

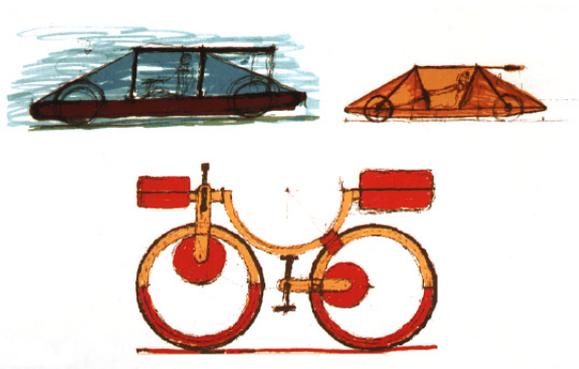
**Individualismo de massa:
a habitação coletiva
na obra de Sergio Bernardes**

Ana Paula Pontes

Quando, ao final da década de 40, o carioca Sergio Bernardes inicia sua carreira, a arquitetura moderna brasileira trilhava um caminho seguro pavimentado com numerosos edifícios construídos. O ambiente era bastante distinto daquele vivido pelos colegas da geração anterior à sua, que passaram os primeiros anos de profissão disputando espaço com os defensores da arquitetura acadêmica. No Brasil daquele momento, a nova linguagem estava em pleno processo de amadurecimento através de realizações cuja importância já havia sido reconhecida internacionalmente com a publicação, em 1943, do livro-catálogo de Philip Goodwin, *Brazil Builds: Architecture Old and New, 1652-1942*, acompanhando exposição realizada no MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Em 1945, estava sendo concluída a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (posteriormente Ministério da Educação e Cultura), que se tornaria um dos mais importantes ícones da nova arquitetura. O projeto havia sido realizado em 1936 por equipe de jovens arquitetos liderada por Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier, que pela primeira vez concretizava suas idéias num edifício de grande

altura. A obra sintetiza o que ficou conhecido como *Brazilian Style*: o encontro entre os novos parâmetros técnicos e culturais ligados ao racionalismo europeu e os elementos da tradição construtiva e cultural local.

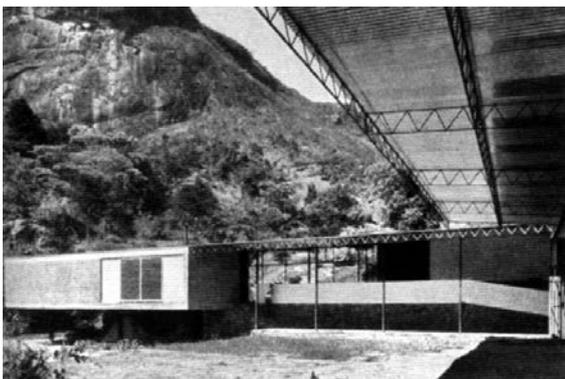
Já com um certo grau de sistematização e assimilação, a arquitetura moderna brasileira começava a transformar-se numa espécie de escola, cujos princípios eram francamente adotados, principalmente pelos jovens profissionais, entre os quais Sergio Bernardes não foi exceção. O arquiteto, porém, não tardou a dar contribuições próprias ao desenvolvimento da nova arquitetura e, com pouco mais de trinta anos, realizou obras marcantes de sua carreira e da trajetória da arquitetura no Brasil, como as residências Jadir de Souza (Rio de Janeiro, 1951), reconhecida com o “Primeiro Prêmio de Habitação na Trienal de Veneza” de 1954,¹ e Lota Macedo Soares (Petrópolis, 1951), pela qual recebeu o “Prêmio Jovem Arquiteto Brasileiro” na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1954. Este último projeto indica a particularidade do caminho que a pesquisa de Sergio Bernardes tomaria no conjunto da arquitetura moderna carioca. Um tanto à margem das questões que envolviam a busca



2

por uma identidade brasileira, voltou seu interesse para a investigação de avançadas tecnologias, com as quais elaborou novos sistemas construtivos aplicados aos projetos.

Ao longo de seis décadas de intensa atividade, o arquiteto tratou de expandir os limites de sua profissão. Tão impressionante quanto a quantidade de projetos é a amplitude de escalas às quais Sergio Bernardes se dedicou,² abrangendo elementos construtivos, veículos, móveis, os mais diversos programas de edifícios, projetos urbanísticos, sistemas de transporte, propostas de reorganização territorial e até mesmo teses filosóficas. Além das residências citadas anteriormente, alguns de seus projetos construídos tornaram-se bastante célebres, como os pavilhões da CSN em São Paulo (1954), de São Cristóvão no Rio de Janeiro (1957) e da



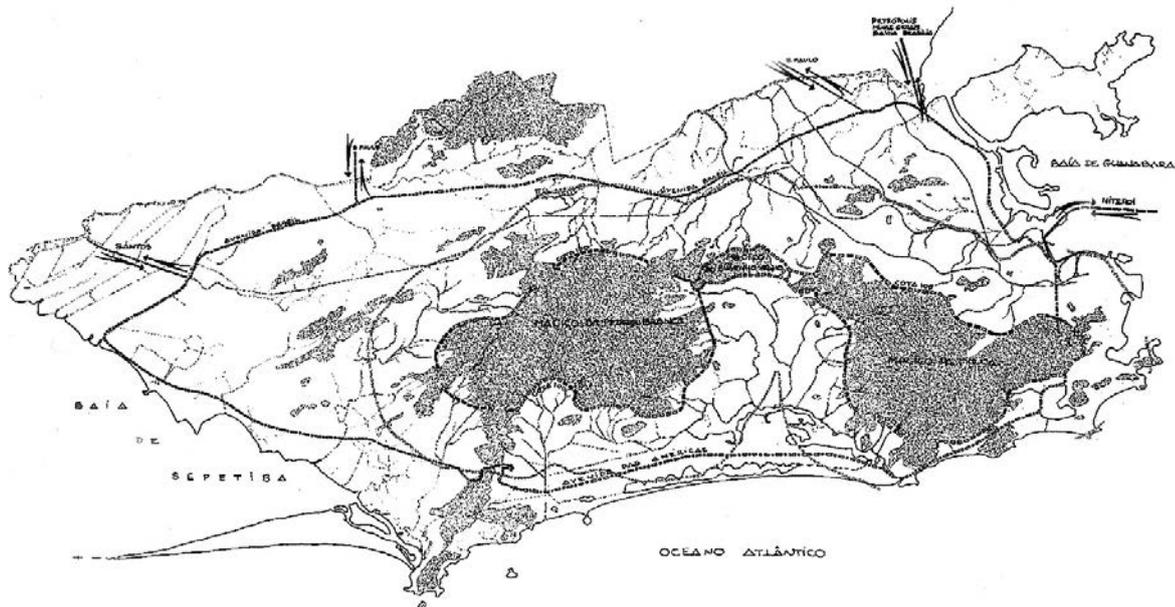
1

Exposição Internacional de Bruxelas (1958), a casa que construiu para sua família no Rio de Janeiro (1960) e o Hotel Tambaú em João Pessoa (1966).

A princípio, pode-se julgar imprescindível abordar essas obras para compreender o pensamento do arquiteto. Por outro lado, encontrar uma via de articulação das diversas escalas por ele abordadas pode ser tão interessante quanto a análise de seus projetos consagrados. Sem pretender encontrar a “chave” de uma obra tão vasta e bastante heterogênea este trabalho buscará compreender o pensamento universalizante de Sergio Bernardes com a análise de seus projetos para habitação coletiva em altura. Nem todos os edifícios desse programa puderam ser abordados, dada a situação incompleta em que o levantamento de sua obra se encontra atualmente. Não ficaram de fora, porém, seus projetos mais paradigmáticos e a maioria dos edifícios construídos.

