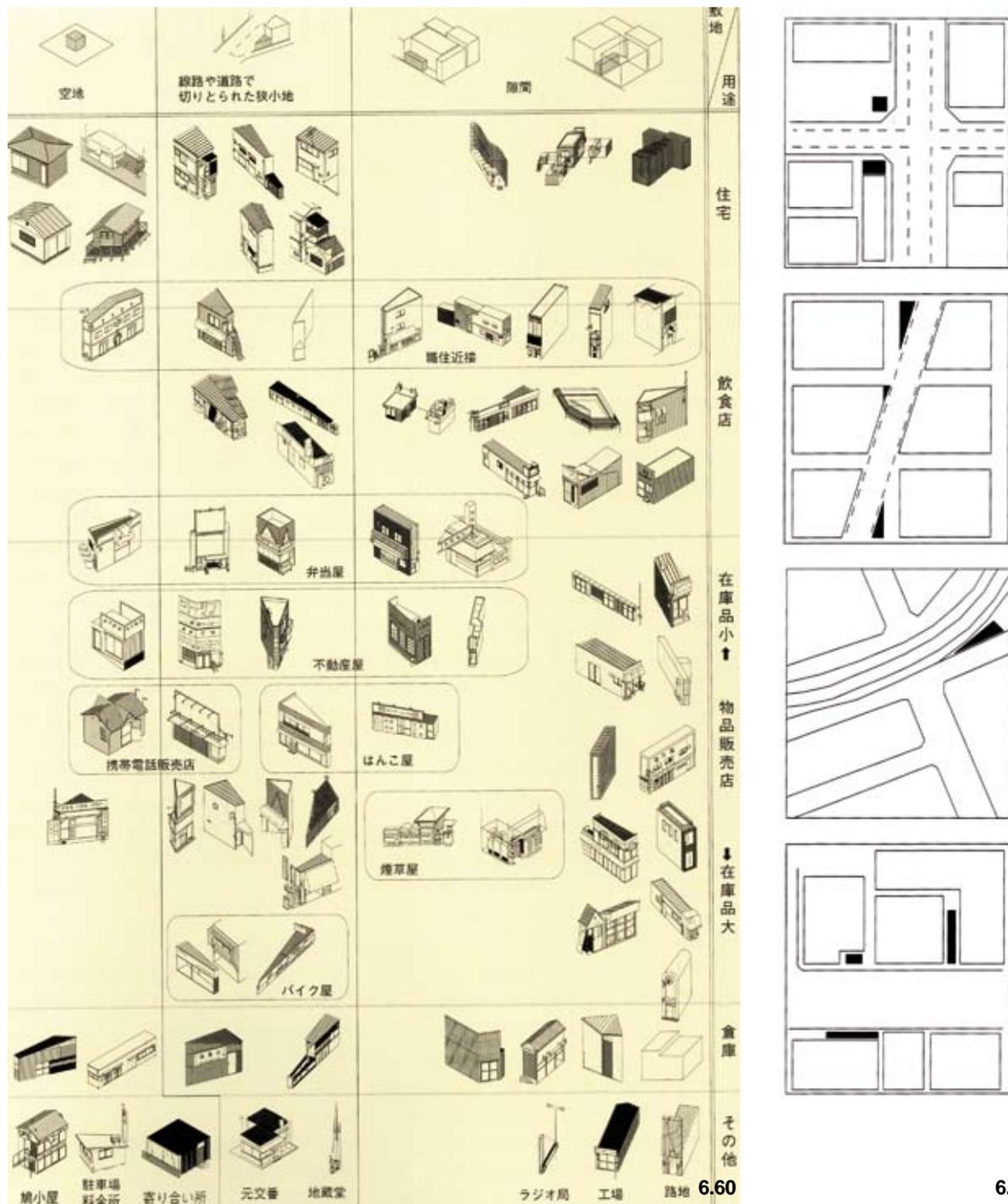
O primeiro ponto para analisar e destacar deste projeto e da relação com a cidade é o crítico e o deficitário que era a condição predial e esta situação que afetava a resolução e projeto. Desde esta leitura de singular condição de loteo é que queremos nos referir e associar o projeto El Pilar no que se refere ao “*pet architecture*”<sup>7</sup>.

A partir do termo acima mencionado, os autores denominam estes projetos singulares que tem características prediais e urbanas similares às de um animal de estimação no que se refere aos inesperados espaços de implantação com escalas exageradamente reduzidas, projetadas em condições sumamente críticas e que por isso mesmo, potenciam as condições de projetos. É então, a situação predial e dimensional o que dispara esta condição e é o edifício El Pilar que constitui uma Pet Architecture pois potencia e qualifica novamente uma situação de terreno residual, ocupa, resolve e completa o último prédio: impossível por suas reduzidas dimensões, excepcional na localização.

No caso do projeto de El Pilar, o mais importante é analisar o enclave urbano tão especial. A singularidade radica na localização em um terreno com reduzidas dimensões, -a profundidade não excede aos 15 metros e os retiros frontais de 4 metros pelas suas fachadas as avenidas-, a rambla de Montevideu emoldurada por sua vez duas avenidas muito importantes de chegada ao litoral.

É muito importante destacar as dimensões deste solar residual e estabelecer uma comparação com o tamanho de os solares típicos da Rambla, que medem em torno 40 x 30. Podemos dizer que a própria problemática do prédio leva – ou obriga? – ao arquiteto a uma postura de forte radicalismo e contundência no partido adotado. García Pardo realiza uma operação conceitual que contrapõe; por um lado o maciço virtualmente e simultaneamente o desmaterializa.

<sup>7</sup> É o nome particular com o que Atelier Bow How denomina a este tipo de projetos implantados em pouco prédios. Pet Architecture Guide Book Vol 2, Living Shepres Vol.2, Tokyo Institute of Technology. Atelier Bow-Wow <http://www.bow-wow>



6.61

IMAGENS E TEXTO TIRADO DE KASAHARU IMAI, PET ARCHITECTURE GUIDE BOOK, LIVING SPHERES VOL.2, JAPÓN, TOKYO INSTITUTE OF TECHNOLOGY ARCHITECTYRAL LABORATORY & ATELIER BOW-WOW, S/AÑO.

La continuación debajo es un reportero de Pet Arquitectura individual. De las fotografías más grandes, se puede ver como las ventanas pueden estar abiertas, como el agua de lluvia puede ser agotada, y como un accesorio exterior para un acondicionador de aire es colocado. Estos asuntos menores para edificios normales clasificados presentan el sentido cómico de escala para la Pet Arquitectura Favorita, que puede determinar la impresión de la estructura entera. Mirando el entorno urbano de la Pet Arquitectura Favorita, se puede ver que aquellos espacios provinieron de huecos entre sistemas urbanos diferentes, como huecos entre pistas de ferrocarril y calles. Incluso aunque la Pet Arquitectura Favorita sea la calle peatonal, está relacionada con la estructura más grande del sistema urbano. Las partes ennegrecidas muestran como la Pet Arquitectura Favorita cabe en el entorno urbano, y los diagramas de 3-D y los comentarios le ayudarán a entender sus composiciones espaciales y detalles.



6.62: Vista do Edifício El Pilar e Avenida Brasil desde a praia

O projeto vale desde o ponto de vista urbano por conformar uma peça chave em uma situação estratégica e por resolver as unidades em nível privado e interior à solução de transparência e permeabilidade conformando uma situação imediata e de pertencimento sobre a praia e a rambla. A integração entre arquitetura e cidade, neste caso, dá-se em termos imediatos.

No edifício El Pilar os condicionantes do singular enclave urbano está muito comprometida com qualquer proposta arquitetônica ainda mais tradicional. Um terreno de exíguas dimensões localizado em uma situação geográfica especialmente exigida pelas condições climáticas. Reafirma no urbano a singular exigência do prédio uma proa de dramática conformação delimitada por duas importantes artérias do bairro Pocitos: a Avenida Brasil e Bulevar Espanha. García Pardo responde assumindo uma margem de risco fora do comum. Ao tamanho do prédio interpõem-se uma estrutura unicamente sustentada que lhe permite um ótimo aproveitamento altimétrico e planimétrico. García Pardo interpõe a serenidade da ortogonalidade, recurso que neutraliza o dramático da geometria da proa.

Buscando um paralelismo com outros dos edifícios que menciona na entrevista, com El Positano a situação é muito diferente. Não é o prédio que o que na sua situação singular motiva uma resposta excepcional. É o arquiteto quem propõe e decide livremente não afastar-se em nada da mesma. Um volume único e puro de diáfana estrutura que concentra os elementos de descarga com a rigidez dos serviços; os forjados, mensulados e acartelados, flutuavam sobre estes únicos elementos. No chão, definitivamente eximida da pressão de uma planta do térreo reduzida a mínima expressão, um jardim desenhado por Burle Marx e uma escultura de Cabrera, jogam livremente em uma composição mais aberta do que foi interpretada por algumas leituras dos seus contemporâneos.



**6.63:** Edifício Positano, Luis García Pardo, 1956  
**6.64 e 6.65:** O Edifício Positano “flutua”

Os testeros do edifício remetem a própria legalidade, os dois são equivalentes mediando totalmente a existência de uma divisa ou da rua Charrúa da qual o edifício toma a sua ortogonalidade. Em ambos edifícios a opção foi a ortodoxia do projeto e o radicalismo técnico-construtivo. Em ambos assume-se o custo da sobre-exposição técnica, de projeto e urbana.

Por vários motivos constitui uma obra singular e especial, mas destacamos a dupla condição excepcional e regras simultâneas. É uma proa urbana por excelência e atende um alto nível de complexidade urbana e arquitetônica. “Este edifício consegue uma coerência conceitual própria da genuína arquitetura moderna, aprofundando no mesmo nível desde o detalhe construtivo à situação urbana”<sup>8</sup>.

El Pilar demonstra a capacidade da arquitetura moderna de qualificar pontos notáveis da trama urbana sem renunciar a expressão despojada, e sem apelar à operação de grande escala. El Pilar faz de um ponto notável da trama, a ser preenchido com um edifício para moradias a priori convencionais, um marco, e sem gerar nem estridencias expressivas nem ajenas ao programa doméstico.

<sup>8</sup> María Laura Cesio, *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*, Montevideo, 2008



6.66: El Pilar formando a proa

É um desenvolvimento da linguagem do curtain wal, mais próprio de edifícios para escritórios, em um edifício para moradias, assumindo as particularidades programáticas em sua expressão apesar do aspecto a primeira vista neutro. A diferença é sutil, por exemplo, na área da cozinha com o parapeito maciço do resto com piso de vidro ao teto, preferindo, além disso, um guarda-sol vertical de maneira de diluir a divisão horizontal indesejada e enfatizando por sua vez a verticalidade geral.

Diante do desenvolvimento de projetos centrados na técnica construtiva, ou aqueles que se centram em especulações tipológicas, e que desconsideram a globalidade da obra arquitetônica, El Pilar demonstra os níveis de coerência que dentro do repertório da arquitetura moderna mais ortodoxa podem alcançar e como essas aproximações não impedem uma correta inserção urbana e uma qualificação do entorno imediato.

García Pardo em El Pilar faz evidentes os enormes espaços de liberdade criadora que uma situação fortemente condicionada pode chegar a encerrar. A proposta de projeto reafirma e consolida o necessário em nível urbano: uma proa que materializa e completa o bloco e chega das duas avenidas ao espaço aberto do litoral.

Mas o curioso e singular da proposta também consiste na opção de completar a chave da desmaterialização já que as fachadas da proa são totalmente em cristal, sem precisar recorrer em nenhum momento ao “maciço” muitas vezes recorrente.

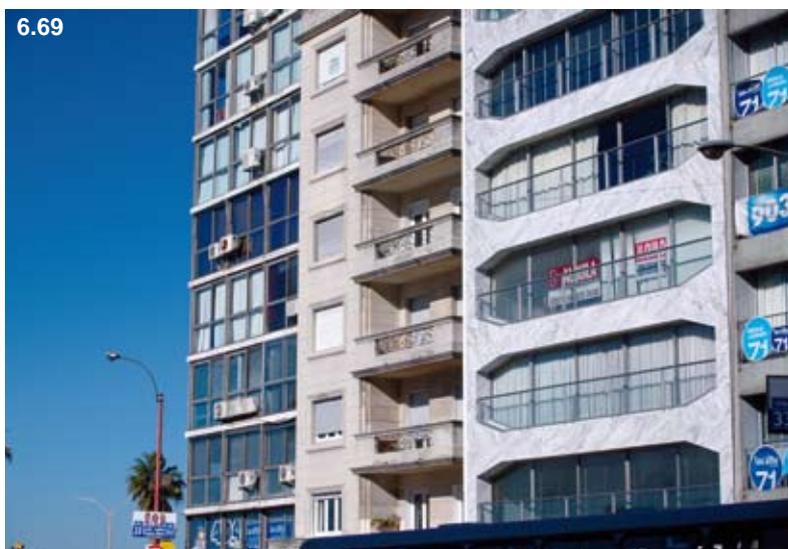
A concentração e em parte a redução física e dimensional extrema do pilar faz que seja importante a abertura total em peles de vidro às fachadas; interpretação constatável em dois andares: o primeiro na leitura analítica do projeto e em especial do térreo e tipo e; o segundo no recorrido desde o acesso às distintas unidades onde toda a promenade parece estar sumamente castigada e reduzida até que se culmina nos andares superiores com os acessos onde se percebe a extensão total, a permeabilidade e claridade que gera a materialidade do cristal.



6.67: Vista do Edifício El Pilar desde a praia



6.68 e 6.69: Vista do Edifício El Pilar desde Avenida Brasil  
6.70: Fachada do setor de serviços desde Boulevard España





6.71: El Pilar formando a proa



6.72: Montagem de fachadas da Rambla Pocitos onde se localiza o Edifício El Pilar



6.73

Em ambas instâncias, de leitura e recorrido, uma intelectual e a outra sensível pode reconhecer o arquiteto provocador e de ofício que joga a chave do radicalismo e contrasta nos seguintes pontos:

- a) contraste entre fechado e aberto;
- b) rígido para o núcleo e colindancias e livre e transparente para as fachadas;
- c) maciço e transparente;
- d) concreto único estrutural e focalizado versus vidro livre e total nas fachadas;
- e) um único elemento para compressão o resto em tensão;
- f) densificação para divisas, abertura e limpeza de plantas para as fachadas.

Helio Piñón menciona: *“dois são os elementos decisivos do planteamiento: a decisão de construir um prisma de vidro como culminação, com certo sentido paradoxal do bloco e a condição poliédrica da diretriz desse prisma vertical. El chaflán se descompõe em dois planos gerados pela perpendicular das duas alineaciones que aí confluem, tal decisão provoca no corpo do edifício um ângulo obtuso que, em sua concavidade, está geometricamente vinculado à esquina aguda que produziria a intersecção dos planos de fachada que convergem. Mediante esta sabia operação o edifício incorpora o efeito de singular condição, desativando o conflito, mas assumindo a tensão. Ao quebrar de um modo tão preciso o plano del chaflán se renuncia ao compromisso; a conclusão é o produto de uma transformação rigorosa das duas alineaciones em uns pontos que determina a configuração do solar do edifício.*



6.74



6.75



6.76

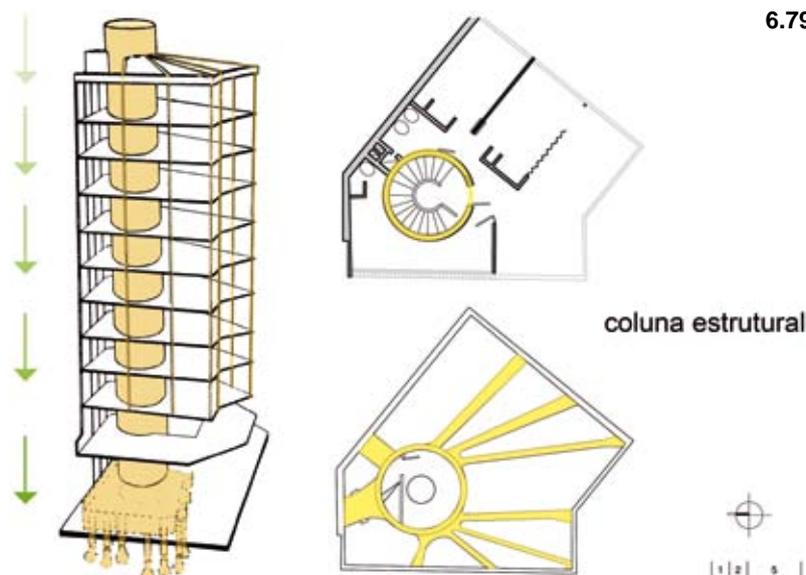


6.77



6.78

- 6.73: Vista desde o interior do comércio
- 6.74: Vista da proa desde Boulevard España
- 6.75: Proa
- 6.76 e 6.77: Detalhe de fachada, Boulevard España
- 6.78: Núcleo central; circulações verticais



6.79



6.80

*O edifício não é óbvia nem esquia às condições em que deve produzir-se: como no edifício Gilpe, a proposta contribui para revelar a natureza de um problema que não encontra nem explicita nem implicitamente o conteúdo no programa. García Pardo identifica em El Pilar o campo de ação da forma, ou seja, da legalidade própria da constituição do artefato no marco da lógica da cidade. Trata-se definitivamente, de delimitar o domínio dentro do qual a ação do arquiteto pode contribuir a desvelar o sentido profundo da realidade física da cidade”<sup>9</sup>.*

Esta postura é tomada na materialidade utilizada, a essencialidade da proposta, o projeto da estrutura, a resolução da planta. A proposta de projeto reafirma e consolida o necessário em nível urbano: uma proa que materializa e completa o bloco e a chegada das duas avenidas ao espaço aberto do litoral.



