

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

**ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS
MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD**

12 Y 13 DE SEPTIEMBRE 2013

2.^{as} JORNADAS DE HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

LA "TEORÍA DE SISTEMAS" EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA CULTURA URBANA.

**Arquitectura, ciudad y territorio entre el
profesionalismo y la tecno-utopía (1950-1980)**

ACTAS



**UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA**

**2. AS JORNADAS DE HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
LA "TEORÍA DE SISTEMAS" EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA CULTURA URBANA.
ARQUITECTURA, CIUDAD Y TERRITORIO ENTRE EL PROFESIONALISMO Y LA TECNO-UTOPÍA.
(1950-1980)**

Comité organizador:

Dra. Claudia Shmidt (UTDT)

Mg. Luis Müller (UNL)

Comité científico:

Dr. Guillermo Jajamovich (UTDT, Conicet)

Mg. Luis Müller (UNL)

Mg. Silvio Plotquin (UTDT)

Dr. Guillermo Ranea (UTDT)

Arq. Ricardo Sargiotti (PUC Córdoba, UTDT)

Dra. Claudia Shmidt (UTDT)

Comité evaluador:

Dr. Fernando Aliata (UNLP, Conicet)

Dr. Alejandro Crispiani (Pontificia Universidad Católica, Chile)

Dr. Joaquín Medina Warmburg (Cátedra Gropius-DAAD, UTDT)

Colaboradores: Johanna Zimmerman, Santiago Pérez Leloutre (Becarios Bullrich-UTDT)

Shmidt, Claudia

La teoría de sistemas en la transformación de la cultura urbana : arquitectura, ciudad y territorio entre el profesionalismo y la tecno-utopía 1950-1980 : 2as Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad / Claudia Shmidt y Luis Müller ; compilado por Claudia Shmidt y Luis Müller ; edición literaria a cargo de Luis Müller y Claudia Shmidt. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Torcuato Di Tella, 2013.

182 p. : il. ; 23x15 cm.

Fecha de catalogación: 21/08/2013

Esta publicación cuenta con el aporte de la Cátedra Walter Gropius, DAAD y del Proyecto CAI+D 2011 "Arquitectura de sistemas: una modernización a gran escala. Obras y proyectos en Argentina", Universidad Nacional del Litoral

Diseño y diagramación

Departamento de Comunicaciones

Universidad Torcuato Di Tella 2013

Compaginación: Johanna Zimmerman, Santiago Pérez Leloutre

©Compilación y edición: Claudia Shmidt, Luis Müller

© Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Torcuato Di Tella

Campus Alcorta: Av. Figueroa Alcorta 7350

C1428IJ Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel: (54 11) 5169-7300

E-mail: mhcac@utdt.edu

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Rector: Dr. Ernesto Schargrodsky

Vicerrector: Dr. Ignacio Zaldueño

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS

Decano: Arq. Ciro Najle

CARRERA DE GRADO DE ARQUITECTURA

Director: Dr. Sergio Forster

MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Directora: Dra. Claudia Shmidt

PROGRAMAS PARA GRADUADOS

ARQUITECTURA DEL PAISAJE

Coordinadora: Arq. Cora Burgin

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

Coordinador: Arq. Ricardo Sargiotti

PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

Coordinador: Arq. Fabio Grementieri

MAESTRÍA EN ECONOMÍA URBANA (C/ ESCUELA DE GOBIERNO)

Directora: Mg. Cynthia Goytia

CENTRO DE ESTUDIOS DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Coordinador: Arq. Julián Varas

CONSEJO DE EVALUACIÓN ACADÉMICA EXTERNA

Dr. Werner Oechslin

Arq. Jorge Silveti

Arq. Rafael Viñoly

CONSEJO CONSULTIVO

Arq. Jorge Aslán

Arq. Jorge Hampton

Arq. Jorge Morini

Arq. Josefa Santos

Índice

PRÓLOGO

CLAUDIA SHMIDT, LUIS MÜLLER 7

INFRASTRUCTURE AS SPACE. FRITZ HALLER'S ARCHITECTURE SYSTEMS

GEORG VRACHLIOTIS 8

SISTEMAS PREMOLDEADOS EN HORMIGÓN. EL CASO ASTORI. CÓRDOBA (1959-1982)

RICARDO SARGIOTTI 16

PREVI: SISTEMAS PARA CONSTRUIR UNA UTOPIÍA. EL PROYECTO EXPERIMENTAL DE VIVIENDA COMO MEDIO DE DESARROLLO SOCIAL

SHARIF S. KAHATT 24

VIVIENDAS ECONÓMICAS: EL CASO DEL SISTEMA VECA DE LOS ARQUITECTOS LUIS GARCÍA PARDO Y ALFREDO NEBEL FARINI (1962-1984)

