

PRESERVAÇÃO EM CIDADES TURÍSTICAS E PATRIMÔNIO MODERNO: O CASO DO *PARADOR LA SOLANA EM PUNTA BALLENA*

*PRESERVATION OF TOURISTIC CITIES AND MODERN HERITAGE: THE CASE OF
PARADOR LA SOLANA IN PUNTA BALLENA | PRESERVACIÓN EN CIUDADES TURÍSTICAS
Y PATRIMONIO MODERNO: EL CASO DEL PARADOR LA SOLANA EN PUNTA BALLENA*

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

RESUMO

O texto examina a intervenção acrítica realizada para reuso do *Parador La Solana*, em *Punta Ballena*, que desfigurou aquela obra fundadora da arquitetura moderna uruguaia. Projetada e construída por Antonio Bonet ao final da Segunda Guerra, a obra apresentou valor artístico reconhecido, como atesta sua inclusão no célebre livro “*Latin American Architecture since 1945*”, publicado por Henry-Russel Hitchcock em 1955. O caso oportuniza a análise de algumas questões conexas, com destaque para as duas que estão na raiz do problema: a ainda difícil aceitação da arquitetura moderna como patrimônio e a preservação em cidades balneárias, onde os fatores econômicos prevalecem claramente sobre os culturais, solapando a identidade destes sítios. Outra questão relacionada é a recente ampliação cronológica e em abrangência do conceito de Patrimônio (e o conseqüente crescimento desmesurado de bens salvaguardados), com a inclusão de “bens culturais” que prescindem de requisitos históricos ou artísticos, além da própria arquitetura moderna. O trabalho defende, em última análise, que a inclusão de bens sem mérito histórico ou artístico parece confundir e afrouxar avaliações: primeiro prejudicando a seleção de exemplares, como o necessário valor artístico em arquiteturas modernas, salvo eventuais atributos históricos ou identitários sólidos; e, a seguir, conduzindo à interpretação equivocada de que a flexibilidade de intervenção para o reuso — “*reciclaje*” — é uma alternativa abrangente e indiscriminada.

PALAVRAS-CHAVE: Intervenções em preexistências. *Parador La Solana*. Patrimônio moderno. Preservação patrimonial.

ABSTRACT

The essay examines the uncritical intervention held for the reuse of Parador La Solana, in Punta Ballena, that disfigured one of the pioneering works of the Uruguayan modern architecture. Designed and built by Antonio Bonet by the end of the Second World War, the building had recognized artistic value, as evidenced by its inclusion in the notorious

1955 book “Latin American Architecture since 1945”, by Henry-Russel Hitchcock. The case provides an opportunity to analyse some related issues, especially two that are root causes of the problem: the difficult acceptance of modern architecture as heritage and the preservation in seaside cities, where economic factors outweigh cultural values, undermining these sites’ identities. Another issue is the recent chronological and comprehensive extension of the concept of Heritage (and, consequently, the excessive growth of safeguarded goods), with the inclusion of “cultural goods” which dispense historical or artistic requirements, as well as modern architecture itself. Ultimately, the essay defends that the inclusion of goods without historical or artistic merit seems to confuse and loosen evaluations: firstly, by impairing the selection of pieces, as well as the necessary artistic value in modern architectures, except from a few historical or solid identity attributes; and then by leading to the misconception that the flexibility of intervention for reuse — “reciclaje” — is a comprehensive and indiscriminate alternative.

KEYWORDS: Interventions in preexisting structures. Parador La Solana. Modern heritage. Patrimonial preservation.

RESUMEN

El texto examina la intervención acrítica realizada para el reíuso del Parador La Solana, en Punta Ballena, que desfiguró aquella obra fundadora de la arquitectura moderna uruguaya. Proyectada y construida por Antonio Bonet a finales de la Segunda Guerra Mundial, la obra presentó un valor artístico reconocido, como lo prueba su inclusión en el célebre libro “Latin American Architecture since 1945”, publicado por Henry-Russel Hitchcock en 1955. El caso ofrece la oportunidad de realizar el análisis de algunas cuestiones conexas, con destaque para las dos que están en la raíz del problema: la aceptación todavía difícil de la arquitectura moderna como patrimonio y la preservación de las ciudades balnearias, donde los factores económicos prevalecen claramente sobre los culturales, solapando la identidad de estos sitios. Otra cuestión relacionada es la reciente ampliación cronológica y de alcance del concepto de Patrimonio (y el consecuente crecimiento desmesurado de los bienes salvaguardados), con la inclusión de “bienes culturales” que prescinden de requisitos históricos o artísticos, además de la propia arquitectura moderna. El trabajo defiende, en un último análisis, que la inclusión de bienes sin mérito histórico o artístico parece confundir y debilitar evaluaciones: primero perjudicando la selección de ejemplos, como el necesario valor artístico en arquitecturas modernas, salvo eventuales atributos históricos o de identidad sólidos; y, a seguir, conduciendo la interpretación equivocada de que la flexibilidad de intervención para el reíuso — “reciclaje” — es una alternativa amplia e indiscriminada.

PALABRAS CLAVE: Intervenciones en preexistencias. Parador La Solana. Patrimonio moderno. Preservación patrimonial.

INTRODUÇÃO

Originada pelo lazer à beira-mar, a urbanização da região de *Punta del Este* constitui um exemplo oportuno para refletir sobre preservação do patrimônio arquitetônico, da paisagem construída e a questão conexa da identidade nas cidades voltadas ao lazer e ao turismo. O caso apresenta construções recentes, predominantemente do século XX, com destaque para obras e conjuntos representativos da arquitetura moderna. Nessa modalidade de cidades, as motivações econômicas prevalecem claramente sobre os valores culturais e a memória, os quais fundam o conceito de lugar. E a utilização sazonal predominante parece ser a principal causa do problema.