6.81

**6.79:** Sistema estrutural: lapides penduradas por meio de tensores

**6.80:** El Pilar em processo de construção

**6.81:** Edifício Gilpe, Luis García Pardo, 1956

Um único pilar que centraliza as circulações verticais traz no extremo superior grande mensulas das que pendura os tensores que sustentam os extremos livres das lajes dos andares. Os esforços das mesulas se equilibram por outro grupo de tensores que corre pelo muro medianero e se ancora em um volumoso muro maciço de concreto.

O projeto vale desde o ponto de vista urbano por conformar uma peça chave em uma situação estratégica, além disto, desde o interior das unidades a solução de transparência e perspectivas cria uma situação imediata e de pertencimento sobre a praia e a rambla.

<sup>9</sup> Helio Piñón, “Tres Proyectos ejemplares”, em Julio Gaeta, Helio Piñón, Rubén García, *Et.al., Monografía Elarqa n.5. Luis García Pardo*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, 2000.





6.82 ao 6.87: El Pilar

## 6.5 Condição de excepcionalidade: Edifício Panamericano

O Panamericano é a grande exceção à regra determinada pela escala e a implantação, talvez El Pilar seja a exceção a partir da sua especial condição predial.

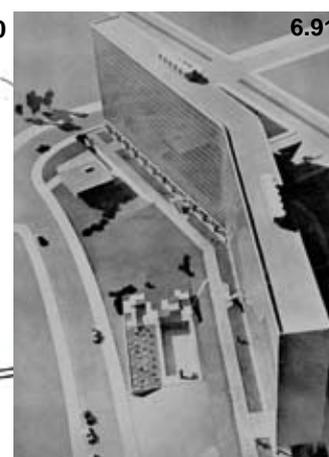
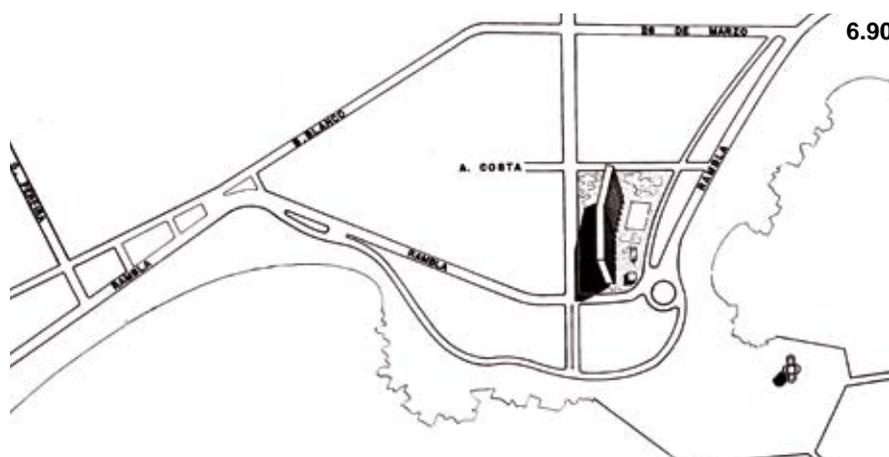


6.88: Caso Edifício Panamericano

### 6.5.1 O Projeto

O arquiteto resolve o estacionamento em nível subterrâneo, um térreo de dupla altura com dois andares funcionais comunicados com 17 andares de apartamentos. Em um princípio o edifício estava concebido para utilizar somente 10 % da superfície total do terreno, impõe-se perpendicular ao sentido linear da avenida costeira o que faz que seja perceptível desde praticamente todas as ramblas, o edifício converteu-se em um importante marco urbano, ineludible referência da cidade de Montevidéu.

O projeto original é muito mais ambicioso que o que foi construído; somava a esse primeiro edifício uma peça que continuava seguindo a mesma linha com um sutil giro que dava um breve movimento à fachada e conformava um ângulo obtuso muito aberto e olhando ao porto del Buceo.



**6.89:** Vista de El Panamericano como marco da vista desde La Rambla Pocitos  
**6.90:** Esquema de localização de El Panamericano olhando para a Rambla Buceo  
**6.91:** Localização de El Panamericano olhando para a Rambla Buceo

Infelizmente construiu-se uma “espécie” de continuação chave de três torres que nega com grande torpeza a essência do conceito do projeto inicial; mas a contundência do planteo inicial e a obra construída não chega a ser opaca pelo novo “intruso” e podemos continuar lendo sobre o Panamericano como uma das obras mais importantes da arquitetura montevideana.

O projeto estrutura a planta em base a cinco circulações verticais que distribuem os apartamentos no sentido leste-oeste; estas estão dispostas de tal maneira que sempre compartilham os vestíbulos por andar somente por dois apartamentos. O hall conforma-se como um espaço com dupla altura e lineal muito qualificado que ficam emoldurados pela essência da paisagem exterior aberto em direção a ambos os lados e ritmado por sua vez por colunas em forma de V livres e independentes das fachadas.

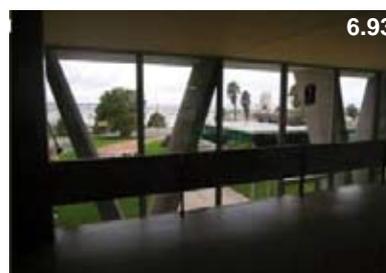
Talvez seja este hall de acesso o único ponto no que podemos ler a potente linha de todo o conjunto em nível espacial; trata-se de uma leitura singular onde se percebe a excepcional dimensão que recorre à totalidade do edifício. A resolução formal das fachadas se manifesta neutra e moldurada; não pretendemos diferenciar unidades, tampouco existe nenhuma intenção de divisão e fragmentação em horizontal; busca-se unicamente à explicação do módulo estrutural e joga com uma homogeneidade que destaca a potência, radicalismo e unidade da obra em sua especial implantação.

Com total audácia e radicalismo Sichero consegue concretizar uma peça de grande impacto urbano e de uma impecável fatura em um código de materialidade não experimentado até esse momento no Uruguai. O edifício pode se associar às obras contemporâneas da região como também do repertório internacional, por exemplo, o edifício para o MESP do Rio de Janeiro de 1936 de Lê Corbusier, Lúcio Costa, Reidy, Moreira e Niemeyer; como também assim como também o edifício das Nações Unidas de Nova Iorque.

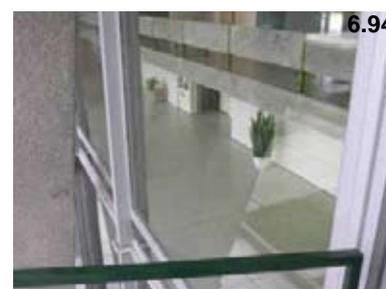
Cabe ressaltar a existência de uma pequena construção independente sob o edifício, que Sichero projeta com o destino de colocar ali o estúdio profissional (assim foi durante quase 10 anos); esta construção é pura e conseqüente com os mesmos códigos formais, de composição e de materiais do projeto Panamericano.



6.92



6.93



6.94



6.95



6.96



6.97

6.92: Vista da planta do térreo, permeável, enquadrada com os pilares em "V"  
6.93 ao 6.97: Interior desde o hall



6.98



6.99

6.98 e 6.99: Vista de El Panamericano desde o Puerto del Buceo



6.100



6.101



6.102

6.100: Vista desde Rambla Buceo  
6.101: Rambla Pocitos.  
El Panamericano como remate  
6.102: Vista do que foi o estúdio  
do arquiteto

### 6.5.2 A contribuição do projeto Panamericano na geração de cidade.

Trata-se de uma excepcional localização em frente ao mar em um prédio trapezoidal que originalmente eram três hectares, no limite dos bairros de Pocitos e Buceo, onde emerge a silhueta do prisma puro do edifício Panamericano.

O edifício impõe-se perpendicular ao sentido lineal da avenida costeira o que faz que seja perceptível desde praticamente todas as ramblas, o edifício se converteu em um importante marco urbano, ineludible referencial da cidade de Montevidéu.

O projeto original era muito mais ambicioso que o que finalmente se construiu; então se somava a esse primeiro edifício uma peça que continuava a mesma linha com um sutil giro que dava um breve movimento à fachada e conformava um ângulo obtuso muito aberto e olhando em direção ao porto do Buceo.

Este projeto é o único que se localiza no sentido transversal à rambla, posicionando-se deste modo, de maneira chave, condição que obviamente se sustenta pela mesma qualidade com relação ao lote e a escala.

Pelo posicionamento e a composição, o edifício apesar de ser uma obra de iniciativa privada apresenta um ar “institucional” chegando ao ponto de associar-se com edifícios institucionais do mesmo período. O projeto do Edifício Panamericano tem uma clara atitude moderna constatável a partir do posicionamento do projeto e a partir da materialidade;



a localização em relação à tecnologia, o radicalismo e o contundente planteo nos diferentes andares, seja na escala do edifício ou na escala urbana, fazem destacar-se o contexto físico e cultural da arquitetura montevidéana.

A resposta referente ao contexto urbano, o posicionamento técnico - construtivo e estrutural -, são sempre fortes e não deixam dúvidas o caráter emblemático e singular. O projeto possui uma clara postura moderna constatável a partir da toma de partido, materialidade e posicionamento a respeito da tecnologia e o radicalismo, assim como o contundente planteo, seja em escala edilícia ou em escala urbana. A resposta ao contexto, à técnica, à estrutura e à materialidade em cada um dos casos atua quase em uma mesma direção e conseguem um resultado de importância.

O edifício Panamericano é um projeto arquitetônico, porém de importante caráter urbano, é o principal marco edilício na cidade de Montevidéu, e se as obras destes pioneiros modernos foram ignoradas ou deliberadamente excluídas pela crítica especializada da época, hoje são importantes referenciais no âmbito profissional nacional.

O edifício Panamericano junto com outra meia dúzia de obras do mesmo período<sup>10</sup> representa a melhor produção da arquitetura do século XX no Uruguai. O Panamericano é exemplar pelo projeto, mas também pela sua localização protagonista dentro da cidade. É uma localização que se destaca, e com certeza é a mais importante de qualquer edifício montevidéano. A situação fecha e determina totalmente o projeto e por sua vez o rol arquitetônico-urbano de borde e complementação dos projetos assume e fica resolvido de modo impecável.



<sup>10</sup> O trabalho de Raúl Sichero Bouret em seus projetos do Edifício Ciudadela, Champs Elysee, conjuntos La Goleta, junto a os de Luis García Pardo o Edifício Positano e Edifício El Pilar e outras obras de Walter Pintos Risso conformam o mais destacado do movimento Moderno em Montevidéu.

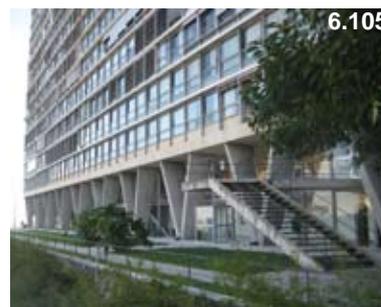
Geometria e materialidade nascem a partir desta situação particular, expressando um forte posicionamento de projeto, de vanguarda e de radicalismo. A singularidade radica com certeza na localização relativa dentro da cidade, mas também, em grande modo o ar que o edifício respira. O loteamento neste caso contribuiu à arquitetura e à cidade. Trata-se então de uma excepcional localização em frente ao mar em um prédio trapezoidal que se originaram de três hectares, no limite entre os bairros de Pocitos e Buceo onde emerge a silhueta do prisma puro do edifício Panamericano.

Uma peça, que conforma a cidade, é uma peça que apesar do questionamento que sugere à trama urbana, está criada desde a cidade e para a mesma, concebida a partir de uma situação determinada, partindo de um contexto específico, de uma sensibilidade em relação ao *site* em particular e propondo uma qualificada relação com esse entorno urbano. Esta obra é uma peça que sem dúvida é urbana, mas é independente da trama e do tecido urbano.

Do mesmo modo que Sichero y García Pardo foram polêmicos no momento, o edifício Panamericano, foi e segue sendo uma obra controversa para o sentir de muitos acadêmicos. Deste modo podemos observar um fragmento expresso em uma publicação recente: *“A polêmica em torno a sua planteo urbanístico, concorda com a concepção moderna de cidade alternativa – grande bloco isento no verde – gerou-se desde a concepção e continua ainda hoje”*<sup>11</sup>.

Esta discussão sobre o planteo urbano do Panamericano atravessa transversalmente qualquer valorização sobre a contribuição da proposta ao projeto coletivo da rambla de Pocito e merece ser vista detalhadamente, com o objetivo de poder diferenciar os questionamentos fundados daqueles que é simplesmente automático ou preconceituoso. Com questionamentos automáticos nos referimos àqueles que na verdade são mais uma crítica ao modelo urbano que está por atrás da proposta que uma leitura cuidadosa do caso particular.

<sup>11</sup> Andrés Mazzini, *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*, IMM, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 2008



Entre estes emolduram aquelas críticas que mencionam certo autismo do planteo com relação ao entorno imediato. Se por um lado é incontestável que a proposta com muita arquitetura da época e emoldura parâmetros ideológicos similares que opera com certos apriorismos (provavelmente como toda arquitetura). Referimos-nos à solução do bloco isento sobre um plano que deixa basicamente livre, se levantando sobre pilares e gerando uma imagem de forte autonomia e um funcionamento basicamente endogâmico, e que em muitas ocasiões efetivamente produziu estornos urbanos anódinos e objetos arquitetônicos triviais.

A obra do arquiteto Raúl Sichero mostra uma quantidade de fraturas, por exemplo, no caso do Edifício Panamericano o projeto consegue liberar-se da morfologia urbana, do tecido e da construção urbana mais convencional. Está em parte concebido como um super-bloco que flutua, com pontos que no momento de sua concepção, eram fortemente polêmicos e inquietantes, por exemplo, o acesso através do estacionamento; porém como alguns outros exemplos de blocos criados em Montevideu por investidores privados, apresenta intervenções com o espaço exterior excelentes, compartilhados, conscientemente pensados e perfeitamente resolvidos, nunca residuais.

No caso do Edifício Panamericano dá-se uma aceitação social muito forte que implica em si mesmo uma marca; utiliza-se como referência em localização e se menciona: “Moro no



**6.109:** Vista do corpo independente que funcionou por 10 anos como estúdio profissional de Sichero

**6.110:** Vista para o Puerto Buceo desde o interior dos apartamentos

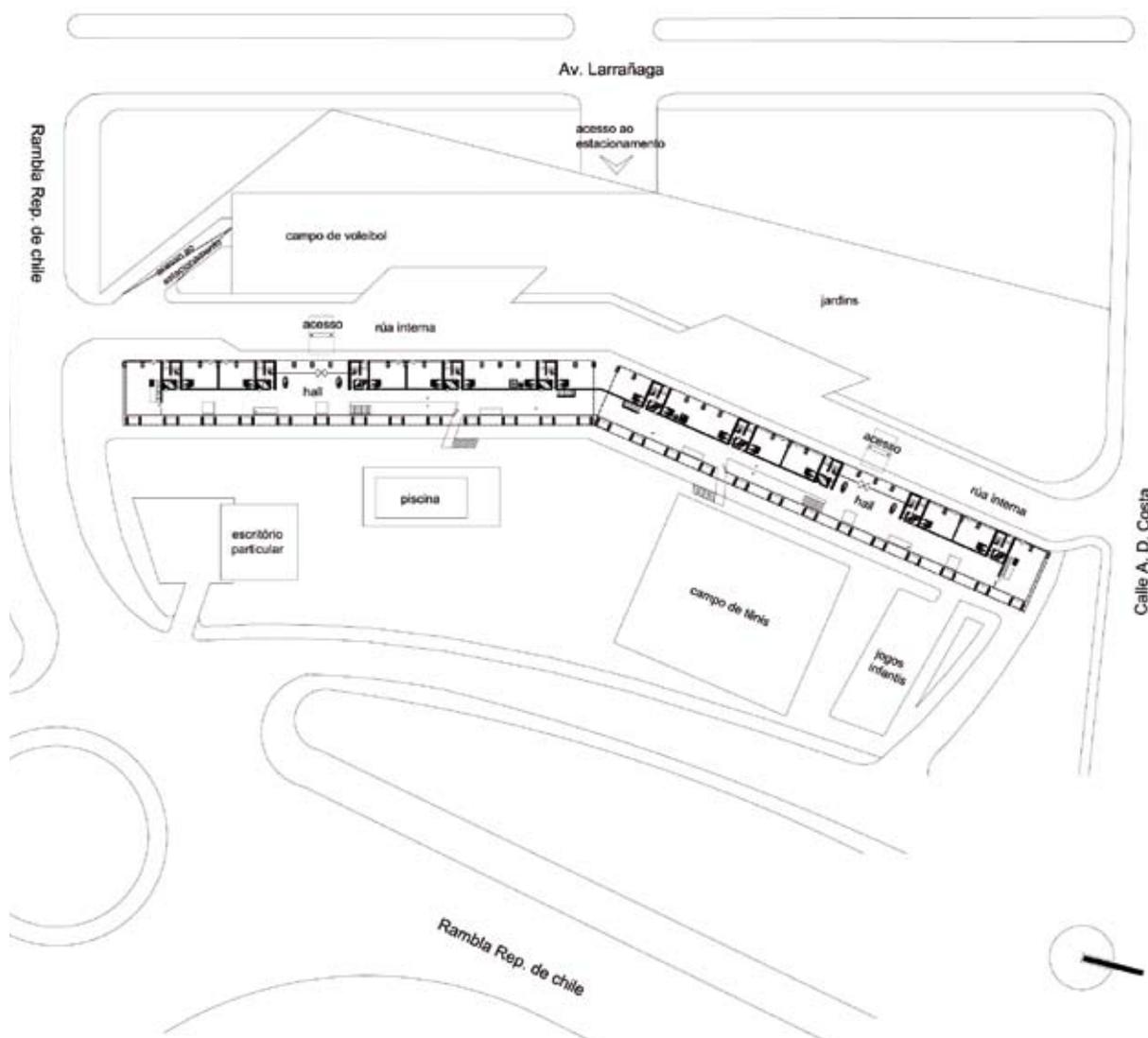
**6.111:** Vista para o Puerto Buceo desde o interior dos apartamentos

Panamericano”, uma referência no que se refere a identidade, marca e status. Certamente este edifício junto ao Palácio Salvo sejam os dois edifícios marco montevidéanos, são elementos-artefatos urbanos que servem para reconhecer a Montevideú.