SANTIAGO MEDERO 38

ARQUITECTURA DE SISTEMAS EN LA VIVIENDA COLECTIVA. CONJUNTO SEP 1 EN CÓRDOBA (1969-1973). MORINI, URTUBEY, RAMPULLA, GUERRERO Y PISANI, ARQUITECTOS

MARTÍN FUSCO, MARTÍN R. LÓPEZ 50

SISTEMA MÓDULO 67: TEORÍAS Y PRÁCTICAS

MARIANA I. FIORITO 60

HERBERT OHL: SISTEMAS URBANOS AUTOCOMUNICATIVOS

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG 72

**INTERROGANTES SOBRE AFINIDADES Y YUXTAPOSICIONES ENTRE LA TEORÍA DE LOS SISTEMAS Y
CONTEXTOS DE POLITIZACIÓN**

GUILLERMO JAJAMOVICH 84

TECNO-UTOPIA NO LIMITE: O "RIO DO FUTURO" DE SERGIO BERNARDES

ANA LUIZA NOBRE 98

LA AUTOPISTA SUR: COMPLEJO BALNEARIO PUNTA MOGOTES, MAR DEL PLATA (1978-1980)

CLAUDIO G. ERVITI, MARISA B.TROIANO108

SISTEMA BRUTAL: LA SEDE DE SOMISA EN BUENOS AIRES (1966-1972)

SILVIO PLOTQUIN118

**EL PROGRAMA COMO SÍNTESIS. AMANCIO WILLIAMS: FÁBRICA IGGAM EN LA PROVINCIA DE
CÓRDOBA (1961)**

LUIS MÜLLER132

**EXCEPCIÓN Y CIRCUNSTANCIA: FRANCISCO BULLRICH Y LA ARQUITECTURA DEL TODO O LAS
PARTES. EL PROYECTO PARA LA EMBAJADA ARGENTINA EN BRASÍLIA (1970)**

CLAUDIA SHMIDT144

**NOTES ON THE CONCEPTUAL WIRING OF THE EARLY 1960'S ARCHITECTURAL VANGUARD, AND THE
CONDITIONS OF ITS EXTENSION INTO THE PRESENT**

JULIÁN VARAS158

UN LUGAR EN LA CARTOGRAFÍA DE LAS MEGAFORMAS

ANA MARÍA RIGOTTI 168

Tecno-utopia no limite: o “Rio do Futuro” de Sergio Bernardes

Ana Luiza Nobre, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

O trabalho explora uma perspectiva aberta no campo da arquitetura no Brasil nos anos 50 e 60 do século XX –num contexto complexo marcado, por um lado, pela emergência da arte e da poesia concreta, da Bossa Nova e do Cinema Novo, pela estruturação do campo do *design* e pela construção de Brasília, e por outro, por um tensionamento político, econômico e social que acabaria culminando no golpe militar de 1964. O foco recai, mais especificamente, sobre a obra do arquiteto carioca Sergio Bernardes (1919-2002), em cujo raciocínio projetual se reconhece um desvencilhamento crescente da orientação francesa dominante e até então praticamente hegemônica na arquitetura brasileira (pelo viés corbusieriano), em favor de uma aproximação com uma concepção de projeto mais identificada com a vertente construtiva alemã (via Max Bill e a Escola de Ulm, e por extensão, a própria Bauhaus).

A abordagem da obra de Sergio Bernardes implica pensar não apenas a maneira pela qual o meio de arquitetura carioca, em particular, vivenciou o conjunto de problemas ligados à penetração da vertente construtiva no Brasil, mas também o modo como foram recebidas e elaboradas, pelo meio cultural brasileiro, as bases do projeto construtivo e os fundamentos teóricos norteadores da concepção de projeto de Max Bill – em particular, as noções de Boa Forma (*gute Form*) e Forma do Produto (*Produktform*) –na medida em que estas apresentam um novo grau de problema para a arquitetura brasileira, ao introduzir uma concepção de forma que se poderia dizer “aberta”, pois fundamentalmente aderente a uma lógica processual e, como tal, teoricamente expansível ao infinito.

Se a arquitetura brasileira permaneceu, em sua maior parte, presa aos princípios básicos de Le Corbusier, não se pode negar a contribuição dada por Max Bill ao questionar as diretrizes pelas quais se pautara até então a arquitetura moderna no país e pressionar a noção patrimonial de cultura, tal qual circunscrita por Lucio Costa, abrindo caminho assim para uma lógica formal-construtiva mais sintonizada com as premissas da cultura industrial do pós-guerra. Não custa lembrar, aliás, que o primeiro abalo efetivo na construção historiográfica de Lucio Costa só ocorreria, de fato, com as duras

críticas endereçadas à produção arquitetônica brasileira –e niemeyeriana, em particular– por Max Bill. Em entrevista à revista *Manchete* durante sua primeira visita ao Brasil em 1953, Bill não só condenou o edifício-sede do Ministério da Educação pela “falta de sentido e proporção humana”, o “partido adotado no projeto”, os azulejos ditos “inúteis”, como afirmou preferir –ainda que apenas “sob o aspecto funcional”– o vizinho e coetâneo Ministério da Fazenda (projeto de Luis Eduardo Frias de Moura), justamente o objeto de repúdio máximo por parte dos modernistas cariocas, que viam aí a