Os modelos universais

Convidado a realizar uma exposição sobre sua obra, em 1983, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Sergio Bernardes encarou a ocasião como uma “oportu-



1

mentares de seu bem-estar”.⁴ O Brasil seria um local privilegiado para a implantação das propostas desenvolvidas pelo LIC, dadas suas dimensões continentais e sua fartura de recursos naturais.

Nos anos iniciais da década de 80, enquanto a sociedade brasileira lutava pela democratização através da conquista do voto direto, Sergio Bernardes parecia impaciente com a lentidão inerente ao processo democrático. Dado o despreparo da maioria da população, não acreditava na possibilidade de transformar a sociedade apenas com a eleição direta, e confiava sobretudo no *projeto* como instrumento de intervenção. Visando estabelecer “diretrizes para aproveitamento da plena capacidade do país”, uma de suas propostas era a “Geometrização do Brasil”, baseada na subdivisão de todo o território em micro-regiões de 300 km², independentes de fronteiras administrativas, que teriam seus potenciais levantados e analisados. “Brasil em Ilhas” era outra proposta que também interferia na redefinição das fronteiras administrativas, com um novo desenho dos perímetros dos Estados coincidindo com o traçado dos principais rios. Os projetos mostram que Sergio Bernardes raciocina

como se as marcas da história pudessem ser apagadas apenas pela implantação de princípios racionais, e como se o território fosse quase virgem.

Essas e outras propostas para o país fazem eco nas análises e projetos que tratam da escala urbana. Algumas delas são formulações conceituais mais genéricas sobre a natureza caótica do crescimento das cidades, naturalmente acompanhadas de soluções reguladoras, como exemplifica sua tese “A cidade é uma ameiba – não cresce, se espalha”. Outras tratam de intervenções em locais específicos, como os diversos projetos para a cidade do Rio de Janeiro. Com os “Anéis de Equilíbrio”, Sergio Bernardes propunha construir, ao redor dos maciços mon-



2

1. “Anéis de Equilíbrio”
2. “Brasil em Ilhas”
3. “Lagocean”
4. “Porto-Canal”

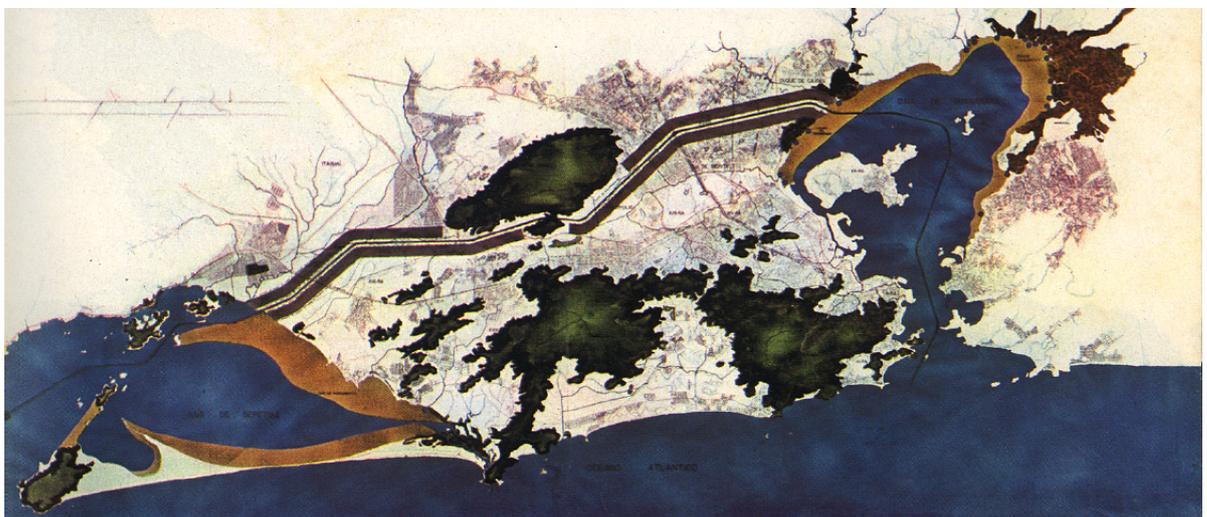


3

tanhosos da cidade, duas vias circulares na altura da cota 100, a fim de resolver definitivamente o problema do tráfego de veículos. O arquiteto concebeu ainda o “Porto-Canal” – uma via navegável ligando as baías de Guanabara e Sepetiba, onde funcionaria um “porto livre de comércio internacional”, para elevar o Rio de Janeiro à posição de “centro das decisões de toda a política agro-industrial do mundo”.⁵ O projeto “Lagocean”, por sua vez, é um modelo a ser implantado nos diversos pontos de encontro entre o mar e as lagoas cariocas, visando regular o fluxo de águas e areias. O caráter ambicioso da proposta não está apenas no conjunto das intervenções, mas também nas

características de sua construção: uma plataforma circular instalada no mar, em frente ao Jardim de Alah, com um píer na superfície e áreas para atividades comerciais, culturais e de lazer em andares submersos.

Estes projetos mostram um procedimento constante na abordagem de Sergio Bernardes presente não apenas nas teses filosóficas e nas propostas urbanas e territoriais, mas também nos projetos de edifícios: a criação de modelos de organização espacial que refletem suas próprias teorias de valor universal. Nas diversas escalas compreendidas pelo arquiteto, a relação com a realidade é ambígua: enquanto o levantamento de deficiências e potencialidades de um local



4



1

baseia-se em análises bastante concretas, as propostas geradas frequentemente supõem a transposição de grandes obstáculos, principalmente no que se refere à conciliação de interesses políticos. Esses seriam superados no momento em que os homens, todos supostamente bem intencionados, fossem convencidos dos benefícios gerados com as novas formas de viver possibilitadas pelo domínio das tecnologias avançadas. Diante da má organização dos homens devido a um aproveitamento irracional dos recursos, Sergio Bernardes não hesita em criar novas estruturas capazes de transformar toda a realidade existente. Plena ousadia, nitidamente filiada ao pensamento moderno. O arquiteto assume o papel de demiurgo, a inventar, com seu conhecimento e criatividade, o novo *habitat* humano.

Idealidade e geometrização

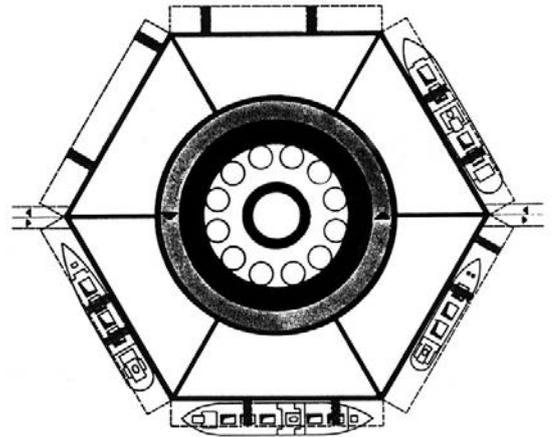
Sendo a arquitetura o meio de expressão privilegiado de Sergio Bernardes, suas idéias foram inevitavelmente traduzidas em *forma*. Como se deu a manifestação de seu pensamento universalizante e regulador em seus projetos? Referindo-se à produção do arquiteto anterior à 1960, Yves Bruand