Também o produto-apartamento do Edifício Panamericano é um dos mais apeteçados e buscados dentro da oferta imobiliária de Montevideú. As plantas claras, luminosas orientadas de leste a oeste, as qualificadas vistas em direção ao porto do Buceo e a leste fazem destas unidades que sejam as mais desejadas da oferta imobiliária litorânea.

A proposta original de dois blocos articulados fechando um ângulo muito aberto, não pode deixar de ver como um gesto de clara vocação vinculado com a pequena Bahia do porto fechado.

Ainda a parte realizada, sem completar o dito gesto, pelo posicionamento da placa na leve encosta da divisão topográfica dos dois arcos de praia, alinhada à avenida que chega



6.112: Planta de conjunto, projeto original que inclui as duas etapas

transversal à Rambla, aparecendo além da linha do limite construído pelos blocos imediatos e ultrapassando a altura, fazem que o edifício se leia como fortemente enraizado a situação concreta, além das óbvias rupturas que propõe.

Em segundo lugar a especialidade do hall de acesso nas duas primeiras plantas, aberto francamente ao porto gera o complemento perceptível da visão externa no mesmo sentido indicado: a integração com o entorno imediato, neste caso a partir do reconhecimento dos seus valores visuais, e fazendo penetrar o “ambiente” do porto ao edifício materializado no gesto da dupla interior vinculada e complementar a escada exterior.

A parte construída do projeto se alinha à avenida, que corre em direção norte-sul. Sobre esta particularidade é importante voltarmos, já que isto produz a determinada orientação este - oeste do bloco. Orientação que a ortodoxia indica como a correta por razões de balanço térmico. Entretanto, a segunda parte poderia estar em uma situação de sombreamento realmente diferente, o que põe em evidência as prioridades do projetista: a situação particular que marca o prazo está por cima dos cânones e fórmulas convindas revestidas de cientificidade como a do eixo heliotérmico, que provoca tantas intervenções que desconhecem o seu entorno. Em terceiro lugar é de se fazer notar a localização de serviços e locais comerciais no térreo em direção a avenida, a qualidade do acesso e sua concepção como um percurso espacial coerente, no qual também o afasta de planteos radicais e automáticos de planta livre.



Por último, uma análise do processo de aproximação peatonal ao edifício, é provável que dê resultados menos favoráveis, e é talvez onde a crítica encontra um fundamento. A distância entre o objeto construído e a acera peatonal, o caráter fortemente veicular do espaço entre ambos e o protagonismo dos dispositivos de acesso aos estacionamentos, imprimem um caráter ao espaço imediato ao edifício que quebra com a continuidade do espaço urbano circundante e dos percursos peatonais.

Mas a valorização do Panamericano a partir do projeto coletivo está além dos aspectos mencionados, nos quais a crítica se deteve. De fato a grande contribuição só pode ser apreciada por uma visão contemporânea, onde os objetos arquitetônicos podem ser vistos também como operações de paisagem, que é, em última instância, o que faz com que o Panamericano cativa ainda aos seus detratores.

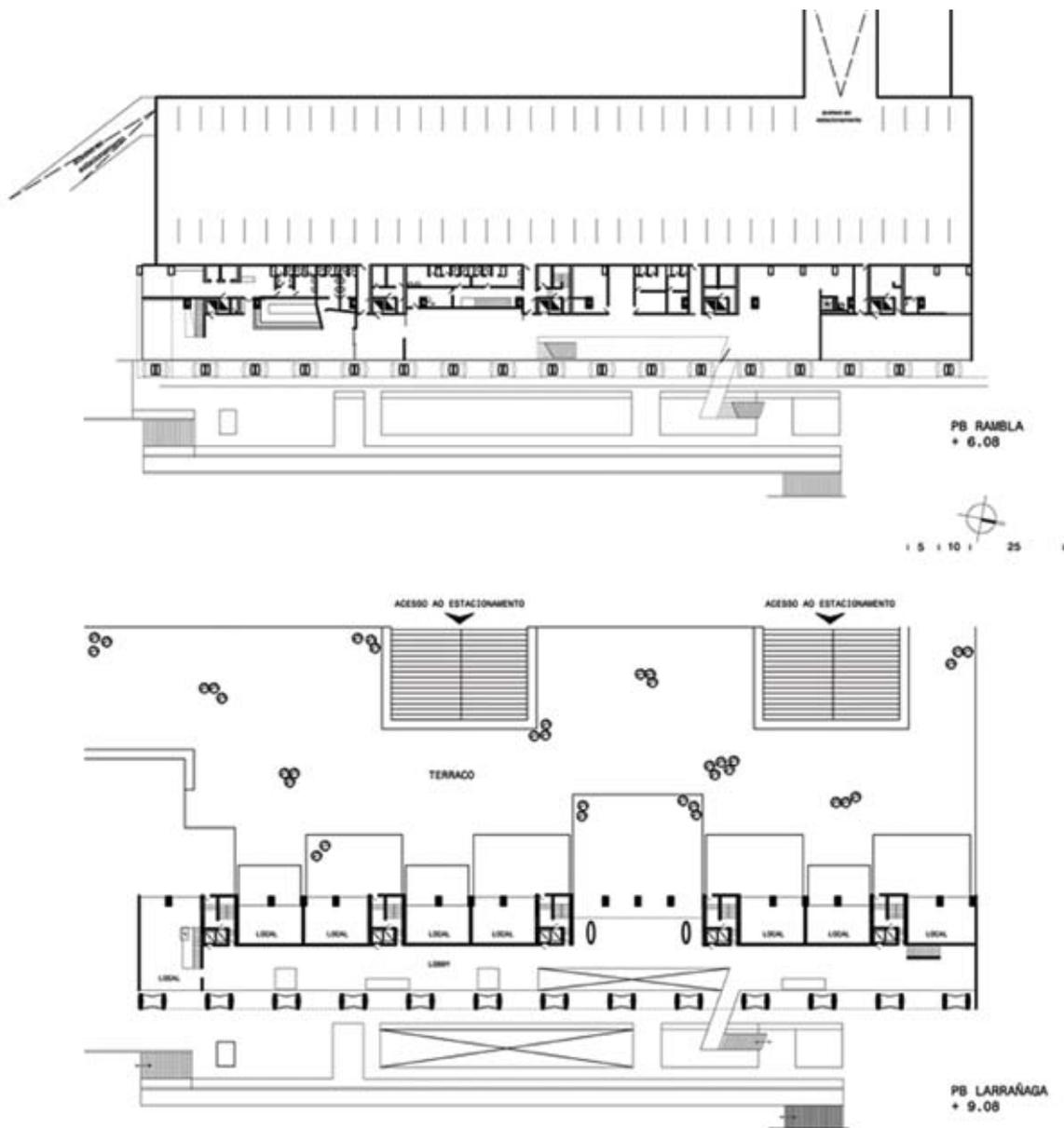
A silhueta firme assomando-se a costa, fechando o arco da Praia Pocitos, estabelecendo o contraponto escalar necessário do resto e de frente a costa fato de operações prédio a prédio, textura homogênea, mas com matizes, refletindo um entardecer ou filtrando a contraluz o sol revelando-se transparente e otimista. Talvez o valor mais forte do projeto do edifício Panamericano radica em que dá lugar a uma realidade nova, em nível arquitetônico e urbano. Quando os programas sobre os quais o arquiteto atua não são originais, utiliza-se chave moderna, a capacidade de criar situações novas em todos os níveis.

A arquitetura, quando é autêntica – e a de Raúl Sichero é – quase é desnecessário escrever sobre ela e deveríamos nos satisfazer com a eloqüência e contundente presença da obra. Ainda assim, só se requerem uma olhada intencional para poder identificar, atrás a materialidade e a excelência do projeto do Edifício Panamericano e a capacidade geradora de cidade.

Talvez também seja importante mencionar uma certa sensibilidade antrogeográfica por parte de Sichero; com efeito, o autor joga com a dupla orientação e com a captura de vistas a Pocitos e ao Buceo, em direção a leste a oeste podendo então ter o amanhecer e entardecer desde o projeto.



6.116: Fachada principal para o Puerto Buceo  
6.117: Vista para os lobbies a dupla altura

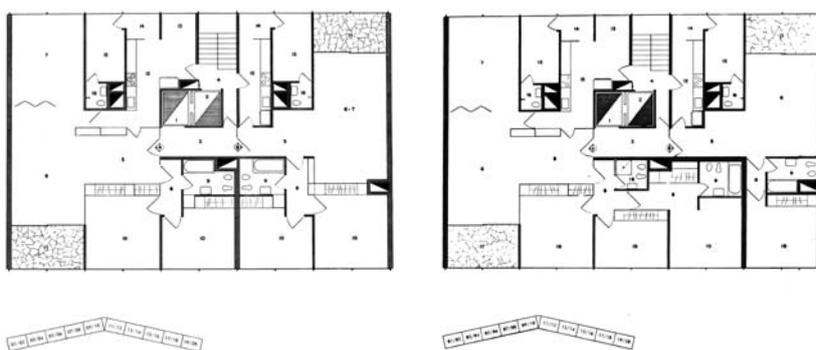


6.118 e 6.119: Planta nivel rambla  
6.120: Interior desde o hall  
6.121: Vista interior do lobby

Do ponto de vista morfológico, Sichero faz uma inovação tipológica e uma fratura impressionante; em certa medida é contraditório já que a fratura a linha contínua da Rambla, quebra a “continuidade urbana convencional” conceito ainda muito mais forte no momento da construção, momento em que todas as construções do contexto eram baixas; este fato foi uma tabua rasa total e fundamental. Existe uma série de evidências que marca este momento tão distinto e constitui a construção de dois andares que o próprio Sichero não consegue comprar e integrar o terreno ao projeto; um exemplo da densidade e o tecido urbano nos anos sessenta e também, um símbolo de resistência romântica montevideana as mudanças drásticas.



A flexibilidade estrutural permite que as tipologias possam ser implantadas em qualquer lugar dentro do andar, resultando uma mistura de apartamentos dentro do prédio.



6.122: Planta tipo/tipologías  
 6.123: Planta tipología A-B  
 (2 dormitorios)  
 6.124: Planta tipología A-B  
 (3 dormitorios)

## 6.6 As possíveis leituras das obras e dos autores

### 6.6.1 O Cultural

As obras e de alguma maneira também os autores foram excluídos da crítica do momento e também das décadas que os sucederam, por razões totalmente alheias à disciplina. Isto afetou fortemente uma possível teorização sobre esta produção, as obras hoje são reconhecidas como marco a partir da revalorização que se dá nos anos noventa; mas perderam décadas de uma possível escola moderna uruguaia.

De fato, nem Raúl Sichero, nem Luis García Pardo conseguiram gerar escola e, por conseguinte não existiram seguidores ou discípulos de seu modo de fazer arquitetura. À diferença ao caso brasileiro, onde os modernos desta mesma época hoje têm sucessores que valorizam e reeditam a obra e, portanto reconhece uma escola; estes autores uruguaios, igual que Mario Roberto Álvarez e outros de Buenos Aires atuaram em sua vida profissional como arquitetos isolados persistindo em uma prática cujos análogos e as inspirações, as escolas, as exposições e as publicações sempre sucediam além das próprias fronteiras.

Os exemplos analisados constituem três peças muito importantes da produção arquitetônica no Uruguai. E isto afetou a possível reflexão e crítica oportuna, as obras hoje são reconhecidas como marcos importantes e é a partir dos anos noventa que as obras são revalorizadas pela crítica nacional e internacional. Por estes motivos e pela reduzida escala de produção uruguia, os arquitetos García Pardo e Sichero não geraram escola e não existem seguidores ou discípulos no momento.

À diferença do caso brasileiro, no qual podemos reconhecer uma escola; estes autores uruguaios atuaram na vida profissional como arquitetos isolados persistindo em uma prática cujos análogos e as inspirações, as escolas, as exposições e as publicações sempre sucediam além das próprias fronteiras. As obras muito radicais no que se referem à concepção, a leitura urbana e a resolução arquitetônica; fato que gera e provoca em seu momento e um iniludível reconhecimento posterior.

Estamos falando de três edifícios espetaculares pelo projeto, mas também pela localização que se protagoniza dentro da cidade. Os três representam as soluções arquitetônica-urbana dos finais, remates, fechamentos urbanos ou continuidades.



**6.125:** Vista desde Rambla Naciones Unidas, El Panamericano como marco visual

No caso do Panamericano e El Pilar a situação de fechamento determina totalmente o projeto e por sua vez o rol arquitetônico-urbano de borde e complementam os projetos que assumem e resolvem de modo impecável. Portanto, geometria e materialidade nascem a partir desta solução particular, expressando um forte posicionamento de projeto, de vanguarda e de maneira radical.

Por isto, os projetos constituem três peças urbanas, que conformam a cidade, não são peças isoladas pelo contrário são criadas desde a cidade e em direção a ela, concebidas a partir de uma situação determinada, partindo de um contexto específico, de uma sensibilidade com relação ao site em particular e propondo uma qualificada relação com esse entorno urbano.

Os três edifícios constituem marcos urbanos e a partir dos anos noventa são também marcos da historiografia arquitetônica. Apesar de existir resistências, as obras são reconhecidas por uma grande maioria como parte do melhor do inventário arquitetônico montevideano.

Como mencionamos anteriormente, os autores não pertenciam aos grupos que lideravam e tinham o poder, por esta razão as obras não foram reconhecidas nesta época; os projetos não foram analisados nem divulgados e não formaram parte da história escrita neste momento. Os autores tampouco foram conscientes de suas contribuições oportunamente, razão pela qual não puderam livrar a pertinente batalha em defesa dos projetos e discurso, muito menos trabalharam na difusão e exposição.

Por outro lado, existe um grupo social alheio à academia, mas com grande poder aquisitivo que recomenda e confia a estes arquitetos importantes incumbências. A falsa oposição ladrilho versus concreto e nacional versus internacional traçada nos anos sessenta fez com que estes arquitetos não pudessem fazer escola nessa época; também as correntes “pós-modernas” dos oitenta deram continuidade ao silêncio e não houve consideração deste produção e dos autores.

### **6.6.2 O técnico**

Os autores que analisamos são arquitetos que provem da escola moderna e possuem em suas obras inspirações e alusões concretas às produções de Mies, Le Corbusier e à obra dos modernos brasileiros que começam a protagonizar a partir da década de trinta (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy, Moreira). As posturas radicais com relação ao lugar e ao projeto também chegam à técnica e a materialidade utilizada.

Os três exemplos se projetam com estruturas singulares e radicais; com estruturas simples que nascem desde a primeira concepção de projeto contribuindo e potenciando os resultados arquitetônicos.



6.126: Vista Rambla Pocitos

El Pilar, projetado pelo engenheiro Eladio Dieste, concebe-se como tínhamos mencionado como um único elemento trabalhando a compressão e o resto da fachada pendurada; o Panamericano é construído através de estruturas de concreto e aço, terminando no térreo com pilares em forma de “V”.

Estes pontos contribuem na conformação de fachadas independentes e possíveis de ser projetados em cristal. As apostas formais e materiais fazem referência às leituras de obras em termos de unicidade e essencialismo.

### 6.6.3 O pragmático

As três obras analisadas configuram não só uma densa mostra de qualidades não usuais, senão um amplo espectro de soluções em distintos níveis de produção prática.

Esta amplitude, longe de questionar a matriz ideológica e sensível que é compartilhada pelos autores, demonstra a destreza do projeto, e no ofício, o amadurecimento de uma forma de prática de um ofício disciplinar concreto; mas fundamentalmente o que fica explícito é o caráter pragmático de uma aceção da modernidade no projeto.

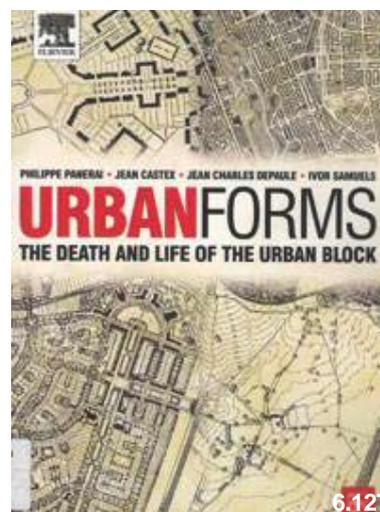
Expôr a relação dos três edifícios com as pautas urbanas do entorno que precede à luz da antinomia quarteirão-bloco que Panerai e Castex<sup>12</sup> resumiram, por exemplo, não faz mais que questionar a pertinência de tal contradição.