17 DE ABRIL DE 1965

M

anchete

NÚMERO ESPECIAL

O RIO DO FUTURO

44 PÁGINAS EM CÔRES

ANTEVISÃO
DA CIDADE
MARAVILHOSA
NO SÉCULO
DA ELETRÔNICA

AEROPORTO INTERNACIONAL PONTES MONUMENTAIS BAIRROS EM ESPIRAL ENERGIA SOLAR TRENS AEREOS



Sergio Bernardes, O Rio do Futuro, 1965 – capa da revista (Fonte: Revista *Manchete*, 17.abr.1965)

expressão mais acabada do que consideravam o gosto equívoco do ecletismo.¹ Bill se disse ainda “estupefato” por constatar que no Brasil, “país onde acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma Bienal de Arquitetura” irrompesse a “barbárie” dos “pilotis de formas barrocas de Niemeyer”, equivalentes à “floresta virgem no pior sentido”.² Ou seja, se por um lado Bill valorizava os espaços por onde a arte concreta começava a circular no Brasil –como a recém-criada Bienal de São Paulo e a revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi– não deixava de colocar em questão o fato de que aí também houvesse lugar para o “supra-sumo da anarquia na construção” identificado com as formas livres de Niemeyer.

Diante desse quadro –e considerando a expectativa gerada pela primeira vinda de Bill ao Brasil, dois anos após a premiação da sua *Unidade Tripartida* na I Bienal de São Paulo– compreende-se o ressentimento que suas apreciações acerca da produção mais em evidência de arquitetura no país logo provocaram entre alguns dos mais destacados arquitetos brasileiros. Arquitetos como Carlos Leão e Eduardo Corona não tardaram a manifestar publicamente a irritação que logo se disseminou pelo meio da arquitetura local em função das suas declarações.³ Contudo, o rebate mais incisivo veio, como se sabe, do próprio Lucio Costa, que em texto publicado na mesma revista *Manchete* que dera voz à Bill, saiu em defesa de Niemeyer, cuja obra, no entender de Costa, “bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas”. Lucio Costa fez questão ainda de desqualificar Max Bill, ressaltando o fato de ser ele “a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas (designer)*”.⁴

Se nesse rebaixamento do design pode se reconhecer uma ótica excludente, ainda presa à concepção tradicional de Belas-Artes, tudo indica que a postura de Lucio Costa nesse momento tenha se orientado pelo propósito de abafar as severas críticas de Max Bill e, com isso, atingir um duplo alvo: de um lado, desautorizar a arte concreta, –lançada um ano antes no Brasil, com o manifesto do Grupo Ruptura–⁵ e conseqüentemente esvaziar as primeiras reações contrárias à produção de artistas integrados desde a primeira hora ao projeto costiano de modernização cultural, como Portinari e Di Cavalcanti. De outro lado, manter o lustro com o qual se apresentava coletivamente a arquitetura moderna no Brasil, bem como a aparência de coesão e consenso sustentada publicamente desde a decisão de articular uma equipe para projetar o Ministério da Educação.⁶ Quer dizer: se no plano da arte procurava-se assegurar hegemonia a uma produção que vinha sendo sustentada como moderna (não obstante se mantivesse ainda presa a esquemas até certo ponto tradicionais de representação, correspondentes, no meio das artes visuais, à janela renascentista, e no meio da poesia, à unidade rítmico-formal do verso), no plano da arquitetura os eventuais indícios de fissuras, divergências internas ou incongruências, conquanto cada vez mais flagrantes, seguiam sendo sistematicamente encobertos pela reiterada apresentação pública de uma espécie de “frente única” elástica o suficiente para congregar do rigorismo de Jorge Moreira à exuberância formal de Oscar Niemeyer

Vê-se, de todo modo, que sob o embate em torno da desqualificação de Max Bill como *designer* reside um nó que revela o grau de problema que naquele momento

constitui, para o ambiente arquitetônico brasileiro, o círculo prescrito pelo projeto construtivo, e nele, a propalada relação arte-indústria. E é aí, ao examinar as diferentes respostas dadas no Brasil ao pensamento construtivo, que a obra de Sergio Bernardes surge como expressão de uma prática projetual que se distingue progressivamente da primeira leva de obras que se tornaram sinônimo de arquitetura moderna no Brasil pela busca de uma correspondência produtiva com a lógica do sistema industrial, de acordo com uma concepção de forma e de projeto que procura abrir uma nova frente para a prática contemporânea da arquitetura e do design no país. Sua obra move-se, de fato, buscando uma sintonia rara, no meio arquitetônico brasileiro, com um pensamento estrutural ligado naquele momento aos conceitos construtivos-estruturais em arte e arquitetura,⁷ sem deixar de considerar a possibilidade de testar sua aproximação com elementos, materiais e/ou sistemas construtivos de raiz popular.