2

afirma que “o estilo desses trabalhos era bastante heterogêneo: a frequente retomada das formas inventadas por Niemeyer estava lado a lado com pesquisas de geometria pura mais pessoais, sem que se pudesse notar uma evolução cronológica precisa”.⁶ De fato, o arquiteto continuou, ao longo de toda sua carreira, a realizar experiências de projeto em direções diversas, tornando difícil enquadrar sua obra em uma única linha de desenvolvimento. No que se refere à forma, há pelo menos um elemento que aparece com frequência ao longo de sua obra: a investigação da “geometria pura”, mais especificamente as formas nucleadas. Vários de seus edifícios contêm um núcleo de circulação vertical ao redor do qual os espaços ou corpos organizam-se proporcionalmente, em formas explicitamente radiais ou circulares, e na maior parte das vezes simétricas em mais de um eixo. Entre os projetos construídos que apresentam estrutura nucleada estão o Hotel Tambaú (João Pessoa, 1966), o CENPES - Centro de Pesquisas da Petrobras (Rio de Janeiro, 1969) e as torres do Conjunto Residencial Casa Alta (Rio de Janeiro, 1963). No entanto, a maioria dos exemplos com essa configuração formal são projetos

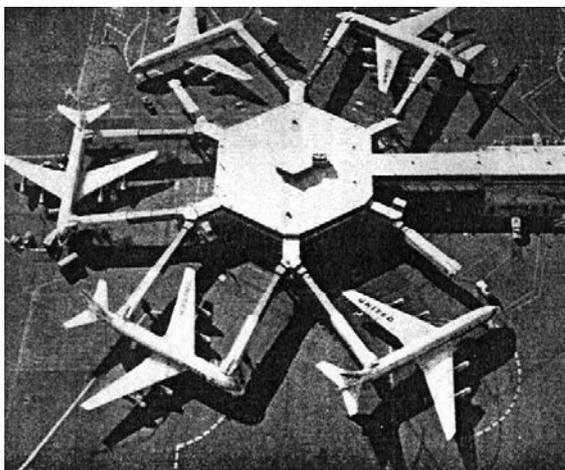
1. Hotel Tambaú
2. CENPES
3. Aeroporto de Brasília
4. Pilares da “Ponte-Pier”



4

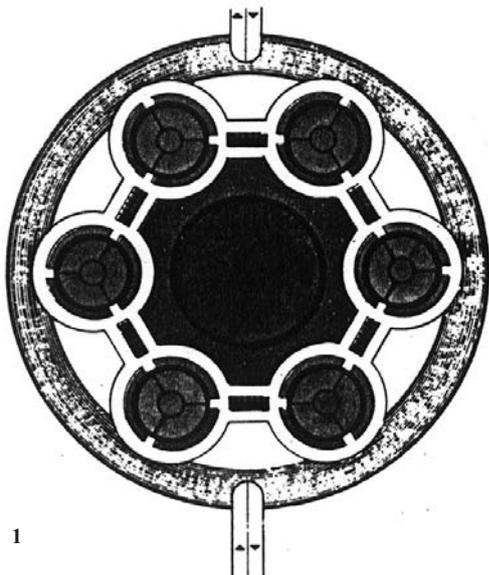
não construídos, que foram feitos espontaneamente, antecipando-se a encomendas. Tais ocasiões foram oportunidades propícias para a aplicação experimental das idéias de Sergio Bernardes na escala do edifício, pois o usuário era indefinido, ou melhor, pertencia à categoria genérica do ser humano. Foram essas as condições de elaboração de projetos como o Aeroporto Internacional de Brasília (1958), o Hotel em Manaus (1963), o “Lagocean” (anos 60) e o edifício-zoológico “Rio-Zoo” (1978).⁷

A configuração formal a partir de sólidos de geometria pura estruturados de maneira nuclear também está presente em praticamente todos os projetos do “Plano-Rio”⁸, de 1965. O plano é mais conhecido pelo projeto



3

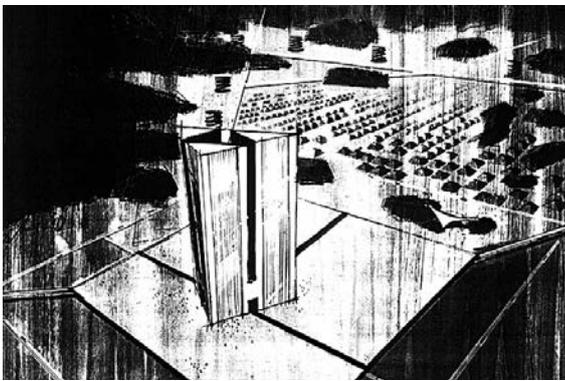
habitacional “Bairros Verticais”, com suas torres helicoidais espalhadas pela cidade. Mas o “Plano-Rio” era uma proposta que abrangia diversos outros programas arquitetônicos e também soluções para o transporte viário, como os “Anéis de Equilíbrio” e duas pontes que deveriam fazer a ligação entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Uma delas seria turística, “o pórtico monumental da cidade” – com um hotel em forma de tronco de pirâmide invertido ao redor de cada pilar – e a outra para a indústria de materiais e acoplamentos – com pilares que seriam “verdadeiras ilhas hexagonais, com seis lados (...) servindo de cais”. Sendo Jacarepaguá o centro geométrico da cidade, a região deveria abrigar o novo pólo administrativo municipal, uma universidade e uma escola de artes. O “Edifício dos Três Poderes” seria constituído por “três triângulos verticais unidos e interligados por três triângulos horizontais”. Referindo-se ao edifício, Sergio Bernardes afirma que “sua arquitetura respeita a função e o símbolo”, pois “os triângulos horizontais são as respectivas assembléias – do Judiciário, do Legislativo e do Executivo”, sobre os quais estariam os triângulos verticais com os “serviços gerais”