Os casos do edifício El Pilar e o edifício La Goleta se inserem em um parcelario típico dos ensanches alargamentos do século XX e princípios do XX, o que poderíamos chamar a cidade liberal. Por outra parte El Panamericano localiza-se à beira do mesmo, em uma série de unificações de prédios de origem não muito distinta. De acordo a isto, o Panamericano aparece fortemente autônomo, radical e independente em relação ao tecido e traza urbana preexistente enquanto que o faz radicalmente moderno com autonomia relativa, seria “radicalmente moderno”; por outro lado El Pilar se insere com precisão de cirurgião em um resquício urbano, e por último, La Goleta, a pesar da localização de um bloco tradicional, desdobra mecanismos de projetos de diferenciação e integração simultâneas que o situam a meio caminho entre os exemplos anteriores.

Deste modo, estes casos de projetos em tanto projetos físicos concretos dentro do setor de estudo, ilustram a flexibilidade de uma arquitetura inteligente, a priori fortemente restritiva, capaz e hábil na geração de matizes e valorizações muito diferentes sobre o entorno urbano imediato.

O purismo genético do Edifício Panamericano, tão evidentemente próximo às propostas corbuserianas das *Unités de Habitation*, porém, olhada mais atenta nos mostra um caráter mais complexo e mestiço.

O bloco livre apresenta-se sobre um plano de suporte praticamente isótropo, e repetível até o infinito prefigurado e evocador dos desenhos de Le Corbusier, é no Panamericano uma solução particular para uma situação concreta, que não se repete. Os volumes sobre a coberta, de óbvia referência ao mestre, não habilita, porém usos comuns dos habitantes. O sistema de acesso ao edifício se resolve não com transgressoras ruas corredor como em Marsella senão com eficientes e convencionais núcleos de elevador e escada. Os elementos não residenciais do programa (comércios) não se localiza em um impossível andar superior senão na lógica planta baja planta térreo.



6.127: Escrito por Phillippe Panerai, Et. al.

6.128: Projeto de Le Corbusier para a cidade de Montevidéu, 1929

<sup>12</sup> Philippe R. Panerai, Jean Castex, *Formas urbanas: de la manzana al bloque*, Barcelona, Guastavo Gili. 1986

Por outra parte, a evidente afinidade lingüística das propostas do Panamericano e El Pilar com a arquitetura de Mies revela muito mais complexa ao estudar as soluções estruturais do El Pilar, afastadas às retículas isotropas, ou os pilares em “V” e a escada exterior pendurada do Panamericano, mais próximas todas elas às sutilezas da arquitetura do contemporâneo Jacobsen, por exemplo.

Em nível tipológico as propostas, por outra parte, não fazem mais que resolver de forma consistente tipos já provados e aceitos pelo meio, afastados a toda pretensão de inovação.

Todas estas decisões de projetos, sem implicar uma renúncia ao repertório moderno em nível de vocabulário e sintaxe situam a estas propostas longe das rupturas e as utopias sociais que alentaram originalmente às vanguardas.

Onde está a explicação a esta racionalidade e moderação?  
Damos três pistas possíveis:

- A) A inexistência de contradições sociais violentas em um país como um estado de bem prematuro, ou situações de reconstrução pós-bélica como na Europa, por exemplo, gerando um contexto que não exige à disciplina fortes transformações.
- B) A formação de autores em uma escola (a faculdade de Arquitetura de Montevideu) que, ainda que fosse regido fortemente pela tradição de Beaux Arts de Paris (dirigida por um aluno direto de Pascal, Mr. Carré, contratado pelo governo uruguaio em 1907), manifestou uma abertura cultural à chegada da arquitetura moderna, que se inseriu como um estilo mais sem maiores contradições.
- C) A forte implicância dos arquitetos García Pardo e Sichero e, (fundamentalmente este último) com todo o processo de gestão e promoção das obras, participando não só dos aspectos de projetos, mas também do negócio e desenvolvimento imobiliário.



## 6.7 A arquitetura na Rambla de Pocitos e a capacidade de gerar cidade.

As décadas de cinquenta e sessenta foram marcadas por uma singular situação conjuntural em nível nacional nos aspectos políticos, sociais e econômicos que contribuíram para que este período se constituísse como os anos de consolidação da arquitetura moderna em Montevideú. Estas ações propiciaram a criação e produção de uma peça arquitetônica: o edifício residencial em altura que é o produto típico e repetível da modernidade, ao ponto de converter-se no componente arquitetônico básico e essencial no particular caso de estudo da Rambla Pocitos.



6.132: Rambla de Pocitos

Para a consolidação deste produto foi necessário um importante entendimento e consenso entre oferta e demanda; uma forte coincidência cultural entre empresários, técnicos, instituições financiadoras e consumidores. Existiram ideais e estratégias compartilhados entre os distintos atores envolvidos que fizeram com que o programa do edifício residencial se convertesse na peça arquitetônica transformadora do contexto urbano, em peça geradora de cidade. É interessante destacar o contraste entre as imagens prévias e o grande desenvolvimento dos cinquenta com a posterior à produção que faz menção este trabalho.

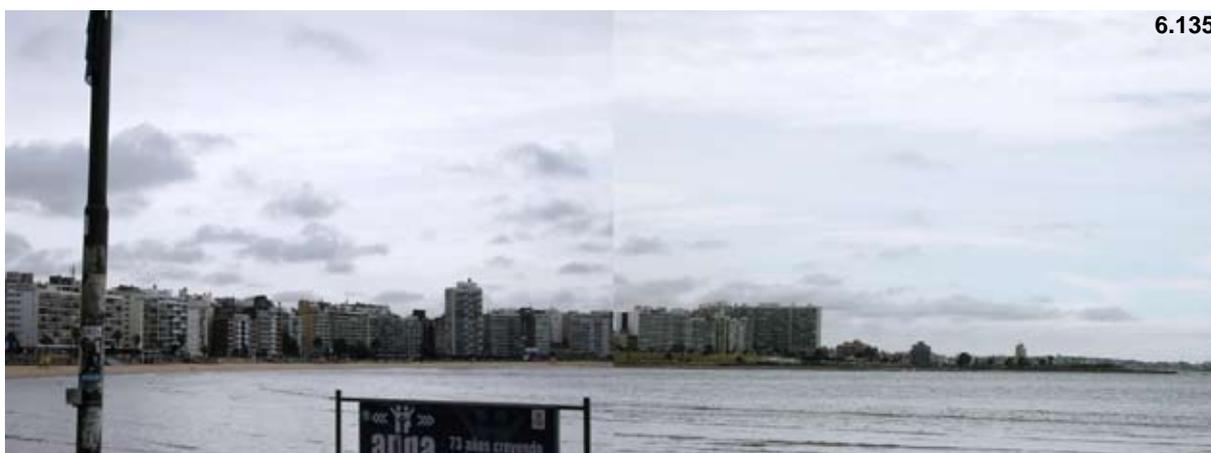
As aspirações dos consumidores deste produto não ficavam limitadas a uma idéia sobre as unidades de habitações; estas pretensões também contemplavam o poder de criar um fragmento de cidade com determinadas qualidades e uma especial inter-relação entre arquitetura e cidade, por isto arquitetura-produto deste momento foi concebida em termos de uma determinada arquitetura e um determinado tipo de cidade. Conteve por sua vez, certos traços de projetos associáveis a uma internacionalidade, um desejo de aproximar-se ao “mundo moderno” apreciado em muitas cidades européias no momento. Todo este suporte cultural determinou as pautas de atuação profissional que foram avaliadas pela academia e pelos meios de difusão subscrevendo também os novos paradigmas da “vida moderna”.



6.133



6.134



6.135

**6.133 e 6.134:** Rambla de Pocitos na década de 30, antes do impulso empreendedor dos 50 e 60  
**6.135:** Vista de Rambla Pocitos

Os edifícios selecionados transcendem o domínio individual para configurar uma ordem espacial urbana significativa, em uma construção coletiva que implicou a participação de diversos atores e que marcou no momento as pautas na transformação arquitetônica e urbana de Montevideú. As peças arquitetônicas selecionadas associam-se as soluções de projetos, mas também contrapõem em mais de um sentido: implantações, estratégias de projeto, escalas, soluções construtivas e materialidades; porém, é importante destacar que apesar dos distintos caminhos adotados, chegam a soluções que conformam uma lista de intenções e estratégias de projetos legíveis na dimensão coletiva do setor urbano.

*“... , quando no dia seguinte pude percorrer a Rambla, apreciei os matizes que refletiam uma aparência de uma franca e homogênea modernidade: identifiquei, em seguida, uma série de edifícios que, sem distanciar-se em sua aparência, destacavam pela qualidade. Era uma obra de dois ou três arquitetos; Sichero era o nome que mais se repetia no elenco das minhas preferências. O que eu vi na arquitetura para apreciá-la desde o princípio?”<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> Helio Piñón, *Raúl Sichero Bouret*, Barcelona, Edições UPC, 2002

Partindo da pergunta acima e da sugestão implícita feita por Helio Piñón, de percorrer a Rambla de Pocitos, podemos ter as respostas da tese na qual nos enfocamos.

Por sua vez, a citação acima também nos remete às duas condições essenciais que são reconhecidas no conector da Rambla de Pocitos. Por um lado, podemos apreciar qualificadas obras arquitetônicas individuais e, por outra parte, reconhecemos uma codificação de projeto comum entre os projetos que nos sugerem uma leitura chave integrada e coletiva. A somatória dos distintos projetos individuais consegue, no fragmento da cidade estudado, uma somatória e uma associação que nos permite falar de um projeto coletivo. É nesta escala coletiva onde radica a verdadeira qualidade desta arquitetura na geração de cidade.

As distintas ações de projetos, seja ao respeito dar repetitividade ou por excepcionalidade apontam, para este contexto e é assim que podemos ler uma arquitetura urbana, materializada a partir de critérios de projetos que surgem da continuidade de certa norma ou que simplesmente continuam critérios de projetos que pertencem a um mesmo momento e portanto a um mesmo coletivo profissional e social.

Porém, é interessante deter-se em duas das possíveis diferenças entre ambos os casos; as leituras desde o climático por um lado e a densidade populacional por outro lado, parecem ser dois importantes rangos que distanciam os dois espaços. De fato, a condição amena da cidade do Rio de Janeiro *versus* o frio da capital uruguaia nos meses de inverno, somando à quantidade de um milhão e meio de montevideanos frente aos quase doze milhões da capital carioca, parecem marcar em grande medida os usos e em parte a formalização de um espaço urbano e outro.

Vale lembrar que, assim como outras cidades à beira do mar, a condição costeira de Montevideú foi somente apreciada até o século XIX e a transformação da área de serviços e a periferia no cotado centro balneário, somente deu-se a princípios do século XX. Nesse mesmo ritmo de imposição de novos critérios culturais sobre o elemento natural e a presença destas nas cidades, desenvolveram novos conceitos de higiene e salubridade e com isto, novas formas de vida associadas. É que Montevideú nasce e se desenvolve durante quase dois séculos inclinada para a Bahia, ou seja, protegida dos intensos e frios ventos do sul, e para o interior do território, desconhecido quase que completo sua posição frente ao mar. Um mar (na realidade um rio) somente desfrutável para banhos três meses ao ano, com ventos quase permanentes que baixam sensivelmente a sensação térmica.

É neste contexto físico e cultural que a Rambla de Pocitos é a arquitetura residencial de alta densidade que domina o perfil, e é o objeto de estudo desta investigação. Considerando este contexto, os projetos escolhidos são de algum modo uma negação de uma realidade contextual preexistente: a imagem mediterrânea de La Goleta, conformando a partir de um volume branco com guarda-sóis e que é óbvio o complemento do passeio costeiro imediato

nos cartões postais, não é na realidade um conclusão evidente se analisarmos as condições físicas e climáticas do espaço; somente um espírito cultural empreendedor, otimista e moderno se atreve a imaginar essa arquitetura nesse lugar, com a firma convicção da possível transformação. Para ser mais precisos, os edifícios residenciais da Rambla de Pocitos enfrentam uma contradição ainda maior quando se agregam a condição de sombreamento, à vista em direção ao mar e ao sul negam a orientação mais favorável de sombreamento. Novamente é evidente que a La Goleta não pode ser vista como uma simples transposição dos modelos le corbusianos para o mediterrâneo, na realidade estamos ante uma reelaboração e reedição de certos elementos básicos, idênticos, mas que funcionam no sentido muito distinto ao modelo original europeu. Na Goleta podemos falar de “*paraventos*” mais que de guarda-sóis.

Por outro lado a solução de García Pardo no El Pilar (e também nos outros dois projetos para El Positano e El Gilpe) ou Sichero no Panamericano -de fechamento acristalado contínuo-, parecem reconhecer em parte a orientação ao não dispor espaços terraço com um uso muito parcial no ano. Opta-se nestes casos pela transparência em relação a paisagem, fato condiciona a que alguns deste projetos resolvam a condição térmica mediante equipamentos de ar condicionado colocados nas fachadas ou incluído, complementos normais e integrados ao desenho no caso Panamericano.

Os distintos projetos arquitetônicos analisados, somados aos que posteriormente se desenvolveram no setor, apresentam um sistema de regras taticamente aceitas -normativas e culturais - que geram o que chamamos o projeto coletivo da Rambla de Pocitos.



6.136 e 6.137: Vista da Rambla Copacabana, Ríó de Janeiro, tirada de Francis Violich

Estas regras comuns, normativas, estratégias de projetos e ou culturais podemos enumerá-las da seguinte maneira:

### 1. Permeabilidade:

A permeabilidade é uma condição constante em todos os projetos da Rambla de Pocitos e é uma das componentes fundamentais na integração da arquitetura à cidade. Esta se converte em solução tipológica e repetida em nível de planta térreo que logo se reafirma com o tratamento de fachadas das plantas tipo, cujo caso dá tratamentos a partir de terraços ou simples janelas que somam à transparência e permeabilidade em ambos sentidos, conseguindo o dentro-fora entre arquitetura e paisagem.

### 2. Térreo

Os térreos se ajustam a partir de generosos halls de acesso que também somam a esta permeabilidade das plantas tipo. No geral, são caixas de vidros que contem halls-lobbies resolvido em um andar. É verdade que são reduzidos, a transparência com o espaço urbano e o jardim que se integra ao espaço interior faz que a sensação não seja de um lugar fechado, mas sim de amplitude.

### 3. Retiros frontais:

A normativa marca 4 metros de retiro frontal, restrição que os projetistas aproveitam desenhando pequenos jardins verdes onde, por sua vez, salva o pequeno desnível que se cria entre os halls e as calçadas; se conformam assim pequenas cintas pequenos cintos verdes que contribuem na permeabilidade espacial entre o espaço privado e público antes citado.





**6.138 ao 145:** Exemplo de retiro frontal em planta do térreo (usos comerciais); normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

#### 4. Altura constante:

Devido à normativa, os edifícios chegam à altura máxima de 30 metros resolvendo 10 andares. Devido a uma racionalização e otimização, todos os entrespisos possuem praticamente a mesma altura.



6.146 e 6.147: Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos

#### 5. Continuidade de projetos e associação através de divisas:

Devido também à normativa e à racionalidade na tentativa de aproveitar ao máximo os frentes de lotes e, por conseguinte, o maior desenvolvimento de fachadas, recorre-se à associação e soma de projetos individuais a partir de divisas e colindancias, sem a presença de retiros laterais, fato que podemos somar à dimensão coletiva.

#### 6. Fachadas:

Existe dentro da resolução de fachadas certa intenção de continuidade entre edifícios, seja esta em relação à horizontalidade imperante, a materialidade, a cor ou a simples costura por meio do térreo ou seqüência em remates superiores.

#### 7. Remates Superiores:

No geral, sempre são desenhados com muito cuidado e são umas das outras constantes de projetos presentes nos edifícios da Rambla de Pocitos. Esta qualidade pode ser apreciada com clareza na Goleta e no Panamericano onde os tanques de água e outros elementos de serviços são desenhados especialmente e muitas vezes se recorre a iluminação dos mesmos.



**6.148 e 6.150:**  
Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos



### 8. Pátios interiores:

O loteamento de Pocitos ajuda à ocupação aos limites laterais dos prédios liberando a parte posterior. Esta situação repetida leva à somatória de pátios interiores gerando algo similar a um coração de quadra com as divisões prediais, mas dando luz e ar às manzanas quadras.



**6.152 e 6.156:** A conexão do espaço privado com o espaço urbano; desnível e jardim que permitem a permeabilidade



### 9. Sistemas Construtivos:

O Sistema construtivo é sempre o mesmo: construção tradicional com muros de alvenaria, terminações com reboque aplanado pintado, uma exceção a constitui o edifício Pocitos na esquina da rua Pagola. O sistema estrutural também é constante e baseiam-se em pilares, vigas e laje de hormigom armado.



### 10. Programas e usos:

Os edifícios da Rambla de Pocitos foram projetados com o programa residencial de nível médio alto e alto. Nos térreos dispõem-se três usos: halls de acesso aos programas residenciais, serviços comuns dos edifícios ou térreos projetados com destino comercial.



Estes recursos de desenho constituem as estratégias de projetos que materializaram uma concreta produção que, sob os paradigmas conceituais modernos, produziram uma arquitetura em termos do objeto e do espaço; uma obra pensada desde a cidade e para a cidade; uma arquitetura realizada que adquire um sentido maior quando se vê integrada com os outros projetos, isto é, em relação ao projeto coletivo e para a cidade. Para entendermos este ponto é interessante confrontar este fragmento da cidade da Rambla de Pocitos com outros setores que ainda sim respondem a condições similares e que geraram resultados muito diferentes; um caso concreto é o setor da Rambla Mahatma Ghandi, distanciada poucos quilômetros e materializada nos anos oitenta.