Dessa maneira, o trabalho se desenvolve através de duas instâncias. Na primeira, são abordadas, de maneira introdutória, algumas questões gerais em torno da preservação de patrimônios construídos, como a recente ampliação cronológica e em abrangência do conceito e o conseqüente crescimento desmesurado de exemplares protegidos; uma ampliação motivada pela inclusão de bens culturais que prescindem de requisitos históricos ou artísticos, além da ascensão de exemplares recentes a esse *status*, como a arquitetura moderna. Na segunda instância, é analisado o exemplo polêmico de intervenção no *Parador La Solana del Mar*, em *Punta Ballena*, objetivo específico do trabalho.

Projetada e construída por Antonio Bonet ao final da Segunda Guerra Mundial, essa edificação fundadora da arquitetura moderna uruguaia apresentou valor artístico reconhecido, como comprovou sua inclusão no célebre livro “*Latin American Architecture since 1945*”, de Hitchcock (1955). Entretanto, a salvaguarda chegou tarde: o *Parador* escapou da destruição, mas foi desfigurado pela intervenção acrílica para reuso realizada em 2007. Isso resultou da questão apontada inicialmente associada ao fato de que a arquitetura moderna ainda sofre restrições do público mais amplo para ser aceita como patrimônio, como será examinado adiante.

SOBRE A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO E INFLAÇÃO PATRIMONIAL

A ampliação do conceito de patrimônio ocorrida nas últimas décadas e o conseqüente crescimento exponencial dos bens preservados — tanto pela proteção nas diversas instâncias governamentais, quanto pela iniciativa privada —, gera questões atuais importantes para este campo da arquitetura. Uma delas está circunscrita ao projeto, envolvendo os critérios necessários às intervenções em obras de diferentes hierarquias de importância patrimonial. Outra questão decorre do fato de estarem envolvidos, no âmbito da proteção legal, problemas maiores que a guarda de valores imateriais e artefatos, mas a preservação de edificações e os problemas decorrentes dessa prática; se existe o necessário recondicionamento, manutenção e conseqüente sustentação econômica desses procedimentos, há uma frequente alienação de potenciais construtivos em diversos níveis, no sentido inverso, lesando proprietários com frequência e repercutindo sobre a própria sustentação econômica do processo de preservação.

A estatura das questões envolvidas, especialmente os critérios de salvaguarda legal e intervenção nas diferentes categorias de preexistências, cresceu de modo proporcional à recente expansão do conceito de patrimônio tanto no sentido cronológico, com a inclusão de arquiteturas recentes, quanto em abrangência, ao serem incluídas edificações até então desconsideradas nesse âmbito. No Brasil, são bons exemplos os casos que divergiam do padrão estético/ético de arquitetura instituído, como o Largo do Boticário, no Rio de Janeiro: além do valor histórico e artístico, a proteção legal instituiu méritos culturais mais amplos para esses casos, adotando o conceito de bem cultural amparado em parâmetros antropológicos-identitários.

Apesar de constituir um dos recantos mais caracteristicamente cariocas, aquele conjunto do Cosme Velho sofreu restrições ao tombamento até 1990. Era composto por casas do final do século XVIII, reformadas nos anos 1920 e 1930, aproveitando materiais de demolição antigos resultantes da abertura da Avenida Central: uma colagem dentro dos padrões neocoloniais vigentes, o que motivou a oposição. Esse tipo de produção, bem como os exemplos coetâneos desalinhados à arquitetura moderna com *pedigree*, como aquela produção simplificada como *art-déco* — há pouco ainda igualmente depreciada —, constituem características importantes das cidades brasileiras.

Nesse sentido, a própria sociedade vem reconhecendo suas expressões como patrimônio de modo crescente, arquiteturas “menores” cuja preservação nem sempre é justificável através do tombamento. Essa valorização de bens representativos dos diversos grupos sociais e atividades, que parte da própria sociedade, de empreendedores e arquitetos, entre outros, tem como bons exemplos a Rota dos Moinhos e o Roteiro Caminhos de Pedra, ambos ligados à imigração italiana e localizados no interior do Rio Grande do Sul. O primeiro caso busca preservar e restaurar as velhas moendas de farinha da região do Alto Taquari, estabelecendo uma rota turística entre elas como forma de dar sustentação econômica à ideia. O segundo exemplo preserva um conjunto de construções de usos variados dispersas no meio rural de Bento Gonçalves — modalidade de difícil viabilização —, cujo ponto frágil é a ênfase na sustentação econômica: o acentuamento da conversão dos imóveis em estabelecimentos comerciais gera o fenômeno da *gentrificação*, que ameaça a permanência da população local a partir da valorização dos imóveis, colocando também em risco a autenticidade das chamadas “paisagens culturais” através da criação de cenários.

Em outro extremo, na esfera da arquitetura levada à condição de espetáculo, o caso do centro cultural Caixa Forum de Madrid, de Herzog e De Meuron, demonstra a amplitude de possibilidades da preservação atual. A utilização de restos de um velho pavilhão, antes de qualquer desejo de conservar algo por questões artísticas, históricas ou econômicas, foi uma oportunidade de introdução de um elemento “acidental” no projeto, evitando a *tabula rasa*; ou seja, o invólucro de tijolos aparentes foi utilizado como uma pele onde surgiram as poucas perfurações necessárias, de modo aleatório. Por mais que existam pos-

síveis motivos implícitos nessa decisão, como a manutenção de uma espécie de fragmento afetivo (em uma cidade com tantos edifícios e conjuntos identitários importantes?) e da respectiva volumetria supostamente configurando uma atitude contextualista, o artifício de preservar as paredes sugere a busca de um ponto de partida para a difícil necessidade de inovar a cada projeto, em um nicho de arquitetura mais midiática que artística.