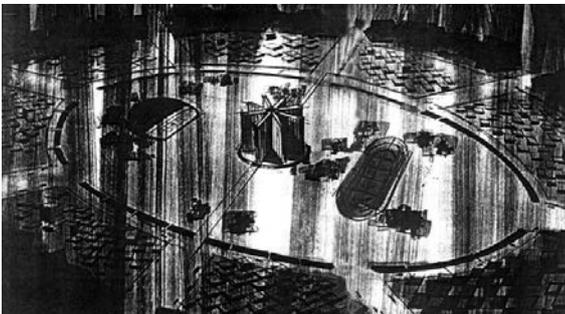
1



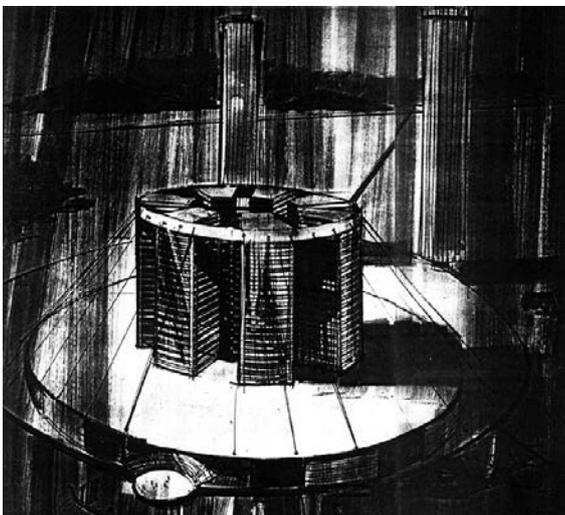
2



3



4

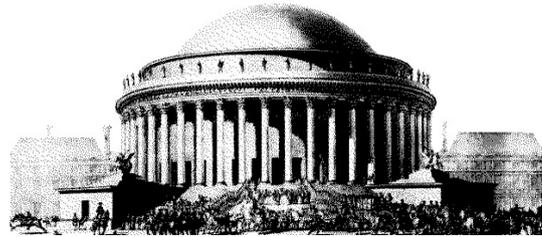


5

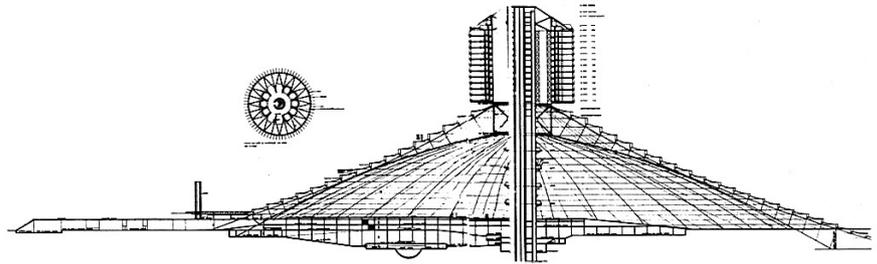
correspondentes. A universidade seria constituída por “células de 20 x 20 m”, crescendo “em torno do *campus*”. Em seu centro, haveria um “Hotel Universitário”, cuja planta seria “um círculo de oito partes”. Para o arquiteto, “o planejamento respeitou o sentido simbólico da verticalidade do saber” e “a estrada em torno do *campus* simboliza a mesa redonda da cultura.” A escola de arte funcionaria num edifício de forma circular com “sete colunas simbólicas” representando cada uma das artes, de onde partiriam “plataformas (...) convergindo ao Centro de Encontro”. O plano previa também a construção de outros 45 centros culturais de menor porte espalhados pela cidade, sendo constituídos por um edifício hexagonal com um cilindro em cada vértice.

É realmente impressionante a profusão de formas geométricas puras e nucleadas presentes no “Plano-Rio”, o que revela a idealidade dominante nas escolhas do arquiteto. Em “A nefasta influência dos arquitetos neoclássicos Boullée e Durand sobre a arquitetura moderna”,⁹ Joseph Rykwert afirma que “difundiou-se a idéia de que as formas geométricas elementares são, por algum motivo, melhores que as outras mais complexas.

1. Planta dos 45 centros culturais
2. Sistema Homem, Sistema Terra
3. “Edifício dos Três Poderes”
4. “Universidade em Jacarapaguá”
5. “Escola de Arte”
6. Etienne-Louis Boullée, projeto para ópera em Paris
7. Sergio Bernardes, projeto para Hotel em Manaus



6



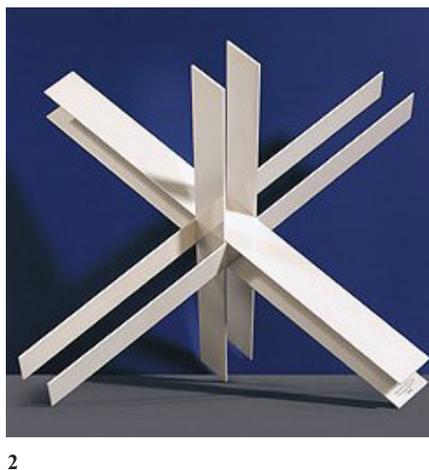
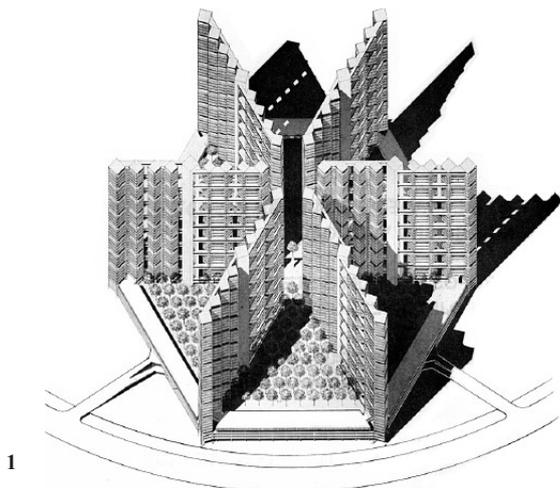
7

Devemos esta idéia aos arquitetos neoclássicos, e também a fatores que os antecederam”, como “as noções platônicas e seu posterior desenvolvimento”. O autor lembra que “no século V a.C., Platão havia formulado a idéia de que corpos regulares, tais como o cubo e o tetraedro, correspondiam aos elementos constituintes do Universo, e a esfera, a forma mais perfeita, continha e unia todas as outras”. Essas noções tiveram grande influência na arquitetura renascentista, mas foi no século XVIII que adquiriram posição central na reflexão sobre a atividade. De acordo com Rykwert, Etienne-Louis Boullée havia encontrado nos corpos regulares “as qualidades fundamentais que, em conjunto, produziram a imagem de ordem que procurava, ou seja, a regularidade, a simetria e a variedade. Segundo Boullée, a esfera reuniria todas as propriedades dos corpos regulares. Cada ponto de sua superfície é equidistante do centro”.

Tais preocupações, que podem ser sintetizadas pela busca da ordem racional, são bastante familiares ao universo de Sergio Bernardes. Quanto à forma esférica, o arquiteto utilizou-a apenas nas experiências com a cúpula geodésica das primeiras versões

do projeto para o Hotel em Manaus. Mas podemos reconhecer que também em outras formas geométricas – especialmente nas configurações nucleadas – há aspiração à harmonia e ao equilíbrio, e até mesmo à perfeição. As formas de matriz circular, que funcionam como metáfora do equilíbrio social desejado, estão presentes nas diversas escalas de projeto abordadas por Sergio Bernardes: em sistemas construtivos como o “Projeto Hexágono”, no edifício isolado, na estrutura viária da cidade e até mesmo nas representações gráficas dos “sistemas filosóficos” que elaborou.

Como se vê, não é apenas a alcunha de “visionário” que o aproxima dos arquitetos neoclássicos de finais do século XVIII, especialmente Boullée, que também dedicou-se a pesquisas pessoais de projetos grandiosos, supondo uma organização humana altamente idealizada, que só poderia ser alcançada através da ruptura com o modo de viver de sua época. Frequentemente, a distância que os dois arquitetos mantinham com a realidade devia-se ao extremo otimismo com relação aos avanços tecnológicos, indicando a forte crença na idéia de progresso técnico e social. Na obra de Boullée, a concepção de espaços



impossíveis de serem construídos em sua época indica sua filiação ao pensamento da “enciclopédia” – no que diz respeito à autonomia dos saberes e ao reconhecimento do projeto enquanto campo de atuação específico da arquitetura – e aponta para papel simbólico representado pela tecnologia. A afirmação de Alan Colquhoun, de que no Movimento Moderno “a nova tecnologia era antes uma idéia que um fato”,¹⁰ pode, de certo modo, ser usada de modo amplificado para a arquitetura neoclássica. Segundo o autor,

“não podemos compreender o significado do Movimento Moderno sem entender que o papel desempenhado então pela expressão simbólica era fundamentalmente o mesmo que tinha sido na arquitetura anterior. Há uma tendência na crítica em distinguir de um lado utilitarismo e critérios morais, e de outro critérios estéticos. De acordo com esta concepção, a estética diz respeito à forma, enquanto a lógica, a técnica e os problemas sociais da construção pertencem ao mundo da ação empírica. Esta distinção é falsa, porque ignora o fato de que a arquitetura per-

tence a um mundo de formas simbólicas, em que cada aspecto do edifício é apresentado metaforicamente, não literalmente. Há uma lógica das formas, mas esta não é idêntica à lógica que surge da solução dos problemas empíricos da construção. Os dois sistemas de pensamento não são consecutivos, mas paralelos”.¹¹

Embora Sergio Bernardes esteja situado numa época de progressiva ampliação das possibilidades construtivas, em que a viabilidade técnica de projetos grandiosos chega a quase dissolver o sentido de utopia, sua obra não deixa de expressar simbolicamente a firme crença na tecnologia, que se manifesta principalmente na dimensão monumental que confere à sua arquitetura. É nesse sentido que seu pensamento utópico e seu modo de voltar-se para o futuro aproximam-se dos homens do passado e de uma época de certezas quanto ao caráter unicamente benéfico dos avanços tecnológicos para a humanidade.