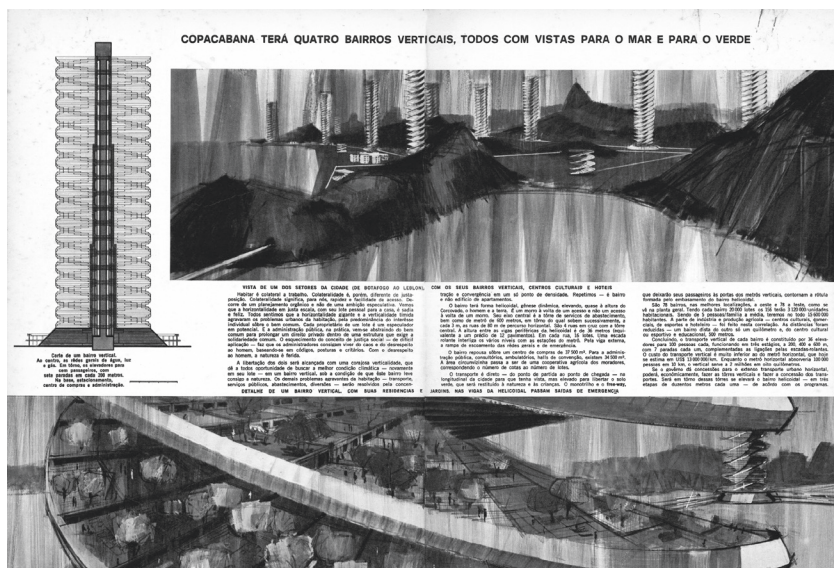
Se no projeto para a Casa de Lota Macedo Soares, em Petrópolis (1951-1956), por exemplo, o arquiteto procura vincular a repetição serial ao fazer essencialmente artesanal dos sistemas de construção vigentes no país, é de novo na revista *Manchete* que surge um enfrentamento mais aberto com a teoria dos sistemas, a lógica da produção de massa, o pensamento estrutural e as tecno-utopias da década de 1960.⁸ Trata-se do projeto para o “Rio do Futuro”, publicado em abril de 1965.⁹ A uma estrutura proliferante, correspondente a um sistema arterial e não-hierárquico definido por grandes eixos viários, são conectados “bairros verticais”: 156 torres helicoidais com 600 m de altura, capazes de abrigar 100 mil pessoas cada. Cada uma dessas torres teria um núcleo cilíndrico central, destinado à circulação e serviços, uma base destinada a abrigar um centro comercial, estacionamento e administração, e lotes dispostos em rotação. Concebidas como bairros, e não edifícios de apartamentos –conforme insiste o arquiteto– estas gigantescas torres helicoidais (às quais se somariam outras edificações de usos variados, de hotéis a aeroportos), redefiniriam por completo a paisagem urbana do Rio, segundo uma estrutura potencialmente evolutiva e uma imagem de *science fiction* condizente com uma cidade que buscava a todo custo compensar a perda de seu estatuto de capital com grandes investimentos públicos em projetos urbanos e remoções em massa.

Não deve admirar, portanto, que a revista tenha garantido a capa e mais 44 páginas ao projeto de Sergio Bernardes, anunciado como “uma antevisão da Cidade Maravilhosa no século da eletrônica.” Não se faz sequer menção, na capa, ao restante do conteúdo editorial da revista –embora este incluísse assunto tão relevante quanto a sucessão presidencial, dentro de uma pauta bastante heterogênea que incluía uma matéria sobre a prisão de guerrilheiros no sul do país e outra sobre o sucesso da bossa nova em Nova York. O tom visionário do projeto –apresentado sob o título de *Rio, admirável mundo novo*– é reforçado ainda pelo artigo que o precede, intitulado *A Idade da Cibernética*, que celebra as perspectivas abertas pelos computadores. Apesar da atmosfera de ficção científica que domina o projeto, em nenhum momento passa-se perto da visão desesperançada de um futuro sombrio, enraizada no mundo ficcional de H. G. Wells e alimentada pelo cinema nos anos 1960. Ao contrário, Sergio Bernardes defende claramente as novas conquistas científicas –o computador, o avião supersônico, o raio laser, o satélite– como origem de “um primeiro vocabulário universal”, e saúda a liberação a força da gravidade e a possibilidade de viajar na velocidade do

som, que dariam ao homem uma mobilidade sem precedentes, permitindo-lhe “migrar como os pássaros” em busca de melhores condições climáticas. É este o princípio, na verdade, que fundamenta os “bairros verticais” imaginados para o Rio, os quais, além de combater a dispersão e o desperdício de infraestrutura das cidades espalhadas, permitiriam que a população migrasse à vontade pelo território, desde que mantida a conexão com a estrutura viária da cidade.