Além da preservação de edificações e conjuntos representativos de diferentes grupos sociais, a própria arquitetura dita moderna e outras manifestações recentes ascenderam à condição de patrimônio, seja pelo valor artístico ou cultural e identitário. Sob o mérito artístico, a salvaguarda de monumentos modernos no Brasil se iniciou, oportunamente, pouco depois da construção das primeiras obras merecedoras desse cuidado. Exemplo disso foi o tombamento precoce da igreja da Pampulha, em 1947, por iniciativa de Lucio Costa, então diretor de estudos e tombamentos do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); projetada por Niemeyer em 1942, a igreja ainda estava inacabada. O Ministério da Educação foi outra obra tombada por mérito artístico na ocasião, apenas dois anos após sua inauguração, em 1945. Já o Plano Piloto de Brasília é o caso mais robusto, reconhecido como patrimônio universal pela *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization* (Unesco), em 1987, e tombado pelo patrimônio nacional três anos depois, em 1990. Os casos de preservação de obras maiúsculas modernas serviram como exemplos para as demais cidades brasileiras, que passaram a compreender gradualmente a necessidade de preservar edificações e conjuntos exemplares ou transmissores de identidade à paisagem construída da cidade, em casos sem a excelência desejável.

Excluídos os casos cuja iniciativa partiu de um intelectual do porte de Lucio, a resistência do grande público em aceitar a arquitetura moderna como patrimônio, adiantada na introdução, é um fato. Célia Gonsales remete a Alois Riegl ao afirmar que “o reconhecimento por parte da população em geral da arquitetura moderna como monumento histórico não se dá de maneira simples e direta. O monumento moderno é um monumento muito ‘novo’, possui pouca antiguidade” (GONSALES, 2007, p.12).

No ensaio *Der moderne Denkmalkultus* (“O culto moderno dos monumentos”), publicado em 1903, Riegl antecipa um diagnóstico para a questão ao alertar que “a antiguidade de um monumento apresenta-se, a um primeiro olhar, pelo seu aspecto inatural” (RIEGL, 2014, p.49). Além disso, associava o “valor de antiguidade” à apreciação do tempo decorrido desde a realização da obra, através dos sinais de idade que carrega: a “implacável ação de dissolução provocada pela natureza” (RIEGL, 2014, p.51). Na classificação dos valores de memória, diferenciou o “valor de antiguidade” do “valor histórico” por não requerer conhecimento de estilo ou época (história da arte) em que o monumento foi construído, motivo pelo qual se tornou acessível às massas. Para Riegl (2014), o papel essencial dos monumentos foi permitir ao homem a percepção do ciclo da vida. De modo semelhante, é necessário um olhar instruído para apreciar criticamente a arquitetura

moderna de excelência ou mesmo distingui-la da produção recente banal. Entretanto, a carência desse olhar não atinge somente as massas, mas setores responsáveis por legislar e administrar as cidades.

A ampliação do patrimônio em abrangência, segundo Françoise Choay, reflete o comportamento narcisista que produz um grande espelho patrimonial, onde está refletido um mosaico heterogêneo de manifestações. O motivo disso, no ponto de vista da autora, seria transformar o patrimônio em uma função defensiva, passível de recuperar a identidade ameaçada. Sua interpretação do “culto patrimonial como síndrome narcisista” credita a ameaça à revolução técnica da era eletrônica — “protética” —, ocorrida a partir do final dos anos 1950. Segundo ela,

Esse processo parece agora desprezar seleções e classificações e visar uma exaustividade simbólica, em detrimento da heterogeneidade das culturas, dos usos e das épocas às quais pertencem os bens acumulados. Esse processo reúne, do mais significativo ao mais insignificante, os lugares de culto religiosos e os lugares da indústria, os testemunhos de um passado secular e os de um passado recente. É como se, pela acumulação de todas as realizações e de todos esses traços, se tratasse de construir uma imagem da identidade humana. E aí se encontra o nó da questão: o patrimônio histórico parece fazer hoje o papel de um vasto espelho no qual [...] contemplaríamos a nossa própria imagem (CHOAY, 2001, p.240).

Choay também aventa a existência de uma inflação patrimonial, o que pode estar na raiz do problema crescente da preservação dos monumentos modernos e contemporâneos pelo critério artístico. Ocorre a expansão da salvaguarda aos bens culturais que constituem o “mosaico heterogêneo de manifestações” referido, nos quais o mérito histórico e artístico é relativizado em favor do aspecto identitário de grupos sociais, conjuntos urbanos e paisagens culturais, como o exemplo mencionado do Largo do Boticário. Isso parece confundir e afrouxar a avaliação nesse quesito, conduzindo à interpretação de que a flexibilidade de intervenção para o reuso é uma alternativa abrangente e indiscriminada. Intervir em uma edificação com características modernas banais, com *status* de tecido urbano, pode ser uma oportunidade para ressaltar boas qualidades e corrigir deficiências — ou “reciclá-la”. Por outro lado, intervir em uma obra de excelência, com uma configuração e detalhes cuja preservação integral é imprescindível à sua qualidade artística, merece outro tipo de cuidado, seja de respeito à configuração original ou da necessária maestria de quem intervém na preexistência para manutenção ou adaptação ao reuso.

A ESTRATIFICAÇÃO ARQUITETÔNICA COMO BIOGRAFIA DA CIDADE

A estratificação dos períodos e respectivos padrões de gosto na paisagem construída constitui uma espécie de biografia das cidades, contendo elementos materiais importantes de

sua identidade. O crescimento urbano acelerado nos países latino-americanos reconstrói com maior densidade e continuamente as cidades sobre si próprias. A ação para conter esse processo de descaracterização iniciou tardiamente, há algumas décadas, através da criação de instrumentos legais de defesa de seus patrimônios. Porém, na contramão do anseio em preservar a cidade, está o fato de que ela é, acima de tudo, um grande organismo vivo e não pode ser “taxidermizada”.