Isso não significa que o arquiteto esteja fora de seu contexto histórico: basta pensar nos paralelos de sua obra com os preceitos

1. “Bairro Vertical”, versão publicada na revista Módulo
2. Max Bill, *Sem Título*, cerâmica de alta tecnologia, 1994
3. Max Bill, *Sem Título*, bronze polido, 1937, MAM-RJ
4. Mary Vieira, *Polivolume: Disco Plástico*, alumínio anodizado, 1953-62, MAC-USP



4

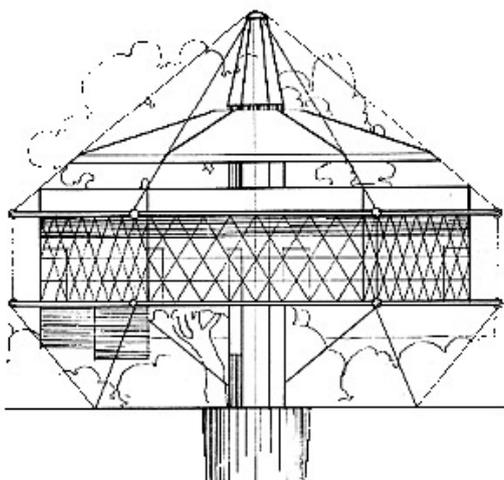
da arte construtiva. Aliás, tal afinidade não seria exclusividade sua, pois de acordo com Mário Pedrosa,¹² o “espírito construtivo” teria uma relação intrínseca com a produção de arquitetos brasileiros, dentre os quais cita diretamente Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy e Sergio Bernardes. Além disso, o Brasil teria sido fortemente influenciado pela corrente concretista ligada ao suíço Max Bill, após sua participação na Bienal de São Paulo de 1951. É possível destacar alguns aspectos de afinidade formal de obras desse artista com edifícios de Sergio Bernardes. A manipulação de formas geométricas puras e o interesse pelas operações



3

matemáticas foram dados de todo o concretismo, mas em Max Bill há uma insistente recorrência à utilização de volumes esféricos como matriz, ou a formas que explicitam o movimento de rotação a partir de um eixo central. Na obra sem título, de 1937, pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, vemos uma esfera que parece ter sido subtraída de sua massa até restar três anéis interconectados em ângulos retos, instigando o espectador a compreender a operação geométrica efetuada. Entre os artistas brasileiros, Mary Vieira esteve entre os mais próximos a Max Bill, chegando a radicar-se definitivamente na Suíça. Sua obra *Polivolume: disco plástico*, realizada de 1953 a 1962, consiste numa chapa quadrada de alumínio na qual estão recortados anéis concêntricos individualmente girados a partir de um eixo vertical. O plano chato desdobra-se num volume virtualmente esférico, formado pela infinita diversidade dos ângulos de cada anel, que no conjunto correspondem à mesma ordem.

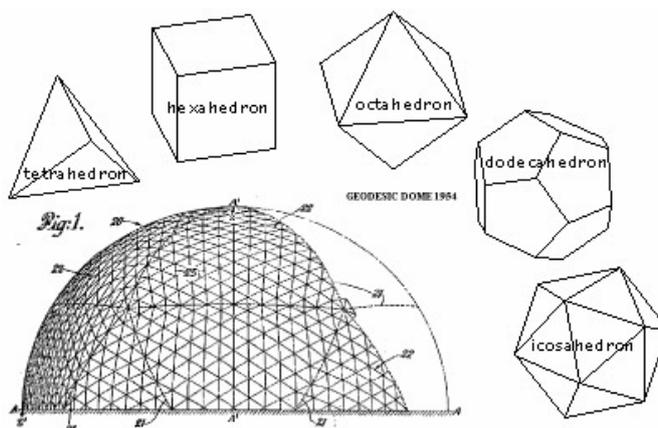
De modo geral, as afinidades formais entre artistas concretos e arquitetos modernos caminham juntas com uma certa atitude diante do mundo, com uma visão otimista



1

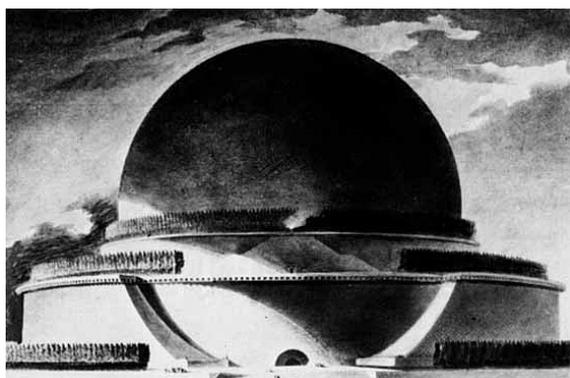
acerca dos progressos da sociedade industrial. Não há como não pensar na arquitetura ao ler a afirmação de Ronaldo Brito de que, para as vertentes construtivas da arte, “o problema era adotar um ponto de vista moderno, positivo, participante diante do ‘progresso’ da ‘civilização’ contemporânea”.¹³ A preferência quase exclusiva dos concretos pelas formas geométricas puras estava associada ao empenho em implantar no mundo a ordem racional, através de um processo que incluiria necessariamente a técnica e a indústria.

Embora o uso na II Guerra Mundial das avançadas tecnologias para fins destrutivos tenha representado um abalo para o racionalismo e outras correntes de pensamento, a técnica continuava a dominar o imaginário e a prática de muitos artistas e arquitetos.



2

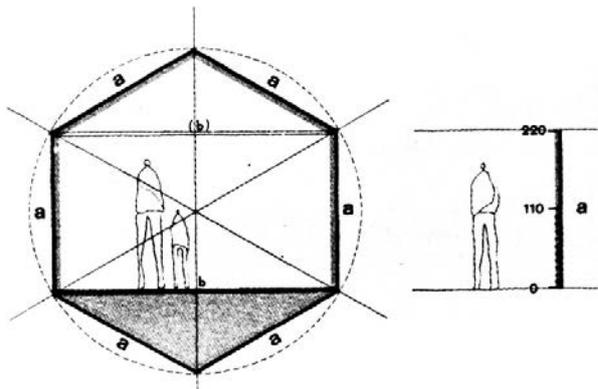
Na Europa, as propostas de seriação e economia de meios vinham de encontro às necessidades urgentes de reconstrução das cidades arrasadas. Mas além desses aspectos pragmáticos, a arquitetura moderna trazia também um conteúdo humanista que correspondia à aspiração de reconstrução social. Nos Estados Unidos, Buckminster Fuller empenhou-se em converter a indústria bélica em indústria da construção civil, pois a tecnologia desenvolvida para a produção de aeronaves poderia, com o fim da guerra, ser mobilizada para a fabricação de casas em larga escala. A *Dymaxion House* – projeto da década de 20 cujo protótipo só foi realizado em 1945 – é uma casa em forma circular, suportada por um mastro central. O arquiteto justifica o uso dessa geometria por vias econômicas, mas é evidente que



3



4



5

ela assume também um caráter simbólico. O componente ideal da associação entre racionalidade, técnica e geometria pura aparece de modo ainda mais contundente em suas cúpulas geodésicas, pois apesar do sistema permitir diversas configurações formais, a única forma adotada por Fuller em seus edifícios foi justamente a esférica.