6.157 e 6.158: Pátios interiores

Os requerimentos programáticos e contextuais são praticamente os mesmos, o resultado final mostra a negação da lista de recursos de projetos antes citado: não existe continuidade no horizontal, tampouco uma intenção explícita de seguir com uma mesma gama de materiais e muito menos, a permeabilidade dada através dos jardins prévios aos edifícios. Definitivamente, a relação que estas arquiteturas desenrolam em relação ao espaço no que se insere, é totalmente distinta e, por conseguinte, o projeto coletivo não se concretiza, pelo contrário cada projeto individual parece querer intencionalmente diferenciar-se do vizinho de maneira imediata, criando um conjunto totalmente desintegrado com uma só associação que é a união através de divisas.

No caso de estudo desta Tese, podemos afirmar que os projetistas assumem e respeitam a natureza e o contexto preexistente, mas sempre desistindo da mimese ou a interpretação simbólica em tanto recursos dos projetos; muito pelo contrário, os autores assumem a responsabilidade de contribuir o elemento faltante, o elemento diferenciador que é o resultado da produção do homem e do construído.

Mies, referindo-se ao papel da natureza em relação aos projetos, responde:

*“Quando observamos a natureza através das janelas da casa Farnsworth, adquire um significado mais profundo do que tem quando estamos fora, ao ar livre. A natureza passa a formar parte de um grande conjunto”*<sup>14</sup>.

Do mesmo modo quando alguém está dentro de alguns dos edifícios analisados - El Pilar, El Panamericano ou La Goleta – a paisagem urbana exterior alcança um significado muito mais profundo; a natureza urbana une-se à arquitetura e ambas se somam em um forte conjunto que definem a dimensão coletiva do projeto. O Conceito do orgânico que Mies defende une-se em um profundo conhecimento da natureza mas difere totalmente do conteúdo que é dado habitualmente, representado na posição de Haring ou Scharoun: *“Devemos prestar atenção aos objetos e deixar que releven sua própria forma. É contra a nossa natureza asignarles designar lhes forma, determinada desde fora, impor leis de qualquer classe, ditar... As figuras geométricas não são formas originais. São abstrações, leis derivadas. A unidade que alcançamos em muitos aspectos com base nas figuras geométricas é só unidade de forma, não unidade de vida”*<sup>15</sup>.

As obras definem-se de acordo com uma arquitetura especialmente muito atenta à realidade material; uma arquitetura pensada com plena consciência do objeto físico construído, de como este incide no lugar ao que incorpora e de como o espaço por sua vez, incide no edifício.

Na arquitetura de García Pardo e Sichero o espaço habitável adquire forma e sentido em relação à leitura do edifício e o contexto no que se insere. São arquiteturas nas que o arquiteto precisa do contato com a realidade para desenvolver o projeto. Assim mesmo, estes dois autores nos diversos projetos mostraram uma rica complexidade de estratégias de projetos como também teve Le Corbusier em muitos dos seus projetos.

Com efeito, em relação a “construção da cidade” no projeto para o Exército de Salvação em Paris, Le Corbusier causa um desdobramento compositivo, solapes na fachada e uma quantidade de operações que o fazem assimilável a alguns projetos destes autores uruguaios, como por exemplo o Edifício Gilpe de García Pardo. É possível apreciar um projeto coletivo, integrado a partir da integração e combinação de ações de projetos individuais.

<sup>14</sup> Cristina Gastón Guirado, Op.cit.

<sup>15</sup> Ibidem.

À dimensão disciplinária do projeto coletivo deve ser somada a componente do sentir social que demonstra a apropriação do projeto Rambla de Pocitos como espaço urbano que teve sucesso no seu uso democrático e coletivo. Esta apropriação tem origens desde o momento da gestão de todos estes projetos nos quais existiram previamente mediações e negociações entre os diferentes atores – arquitetos, promotores, usuários, instituições de crédito -, que levaram adiante este fato físico e cultural que é a Rambla de Pocitos. Podemos dizer que continua existindo uma cultura de orgulho e propriedade com relação aos projetos individuais, assim como o da Rambla ..., viver ou tão somente sair para caminhar ou correr na Rambla implica uma escolha e um privilégio de estar em um setor da cidade formado a partir da arquitetura.

Na justificativa da escolha dos exemplos nos referimos à dupla condição de excepcionalidade versus tipicidade dos projetos; este tema que sugere pontos de análise positivos e enriquecedores: por um lado, a mencionada excepcionalidade dos projetos de El Pilar ou o Panamericano habitam o poder de estabelecer a argumentação referente à geração de cidade, já que estas situações distintas contribuem para dar caráter em pontos especiais de localização urbana, conectores viales, situações especiais de tecido urbano. Por outro lado, a mesma condição de excepcionalidade serve para ilustrar certa condição geral e repetível; é que a excepcionalidade faz dos casos escolhidos, projetos mais densos, mais exigidos e de alguma maneira, a exigência destas situações leva a utilizar recursos de essencialidade e radicalismo e nesta situação é onde se dá a geração de cidade.

Com efeito, nos casos do El Pilar e o Panamericano se convertem em arquiteturas que desenrolam diversas estratégias de projetos dirigidas a resolver as complexas situações prediais e de projetos, e que se transformam em peças geradoras de cidade.

Estes projetos “excepcionais” tornam-se diferentes porque em certa medida são melhores como peças arquitetônicas, são obras qualificadas; as plantas, fachadas permeáveis, continuidade, frontalidade são os aspectos presentes e seguem sendo componentes de projetos reconhecidos ao longo de todo o conector Rambla e, são os que constituem a dimensão coletiva e concretizam a potencialidade de gerar cidade.

Com relação aos casos escolhidos, de alguma maneira eles representam e contem as estratégias de projetos que logo os outros projetos do setor empregariam; destacaremos alguns pontos notáveis destas arquiteturas na geração de cidade:

**1-. El Pilar** é uma peça onipresente em nível cidade. Com efeito, o edifício é apreciável desde diferentes pontos da Rambla. Por outra parte, El Pilar é exemplo de resolução vial urbana da articulação de tensões perpendiculares à Rambla de Pocitos, no que se refere às duas avenidas –Bulevar España e Avenida Brasil-, que chegam na Rambla, conformando e resolvendo a materialização física do lote final na forma de proa. O grande mérito do projeto radica em resolver essas tensões oblíquas das duas avenidas e este singular e dramático encontro

urbano-arquitetônico com a Rambla e o fazê-lo a partir de uma lógica formal e espacial contida, sóbria e elegante.

A solução estrutural, a utilização de uma planta elementar de suporte-circulação e, os critérios sustentados na racionalidade utilizados, conseguem resolver o impossível da condição predial. Toda a equação do projeto contribui à dimensão coletiva do projeto da Rambla. A essência é um projeto que gera cidade a partir de uma condição mínima escalar e de uma solução de projeto particular.

**2- El Panamericano**, edifício objeto pela condição de isenção em relação ao tecido urbano e localizado perpendicular a toda a trama repetível, constitui uma exceção por excelência no conector urbano. A peça destaca-se pela combinação da implantação, espacial e materialidade e se constitui em uma contundente peça urbana. El Panamericano é o exemplo da grande ruptura com o padrão de escala de operação, com o modelo de ocupação predial, com a frontalidade característica e repetitiva, com “o partido” do projeto adotado, com a geometria que impera em todo o setor urbano e finalmente, com a costura própria do tecido urbano. Com a adoção do modelo do bloco isento, o projeto opõe-se mas somado o contraste ao “projeto coletivo”; longe de negá-lo, qualifica o projeto a partir de estratégias de diferenciação.

**3- La Goleta**, por sua vez, constitui um exemplo de operação de escala média, característico do primeiro impulso na construção na Rambla de Pocitos. Por ser umas das peças inaugurais no tema do edifício residencial em altura de um setor urbano importante, assume de algum modo a responsabilidade de gerar uma série de pautas de projeto que serve para os arquitetos atuantes posteriores.

Além de ter esta situação excepcional em relação ao caráter inaugural do projeto, por sua vez, também é o único no qual os edifícios conformam bloco inteiro quadra inteira, conforma um caso típico e repetível por ser peças que respondem à geometria predial típica entre divisas e ao partido de projeto no que se refere a frontalidade, horizontalidade, permeabilidade. Sobre a esquina a solução adotada foi construir uma lateral em termos de materialização contrapondo-se com a fachada sobre a Rambla de Terrazas, deste modo se reconstrói “a caixa”; e reedita a solução repetitiva do edifício entre colindancias.

**4. Se considerarmos El Pilar e o Panamericano**, podemos dizer que são dois extremos e como tais se opõem em distintos níveis; El Pilar é o menor edifício do setor e o Panamericano é o maior; a localização é oposta, o que diferencia as condições prediais, e portanto, as estratégias de projetos diferenciadas, potencializam a residualidade localizacional e a radicalidade dos projetos. Potencializam-se na residualidade localizacional e na radicalidade dos projetos. El Pilar pelo escasso dimensionamento predial, o Panamericano pelo posicionamento terminal e transgressor da condição típica e repetível. Frente à grande escala do Panamericano, El Pilar oferece mínima presença dimensional e em contraposição a solução típica contribuída pelo

projeto para o edifício. La Goleta contrapõe-se a normalidade e singularidade na condição predial do El Pilar.

5. Com relação aos autores e seus modos de projetar, podemos afirmar que Raúl Sichero persiste no bloco como solução para o modelo; os edifícios “querem ser blocos”, plásticos, elegantes e com notáveis proporções. Esta morfologia de bloco – teórica – prevalece sobre a determinação predial e o projeto para o Edifício Ciudadela e El Panamericano são a confirmação, nestes projetos os blocos “pousam-se” sobre a horizontalidade do contexto preexistente. Por outro lado, parece ser que García Pardo joga em outra estratégia de projeto oposta: enfrenta a situação predial e a reta. Recorre as resoluções dos projetos a morfologias mais travadas e gestuais; exemplificam estes projetos para a esquina assimétrica do Positano, o prédio profundo do Gilpe entre divisas e o minipredial do El Pilar.

6.O **Edifício Panamericano, La Goleta** de Raúl Sichero Bouret e El Pilar de Luis García Pardo representam a melhor produção arquitetônica dentro do setor de estudo e dentro da cidade de Montevideú; exemplificam as distintas estratégias que os distintos autores empregaram na resolução particular dos projetos e na soma ao projeto coletivo.

Os pontos anteriores enumeram os conceitos importantes e de modelo para os projetistas que continuaram atuando posteriormente no setor e, por sua vez, seqüência e continuidade que garantiu a geração do projeto coletivo mencionado.

Estes recursos implementados conscientemente pelos arquitetos modernos montevideanos nos anos cinqüenta e sessenta representam e exemplificam a gama de estratégias de projetos criadas para fazer uma arquitetura feita a medida para um setor da cidade, gerando com isto a mesma cidade.



6.159 e 6.160: Vista de Rambla Pocitos



**6.161:** Edifício Ciudadela, Raúl Sicheo, 1958  
**6.162:** Edifício Ciudadela



**6.163:** Motagem de fachadas onde si localiza El Panamericano

TT POSIÇÃO 5

TEXTURA FECHADA C5  
MAIS DE 300 VIV/HA

IMAGEM URBANA COSTEIRA ALTA

TIPOLOGIA EDILICIA MULTIFAMILIAR

TRAÇOS REDE

LA GOLETA



OBSERVAÇÕES

O edifício constitui uma peça arquitetónica-urbana contudente resolvida em fachada contínua para a rambla; são dois edifícios contíguos cuja concepção e estratégia projectual utilizada, o convertem num mesmo projecto. A sua vez, dá-se o completamento do tecido através de projetar com a máxima altura permitida (trinta metros e dez níveis), utiliza-se a continuidade na composição horizontal, projectam-se cuidados coroaamentos e dispõe-se um térreo em continuidade permeável e frontal. Ambos predios chegam a completar a totalidade de um bloco, outorgando ao sector potência e elegancia resolvidas a partir da unidade e continuidade.

ALTURAS (M)	RETIROS FRONTAL LATERAL	POS %	ESPAÇO EDIFICACION RECONSTRUIVE	USO DA SUELO
30	4	80%	50	RM

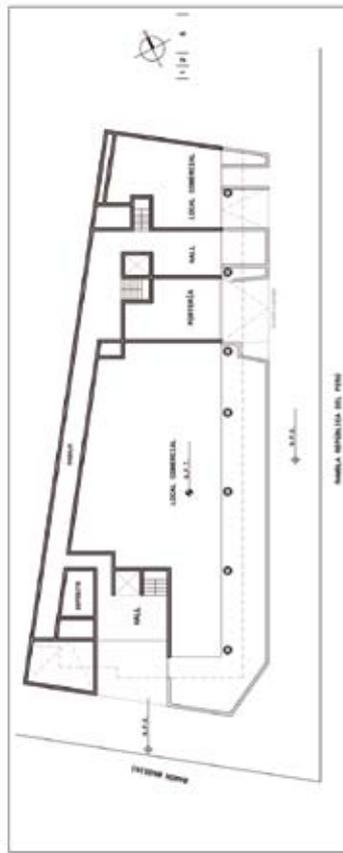
CARACTERÍSTICAS TIPO MORFOLÓGICAS

O edifício La Goleta constitui uma obra que ejemplifica a condição predial mais típica e repetida dentro do conector urbano da Rambla de Montevideo. O projecto em primeiro lugar responde à frontalidade e situação entre divisos, que é a situação geral dentro do sector de estudo.

ESPAÇO PÚBLICO

Não precisa de detalhes figurativos de referência náutica; a referência é implícita e não existe necessidade de literalizarla. O projecto é um fato físico que se comporta como embarcação um objeto unitário à beira, separado do solo e muito próximo do limite terra-água quoferece a experiência de desfrutar "desde coberta", da paisagem marinha.

ESTRUTURA ORGANIZATIVA DO BLOCO



TT POSIÇÃO 5

EL PILAR

TRAÇOS REDE

TIPOLOGIA EDILICIA MULTIFAMILIAR

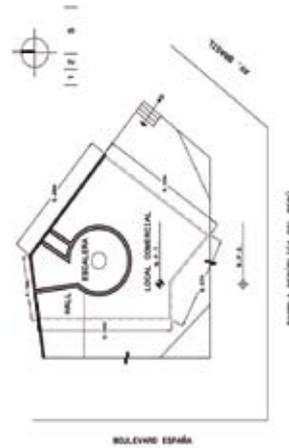
IMAGEM URBANA COSTEIRA ALTA

TEXTURA FECHADA C5

MAIS DE 300 VIV/HA



ESTRUTURA ORGANIZATIVA DO BLOCO



CARACTERÍSTICAS TIPO MORFOLÓGICAS

O Pilar é um edifício de três níveis. No térreo coloca-se um local comercial e o acesso aos departamentos, os que se dispõem um por andar a partir de um núcleo de circulação vertical de elevador e escadas incluídas num cilindro estrutural de menos de 4 metros de diâmetro.

OBSERVAÇÕES

A proposta projetual reafirma e consolida o necessário a nível urbano: uma proa que materializa a quarteirão e a chegada das duas avenidas ao espaço aberto da costa. Mas o curioso e singular da proposta também consiste na opção de completar a desmaterialização já que as fachadas da proa são totalmente de cristal, sem precisar recorrer em nenhum momento a "maicização" muitas vezes recorrente no resto dos prédios da rambla.



ESPAÇO PÚBLICO

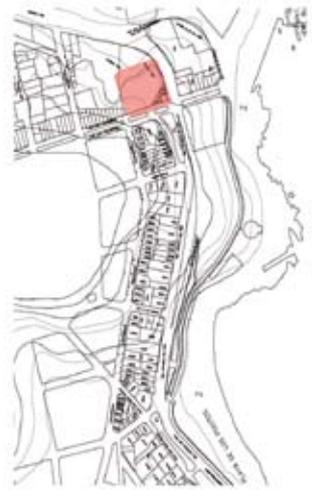
O projecto vale desde o ponto de vista urbano por conformar uma peça numa situação estratégica e por resolver as unidades ao nível privado e interior. A solução de transparência e permeabilidade conformam uma situação de pertença e imediatez sobre a praia e a rambla. A integração arquitectura e cidade se dá em termos de imediatez.



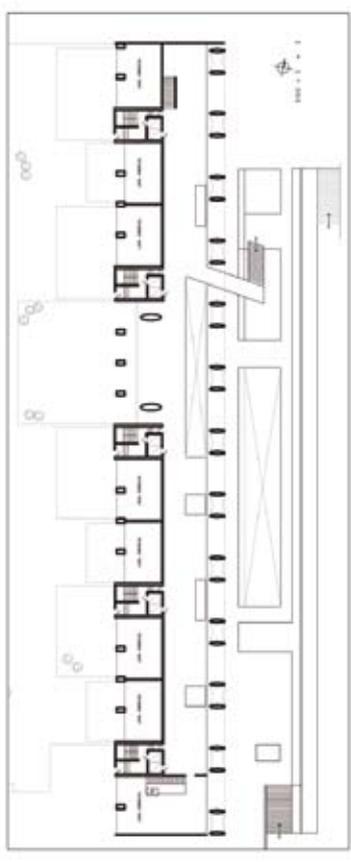
ALTURAS (M)	RETROS FRONTAL LATERAL	FOS %	EDAD DE EDIFICACION RECOMENDANTE	USO DEL SUELO
30	4	80%	50	Mix.