No sentido oposto, as velhas cidades europeias são obras quase acabadas e estáveis sobre diversos aspectos, apesar da pressão crescente da imigração pela miséria e conflitos sobre muitas delas. Em muitas delas é possível perceber o anseio por fatos novos que despertem áreas antigas através da inclusão de edificações novas ou da agregação de elementos atuais contrastantes em edifícios históricos: operações algumas vezes discutíveis, mas com autorias consideradas inquestionáveis — como ocorreu em Roma com a construção do *Museo dell'Ara Pacis* (1999-2006), projetado por Richard Meier à margem do Rio Tevere, no centro histórico (Figura 1), e em Paris com a intervenção de I.M. Pei no *Musée du Louvre* (1984-1989), introduzindo a controvertida pirâmide de vidro no *Cour Napoleon*, entre outras obras.

No caso uruguaio, é fato que a preservação do patrimônio construído possui uma orientação distinta da praticada no Brasil, apresentando meios e limites de intervenção mais flexíveis, como exemplifica a conhecida intervenção do Teatro Solis: um caso controvertido, na opinião de especialistas e leigos¹. A prática de “reciclar” é muito forte no país, com abundância de exemplares arquitetônicos deteriorados de diversas escalas, programas e padrões plásticos que propiciam ricas oportunidades; concorrem ao acervo os recursos econômicos limitados e profissionais inventivos. Essa postura uruguaia flexível — que atinge contornos transgressores, como o caso do Solis — provém possivelmente do exemplo espanhol. A Espanha é um caso exemplar quanto à liberdade nas intervenções, como é notório, por conta do



FIGURA 1 — *Museo dell'Ara Pacis* no centro histórico de Roma.

Fonte: Fotografia do autor (2013).



FIGURA 2 — Edificação antiga “reciclada”, no casco histórico de Montevidéu.

Fonte: Fotografia do autor (2011).

desmesurado acervo que possui e do elevado nível habitual das intervenções.

O patrimônio preservado no Uruguai se concentra, predominantemente, em Montevidéu, além da Colônia de Sacramento tombada pela Unesco. A estratificação dos bens protegidos na capital inicia no século XVIII, com obras como a casa do General Lavalleja, a Catedral, restos de muralhas e baluartes, e se estende até exemplares modernos, como a casa do arquiteto Mario Paissé Reyes (1955). O casco viejo da cidade é uma área extensa salvaguardada, com um acervo de edificações de diferentes usos, épocas e hierarquias, permitindo uma ampla

gradação correspondente de intervenções possíveis: há desde edificações preservadas com o necessário rigor, como o austero prédio histórico do Cabildo, do começo do século XIX, até construções passíveis de intervenções mais profundas, recebendo ampliações e adaptações as quais, muitas vezes, preservam apenas elementos essenciais da preexistência (Figura 2).

Apesar de eventuais conflitos entre *status* patrimonial e modalidade de intervenção, o resultado no âmbito da *reciclaje* é positivo por manter arcabouços e elementos legíveis do passado, assim como a configuração volumétrica urbana prioritária, e, ao mesmo tempo, “oxigenar” o presente através de inserções que se estendem da neutralidade ao contraste, mantendo a organicidade fundamental à cidade. O resultado são “palimpsestos”, onde as partes preexistentes e acrescidas se sobrepõem: como nas *collages* cubistas, utiliza-se a “transparência fenomenal” introduzida pioneiramente naquelas composições pictóricas do começo do século XX².

Todavia, como adianta a introdução, as cidades turísticas balneárias latino-americanas — com exceção de cidades históricas costeiras como Paraty, no Brasil, e Cartagena, na Colômbia — ignoram comumente a necessidade de conservar possíveis obras monumentais e conjuntos de valor cultural identitários. Esse fato parece ter origem na interpretação distorcida de que esses sítios não possuem uma história a considerar, em função do seu uso sazonal e da interpretação do ócio como uma espécie de limbo da vida onde ocorrem fatos relevantes. Nesse sentido, os balneários elegantes do Departamento de Maldonado constituem um caso exemplar.

PATRIMÔNIO E ACERVO MODERNO NA REGIÃO DE PUNTA DEL ESTE

A região balneária que abrange *Punta del Este* tornou-se um importante polo de desenvolvimento da arquitetura uruguaia a partir de meados do século XX, disputando posição

com Montevideu em volume e qualidade da produção. É um lugar onde prevalecem os empreendimentos e o capital dá as ordens.

No século XIX, a península acomodava um casario esparsos denominado Vila Ituzaingó, onde foi construído o farol, em 1860, e a aduana. No final do século, surgiu a primeira hospedaria, momento em que argentinos e uruguaios começaram a construir chalés de madeira e a instalar-se ali de modo crescente nas temporadas de verão, a exemplo da prática iniciada na Europa. Em 1907, é promulgada a criação da localidade de *Punta del Este*, ano em que se inaugura o primeiro prédio de maior porte e esmero, o Hotel Biarritz tipicamente *belle-époque*, posteriormente transformado em edifício de apartamentos. Nas décadas seguintes, os chalés, gradualmente, deram espaço a *bungalows* pitorescos e edificações do mesmo tipo para outras atividades, como o Hotel-Casino Miguez e a *Estación de Servicios Ancap*, na Avenida Gorlero, realizada por Rafael Lorente Escudero no começo dos anos 1940. Na década anterior, entretanto, já começavam a surgir as primeiras edificações representativas do *racionalismo criollo* presente nas duas margens do Rio da Prata; uma arquitetura que se aproximava do chamado *art-déco*. O Hotel-Casino Nogaró, inaugurado em 1938, é um dos melhores exemplos dessa produção e também foi transformado, posteriormente, em edifício de apartamentos.