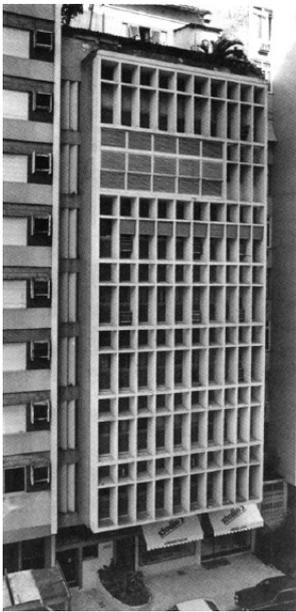
No Brasil o estágio de desenvolvimento industrial era incomparavelmente mais reduzido, mas não se pode esquecer do clima de otimismo em torno da idéia de progresso vivido pelo país na década de 50. Mas mesmo com as graves crises políticas e sociais que se seguiram nas décadas seguintes, Sergio Bernardes nunca afrouxou suas certezas na possibilidade de construir uma nova sociedade a partir da razão. A ousadia progressiva expressa em seu modo de trabalhar e também na forma e na escala de seus projetos parece ter sido uma resposta às dificuldades brasileiras que desmontavam pouco a pouco o espaço do ideal.

Singularidades na massa anônima

A construção de novos espaços habitáveis para o homem esteve entre as grandes utopias do século XX. A idéia de habitação

1. Buckminster Fuller, “*Dymaxion House*”
2. Buckminster Fuller, sistema geodético
3. Étienne Louis-Boullée, projeto para cenotáfio de Newton
4. Buckminster Fuller, Pavilhão dos Estados Unidos na Expo’67 Montreal (Canadá)
5. Sergio Bernardes, sistema construtivo “Projeto Hexágono”

traz consigo uma grande amplitude de escalas, pois compreende desde a unidade familiar até o Planeta Terra, passando necessariamente pela cidade, o *habitat* próprio ao homem. No desenvolvimento da arquitetura moderna, a pesquisa de novas soluções para a habitação coletiva foi, desde cedo, uma questão central. Podendo ser concebida tanto como intervenção pontual limitada ao edifício único quanto como plano de urbanização de amplo alcance, a habitação (com seus complementos) é o programa principal na constituição do tecido urbano. O interesse de Sergio Bernardes pela questão da habitação está bastante associado ao seu caráter universal, pois sendo o programa uma necessidade comum a todos os cidadãos, presta-se muito bem à criação de propostas modelares. O arquiteto desenvolveu projetos sob encomenda para diversos edifícios construídos no Rio de Janeiro e chegou transformar essas ocasiões – a princípio corriqueiras – em oportunidades para experiências mais ousadas, como é o caso do Condomínio Residencial Casa Alta. Também elaborou propostas por conta própria, como os “Bairros Verticais”, um contraponto drástico aos padrões de moradia da cidade.



1

1. MMM Roberto, Edifício MMM Roberto
2. Sergio Bernardes, Edifício Barão de Gravata
3. MMM Roberto, Edifício Júlio Barros Barreto
4. Oscar Niemeyer, Conjunto Juscelino Kubitschek

No Rio de Janeiro, a solução do edifício vertical para a habitação coletiva já era bastante adotada na década de 30, acompanhando o crescimento da demanda por moradias, dado tanto pelo aumento generalizado da população brasileira quanto pelo seu deslocamento do ambiente rural para o urbano. O bairro de Copacabana foi território de experiências pioneiras de arquitetos modernos como Gregori Warchavchik, Lucio Costa, Firmino Saldanha, irmãos Roberto e outros. Porém, os padrões de crescimento, que beneficiavam sobretudo a especulação imobiliária, fez com que o bairro se tornasse, com o tempo, uma espécie de anti-paradigma do urbanismo moderno, não pelo fato de possuir uma das maiores densidades habitacionais do mundo – 1.000 habitantes por hectare – mas pela disposição das massas construídas. A ausência de recuo frontal e lateral faz com que os edifícios alinhem-se lado a lado e formem uma parede contínua que determina o desenho da rua, à qual se restringe o espaço público. Como as únicas faces de abertura da massa construída são a frontal e a posterior, a solução mais frequente para levar luz e ventilação aos ambientes localizados no centro da planta é

a criação de vazios no interior do edifício, que resultam espaços muito desagradáveis e devassados, especialmente nas construções altas. Tal necessidade de aproveitamento máximo dos lotes, gerada pela intensa valorização do mercado imobiliário, representou uma grande dificuldade para a produção de arquitetura de qualidade nesses edifícios. Mesmo constrangidos a seguir o padrão de ocupação do bairro, alguns exemplos destacam-se na massa anônima, aplicando, onde é possível, os princípios da arquitetura moderna. Um deles é o edifício MMM Roberto, de 1945, que os irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto construíram em Copacabana, em que adotaram um recurso formal que explicita o desejo de atenuar, ao menos visualmente, a situação que leva os edifícios a estarem comprimidos uns contra os outros. Sobre um plano mais fundo da fachada, recuado aproximadamente 1,5 m do alinhamento frontal, sobrepõe-se uma grelha de concreto que abriga um sistema de persianas ajustáveis. Com essa espécie de caixa reticulada avançando para o primeiro plano, o edifício parece soltar-se das laterais, como a apontar para o padrão moderno de ocupação urbana, em que os edifícios seriam



2

preferencialmente isolados uns dos outros, constituindo-se como objetos independentes na paisagem. Não tardaria muito para que os mesmos arquitetos encontrassem as condições urbanas que permitissem aplicar plenamente os princípios da nova arquitetura. Para um lote não convencional da cidade, no bairro de Botafogo, projetaram, em 1947, o edifício Júlio Barros Barreto, cuja implantação se faz em dois blocos independentes articulados por uma torre externa de circula-



3

ção. Ainda na mesma década, dois dos mais significativos edifícios de habitação coletiva no Brasil indicam que a arquitetura moderna, com seu partido característico de edifícios soltos, estava sendo adotada tanto para as camadas populares, como no Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, o “Pedregulho”, projetado em 1947 por Affonso Eduardo Reidy, quanto para famílias de alto poder aquisitivo, como nos três

edifícios do Parque Guinle, projetados em 1948 por Lucio Costa.

Novas experiências com edifícios soltos somavam-se àquelas, em diversas situações da cidade, como no Edifício Sambaíba, dos irmãos Roberto, e no Edifício Antonio Ceppas, de Jorge Machado Moreira, ambos de 1952. Nesse mesmo ano, Sergio Bernardes estreou no programa de habitação coletiva com o Edifício Barão de Gravatá, que foi o primeiro edifício alto e descolado dos vizinhos construído no bairro de Ipanema.¹⁴ Algumas das soluções formais do edifício são comuns à tipologia laminar moderna: a proporção do volume – um prisma regular com duas faces largas e duas estreitas, o térreo vazado com apoios em pilares de formas expressivas e fachadas com esquadrias em grelha regular. Um exemplo bastante sintético dessa tipologia aplicada ao programa habitacional é o Conjunto Juscelino Kubitschek de Belo Horizonte, proje-



4



1

tado por Oscar Niemeyer em 1951. Neste projeto, há um outro elemento bastante frequente nas lâminas modernas, mas que não se encontra no edifício de Sergio Bernardes: a empena cega nas faces menores do prisma, evidenciando o volume como soma de planos. Isso está, normalmente, associado ao caráter didático da arquitetura moderna no que se refere ao tratamento dos edifícios como protótipos e na possibilidade de serialização sugerida pela forma. Pelo fato dos espaços internos serem resolvidos em módulos que utilizam apenas as duas faces opostas do volume, estes podem ser agrupados lateralmente, permitindo que o comprimento do edifício varie de acordo com as especificidades de cada programa ou sítio. Por esse motivo, a empena cega explicita a lógica da justaposição serial lateral. Além disso, com número de fachadas limitado a quatro e aberturas apenas nas duas maiores faces, as lâminas apresentam uma significativa redução das variáveis que definem as soluções de abertura e dos elementos que determinam o tipo de relação entre interior e exterior do espaço arquitetônico. Desse modo, torna-se um modelo facilmente adaptável às diversas combinações de fatores como insolação, ven-



2

tilação, visuais etc., sendo, portanto, uma solução de caráter “universal”.