TT POSIÇÃO 5

**PANAMERICANO**  
 TRAÇOS REDE  
 TIPOLOGIA EDILÍCIA MULTIFAMILIAR  
 IMAGEM URBANA COSTEIRA ALTA  
 TEXTURA FECHADA C5  
 MAIS DE 300 VIV/HA



ESTRUTURA ORGANIZATIVA DO BLOCO



CARACTERÍSTICAS TIPO MORFOLÓGICAS

El Panamericano impõe-se perpendicular ao sentido lineal da avenida costeira, o que faz que seja perceptible desde praticamente todas as ramblas. O edificio se converteu numa importante meta urbana, ineluctável referência da cidade de Montevideo.

ESPAÇO PÚBLICO

A distância entre o objeto construído e a acera peatonal, o carácter fortemente vehicular do espaço entre ambos e o protagonismo dos dispositivos de acesso aos estacionamentos, lhe imprimen um carácter ao espaço imediato ao edificio que rompe com a continuidade do espaço urbano circundante e dos percursos pedestres.

OBSERVAÇÕES

O projeto deste edificio tem uma clara altitude moderna e constatable a partir de seu posicionamiento proyectual e materialidad. Sua localización com respeito à tecnologia, radicalidad e contundência da sua proposta nos diferentes níveis, já seja em seu escala edilicia ou urbana, o fazem destacar fora do contexto físico e cultural da arquitectura montevidéana. Esta obra é uma peça indubitavelmente urbana, mas independente da trama e tecido urbano.

## BIBLIOGRAFIA DO CAPITULO

- 1- Ábalos, Iñaki; Herreros, Juan, Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000, España, Nerea, 2000.
- 2- Acevedo, Fernando, Imagen y Lugar. Un análisis antropológico del carácter comunicacional y simbólico del espacio urbano, Trabajo de Investigación, Archivo I.H.A., 1995.
- 3- Antola, Susana; Ponte, Cecilia, El edificio de Renta como tipo arquitectónico generador de ciudad, Montevideo. 1997
- 4- Benevolo, Leonardo, Historia de la Arquitectura Moderna, Barcelona 1977
- 5- Boronat, Yolanda; Baldoira, Carlos, El edificio de apartamentos en altura; su producción en las décadas del 50 y 60, Montevideo, Instituto de Historia de la Arquitectura Facultad de Arquitectura – UDELAR, 2004
- 6- Collins, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- 7- Curtis, William J.R., La arquitectura moderna desde 1900, Madrid, 1986
- 8- Fernández, Roberto, El proyecto final, Uruguay, Ed. Dos puntos, 2000.
- 9- Frampton, Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna, Barcelona. 1993
- 10- Gaeta, Julio Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo, Montevideo, Ed. Dos puntos, 1999.
- 11- Gaeta, Julio Et. al., Monografía ELARQA n. 7, Walter Pintos Risso, Montevideo,Ed. Dos puntos, 2001.
- 12- Gastón Boero, Et al., Architectures with no Title; Arquitecturas sin título, Uruguay, Grupo de viaje G 89, 1996.
- 13- Gastón Guirado, Cristina, Mies: el proyecto como revelación del lugar, Barcelona, Arquithesis, 2005
- 14- I.H.A. Facultad de Arquitectura, Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo, Montevideo, Ed. Dos Puntos – ELARQA, 1996
- 15- Imai, Kasaharu, Pet Architecture Guide Book, Living Spheres vol.2, Japón, Tokyo Institute of Technology Architectyral Laboratory &Atelier Bow-wow, s/año.
- 16- Infantozzi, Eduardo, Propiedad horizontal: Normas que la regulan, s/lugar, Oficina de Publicaciones Centro de Estudiantes de Ingeniería, 2ª edición, 1996.
- 17- Jameson, Fredric, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, s/ lugar, Paidós, 1984. (Falta lugar y páginas)
- 18- Jencks, Charles, El lenguaje de La arquitectura posmoderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- 19- Johnson, Philip, Mies van der Rohe, Buenos Aires, Victor Lerú, 1960.
- 20- Liernur, Jorge Francisco, Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Argentina, Universidad Torcuato di Tella, núm. 7, julio 2006.
- 21- Lienur, Jorge Francisco; Aliata, Fernando, Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades, Argentina, Clarín, 2004.
- 22- Nahun, Cochi, Frega, Trochon, Historia Uruguaya. Crisis política y recuperación

- económica, Tomo 7, Montevideo, 1989
- 23- Niemeyer, Oscar, As curvas do tempo, memorias, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1998.
  - 24- Piñón, Helio, Teoria do projeto, Porto Alegre, Livraria do arquiteto, 2006.
  - 25- Piñón, Helio, Raúl Sichero Bouret, Barcelona, 2002.
  - 26- Pittamiglio, Humberto, Proyectos de la Dirección de Arquitectos del Ministerio de Obras Públicas & Principales edificios públicos y privados de la ciudad de Montevideo, Uruguay, Ministerio del Obras Públicas, 1920.
  - 27- Russel Hitchcock, Henry, Latin American Architecture since 1945, U.S.A., Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1955.
  - 28- Sierra, Fernando de, Montevideo a cielo abierto: el espacio público, Uruguay, Montevideo-Sevilla, 2003.
  - 29- Sprechmann, Thomas, Et al., Propuesta a la ciudad Montevideo -1986, Uruguay, Taller de investigaciones urbanas y regionales, 1986.
  - 30- Sudjic, Deya, La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo, España, Ariel, 2005.
  - 31- T.I.U.R.. Propuestas a la ciudad de Montevideo, Montevideo, 1986
  - 32- Violich, Francis, Cities of Latin America, Housing and Planning to the South, N.Y., U.S.A., Reinhold Publishing Corporation, 1944.

## **REVISTAS CONSULTADAS Y OTROS MATERIALES ARQUITECTURA, S.A.U., MONTEVIDEO, URUGUAY**

CEDA, Publicación del Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, Uruguay

Domus, Milán, Italia

ELARQA. Arquitectura & Diseño. Editorial Dos Puntos, Montevideo, Uruguay.

L'architecture d'aujourd'hui, París, Francia.

L'architettura. Cronache e Storia, Milán, Italia

Progressive Architecture, Nueva York, E.E.U.U.

Revista "Vivienda", Suplemento del Diario, "El Día" Montevideo, Uruguay

Revista de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura.  
Montevideo Uruguay

Revista Habitat, San Pablo, Brasil

Techniques et Architecture, París, Francia

Trazo, Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, Uruguay

**EPILOGO ABERTO**

## Epílogo Aberto

Desde as primeiras décadas do século XIX, podemos perceber a irrupção e os primeiros anos do modernismo, provocando polêmicas e certos sentimentos de resistência. De fato e apesar das opiniões positivas a respeito da visita de Le Corbusier em 1929, existiram outros pontos de vistas mais conservadores que viam nesta figura expressões negativas ou pelo menos questionáveis.

Arana e Garabelli expressam “Sem dúvida a valorização não pode basear-se no conhecimento de uma arquitetura moderna, ainda pouco relevante e claramente minoritária no Uruguai de 1929... o que mais impressionou a Le Corbusier na cidade de Montevideú, foi a despojada beleza dos muros divisos. Um novo desplante, como todos os seus, gracioso, algo insolente e bastante injusto, mas ao parecer, desfrutável por quem lutava por mudança. Apoiando-se em tais premissas, Montevideú seria provavelmente hoje, Acrópolis da Arquitetura Universal. Apreciação que suspeitamos, foi pouco compartilhada fora do âmbito oficial. De qualquer modo, a observação de Le Corbusier é sintomática. A situação arquitetônica uruguaia apresentava desde a segunda década do século, potencialidade de renovação.”<sup>1</sup>

Esta atitude de resistência em relação à modernidade apresentava já desde os anos vinte, persistiu até a atualidade por parte de importantes autores, geradores de opinião, críticos e professores da Faculdade de Arquitetura.

Na apreciação concreta de Le Corbusier acerca dos divisos *despojados e vazias*, estava implícita a verdadeira oportunidade para a transformação, a mudança e o crescimento da cidade, a verdadeira oportunidade da modernidade na geração de arquitetura e cidade, lição entendida posteriormente pelos modernos montevidéanos.



Le Corbusier, 1929 - projeto urbanístico para a Cidade de Montevideú

<sup>1</sup> Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, Op. Cit.

Para a cidade de Buenos Aires, Le Corbusier projeta uma cidade expressada a partir de um esboço noturno onde destaca as aranhas-céus que por sua vez se refletem como volumes sobre o perfil do rio de La Plata. Em contraste com isto o projeto que o mesmo autor esboça para Montevidéu não brinca com a verticalidade, pelo contrário, o projeto propõe uma forma cruciforme nas quais os edifícios se dispõem em horizontal; abandonando toda idéia de verticalidade própria da aranhas-céus e características das propostas que até esse momento vinha fazendo. A proposta põe em manifesto um domínio da extensão e horizontalidade sobre a altura. Neste caso a horizontalidade em lugar da altura, é a componente e o recurso de projeto que se utiliza; em termos de Abalos y Herreros, “A cruz será a materialização das alas até o mar; a aranha-céus faz-se contínua, extensa e horizontal, liberando de a isotropia abstrata pela ação do território”<sup>2</sup>.



Desenho de Le Corbusier, do projeto de Rio de Janeiro, 1929.

Podemos dizer que existe uma afetação dos pensamentos Le corbusianos em relação aos que se converteram em atores modernistas locais, mas também existe uma afetação de Montevidéu e da arquitetura na maneira de ver, pensar e atuar do mestre.

A mesma resistência se manifestou vinte anos mais tarde com a exclusão dos mestres montevidéanos do âmbito acadêmico e da crítica especializada; isto somado ao contexto econômico recessivo, posterior aos sessenta experimentado no Uruguai, contribuiu na manifestação de um perfil conservador –característico da cultura local-, determinou uma apreciável lentidão nas mudanças e uma evidente falta de oportunidades a todo nível, fato visível também na arquitetura e na evolução da cidade.

Este fato impactou de modo negativo em uma possível continuidade das linhas de ação desenvolvidas pela modernidade sobre a Rambla de Pocitos no período analisado.

As premissas citadas através de uma visão de corte intencionalmente de projeto do tema não foram negadas pelos resultados finais de pesquisa. A arquitetura Moderna realizada em Montevidéu nos cinquenta e sessenta no caso de estudo constitui uma qualificada produção

<sup>2</sup> Iñaki Abalos, Juan Herreros, *Técnica y arquitectura en la Ciudad Contemporánea*, 1950-2000, Ed. Nerea, España, 1992.

que conseguiu contribuir positivamente no espaço urbano reconhecendo uma dimensão integrada que chamamos projeto coletivo.

Os exemplos analisados nas obras individuais contribuem para o espaço urbano em termos de um projeto coletivo. Este é a peça conceitual na comprovação que esta arquitetura conseguiu gerar cidade.

As obras analisadas se definem segundo uma arquitetura especialmente atenta à realidade material, uma produção com plena consciência a respeito do objeto físico construído; de como este incide no lugar ao que se incorpora e de como o espaço por sua vez, incide no projeto. A arquitetura montevideana analisada adquire forma e sentido a partir da leitura da obra e do contexto no qual a mesma se insere. São arquiteturas na qual o arquiteto necessita do roce, a costura e a afetação com o espaço e o contexto.

Os conceitos destacados referem aos temas de projetos presentes nos projetos escolhidos nas peças pertencentes a um fragmento de cidade determinado. Os recursos e critérios utilizados nos casos de estudo, representam e exemplificam a gama de estratégias de projetos utilizadas pelos distintos arquitetos ao longo de toda a Rambla de Pocitos; deste modo se gera a dimensão coletiva desta arquitetura que comprova a potencialidade de gerar cidade.

Nos anos cinqüenta e sessenta quando se produz a melhor arquitetura em Montevideú e por sua vez é esta, a única obra que conseguiu transformar e criar cidade.

Por outra parte é recente, a partir de 1996 e não antes, que as figuras de García Pardo e Sichero começaram a ser reivindicados pela crítica nacional; os argumentos de resgate apelavam geralmente ao argumento da materialização das obras nos objetos conformados a partir de “pelees frías”; mas pouco ou nada valorizaram as possíveis relações que estes projetos estabeleceram com a cidade, as contribuições que as obras fizeram em termos urbanos, inclusive continuam, desde certo setor da academia, algumas persistentes críticas que questionam a implantação e a materialidade de obras como o Panamericano.

Apesar das exclusões de outrora e alguns dos questionamentos de hoje, García Pardo e Sichero Bouret são os autores destacados desta Tese e suas obras constituem peças emblemáticas que marcam a consolidação de modernidade arquitetônica em Montevideú. O fato de enfrentarmos a tão qualificada obra, nos permite estabelecer um amplo marco de leituras possíveis e não conclusões únicas; este capítulo pretende então, criar direções reflexivas que longe de concluir e enunciar permita contribuir à discussão do projeto arquitetônico contemporâneo.

Sugerimos um mapa aberto, uma leitura que sirva para desenvolver uma revisão disciplinaria a partir destas obras. Este mapa de reflexões sugere diversas portas de análises como a

qualidade de projeto, a tectônica, o marco operacional, a possível vigência desta arquitetura, a contribuição à disciplina contemporânea e por último, aquelas que conformam o marco reflexivo em torno a certa arquitetura urbana, projetada e criada para uma situação a respeito ao espaço e com uma clara potencialidade de qualificar o espaço urbano e gerar cidade.

Ao resumirmos, enumeramos certos pontos que ilustram este conceito:

1. Aprecia-se e destaca o claro posicionamento cultural e profissional dos autores escolhidos, -arquitetos Luis García Pardo e Raul Sichero- em exercer a prática profissional de um modo racional: projetar desde a técnica e racionalidade pondo os recursos técnicos em aras da resolução de problemas arquitetônicos. Neste sentido os casos analisados exemplificam este conceito, mas talvez seja o projeto para El Pilar o que mais o põe em evidência; nesta obra mais que em nenhuma é a técnica e a busca da eficiência e a resolução racional, os conceitos fazem com que o projeto chegue à alta qualidade de projeto arquitetônico.
2. A alta qualidade dos produtos materializados em obras desde as leituras: formal, espacial, técnica, material e urbana. Isto refere que em qualquer dos casos analisados correspondentes à Rambla de Pocitos e em toda a obra em geral dos autores escolhidos podemos ver um nível de excelência.
3. O alto compromisso com uma arquitetura autêntica e de vanguarda, de contribuição e conseqüente com os avanços tecnológicos e disciplinários próprios da cultura do momento.
4. O poder de detectar nesta obras um conceito de pertinência entendido como a relação do projeto com o encargo e a cidade. Nestas obras sempre podemos reconhecer a contribuição em termos da cultura arquitetônica, no tectônico e/ou no que se refere à relação com o espaço no que se inserem; isto é apreciável na obra realizada dentro da Rambla de Pocitos. No caso da Goleta isto se faz evidente na contribuição em termos de projeto coletivo; os recursos de projetos como a continuidade, a horizontalidade, o uso de terraços profundos como recurso e espaço de vínculo entre o público e o privado, o térreo permeável em conexão com o jardim em termos de materialização da permeabilidade, regra constante em toda a Rambla conformam uma serie de manual de instruções de projeto a partir do qual, as intervenções sucessivas seguem estas linhas e gera cidade. No caso do El Pilar a pertinência faz-se realidade na resolução de projeto e urbana de uma condição predial em proa aparentemente impossível. Por último, o Panamericano faz-se pertinente na materialização da exceção por excelência; o projeto do fechamento e a mudança na lógica do conector urbano, por ser o objeto arquitetônico que dá o conceito à mudança.
5. Uma arquitetura que mostra através do posicionamento de projeto a resolução, a capacidade de gerar cidade e, o setor de estudo, -- a Rambla de Pocitos em Montevideu --, exemplifica este conceito.

Os projetos criados pelos atores modernos montevideanos nos anos cinqüenta e sessenta apresentam especiais estratégias de projetos que materializaram uma concreta produção em termos do objeto arquitetônico e do espaço, uma obra pensada desde a cidade e para ela, uma arquitetura que adquire um sentido maior quando consideramos a chave do projeto coletivo. No caso de estudo desta Tese, os projetistas assumem o contexto urbano pré-existente criando uma arquitetura atenta à relação entre projeto e espaço.

García Pardo e Sichero através das obras nos deixam uma lição aberta e vigente, um ensinamento que contem claros capítulos dirigidos ao entendimento do projeto contemporâneo. É necessário aprender estes fundamentos e acompanhá-los com uma reformulação e uma reflexão disciplinar mais complexa para encontrar um modelo de arquiteto viável para o presente e futuro, que saiba como eles fizeram os fundamentos; operar nos novos termos, que se concentre na formulação de uma arquitetura sólida e atenta à tecnologia, a racionalidade e à relação com a cidade.

Isto supõe estudar as estratégias da prática profissional destes mestres, que sabiam operar dentro das lógicas de mercado, associando forças com clientes, empresários e atores imobiliários, combinando vantagens e defeitos da cultura do tempo e, associando tudo isto aos níveis mais altos de uma arquitetura culta.

Em algumas das entrevistas realizadas especificamente para esta pesquisa, se refeririam ao tema do mercado sem desculpas nem falsos discursos; mencionavam ambos os que não se devia resistir de modo ingênuo, muito menos ceder de modo servil... , o que eles tentavam era compreender as novas regras e poder ser parte de um novo sistema de gestão imobiliária mas funcionando desde a defesa da disciplina e levando a arquitetura ao nível de pertinência e excelência. Os modernos que atuaram nos anos cinqüenta e sessenta no Uruguai, operaram sob estes critérios aprendendo regras, mas simultaneamente, estabelecendo claros princípios de atuação e desempenho profissional que redundaram em qualificadas obras.