A omissão do poder público para salvaguardar exemplares merecedores fica evidente. Apenas 45 bens estavam listados até a conclusão do estudo em todo o Departamento de Maldonado e somente seis deles parecem ser obras do século XX: o Hotel Argentino, o Hotel Piriápolis e o *Pabellón de las Rosas*, todos tombados na praia homônima em 1993; o Cine Cantegril (c.1950), com linhagem moderna, tombado em 1997; a já mencionada *Estación de Servicios Ancap*, com uma arquitetura pitoresca típica dos anos 1930/1940, tombada em 2000; e o *Parador La Solana*, única obra com *pedigree* moderno, tombada em 2009. Os dados falam por si: o predomínio de edificações antigas, com valor histórico-artístico, e a quase ausência de bens culturais ligados à identidade dos lugares e grupos sociais comprova que o valor comercial prevalece. No caso de *Punta del Este*, a recente salvaguarda da *Estación Ancap* parece um sinal promissor, pois a obra personifica a Avenida Gorlero, coração da península.

A arquitetura moderna identificada com as vanguardas construtivas europeias chegou à região através de Bonet, no pós-guerra, naquele conjunto de obras exemplares realizado em *La Solana*, junto à *Punta Ballena*. A partir de então, a prática moderna local começou a se desenvolver através das propostas de jovens arquitetos uruguaios, algumas vezes em parceria com os profissionais argentinos ligados aos empresários daquele país, como o célebre Maurício Litman. Este foi responsável por diversos empreendimentos importantes que deram fama internacional ao balneário, incluindo eventos culturais, como os Festivais de Cinema de *Punta del Este*, realizados a partir de 1951. Litman começou com a urbanização de Cantegril, em meados dos anos 1940, em torno do clube homônimo projetado por Lorente Escudero, que serviu como âncora do empreendimento. Além dos

profissionais uruguaios, o arquiteto argentino Julio Aranda estabeleceu uma parceria com aquele empresário desde a ocasião, que prosseguiu através do emblemático Edifício Vanguardia (1956) — com seus quatro *blocks* modernos articulados junto à Playa Mansa — e do Edifício Lafayette, entre outros casos. Protagonista da arquitetura argentina, Mario Roberto Alvarez foi autor de vários projetos locais em parceria com Raúl Sichero — um grande arquiteto da outra margem; juntos criaram edifícios exemplares, como Delfin e Pez Espada, nos anos 1970, representativos da fase madura da arquitetura moderna.

É fato que as edificações de maior porte estão menos sujeitas à destruição, especialmente as condominiais, mas também se encontram à mercê de reformas e ampliações descaracterizadoras. As construções menores, predominantemente residências, estão naturalmente mais ameaçadas a dar lugar a empreendimentos. A cada período de aquecimento da atividade econômica na região, são suprimidas inúmeras casas das áreas mais visadas, destacadamente na península onde já restam poucas. O poder de barganha de empreendedores sobre legisladores municipais é uma ameaça conhecida às cidades, através da busca da alteração artificial de regimes urbanísticos em favor da especulação. No caso em questão não é diferente, pois a força da construção civil do local é considerável, utilizando a seu favor a falácia de que lugares de turismo e lazer são como “parques de diversões”, não havendo a necessidade de preservar suas respectivas identidades.

Em bairros residenciais, como Cantegril, San Rafael e Playa Mansa, casas modernas se misturam harmoniosamente aos chalés e *bungalows* de linhagem tradicional romântica. Nas “*manzanas*” da Mansa se encontra a casa *La Gallarda*, projetada por Bonet em 1945, com sua cobertura em “mariposa” ao modo do projeto para a *Casa Errázuriz* (1929-30). Foi contratada por Rafael Alberti, importante poeta e intelectual catalão exilado pelo franquismo, o que lhe atribui determinado sentido histórico, além de certo valor arquitetônico; porém, a autoria e o proprietário não são o bastante para a salvaguarda oficial.

Desse modo, as edificações tradicionais, racionalistas e modernas que narram a trajetória do balneário elegante seguem ao alcance da destruição e descaracterização. E aqui não se está defendendo o tombamento indiscriminado, mas o simples respeito autoral e bom senso na manipulação de edificações significativas que compõem a paisagem construída. Basta lembrar, no caso brasileiro, das obras acrílicas a que foram submetidas muitas agências da Caixa Econômica Federal, como o revestimento com “*Alucobond*”, deturpando a notável Agência Moinhos de Vento, em Porto Alegre, concebida em concreto aparente por César Dorfman e Edenor Buchholz, em 1973.

Eis que uma nova postura começa a ser percebida no caso uruaio, alterando esse quadro. As recentes obras necessárias à Sucursal *Punta del Este* do *Banco de la República* (1960) são um sinal animador, pois este exemplar, de autoria de Mario Paisée Reyes e Adolfo Pozzi (MARGENAT, 2013) e cuja excelência é reconhecida pela crítica, teve

preservadas características originais, como a configuração volumétrica, os revestimentos e o desenho das novas esquadrias em alumínio, mesmo sem tombamento. Desafortunadamente, o precursor *Parador La Solana* não teve a mesma sorte.

ANTONIO BONET EM PUNTA BALLENAE O PARADOR LA SOLANA DEL MAR

Antonio Bonet Castellana (1913-1989) foi um arquiteto cujo trabalho recebeu o merecido reconhecimento nas últimas décadas, como ratificam exposições retrospectivas e a crescente bibliografia sobre sua obra. Seu exemplo para a região do Rio da Prata foi decisivo, praticando uma arquitetura genuinamente moderna desde a chegada a Buenos Aires, em 1938, como demonstrou seu trabalho inaugural ali, a “Casa de estudios para artistas” (1939), realizada em parceria com Vera Barros e Abel Lopez Chas (Figura 3). No momento em que o racionalismo *criollo* era a expressão máxima da modernidade nas duas margens do grande rio, a obra apresentou precursoras abóbadas na cobertura, sofisticados vidros curvos nas vitrines do térreo e a estrutura destacada pelos envidraçamentos extensos e paredes de tijolos de vidro (LUCCAS, 2007).