Àquela altura –pouco mais de dez anos após sua criação– a revista *Manchete* já era a revista semanal de maior circulação nacional, com uma tiragem que beirava os 800 mil exemplares. E apesar do prestígio já alcançado pela arquitetura carioca com Brasília, não deixa de surpreender o destaque dado naquele momento a um projeto de cidade: quase 40% da edição de uma revista não especializada, de grande circulação e fins nitidamente comerciais. No campo da arquitetura brasileira, trata-se de uma estratégia incomum de ação voltada para a esfera da comunicação de massa, que mostra-se em surpreendente sintonia com o pensamento urbanístico surgido da crise dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna). De um modo geral, não há dúvida de que o projeto se enquadra dentro de um ciclo de propostas visionárias que inclui projetos de Taut, Kiesler, Kikutake, Soleri, Cook, Friedman e Buckminster Fuller, dentre outros. Guardadas as diferenças entre si, tais propostas apresentam em comum uma confiança extrema na técnica mais avançada do seu tempo, tanto quanto na forte expressão gráfica de que se servem para garantir força comunicativa dentro de um circuito cada vez mais massificado da produção e consumo de imagens.

Não por acaso, Sergio Bernardes vai buscar amparo nos melhores ilustradores disponíveis naquele momento nas nascentes agências de publicidade no Rio. Ele sabe que a circulação da revista *Manchete* ocorre num ambiente muito distinto daquele onde



Bairros verticais. Fonte: Revista *Manchete*, 17.abr.1965

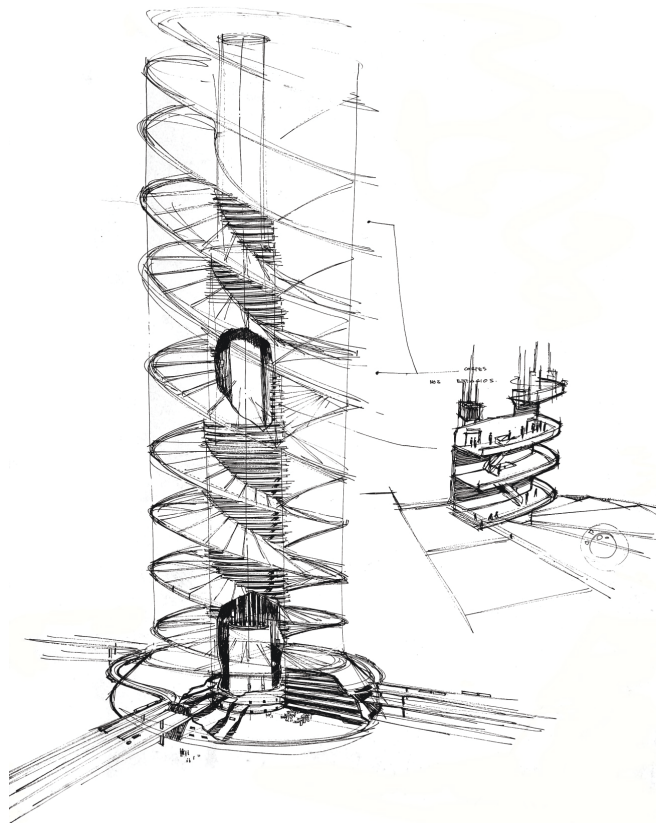
se propagam os sedutores panfletos do grupo *Archigram*, constituído na cena alternativa de Londres entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960. E não se move, tampouco, pelo desejo de dar uma “injeção de ruído no sistema”,¹⁰ que motivou a articulação em grupo dos arquitetos do *Archigram* e a publicação, em papel barato e impressão econômica, das nove edições do periódico homônimo, entre 1961 e 1974. À diferença desses arquitetos –todos então recém-formados– Bernardes já contava, àquela altura, com mais de 40 anos; era um arquiteto conhecido e respeitado internacionalmente, com um currículo que incluía vários prêmios (da Bienal de São Paulo à Trienal de Milão), algumas exposições (inclusive uma sala especial na VII Bienal de São Paulo, em 1963) e nomeações de prestígio (como assessor de urbanismo do governador Carlos Lacerda).¹¹ Além disso, seu currículo já apresentava uma boa quantidade de obras, muitas delas publicadas nas revistas especializadas de maior prestígio na época, como *L'architecture d'aujourd'hui*, *The Architectural Review* e *Zodiac*, além das brasileiras *Habitat*, *Módulo*, *Acrópole* e *Arquitetura e Decoração*. Desse modo, e considerando a supremacia do caráter autoral que permanecia em absoluta vigência na arquitetura carioca, não é de admirar que a ação de Sergio Bernardes se sustentasse individualmente, enquanto os arquitetos do *Archigram* moviam-se em grupo, sem o que dificilmente teriam conseguido abrir espaço no meio altamente institucionalizado da arquitetura inglesa.