Toda a sequência de princípios encontrados nessa tipologia, muito adotada pelos arquitetos modernos, está relacionada à concepção urbanística estabelecida pelos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), cujo modelo ideal de cidade incluiria, entre outros itens, o solo livre de obstruções, sem a convencional divisão por lotes. Esses elementos estarão absolutamente presentes nas propostas elaboradas 15 anos mais tarde por Sergio Bernardes para a cidade do Rio de Janeiro, o “Plano-Rio”, no qual se insere o projeto de habitação “Bairros Verticais”. O Edifício Barão de Gravatá, devido às condições de realização, ainda está distante dessa concepção mais idealizada. Praticamente encostado ao Morro do Cantagalo, o edifício possui uma fachada muito difícil de ser visualizada, o que provavelmente levou o arquiteto a tratá-la de modo secundário. Assim, há uma nítida distinção entre a fachada frontal correspondente à rua, com os caixilhos em grelha, e a dos fundos, com vedos em alvenaria e aberturas menores. A solução contraria a concepção geralmente adotada para os edifícios

1. Edifício Barão de Gravatá, térreo
2. Edifício Barão de Gravatá, fachada frontal
3. Edifício Justus Wallerstein
4. Edifício Justus Wallerstein, fachada Avenida Atlântica



4

modernos, nos quais se evita as diferenças hierárquicas entre “frente” e “fundos”, presumindo o modelo de cidade cujos percursos e visuais não seriam limitados às calhas de rua. Mesmo com a frontalidade que a situação do lote impôs ao edifício, o arquiteto buscou trabalhar com a linguagem moderna do edifício solto e da fachada em grelha.

O próximo projeto de Sergio Bernardes para habitação coletiva foi o Edifício Justus Wallerstein, de 1953. Construído no bairro

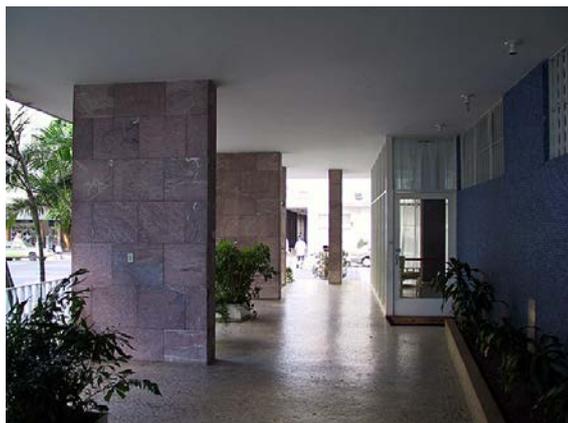


3

de Copacabana, o edifício tira bom proveito da localização privilegiada de seu lote voltado para três ruas, sendo uma delas a Avenida Atlântica. Partindo de três faces livres, o arquiteto ainda recuou o volume com relação à única construção vizinha, projetando uma torre solta, como no exemplo anterior. O corpo do edifício descola-se também do solo, pois apenas os núcleos de elevadores e escadas são fechados no andar térreo, que está 70 cm acima da rua. A possibilidade do olhar atingir a rua oposta atravessando o edifício faz com que este, mesmo sem permitir o livre trânsito, adquira a qualidade urbana associada aos espaços públicos, o que é reforçado ainda pelo piso de pedra portuguesa igual ao das calçadas da cidade. Também no Edifício Marquês do Herval, projetado pelos irmãos Roberto em 1952, a pedra portuguesa foi utilizada na rampa circular descendente que conduz ao subsolo, fazendo com que o percurso até os elevadores e lojas esteja em continuidade com a calçada. O expediente funciona como um convite para que o transeunte entre no edifício e explicita o desejo de que o interior seja uma extensão do espaço público.

Como será frequente ao longo de sua obra,

1. Edifício Justus Wallerstein, térreo
2. Edifício Justus Wallerstein, fachadas
3. Edifício John Kennedy, planta andar-tipo
4. Edifício John Kennedy



1

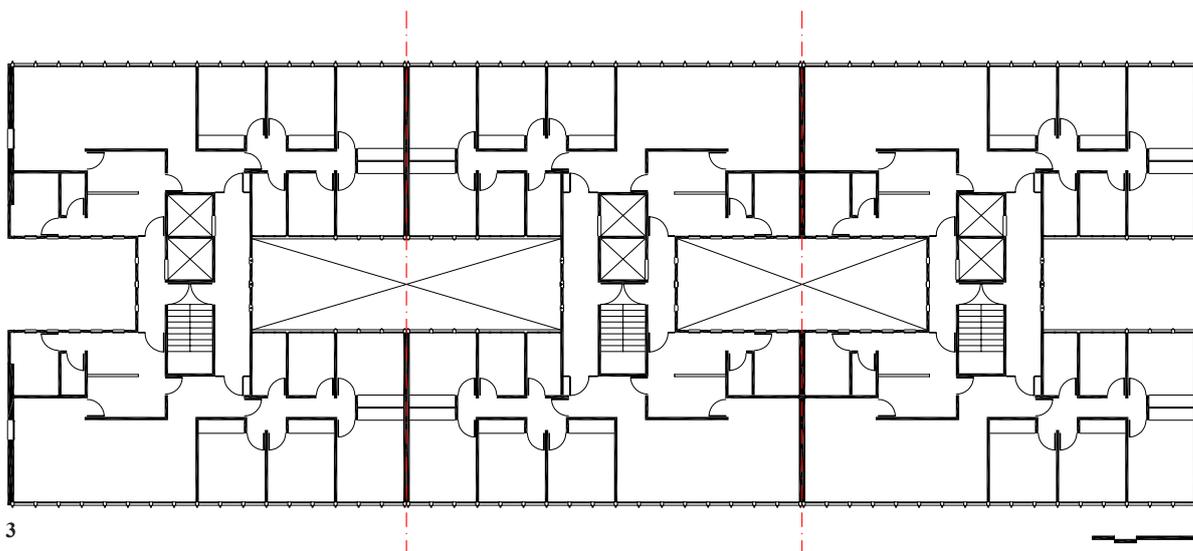


2

Sergio Bernardes posiciona os núcleos de circulação vertical no centro da planta do Edifício Justus Wallerstein, deixando desobstruídas as fachadas. Desta vez, porém, não há hierarquia entre elas, apesar do tratamento diferenciado dado à face voltada para o mar. Em toda a extensão dessa fachada há caixilhos em grelha com abertura de piso a teto, uma variação da solução adotada no projeto anterior. A retícula cumpre a importante função de conferir homogeneidade ao plano da fachada, que deixa de ser um muro com aberturas e passa a ser uma pele que recobre o volume. Tanto o tratamento formal do exterior quanto o afastamento do paredão contínuo de construções fazem com que o edifício tenha uma presença singular na paisagem da Avenida Atlântica. As demais fachadas, que não desfrutam da mesma vista, possuem vedação até a altura do peitoril. Os caixilhos são interrompidos por faixas verticais de alvenaria revestidas com pastilhas de cor mais escura que nas demais áreas da fachada, como a simular a solução corbusiana de “janelas em fita”. Por outro lado, a assimilação da “planta livre”, ou a independência entre estrutura e vedos, não é explicitada no projeto, já que os espaços dos aparta-