Após realizar o projeto da casa para Rafael Alberti em *Punta del Este*, em 1945, Bonet transpôs o Rio da Prata e se estabeleceu em *Punta Ballena* por cerca de três anos. Contratado pela família Lussich, foi autor da planificação de *La Solana del Mar*, em uma área que se estendia da praia de Portezuelo ao bosque artificial conhecido como *Arboretum Lussich*. Junto à praia, realizou um conjunto de obras de grande frescor: um pequeno hotel com restaurante e *night club*, denominado *Parador La Solana*, que funcionou como âncora do empreendimento; e as casas *Berlingieri*, *Booth*, *Quatrecasas* e *La Rinconada* para si. Não por acaso, o *Parador* e a casa *Berlingieri* foram incluídos por Hitchcock em *Latin American Architecture since 1945*, sendo as duas obras mais significativas do conjunto. A casa *Berlingieri* segue preservada em condições muito próximas ao original, recebendo manutenções e adaptações necessárias de forma respeitosa. Já o *Parador* sofreu os problemas adiantados.

Posicionado à margem das águas tranquilas de Portezuelo, o *Parador La Solana* emerge de uma colina suave do terreno, à frente do que restou do bosque de pinus marítimo (Figura 4 e 5). Sua configuração original adotou um volume principal baixo de base retangular, predominantemente envidraçado à frente, em posição paralela à praia, bem como um volume secundário perpendicular a este nos fundos, contrastan-



FIGURA 3 — A “Casa de estudios para artistas” de Bonet.
Fonte: Fotografia do autor (2010).



FIGURA 4 — *O Parador La Solana* em estado original.

Fonte: Hitchcock (1955, p.54).

FIGURA 5 — Estado do Parador antes da intervenção.

Fonte: Fotografia do autor (2006).

te em dimensão, perímetro irregular e materialidade. O terraço-jardim sobre o volume principal está pouco acima do topo da colina na qual o edifício se insere, podendo ser acessado por duas pequenas escadas na extremidade esquerda, no ponto mais elevado do terreno; está arrematado por uma espécie de cornija estilizada em concreto que dá unidade ao bloco. A fachada possui pavimento único no trecho sobre a colina destinado ao pequeno hotel à esquerda, passando a apresentar pé-direito duplo no restaurante, após a ampla escadaria perpendicular que conduz à recepção e também cumpre a função de arrimo do desnível.

Visto de frente, o volume principal tinha sua contenção rompida pela parede curvilínea sobre o terraço-jardim, cuja função era esconder a empen-

na do bloco de serviços, que se sobressaía parcialmente ao gabarito frontal. Para revestir aquela “forma livre” própria de Aalto, Bonet adotou a solução daquele, utilizando lâminas verticais de madeira enegrecida, material que se estendeu generosamente às demais superfícies exteriores, piso e estrutura do mezanino e parte das divisórias internas. A cortina de vidro de duplo pé-direito do restaurante era guarnecida pelo brise vertical de lâminas de madeira espaçadas, como atesta a foto do livro de Henry-Russell; seu grafismo delicado sobre a fachada foi eliminado posteriormente. O envidraçamento da lateral expôs a silhueta das duas lareiras sobrepostas (uma delas posicionada no mezanino), remetendo aos desenhos de Miró ou *objects trouvés* — objetos de reação poética — corbusianos: influências surrealistas que ele afirmava haver sentido intensamente na pintura, desde Barcelona, e foi “trasladando para a arquitetura”³.

Na fachada posterior do volume principal, foi conectada a ala perpendicular de serviços. O tratamento desse anexo explorou o contraste do revestimento de pedras e madeira com o envidraçamento do outro. A fachada de pedra invadiu o restaurante, estabelecendo um contraste com a caixa de vidro. Nela, pedras horizontais delgadas projetam-se alguns centímetros da parede, produzindo textura (Figura 6). Na extremidade da ala, uma curva em forma de “S” ampliou o volume de forma retórica e na fachada posterior do anexo (Leste) predominou a madeira vertical enegrecida do ático,

marcada pela modulação de montantes também verticais que começavam na base e terminavam abruptamente no topo, transpondo e pautando as duas linhas de janelas rasgadas estreitas dos serviços. Um terceiro pavimento baixo de serviços se sobressaía parcialmente do gabarito do terraço frontal, acima do gabarito de pedra, compondo com as curvas mencionadas (Figura 7).

A riqueza de detalhes era acentuada no interior do edifício. O restaurante apresentava um biombo articulado à entrada dos sanitários, formado por lâminas verticais afastadas. O balcão curvo do bar, de aspecto rústico, também foi confeccionado em madeira, como o restante do mobiliário projetado pelo arquiteto. Apesar da transparência de três paredes, o salão de duplo pé direito transmitiu aconchego, através da pedra, da presença das lareiras já mencionadas, da mobília de madeira e do mezanino que interceptou o grande espaço. O refinamento dos detalhes teve seu apogeu nas mãos francesas que sustentam o mezanino, fundidas em metal e afixadas aos pilares de seção circular canelada, em concreto aparente texturizado. A definição de espaços e usos na planta é outro refinamento a ser destacado, através do uso de diferentes materiais nivelados. Por fim, no setor dos hóspedes, destacava-se a área de uso comum em forma de galeria extensa voltada para a praia, onde uma curvatura de lambris verticais envolvia cenograficamente o estar.