A extravagância e mesmo o excesso das suas propostas, o desafio de retirar a arquitetura dos espaços institucionais consolidados e inseri-la no circuito da comunicação de massa (no caminho aberto à arte pela estratégia pública da *pop art*), assim como a alta dose de otimismo e confiança no desenvolvimento científico-tecnológico que impregna seus projetos naquele momento, permite-nos, porém, aproximar Sergio Bernardes do *Archigram*, e também do movimento metabolista japonês. Encontram-se próximas, em muitos sentidos, as propostas carregadas da ironia própria do movimento de contra-cultura londrino, como a *Walking City* (Herron, 1964) e a *Plug-in-City* (Cook, 1967); as cidades flutuantes de Kiyonari Kikutake (1958-62) e Kasumigaura (1961) e os edifícios helicoidais de Kisho Kurokawa (1961), frutos do período de prosperidade culminante com a Exposição Internacional de Osaka, em 1970; e os *bairros verticais* de Sergio Bernardes, surgidos no curto período entre o golpe militar de 1964 e a suspensão das eleições presidenciais no Brasil, em 1965. Todas essas *megaestruturas* –para usar o termo cunhado por Fumihiko Maki–¹² guardam evidentes pontos de contato entre si, ao sustentar uma resposta engajada tecnologicamente –mais que politicamente– para o inchamento das cidades contemporâneas, alimentada por uma postura crítica em relação à normativa urbanística instituída na Carta de Atenas. Mas os contextos históricos em que surgem são bastante distintos, como fica particularmente evidente quando se examina o projeto em questão.

Se o movimento *megaestruturalista* teve repercussão ampla e quase imediata em países europeus como França e Itália (com Yona Friedman e Ludovico Quaroni, respectivamente), e nos Estados Unidos com Paolo Soleri, Paul Rudolph e outros, no Brasil essas propostas não chegam a encontrar muito eco, para além de alguns projetos surgidos na esteira do debate desenvolvimentista dos anos 1950: os *super-blocos* de 300 m de altura e 16.000 habitantes do Plano Piloto de Rino Levi e equipe para Brasília (1957),¹³ e a série de projetos de Sergio Bernardes dentro dos quais se insere o “Rio do Futuro.”

O projeto é publicado exatamente 12 meses após o golpe militar que pôs fim ao curto período de redemocratização do Brasil (1945-1964) e deu início a um dos períodos mais negros da história do país. Um ano depois, também, do que Reyner Banham denominou “o mega-ano” de 1964: “ano em que Fumihiko Maki cunha o termo *megaestrutura*, revistas como *Architectural Forum* e *Bauen + Wohnen* contribuem para a cristalização das idéias em jogo e novas forças, como *Archigram*, causam seu primeiro impacto”.¹⁴ Uma análise das páginas da revista *Manchete* mostra que a ênfase nos problemas do tráfego, a concentração das edificações em gigantescas estruturas multifuncionais, expansíveis e articuláveis a unidades modulares e repetitivas; todos esses aspectos que, segundo Banham,¹⁵ definem o que se entende por megaestrutura compõem, a seu modo, no projeto de Sergio Bernardes e encontram aí uma formulação vigorosa que representa, a seu tempo, um passo decisivo no sentido de alcançar algumas das operações que vinham já questionando criticamente as próprias bases da arte e da arquitetura moderna.

Sem dúvida a emergência da sociedade de consumo no pós-guerra, o inchamento dos centros urbanos, o conseqüente colapso das redes de comunicação e transportes,