Talvez a grande lição aberta que nos deixa esta arquitetura consiste, em encontrar como os protagonistas principais o fizeram Luis García Pardo e Raul Sichero Bouret, um espaço que faça compreender e reeditar o rol do arquiteto e nos devolva o prazer de fazer, de criar arquitetura e cidade.





ANEXOS

**ANEXOS**



**Capítulo 1**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**



**1.1:** Entrevista realizada ao Arquitecto Mario Roberto Álvarez, Buenos Aires, 2007

23



**1.2:** Entrevista a Luis García Pardo, publicada em *Monografías ELARQA N. 6: Luis García Pardo*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000

23



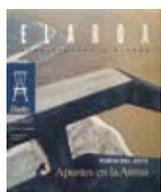
**1.3:** Entrevista a Walter Pintos Risso, publicada em *Monografías ELARQA N.7: Walter Pintos Risso*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000

23



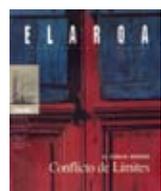
**1.4:** Entrevista a Walter Pintos Risso, publicada em *Monografías ELARQA N.7: Walter Pintos Risso*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000

23



**1.5:** *ELARQA N. 5 arquitectura & diseño. Punta del Este: Apuntes en la Arena*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, dic. 1992

24



**1.6:** *ELARQA N. 4 arquitectura & diseño. El espacio interior: Conflicto de límites*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, set. 1992

24



**1.7:** *Revista Trazo N. 16*, Montevideú, CEDA, 1986

24



**1.8:** Julio Gaeta e Eduardo Folle, *Guías ELARQA de arquitectura: Guía centro Montevideo*, Tomo 2, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1992

24



**1.9:** A primeira edição da revista *ELARQA N. 1 arquitectura & Diseño. Vivienda de temporada: El rincón de los sueños*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1991

24



**1.10:** Julio Gaeta, Diego Nessi, *Monografías ELARQA N. 7:Walter Pintos Risso*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2001

24



**1.11:** *ELARQA N. 50,arquitectura y diseño*, México, ELARQA S.A. de C.V., 2005

24



**1.12:** *ELARQA N. 51,arquitectura y diseño*, México, ELARQA S.A. de C.V., 2006

24



**1.13 :** Praça Paris, Rio de Janeiro, tirada de Francis Violich

25



**1.14:** Vista de Rambla em Montevidéo, tirada de Francis Violich

25



**1.15:** Vista da Rambla Copacabana, Rio de Janeiro, tirada de Francis Violich

25



**Capítulo 2**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**





**2.1:** Julio Gaeta, Antonio Cravotto, Ramón Gutierrez, *Monografías ELARQA N.2: Mauricio Cravotto 1893-1962*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, 1995

30



**2.2:** A. Reyes Thevenet, M. Fonseca, M. Cravotto, J.P. Carré, Alvarez, Sánchez Varela. Faculdade de Arquitetura, 1914

32



**2.3:** Le Corbusier junto a Octavio de los Campos, Leopoldo C. Agorio, Mario Muccinelli, Hipólito Tournier e Milton Puente, Montevideu, 1930

33



**2.4:** Arquitecto Mauricio Cravotto

34



**2.5:** Arquitecto Mauricio Cravotto, Pompéia, Itália, 1920

36



**2.6:** Plano Regulador de Mendoza, 1942

36



**2.7:** *ELARQA N.2, arquitectura y diseño: Julio Villamajó*, Montevideu, Ed. Dos Puntos, dic. 1991

38



**2.8:** Vivienda Casabó, Julio Vilamajó, 1921

38



**2.9:** Banco República, Julio Vilamajó, 1930

38



**2.10:** Faculdade de Engenharia, Julio Vilamajó, 1937

39



**2.11:** Vivienda Felipe Yriart, Julio Vilamajó, 1927

39



**2.12:** Vivienda Augusto Pérsico, Julio Vilamajó, 1926

39



**2.13:** Ventorrillo de la Buena Vista, Julio Vilamajó, 1946

39



**2.14:** Centro de Almaceneros Minoristas, Julio Vilamajó, 1929

39



**2.15:** Edificio Palacio Santa Lucía, Julio Vilamajó, 1926

39



**2.16:** Faculdade de Arquitetura, Román Fresnedo Siri e Mario Muccinelli, 1938

41



**2.17:** Palacio de la Luz, Fresnedo Siri, 1946

41



**2.18:** Palacio Municipal, Mauricio Cravotto, 1929

42



**2.19:** Banco de Seguros del Estado, Italo Dighiero e Beltrán Arbeleche, 1940

42



**2.20:** Faculdade de Odontologia, Juan A. Rius e Rodolfo L., 1929

42



**Capítulo 3**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**





**3.1:** Rambla de Montevideú 51



**3.2:** Rambla de Montevideú 51



**3.3:** Arquitecto Luis García Pardo 52



**3.4:** Arquitecto Raúl Sichero 52



**3.5:** Plano Ramblas Buceo, Pocitos e Trouville 53



**3.6:** Centro de Protección de Choferes de Montevideo, Jorge Bisogno, Federico Daners, Felicia Gilboa, Carlos Reverdito, Hugo Rodríguez Juanotena, 1960 54



**3.7** 55



**3.8** 55



**3.9:** Vista da Rambla Sul 55



**3.10:** Vista da Rambla Trouville 55



**3.11** 55



**3.12** 55



**3.13:** Escritório Reconquista (Membros do Grupo Sol). Da esquerda a direita: A. Villaamil, L. Livni, C. Arcos, H. Viglicca, R. Lorente Escudero, H.E. Benech, J.J. Lussich e C. Pintos 57



**3.14:** Julio Gaeta, *Monografías ELARQA N.8, Guillermo Gómez Platero*, Montevideo, Ed. Dos Puntos, 2002 57



**3.15:** Vivienda do Arquitecto Mario Payseé Reyes, 1954 57



**3.16:** Igreja de Atlántida, Eladio Dieste, 1958 57



**3.17:** Arquitecto Rafael Lorente Escudero 58



**3.18:** Edifício ANCAP, Rafael Lorente Escudero, 1948 58



**3.19:** Asociación de Bancarios de Empleados del Uruguay, Rafael Lorente Escudero, Rafael Lorente Mourelle e Juan José Lussich, 1964 58



**3.20:** Julio Gaeta, Rafael Lorente Mourelle, Carlos Velázquez, *Monografías ELARQA N. 1, Rafael Lorente Escudero*, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1994 58



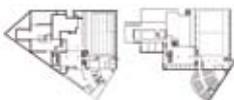
**3.21:** Asociación de Bancarios de Empleados del Uruguay 58



**3.22:** Edifício AEBU e detrás o Edifício Ciudadela, o contraste das duas tendências 59



**3.23:** Edifício AEBU e detrás o Edifício Ciudadela, o contraste das duas tendências 59



**3.24:** Planta AEBU 59



**3.25:** Edifício Positano, Luis García Pardo, 1959

60



**3.26:** Planta do Edifício Positano

60



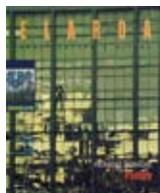
**3.27:** Julio Gaeta, Helio Piñón, Rubén García, *Monografías ELARQA N. 6: Luis García Pardo*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2000

63



**3.28:** Julio Gaeta, Diego Nessi, *Monografías ELARQA N. 7: Walter Pintos Riso*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2001

63



**3.29:** *ELARQA ARQUITECTURA & DISEÑO N. 19: Fachadas vidriadas, Pielés*, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1996

63



**3.30:** Arquitecto Mario Roberto Álvarez

66

**Capítulo 4**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**





**4.1:** Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998

76



**4.2:** Moradias Gallarate, Aldo Rossi, 1969

81



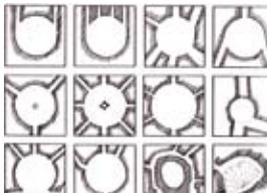
**4.3:** Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

81



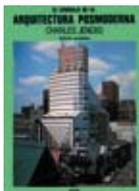
**4.4:** Cemitério de Módena, Aldo Rossi, 1972

81



**4.5:** Desenhos do livro *Teoría y práctica de los espacios urbanos*, Robert Krier, 1975

81



**4.6:** Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

85



**4.7:** Piazza d'Italia, Charles Moore, 1975

88



**4.8:** Galeria estatal de Stuttgart, James Stirling, 1838-1843

88



**4.9:** Moradias Pruitt-Igoe, Minoru Yamasaki, 1952-1955. Vários blocos laminares deste projeto foram dinamitados em 1972

89



**4.10:** Moradias Pruitt-Igoe, Minoru Yamasaki, 1952-1955. Vários blocos laminares deste projeto foram dinamitados em 1972

89



**4.11:** Robert Venturi alii, Aprendiendo de Las Vegas, Massachusetts, MIT Press, 1972

91



**4.12:** Biblioteca Bieneke, Skidmore, Owings e Merrill, 1964

96



**4.13:** Asilo, Herman Hertzberger, 1975

96



**4.14:** IIT, Mies van der Rohe, 1947

96



**4.15:** Edifício TWA, Eero Saarinen, 1962

96



**4.12:** Edifício da American Telephone & Telegraph, Philip Johnson, 1979

97

**Capítulo 5**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**





**5.1:** Rambla de Montevideú ao início do século XX

107



**5.2:** Rambla de Montevideú ao início do século XX

107



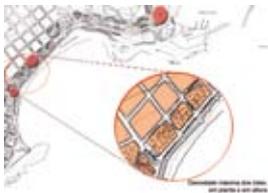
**5.3:** Conjunto habitacional, Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Arturo Villaamil, Héctor Vigliecca, 1974

109



**5.4:** Esquema de superquadras, tirado de L. Benevolo, *Diseño de la ciudad*

109



**5.5:** Vista e fachada de Rambla Pocitos

112



**5.6:** Revista *Mundo Uruguayo*, 1954

115



**5.7:** Palacio Salvo, Mario Palanti, 1922

115



**5.8:** Palacio Salvo, Mario Palanti, 1922

115



**5.9:** Edifício Lápido, Juan Aubriot e Ricardo Valabrega, 1929

116



**5.10:** Rambla Pocitos, Montevideú

122



**5.11:** Rambla Pocitos, Montevideú

122



**5.12:** Rambla Pocitos, Montevideú

122

**Capítulo 6**  
**ÍNDICE DE IMAGENS**





**6.1:** Vista de Rambla Pocitos e como remate El Panamericano

131



**6.2:** Casa Farnsworth, Arquiteto Mies van der Rohe, 1945-1951

133



**6.3:** Edifício Seagram, Arquiteto Mies van der Rohe e Philip Johnson, 1954-1957

134



**6.4:** Lever House, Gordon Bunshaft, 1950-1951

134



**6.5:** O espaço público na planta livre do Lever House

135



**6.6:** O espaço público na planta livre do Lever House

135



**6.7:** O hall em conexão com o espaço exterior

135



**6.8:** O espaço público na planta livre do Lever House

135



**6.9:** Vista aérea de Montevideú 136



**6.10:** Vista aérea de Montevideú 136



**6.11:** Vista aérea de Montevideú 136



**6.12:** Vista aéreo de Montevideú 136



**6.13:** Vista aérea de Montevideú 136



**6.14:** Plano de La Rambla Pocitos  
localização dos 3 casos de estudo 137



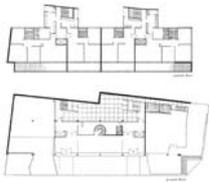
**6.15:** Localização do caso de estudo;  
Edifício La Goleta 141



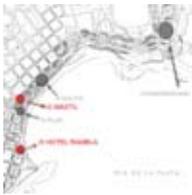
**6.16:** Vista do Edifício La Goleta depois da  
sua construção, quando ainda era das  
primeiras obras 142



**6.17:** Vista do *penthouse* 142



**6.18:** La Goleta: planta do térreo e planta tipo 142



**6.19:** Localização dos edifícios El Mastil e Rambla 143



**6.20:** Edifício El Mastil 144



**6.21:** Edifício El Mastil, construído na década de 30. Arquitetos G. Vázquez Barrierè e R. Ruano 144



**6.22:** O edifício El Mástil foi uma das primeiras construções de gram altura 144



**6.23:** O edifício Rambla Hotel foi uma das primeiras construções de gram altura 145



**6.24:** Rambla Hotel, Mauricio Cravotto, 1931 145



**6.25:** Vista da Rambla Hotel (em primeiro plano) e fragmento da Rambla de Pocitos

145



**6.26:** Residencial Amphion/Olimpo, Walter Pintos Risso, 1992. O Jardim deixou de ser a conexão entre o privado e o público

146



**6.27:** O desenho da esquina. Edifício La Goleta desde a Rambla

147



**6.28:** Vista de conjunto. Edifício La Goleta desde a praia

148



**6.29:** O cuidado dos coroamentos do edifício

148



**6.30:** O cuidado dos coroamentos do edifício

148



**6.31:** O cuidado dos coroamentos do edifício

148



**6.32:** A união dos dois edifícios que conformam La Goleta

149



**6.33:** Detalhes do guarda-sol e terraço em fachada

150



**6.34:** Detalhes dos guarda-sol e terraço em fachada

150



**6.35:** Fachada de La Goleta vista desde o outro lado da Av. República del Perú

151



**6.36:** Vista de La Goleta desde a rua Massini para a Rambla

151



**6.37:** Vista da fachada lateral sobre a rua Guayaqui

151



**6.38:** Vista de la Goleta desde a esquina da rua Guayaqui para a Rambla

151



**6.39:** Detalhe do coroamento sobre a esquina da rua Guayaqui

151



**6.40:** Planta do térreo edifício La Goleta com usos comerciais

151



**6.41:** Vista do Edifício La Goleta desde a praia

152



**6.42:** Vista do Edifício La Goleta em esquina com a rua Massini, desde a praia

152



**6.43:** Vista do Edifício La Goleta em esquina com a rua Guayaqui, desde a praia

152



**6.44:** A planta do térreo, que permite a permeabilidade desde o espaço público

153



**6.45:** Detalhes do guarda-sol e terraço em fachada

153



**6.46:** Detalhes dos "terraços profundos"

153



**6.47:** Resolução da fachada e a relação pública-privada por médio dos guarda-sóis

153



**6.48:** Vista desde a praia, pode-se ver a continuidade das fachadas com os blocos contíguos

154



**6.49:** Vista do Edifício La Goleta desde a praia 155



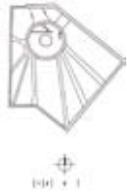
**6.50:** Localização do caso de estudo; Edifício El Pilar 156



**6.51:** Planta do térreo 157



**6.52:** Planta tipo 157



**6.53:** Planta de terraço 157



**6.54:** Esquema estrutural 158



**6.55:** Edifício El Pilar e o contexto 158



**6.56:** Vista desde Boulevard España para o Edifício El Pilar e a Rambla 159



**6.57:** Vista desde Avenida Brasil para o Edifício El Pilar e a Rambla

159



**6.58:** Vista de El Pilar desde Boulevard España para bahía Pocitos

159



**6.59:** El Pilar em etapa de construção

160



**6.60:** Imagem tirada de Kasaharu Imai, *Pet Architecture Guide Book*

161



**6.61:** Imagem tirada de Kasaharu Imai, *Pet Architecture Guide Book*

161



**6.62:** Vista do Edifício El Pilar e Avenida Brasil desde a praia

162



**6.63:** Edifício Positano, Luis García Pardo, 1956

163



**6.64:** O Edifício Positano “flutua”

163



**6.65:** Edifício Positano “flutua” 163



**6.66:** El Pilar formando a proa 164



**6.67:** Vista do Edifício El Pilar desde a praia 165



**6.68:** Vista do Edifício El Pilar desde Avenida Brasil 166



**6.69:** Vista do Edifício El Pilar desde Avenida Brasil 166



**6.70:** Fachada do setor de serviços desde Boulevard España 166



**6.71:** El Pilar formando a proa 167



**6.72:** Montagem de fachadas da Rambla Pocitos onde se localiza o Edifício El Pilar 167



**6.73:** Vista desde o interior do local comercial de El Pilar em planta do térreo

168



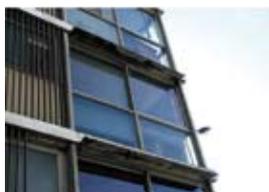
**6.74:** Vista da proa desde Boulevard España

168



**6.75:** Proa

168



**6.76:** Detalhe de fachada, Boulevard España

168



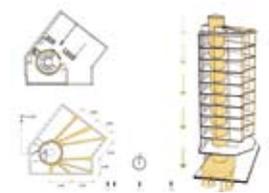
**6.77:** Detalhe de fachada, Boulevard España

168



**6.78:** Núcleo central; circulações verticais

168



**6.79:** Sistema estrutural: lousas penduradas por meio de tensores

169



**6.80:** El Pilar em processo de construção

169



**6.81:** Edifício Gilpe, Luis García Pardo, 1956

169



**6.82:** Aproximação á caixilharia de El Pilar

170



**6.83:** Vista da proa desde Boulevard España

170



**6.84:** Remate do tanque superior. Pode-se ver o cilindro que materializa o pilar estrutural

170



**6.85:** Contraste dos coroamentos de El Pilar e os edifícios contíguos

170



**6.86:** Detalhe da parte superior da proa

170



**6.87:** Vista desde Rambla Pocitos

171



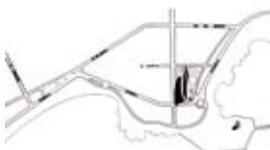
**6.88:** Localização do caso de estudo; Edifício El Panamericano