No começo de 2006, foi dado um alerta para a ameaça de demolição da *hostería* histórica, mobilizando arquitetos e entidades das duas margens do Rio da Prata em defesa daquele patrimônio moderno. A Intendência de Maldonado tencionava declarar a edificação de interesse municipal, negando também a possibilidade da mudança de uso, logo depois, já que havia o interesse de um comprador em convertê-la em residência. Todavia, a falta de salvaguarda efetiva resultou, em 2008, em uma intervenção que poderia ser qualificada como “vandalismo ilustrado”⁴ pela forma como alterou as características originais do trabalho de Bonet. O tombamento chegou tarde demais, através da Lei nº 811/009, datada de 13 de agosto de 2009.



FIGURA 6 — Vista posterior antes da intervenção, com o anexo revestido em pedra.

Fonte: Fotografia do autor (2006).

FIGURA 7 — Vista lateral antes da intervenção.

Fonte: Fotografia do autor (2006).

A INTERVENÇÃO: “RECICLAR” OU REABILITAR ADAPTANDO?

Além das diversas perdas sofridas ao longo de sua existência, alterando as características originais, o *Parador* recebeu o maior golpe ao ser transformado em “hotel boutique” com mais acomodações. Afinal, as cinco unidades da pousada inviabilizavam seu funcionamento, já que outra edificação com apartamentos foi separada por questões sucessórias. A obra precursora não recebeu uma intervenção com os cuidados que merecia — independentemente de tombamento —, de modo a preservar as características que a incluíram naquela edição histórica de Hitchcock.

Percebe-se que a posição das acomodações constituía outro problema, na visão dos empreendedores, com quatro delas voltadas para norte (inclinada para Leste) e de costas para a praia. Bonet privilegiou a orientação solar nos dormitórios, reservando a vista para a área de convívio (Sul inclinado para Oeste), que configurava uma espécie de galeria envidraçada para o mar. Desse modo, a alteração interior mais danosa foi a eliminação desse espaço qualificado com a estrutura independente de pilares circulares, a transparência para a praia e o tratamento interior curvo mencionado. Os novos apartamentos foram reposicionados para aquela vista, perpendiculares à fachada, acessados através de uma circulação longa e estreita junto às janelas que restaram das acomodações originais. A janela do único apartamento voltado para frente, inserida na parede revestida com pedras, foi substituída por uma porta-janela ampla. Concentrado na ala secundária, o setor de serviços também recebeu as modificações necessárias ao uso atual sem comprometer o volume original. Outras alterações interiores menos importantes foram feitas, como a retirada de mobiliário desenhado por Bonet e substituição da cor branca das lareiras por um tom entre vermelho e terracota.

A ala perpendicular foi ampliada em altura e extensão, avançando sobre o grande terraço devido à criação da “Suíte Bonet”; o volume angular marcante desta sobre a fachada principal alterou a concepção de modo irreversível (Figura 8). Os revestimentos da ala também foram modificados sem pudor: os painéis modulares de madeira da face voltada para oeste foram eliminados e a fachada oposta (Leste) em pedra, mais visível aos visitantes, foi reformulada a partir da ampliação do gabarito. Originalmente, a parede de pedras avançava pouco acima da borda do grande terraço, funcionando simultaneamente como cornija do volume e peitoril das janelas horizontais do pavimento baixo de apoio sobre o terraço, revestido com as lâminas verticais enegrecidas; este configurava um elemento “recessivo” e claramente secundário em relação aos dois volumes da composição. Na obra, a extremidade curvilínea e a empena da ala de serviços tiveram o gabarito do revestimento em pedra ampliado no mesmo padrão, sendo complementado o pé-direito do restante com alvenaria na cor areia, onde foram inseridas janelas horizontais dominantes (Figura 9).

Os restos dos revestimentos e biombos curvilíneos de madeira pintada de preto foram eliminados por completo, um recurso que merecia ser retomado em busca de uma expansão respeitosa sobre o terraço. A solução menos “invasiva” deveria utilizar um volu-

me o mais baixo, recuado, “desmaterializado” e “apagado” possível, podendo aplicar o recurso referido para reduzir a dimensão aparente e marcar a posição secundária na hierarquia da composição. Não se trata de defender uma recuperação literal do edifício, desconsiderando as adaptações necessárias, mas de cobrar os cuidados necessários, evitando intervenções danosas a título de “autonomia” às avessas ou “abordagens arejadas”. No caso de *La Solana*, a supressão dos tratamentos originais e inclusão acrítica de novos elementos não foram condizentes com a intervenção em “um ícone do modernismo uruguaio”, conforme Segre (2006), muito menos em uma obra tombada.

O exame do problema demonstra que seria difícil introduzir um acréscimo sem perturbar a legibilidade da concepção de Bonet, tendo como agravante a necessidade de vista para a praia. Não cabe aqui apontar a solução correta, mas é provável que a saída para essa intervenção fosse um volume neutro, sintético e descolado da preexistência, conectado por uma passagem envidraçada usual nesses casos, sendo a modelagem digital um recurso para simular as hipóteses e avaliá-las de modo judicioso.

CONCLUSÃO

A mobilização salvou o Parador da destruição, mas sua reutilização teve um alto custo: a intervenção suprimiu detalhes e incluiu elementos, lesando a excelência artística que justificava sua proteção. Independentemente de tombamento, a obra merecia uma abordagem mais respeitosa por seu valor histórico para a modernidade da região e atributos artísticos inegáveis. Do mesmo modo, construções e espaços públicos que identificam as cidades merecem intervenções adequadas pela simples consideração devida. É importante enfatizar que a preservação não pode estar atrelada unicamente à salvaguarda oficial, se a banalização do patrimônio sabidamente não é o caminho correto.