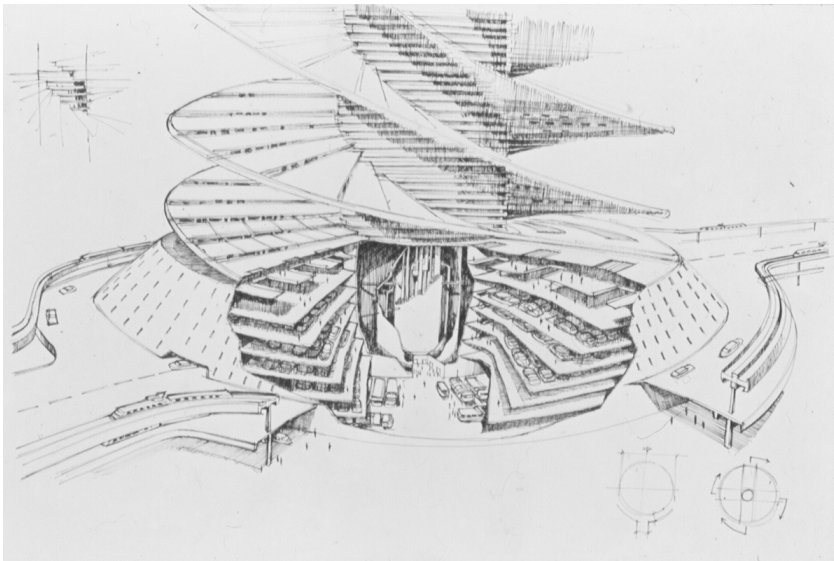


Sergio Bernardes, O Rio do Futuro, 1965 – torre helicoidal (Fonte: Acervo Sergio Bernardes)

o impacto dos novos sistemas de comunicação e informação e das teorias cibernéticas são temas centrais no projeto de Sergio Bernardes. Mas sustentando a renúncia a qualquer configuração estável há também um deslocamento das demandas sociais que orientavam as tendências construtivas desde o começo do século para por ênfase na liberdade individual e na participação do indivíduo-morador.

Na verdade, o projeto sustenta uma abertura radicalmente nova no âmbito da arquitetura brasileira (e mesmo latino-americana) para o exercício da fantasia em sua dimensão mais delirante, precisamente no momento em que o país ingressa no violento regime de supressão das liberdades que se estenderia por duas décadas.¹⁶ A tal ponto que é inevitável a suspeita de que nos encontramos agora diante da exploração dos limites do projeto construtivo em arquitetura –não por acaso, contemporânea da crítica direcionada naquele mesmo momento ao programa reformista sintetizado na Bauhaus, na medida em que este vai se revelando passível de apropriação pelo próprio sistema social que em princípio se propusera reformar.¹⁷

Porque ao promover um certo grau de indeterminação e o envolvimento do usuário, o projeto de Sergio Bernardes escapa dos limites da racionalidade construtiva em arquitetura e contribui para a desestabilização da objetividade absoluta para a qual as vanguardas construtivas na América Latina seguiam apontando (apesar do resgate da noção de subjetividade pelo grupo neoconcreto, baseado justamente no Rio de Janeiro). E isso, não apenas por conta da aposta numa possibilidade, tão desacreditada pela vertente ulmiana, de articulação entre técnica e imaginação. O projeto para o “Rio do Futuro” de Bernardes ratifica a falta de aderência social da arquitetura brasileira que tanto afrontara Max Bill, e passa ao largo da máxima ética subjacente à Boa Forma do arquiteto suíço. Recusa-se em comprometer-se com uma ética idealista supostamente



Detalhe da torre helicoidal do projeto O Rio do Futuro, de Sergio Bernardes, 1965 (Fonte: Acervo Sergio Bernardes)

capaz de construir as bases para a transformação do ambiente de uma nova sociedade, preferindo se aventurar, isto sim, a extrapolar todos os limites e circunstâncias dadas de modo a abrir, à maneira de um jogo, um “intervalo na nossa vida cotidiana”.¹⁸

Não há dúvida de que este “intervalo” pressupõe uma espécie de “grau zero” de sociabilidade que mantém o projeto em total alheamento em relação a qualquer contexto social e permite enxergar, no fundo, um traço autoritário obstinadamente persistente no quadro da modernização brasileira. Afinal de contas, no “Rio do Futuro”, todos estarão sujeitos àquelas estruturas helicoidais idênticas, que tudo absorvem e unificam. Não haverá casa, nem lote, no sentido urbanístico tradicional: sendo a condição do projeto a sociedade de massa, não parece restar lugar para a esfera do indivíduo como ser autônomo e independente. Por outro lado, sob a abertura radicalmente nova para o usuário que o projeto propõe, podemos enxergar também uma visão poética que atua em defesa de uma nova autonomia para o indivíduo na massa, subvertendo uma situação política que caminha para a total liquidação da esfera das liberdades públicas. A questão bem pode estar, então, em abrir brechas na ordem dominadora que começa a se impor no Brasil com uma brutalidade nunca vista antes, e assim realizar, por meio de “atos da imaginação”, um grau de liberdade que em princípio só a arte – e o jogo – ainda seriam capazes de guardar.

1 Bill, Max, “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. Entrevista a Flávio de Aquino”, *Manchete*, Rio de Janeiro, número 60, 13. jun., 1953, pp.38-39.