172



**6.89:** Vista de El Panamericano como marco da vista desde La Rambla Pocitos

173



**6.90:** Esquema de localização de El Panamericano olhando para a Rambla Buceo

173



**6.91:** Localização de El Panamericano olhando para a Rambla Buceo

173



**6.92:** Vista da planta do térreo, permeável, enquadrada com os pilares em “V”

174



**6.93:** Interior desde o hall

174



**6.94:** Interior desde o hall

174



**6.95:** Interior desde o hall

174



**6.96:** Interior desde o hall

174



**6.97:** Interior desde o hall

174



**6.98:** Vista de El Panamericano desde o Puerto del Buceo

175



**6.99:** Vista do Panamericano desde o Puerto del Buceo

175



**6.100:** Vista desde Rambla Buceo

175



**6.101:** Rambla Pocitos. El Panamericano como remate

175



**6.102:** Vista do que foi o estúdio do arquiteto

175



**6.103:** Vista de Rambla Pocitos e como remate El Panamericano

176



**6.104:** Vista de El Panamericano como marco da vista desde La Rambla Pocitos

177



**6.105:** Vista para os lobbies a dupla altura 178



**6.106:** Os pilares em "V" 178



**6.107:** Os pilares em "V" 178



**6.108:** Acesso aos estacionamentos 178



**6.109:** Vista do corpo independente que funcionou por 10 anos como estúdio profissional de Sichero 179



**6.110:** Vista para o Puerto Buceo desde o interior dos apartamentos 179



**6.111:** Vista para o Puerto Buceo desde o interior dos apartamentos 179



**6.112:** Planta de conjunto, projeto original que inclui as dúas etapas 180



**6.113:** Os pilares em “V” e o Puerto Buceo

181



**6.114:** Os pilares em “V”

181



**6.115:** Interior desde o hall

181



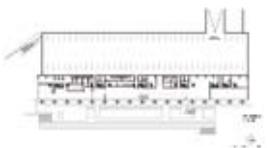
**6.116:** Fachada principal para o Puerto Buceo

182



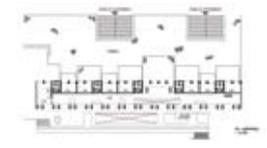
**6.117:** Vista para os lobbies a dupla altura

182



**6.118:** Planta nivel rambla

183



**6.119:** Planta nivel rambla

183



**6.120:** Interior desde o hall

183



**6.121:** Vista interior do lobby 183



**6.122:** Planta tipo/tipologías 184



**6.123:** Planta tipología A-B (2 dormitorios) 184



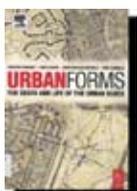
**6.124:** Planta tipología A-B (3 dormitorios) 184



**6.125:** Vista desde Rambla Naciones Unidas, El Panamericano como marco visual 185



**6.126:** Vista Rambla Pocitos 187



**6.127:** Escrito por Phillippe Panerai, Et. al. 188



**6.128:** Projeto de Le Corbusier para a cidade de Montevideú, 1929 188



**6.129:** Fachada de La Goleta vista desde a Rambla costeira de Pocitos

189



**6.130:** Fachada de La Goleta vista desde a Rambla costeira de Pocitos

189



**6.131:** Fachada de El Panamericano vista desde a Rambla costeira de Pocitos

189



**6.132:** Rambla de Pocitos

190



**6.133:** Rambla de Pocitos na década de 30, antes do impulso empreendedor dos 50 e 60

191



**6.134:** Rambla de Pocitos na década de 30, antes do impulso empreendedor dos 50 e 60

191



**6.135:** Vista de Rambla Pocitos

191



**6.136:** Vista da Rambla Copacabana, Ríó de Janeiro, tirada de Francis Violich

193



**6.137:** Vista da Rambla Copacabana, Rio de Janeiro, tirada de Francis Violich

193



**6.138:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo (usos comerciais); normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

194



**6.139:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo (usos comerciais); normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

194



**6.140:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo e jardim; normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.141:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo (usos comerciais); normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.142:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo (usos comerciais); normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.143:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo e jardim; normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.144:** Exemplo de retiro frontal em plânta do térreo e jardim; normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.145:** Exemplo de retiro frontal em planta do térreo e jardim; normativa e estratégia de projeto dos edifícios da Rambla de Pocitos

195



**6.146:** Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos

196



**6.147:** Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos

196



**6.148:** Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos

197



**6.149:** Casos análogos que exemplificam a altura constante dos edifícios ao longo de La Rambla Pocitos

197



**6.150:** Continuidade dos elementos projetuais das fachadas

197



**6.151:** Tratamento das fachadas dos edifícios á beira do mar na Rambla de Pocitos

197



**6.152:** A conexão do espaço privado com o espaço urbano; desnível e jardim que permitem a permeabilidade

197



**6.153:** A conexão do espaço privado com o espaço urbano; desnível e jardim que permitem a permeabilidade

197



**6.154:** Vista da planta do térreo de El Panamericano

197



**6.155:** A conexão do espaço privado com o espaço urbano; desnível e jardim que permitem a permeabilidade

197



**6.156:** A conexão do espaço privado com o espaço urbano; desnível e jardim que permitem a permeabilidade

197



**6.157:** Pátios interiores

198



**6.158:** Pátios interiores

198



**6.159:** Vista de Rambla Pocitos

202



**6.160:** Vista de Rambla Pocitos

202



**6.161:** Edifício Ciudadela, Raúl Sichero, 1958 203



**6.162:** Edifício Ciudadela 203



**6.163:** Motagem de fachadas onde si localiza El Panamericano 203



**6.164:** Quadro de densidades: Caso Edifício La Goleta 204



**6.165:** Quadro de densidades: Caso Edifício El Pilar 205



**6.166:** Quadro de densidades: Caso Edifício El Panamericano 206

## BIBLIOGRAFIA GERAL DA TESE

- 1.- Abalos, Iñaki; Herreros, Juan, Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea, Espanha, Ed. Nerea, 1992
- 2.- Acevedo, Femando, Imagen y Lugar. Un análisis antropológico del carácter comunicacional y simbólico del espacio urbano, Trabajo de Investigación, Archivo I.H.A., 1995.
- 3.- Antola, Susana; Ponte, Cecilia, El edificio de Renta como tipo arquitectónico generador de ciudad, Montevideo. 1997
- 4.- Álvarez, Mario Roberto, Arq. Mario Roberto Álvarez y Asociados Obras 1937-1993, Buenos Aires. MRA y asoc. 1993.
- 5.- Arana, Mariano; Garabelli, Lorenzo, Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940, Montevidéo, Fundación de Cultura Universitaria, 1991
- 6.- Arana Mariano; Danza Marcelo; Gaeta, Julio; Et. al., Monografía ELARQA n. 1, Rafael Lorente Escudero, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1994 2-. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Uruguay
- 7.- Baudrillard, Jean, A Transparencia do Mal, Campinas, Papyrus, 1991
- 8.- Benevolo, Leonardo, Diseño de La ciudad -5, El arte y La ciudad contemporánea, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982
- 9.- Boronat, Yolanda; Risso, Marta R., La actividad inmobiliaria y la expansión urbana de Montevideo: el caso Bello & Reborati 1921-1936: Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1996.
- 10.- Brena, Adriana; Roche, Ingrid; Sommaruga, Rosana, Montevideo: correlación entre densidades y morfología, Uruguay, Instituto de la teoría de la arquitectura y urbanismo, 1999
- 11.- Bürger, Peter, Teoría de las Vanguardias, Madri, Ed. Península, 1989
- 12.- Collins, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- 13.- Comas, Carlos Eduardo, Cidade Funcional, Cidade Figurativa: dois paradigmas em conflito, PROPAR, 1992
- 14.- Curtis, William J.R., La arquitectura moderna desde 1900, Hong Kong, Terceira edição, Ed. Phaidon, 2006
- 15.- Danza Marcelo; Minetti Daniel; Gaeta Julio; Et. al, Revista ELARQA 16, Generaciones del ladrillo II, Contemporáneos, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1995
- 16.- De Fusco, Renato, Historia y Estructura, 1970
- 17.- Estable Perla; Glikberg Pola; Gaeta Julio; Et. al, Revista ELARQA 15, Generaciones del ladrillo I, Pioneros, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 1995
- 18.- Fernández, Roberto, El proyecto final, Uruguay, Ed. Dos puntos, 2000.
- 19.- Frampton, Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna, Barcelona. 1993

- 20.- Gaeta, Julio Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo, Montevideo, Ed. Dos puntos, 1999.
- 21.- Gaeta, Julio Et. al., Monografía ELARQA n. 7, Walter Pintos Risso, Montevideo,Ed. Dos puntos, 2001.
- 22.- Gaeta, Julio, ELARQA n. 6, Los Grandes de siempre, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1993
- 23.- Gastón Boero, Et al., Architectures with no Title; Arquitecturas sin título, Uruguay, Grupo de viaje G 89, 1996.
- 24.- Gastón Guirado, Cristina, Mies: el proyecto como revelación del lugar, Barcelona, Arquithesis, 2005
- 25.- Gutiérrez, Ramón; García, Rubén; Gaeta, Julio; Et al. Monografía ELARQA n. 2, Mauricio Cravotto, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1995
- 26.- Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo; Junta de Andalucía; Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo; Agencia Española de Cooperación Internacional, 1992
- 27.- Habermas, Jürgen, Arquitectura moderna y posmoderna, en Ensayos Políticos, Madri, Península, 1988
- 28.- Herrera de Noble, Ernestina, Diez estudios argentinos: Mario Roberto Álvarez y asociados, Argentina, Clarín, 2007
- 29.- I.H.A. Facultad de Arquitectura, Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo, Montevideo, Ed. Dos Puntos – ELARQA, 1996
- 30.- Imai, Kasaharu, Pet Architecture Guide Book, Living Spheres vol.2, Japón, Tokyo Institute of Technology Architectyral Laboratory &Atelier Bow-wow, s/año.
- 31.- Infanzozzi, Eduardo, Propiedad horizontal: Normas que la regulan, s/lugar, Oficina de Publicaciones Centro de Estudiantes de Ingeniería, 2ª edición, 1996.
- 32.- J. Yolanda, Roman Fresnedo Siri, un arquitecto uruguayo, Montevideú, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia del Uruguay, 1990
- 33.- Jameson, Frederic, Marxism and Postmodernism, New Left Review, No. 176, julio-agosto 1989
- 34.- Jameson, Frederic, "Postmodernism and Consumer Society" in Hal Foster, The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture, Port Townsend (W), 1983; Harvey, David, The Condition of Postmodernity, Cambridge, Basil Blackwell, 1989
- 35.- Jencks, Charles, El lenguaje de La arquitectura posmoderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1981
- 36.- Jencks, Charles, Toward a Symbolic Architecture, London, Academy Editions, 1985
- 37.- Jencks, Charles, What is Post-modernism?, London, Academy Editions, 1986
- 38.- Johnson, Philip, Mies van der Rohe, Buenos Aires, Victor Lerú, 1960
- 39.- La Cruz del Sur, Montevideú, 1930

- 40.- Lamaro S.A. "Lamaro 1920 - 1955" (Cópia da edição em Archivo del I.H.A.)
- 41.- Liernur, Jorge Francisco, Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Argentina, Universidad Torcuato di Tella, núm. 7, julio 2006.
- 42.- Liernur, Jorge Francisco; Aliata, Fernando, Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades, Argentina, Clarín, 2004.
- 43.- Lyotard, Jean-Francois, L'inhumain, Paris, Galilée, 1988
- 44.- Morin, Edgar, Introducción al pensamiento complejo, Barcelona, Ed. Gedisa, 5ª edición, 2001
- 45.- Nahun, Cochi; Frega, Trochon, Historia Uruguay. Crisis política y recuperación económica, Tomo VII, Montevidéo, 1989, pp. 97
- 46.- Niemeyer, Oscar, As curvas do tempo, memorias, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1998.
- 47.- Ortiz, Federico, "Resumen de la Arquitectura argentina desde 1925 hasta 1950" em Documentos para una historia de la Arquitectura argentina, Buenos Aires, 1978
- 48.- Picó, Josep, Introdução á Modernidade y Postmodernidad, Madrid, Ed. Alianza, 1988
- 49.- Piñón Helio, Raúl Sichero Materiales de Arquitectura Moderna – Documentos 1 – Barcelona, EtsaB, Ediciones UPC, Universidad Politécnic de Catalunya, 2002
- 50.- Piñón, Helio; Russi, Gabriel, Gaeta, Julio; Et.al, Monografía ELARQA n. 5, Luis García Pardo, Montevidéo, Ed. Dos Puntos, 2000
- 51.- Piñón, Helio, Teoria do projeto, Porto Alegre, Livraria do arquiteto, 2006.
- 52.- Piñón, Helio, Raúl Sichero Bouret, Barcelona, 2002.
- 53.- Portoghesi, Paolo, Después de la Arquitectura Moderna, México, 2ª edición, Ed. Gustavo Gili S.A. Colección Punto y Línea, 1982
- 54.- Pittamiglio, Humberto, Proyectos de la Dirección de Arquitectos del Ministerio de Obras Públicas & Principales edificios públicos y privados de la ciudad de Montevideo, Uruguay, Ministerio del Obras Públicas, 1920.
- 55.- Portoghesi, Paolo, Postmodern, Nova Iorque, Rizzoli, 1982
- 56.- Roa, Armando, Modernidad y posmodernidad, Chile, 2ª edición, Ed. Andrés Bello, 1995
- 57.- Rossi, Aldo, Arquitectura da Cidade, Lisboa, Cosmos, 1977
- 58.- Russel Hitchcock, Henry, Latin American Architecture since 1945, U.S.A., Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1955.
- 59.- Sierra, Fernando de, Montevideo a cielo abierto: el espacio público, Uruguay, Montevideo-Sevilla, 2003.
- 60.- Surraco, Carlos; Revista "Arquitectura" no. 65, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay
- 61.- Sprechmann, Thomas, Et al., Propuesta a la ciudad Montevideo -1986, Uruguay, Taller de investigaciones urbanas y regionales, 1986.

- 62.- Sprechmann Thomas; Danza Marcelo; Gaeta Julio; Et. al., Monografía ELARQA n. 6, Luis García Pardo, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 2000
- 63.- Sudjic, Deya, La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo, España, Ariel, 2005.
- 64.- Terra, Juan Pablo, La vivienda, Colección Nuestra Tierra, N. 38, Ed. Nuestra Tierra, dic. 1969
- 65.- T.I.U.R.. Propuestas a la ciudad de Montevideo, Montevideo, 1986
- 66.- Panerai, Philippe, Et al., Formas urbanas: de la manzana al bloque, Barcelona, Gustavo Gili, 1986
- 67.- Velázquez M., Carlos; Gaeta, Julio, Revista ELARQA n. 2 Contratiempos modernos, Julio Vilamajó, Montevideú, Ed. Dos Puntos, 1992
- 68.- Venturi, Robert, Brown, D.S., A view from Campidoglio, N.Y. Harper and Row, 1984
- 69.- Venturi, Robert, Complexity and Contradiction in Architecture, N.York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966
- 70.- Venturi, Robert, Learning from Las Vegas, Massachusetts, MIT Press, 1972
- 71.- Violich, Francis, Cities of Latin America, Housing and Planning to the South, N.Y., U.S.A., Reinhold Publishing Corporation, 1944.
- 72.- Wesley Cook, John; Klotz, Heinrich; Johnson, Philip, Questions aux Architectes, Bruselas, Ed. Mardaga, 1974

REVISTAS CONSULTADAS E OUTROS MATERIAIS  
ARQUITECTURA, S.A.U., MONTEVIDEO, URUGUAY

- 1.- CEDA, Publicación del Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, Uruguay
- 2.- Domus, Milán, Italia
- 3.- ELARQA. Arquitectura & Diseño. Editorial Dos Puntos, Montevideo, Uruguay.
- 4.- L'architecture d'aujourd'hui, París, Francia.
- 5.- L'architettura. Cronache e Storia, Milán, Italia
- 6.- Progressive Architecture, Nueva York, E.E.U.U.
- 7.- Revista "Vivienda", Suplemento del Diario, "El Día" Montevideo, Uruguay
- 8.- Revista de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. Montevideo Uruguay
- 9.- Revista Habitat, San Pablo, Brasil
- 10.- Techniques et Architecture, París, Francia
- 11.- Trazo, Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, Uruguay
- 12.- Revista "Arquitectura" no. 172, Montevideú, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1932

- 13.- Revista "Arquitectura" no. 236, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1959
- 14.- Revista "Arquitectura" n. 149, Montevidéo, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1929
- 15.- Revista "Mundo Uruguayo". Montevidéo, 16/XI/1922. Año IV. Nº201. Archivo I.H.A., Carpeta 96/33.
- 16.- Revista "Arquitectura". S.A.U. Montevidéo, 1930.
- 17.- Revista "Arquitectura" S.A.U. Montevidéo, 1936. Nº 187.
- 18.- Revista "Arquitectura" S.A.U. Montevidéo, 1950. Nº 222.
19. Revista Arquitectura, S.A.U., Montevidéo, 1930
20. Revista Arquitectura, S.A.U., Montevidéo, 1936, Nº 187
21. Revista Arquitectura, S.A.U., Montevidéo., 1950. Nº 222
22. Revista Mundo Uruguayo, Montevidéo, 16/XI/1922, Año IV, Nº201, Archivo I.H.A., Carpeta 96/33



*ARQUITETURA E CIDADE: O CASO DE RAMBLA DE POCITOS EM MONTEVIDÉU*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

**ARQUITETURA E CIDADE  
O CASO DA RAMBLA DE POCITOS EM MONTEVIDÉU**

Porto Alegre, setembro de 2009