Nas últimas décadas, defendeu-se uma maior autonomia de decisão nas intervenções como consequência da proteção crescente de exemplares e conjuntos de classes variadas. Mas o caso examinado de forma breve nos demonstra que a autonomia de-



FIGURA 8 — Vista frontal após a obra de 2008.

Fonte: Fotografia do autor (2011).

FIGURA 9 — Vista lateral após a obra.

Fonte: Fotografia do autor (2011).

sejada não pode se tornar um pretexto para encobrir intervenções que atendem apenas a viabilização econômica e veleidades autorais: o respeito à preexistência é necessário para o êxito nesse padrão de casos, assim como a qualidade arquitetônica da abordagem; o que é difícil em um meio como o atual, carente de arquitetura qualificada e de experiências nessa modalidade.

Por fim, o que parece fundamental às intervenções em preexistências, basicamente, é o necessário respeito ao autoral e a indispensável consistência da arquitetura proposta no sentido abrangente — teórico-crítica, dimensional, construtiva etc. —, de modo a permitir o enfrentamento correto dos problemas que se colocam. É o que mostram diversos casos ao longo da história. Um exemplo longínquo disso seriam as sucessivas etapas que deram a forma final ao Palazzo Pitti (c.1460, núcleo inicial), respeitando a organização estabelecida a priori e o padrão monumental de pedras rusticadas da fachada original: a contribuição de Bartolomeo Ammannati, um século depois, reservou sua marca para o *cortile* (pátio) maneirista, com o *rusticato* “artificial” ao gosto de Giulio Romano, Palladio e outros contemporâneos. Um segundo exemplo emblemático distante seria a transformação do *tepidarium* das ruínas da Terma de Diocleciano em Roma, na Igreja de *Santa Maria degli Angeli*, na década de 1560, uma prática comum à época (Figura 10). Neste último caso, o que não faltou foi maestria ao autor: Michelangelo optou por intervir o mínimo na estrutura milenar, especialmente no exterior. Afinal, era avesso ao *renovatio*, como revela Argan (2012); ao que se poderia acrescentar o entusiasmo pela técnica *non finito*, cujos melhores exemplos são seus escravos “inacabados”.



FIGURA 10 — *Santa Maria degli Angeli*, de Michelangelo, em Roma.
Fonte: Fotografia do autor (2011).

Entre os casos exemplares recentes, as intervenções de Carlo Scarpa se destacam pela sensibilidade artística aplicada em seus trabalhos, como o *showroom* Olivetti (1958-1959), inserido nas arcadas históricas da Praça de São Marcos, e a Fundação Querini-Stampalia (1959-1963), ambos em Veneza, e, ainda no Vêneto, a ampliação do Museu Canova. Em Verona, além da ampliação do Banco de Verona, ele realizou a transformação magistral de *Castelvecchio* em museu (1959-1973). Notoriamente, a opção segura em reabilitações é a neutralidade equilibrada entre contraste e mimetismo, evitando as extremidades do “falso histórico” e do conflito entre novo e existente. Entretanto, a maestria de Scarpa permitiu-lhe um caminho mais arriscado: seu mérito foi inserir soluções e detalhes personalistas em harmonia com preexistências históricas de hierarquia, graças à sensibilidade e refinamento de seu trabalho associado à experiência paralela na escultura. Mas, como diria o aforismo popular, “não tente repetir isto em casa: pode ser perigoso”.

NOTAS

1. A caixa de palco criada se sobressai na cobertura, revestida com placas de vidro leitoso com iluminação noturna colorida. As novas esquadrias são em aço inox sem divisões. No interior, a parte frontal — *foyer* e adjacências — foi tratada de forma contemporânea, com novas escadas e espaços em harmonia com os elevadores introduzidos, também revestidos em aço.
2. O conceito de transparência foi transposto superficialmente da pintura cubista para a arquitetura moderna por Gideon em “Espaço, tempo e arquitetura”, lançado em 1938. Mais tarde, Rowe e Slutzky aprofundaram devidamente a questão no ensaio “Transparência literal e fenomenal”.
3. Lembrando a passagem pelo ateliê de Le Corbusier, Bonet conta que aquele lhe incumbiu de um projeto (a primeira versão das casas Jaoul) incorporando a liberdade criadora própria do movimento surrealista à arquitetura racionalista (ÁLVAREZ [1990-], p.72).
4. O escritor Victor Hugo, em meados do século XIX, utilizava o termo “vandalismo oficial” para designar o descaso do Estado com o patrimônio; e Montalembert qualificava o termo como *destruidor e restaurador* (CHOAY, 2001, p.134).

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, F. *et al.* *Antoni Bonet Castellana (1913-1989)*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Catalunya, [1990-].
- ARGAN, G.C.; CONTARDI, B. *Michelangelo as architect*. London: Phaidon, 2012.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- GONSALES, C.H.C. Reflexão sobre rearquitetas e obras modernas - ou, por que o pavilhão sim e a stoa não? In: SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL, 7., 2007, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%207%20pdfs/015.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.
- HITCHCOCK, H.R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.
- MARGENAT, J.P. *Tempos modernos: arquitetura uruguaya afin a las vanguardias, 1940-1970*. Montevideo: Mastergraff, 2013.

LUCAS, L.H.H. Antonio Bonet e a arquitetura do cone sul: o exemplo de *Punta Ballena*. *Vitruvius*, v.8, 2007. Disponível em: <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/08.087/219>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SEGRE, R. *Punta del Este: ameaçado um ícone do modernismo uruguaio*. *Vitruvius*, v.6, 2006. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc156/mc156.asp>. Acesso em: 30 jun. 2015.

Recebido em
13/7/2015 e
aprovado em
16/9/2016.

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCAS | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Faculdade de Arquitetura | Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura | R. Sarmento Leite, 320, Centro, 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. | *E-mail*: <luis.luccas@ufrgs.br>.