2 Bill, M., “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, *Habitat*, São Paulo, núm. 14, jan-fev, 1954.

3 Ver Leão, Carlos, “Carlos Leão responde a Max Bill: A arquitetura pode ser ‘Hobby’ apenas para diletantes”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 jul., 1953 e Corona, Eduardo, “O testamento tripartido de Max Bill”, *Arquitetura e Decoração*, núm. 4, São Paulo, março-abril, 1954, p. 1. Ver também “A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural?” (respostas de Jorge Moreira, Aldary Toledo e do estudante Sabino Machado), *Manchete*, núm. 62, Rio de Janeiro, 27 jun., 1953, p. 44.

4 Costa, Lucio, “A nossa arquitetura moderna. Oportunidade Perdida”, *Manchete*, núm. 63, Rio de Janeiro, 4 jul., 1953, p. 49. Deve-se comparar esse texto com a versão publicada pelo próprio Lucio Costa nos anos 90, em que foram suprimidos os três parágrafos finais e o pós-escrito. (Costa, Lucio. *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, pp. 201-202).

5 O Grupo Ruptura surge em 1952 com um manifesto assinado por Lothar Charoux, Wlademar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladislaw. Ver Cocchiarale Fernando & Geiger Anna Bella, *Abstracionismo: Geométrico e Informal*, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p. 219.

6 Estamos nos referindo à extrema habilidade política de Lucio Costa na condução do processo que levou à constituição de uma equipe para projetar o edifício-sede do MES, após a rejeição do resultado do concurso. Embora tenha recebido convite pessoal do ministro Capanema para elaborar o novo projeto, Lucio Costa soube assim evitar que obra tão emblemática pudesse ser apontada por seus opositores como um mero enunciado individual – e conseqüentemente pudesse vir a ser enfraquecida como marco da renovação defendida pelos modernistas. Para detalhes ver Lissovsky Mauricio & Sá, Paulo Sérgio Moraes de, *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*, IPHAN, Rio de Janeiro, 1996.

7 Ver Medina Warmburg, Joaquin e Cornelle, Leopold (ed), *Strukturelle Architektur. Zur Aktualitat eines Denkes zwischen Technik und Aesthetik*. Bielefeld, transcript, 2012.

8 Ver Scott, Felicity D, *Architecture or Techno-utopia. Politics after modernism*, MIT Press, Cambridge, 2007.

9 Revista *Manchete*, núm. 678, 17 de abril de 1965.

10 Frampton, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 285.

11 Carlos Lacerda (1914-1977), jornalista, administrador e líder político, ocupa lugar de destaque, polêmico e controverso na memória política brasileira. Entre os anos 1930 e 1960, esteve envolvido em vários eventos políticos cruciais no Brasil, inclusive no afastamento de três presidentes da República: Getúlio Vargas (1954), Jânio Quadros (1961) e finalmente João Goulart (1964) – político de inclinação marxista, cuja demanda por reformas acabou justificando o golpe militar. Apesar de ter sido membro do Partido Comunista no início de sua carreira política, na década de 1930, foi como líder da UDN/União Democrática Nacional, partido abertamente de direita, que Lacerda foi eleito vereador no Rio de Janeiro (1947), deputado federal (1955) e finalmente governador do Estado da Guanabara (1960), nova unidade federativa criada após a transferência da capital federal para

Brasília. Na expectativa de ser eleito presidente da República, Lacerda inicialmente apoiou o golpe militar, em abril de 1964, mas quando as eleições foram canceladas, em 1965, e ele viu suas ambições políticas ameaçadas, opôs-se ao regime militar em aliança com Juscelino Kubitschek e João Goulart, e acabou sendo cassado pelo golpe militar em 1968.

12 Ver Banham, Reyner, *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*, Gili, Barcelona, 2001.

13 Ver *Módulo* núm. 8, jul 1957, pp. 56-61.

14 Banham, R. op. cit., pág. 70.

15 *Ibidem*.

16 A publicação do projeto se dá no curto período de incerteza política que se seguiu ao golpe militar, quando ainda se falava em eleições diretas para presidente, sendo um dos mais fortes candidatos justamente o governador Carlos Lacerda, pela UDN/ União Democrática Nacional.

17 Um dos mais ferrenhos críticos do caráter corrompível do desenho industrial é Giulio C. Argan, conforme se vê em seus textos dos anos 1950-60 reunidos em "Projeto e Destino" (Rio de Janeiro, Ática, 2000), os quais anunciam um amargor que se confirmaria em seu prólogo para o livro de Tomás Maldonado (Maldonado Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*, Gili, Barcelona, 1977, pp. 7-9) e mais adiante (1981) no artigo "A crise do design" (em, *História da Arte como História da Cidade*, Martins Fones, São Paulo 1992, pp. 251-267)

18 Huizinga, Johan, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, Perspectiva, São Paulo, 1971.