mentos são bastante segmentados e não usufruem da possibilidade de serem contínuos. As plantas tampouco possuem flexibilidade, conceito que, na década seguinte, será norteador do mais importante projeto habitacional construído pelo arquiteto, o Condomínio Residencial Casa Alta. Não se trata de cobrar que o projeto cumpra uma série de itens notoriamente modernos, mas de verificar que a qualidade das soluções do exterior do Edifício Justus Wallerstein – em tudo o que diz respeito à sua relação com a cidade – não se repete em seu interior. O andar-tipo é densamente ocupado, com oito apartamentos de dois ou três dormitórios, cujos espaços não se diferenciam do padrão típico de Copacabana. Ainda assim, alguns cuidados importantes foram tomados, como a restrição dos inevitáveis fossos de ventilação às áreas de serviço.

Embora as condições de realização desses dois edifícios iniciais afastassem a possibilidade de concepções muito inovadoras para a habitação, ambos possuem elementos que os diferenciam no contexto urbano, pois tanto o fato de se apresentarem como volumes soltos quanto a presença de esquadrias em grelha nas fachadas¹⁵ asseguram



seus lugares entre as realizações modernas. Os mesmos elementos estão presentes também no Edifício John Kennedy, realizado em 1969 no Rio de Janeiro. Nesta obra, a linguagem moderna parece não ter encontrado os mesmos obstáculos que nas anteriores, seja pela experiência adquirida pelo arquiteto, seja pela maior assimilação pelo mercado de uma arquitetura que já não podia mais ser chamada de “nova”. Embora o edifício seja posterior ao Casa Alta e aos “Bairros Verticais”, a condição de ter sido feito para atender o mercado sem grandes ousadias autoriza o salto cronológico que o coloca ao lado dos edifícios iniciais.

Essa foi mais uma das muitas ocasiões em que Sergio Bernardes teve que enfrentar diretamente os morros do Rio de Janeiro: o lote é o último de uma rua sem saída, que encontra perpendicularmente uma grande encosta de pedras. Porém, a peculiaridade do sítio e a presença quase opressiva do muro natural não são elementos com os quais o edifício dialoga formalmente. Ao nível da rua está o primeiro de dois pisos de garagem, enquanto o térreo é reconstruído dois andares acima, originalmente acessado por uma longa rampa de pedestres. Com essa solução,

presente em diversos de seus edifícios, Sergio Bernardes faz com que os volumes verticais sejam lidos como prismas regulares autônomos, “fincados” em pilotis sobre uma base plana, fazendo desaparecer a complexidade original do lote. Talvez seja essa a maneira singular com que relaciona os edifícios à natureza, operando uma construção da paisagem, que precisa ser dominada para ser usufruída.

O andar tipo do Edifício John Kennedy é formado por três pares de apartamentos justapostos lateralmente, com planta tipo “H”, cuja conexão entre as hastes organiza tanto a circulação vertical quanto a horizontal. O desejo de regularidade e legibilidade orienta todo o projeto, incluindo a fachada em grelha que desta vez corresponde à malha à





1

qual a planta está submetida. Neste edifício, cada módulo “H” está destacado por uma sutil duplicação dos perfis verticais de alumínio, o que mostra a possibilidade de serialização e seu caráter de protótipo, possibilidades comuns ao sistema “H” e à tipologia laminar moderna.¹⁶ Porém, a obediência quase automática ao modelo esquemático e à malha ortogonal (módulos de 1,05 m de largura) gerou neste edifício espaços residuais, como os prismas de ventilação, para os quais estão



2

1. Lucio Costa, Edifícios Bristol e Caledônia (Parque Guinle), fachada oeste
2. Edifício John Kennedy, fachada Sudoeste
3. Edifício John Kennedy, sala de estar
4. Edifício John Kennedy, prisma de ventilação e iluminação

voltados não apenas as áreas de serviço e os banheiros, como também um dos dormitórios. Tal procedimento de projeto pressupõe a adoção de um sistema formal pré-concebido ao qual o programa deve se adaptar e mostra uma certa acomodação que contrasta com as soluções inovadoras de flexibilidade que haviam sido propostas no Casa Alta.

Neste projeto, o uso dos elementos de controle da insolação é tão marcante como em edifícios exemplares da arquitetura moderna carioca. Assim como Lucio Costa utilizou os cobogós nos edifícios do Parque Guinle, Sergio Bernardes aplica as venezianas sem distinguir entre áreas do programa como dormitórios e sala. A diferença fundamental de princípio está na orientação solar: enquanto no Parque Guinle apenas as faces voltadas para o poente são protegidas, no John Kennedy as venezianas estão instaladas indistintamente nas faces Nordeste e Sudoeste. Ao invés de trabalhar com as particularidades de cada situação, o arquiteto preferiu usar um elemento que permitisse simultaneamente unidade visual e adaptação a necessidades individuais de iluminação natural. Embora o tratamento das fachadas sugira uma certa maleabilidade dos espaços inter-



3

nos, a liberdade de configuração do espaço está limitada ao controle de iluminação, pois a planta não possibilita a flexibilidade total, seja pela presença de robustos pilares interrompendo a continuidade do espaço interno, seja pelo posicionamento fixo das prumadas hidráulicas.

Quanto à escolha dos materiais de acabamento, não foi a primeira vez que Sergio Bernardes optou pelo contraste entre interior e exterior dos espaços habitacionais. Na face interna do Edifício John Kennedy, as esquadrias dos apartamentos são feitas com peças grossas de madeira na cor natural, de aparência artesanal, enquanto, externamente, as venezianas são elementos leves de alumínio e PVC¹⁷ que conferem aspecto industrial às fachadas. Na recorrência aos elementos rústicos do interior do edifício, está implícito o desejo de acentuar a feição íntima do apartamento. O espaço da moradia, privado e acolhedor, não se confunde com o caráter público e coletivo que o edifício adquire na cidade.

Dessas experiências com habitação coletiva menos contrastantes com os padrões praticados pelo mercado imobiliário, podemos destacar o empenho de Sergio Bernardes em



4

tratar os edifícios como estruturas isoladas, fechadas em si mesmas e distintas na paisagem urbana. Esta será uma característica marcante em sua obra, tanto no programa residencial quanto nos demais, dada a propensão do arquiteto para conceber os projetos das mais diversas escalas como microcosmos, cujo equilíbrio perfeito serve como metáfora para o sistema social ideal.

Entre a utopia e a realidade

Numa das raras oportunidades de colocar em prática as teses que, na maioria dos casos, ficavam apenas no papel, Sergio Bernardes projetou, em 1963, o Condomínio Residencial Casa Alta, construído do alto do Morro do Pasmado, no bairro de Botafogo. As idéias que deram origem a esse projeto, foram apresentadas na mesma época em São Paulo, para um grupo que desejava construir um prédio que atendesse às necessidades particulares de cada família. Porém, o “Edifício da Torre”¹⁸ não foi aceito pelos clientes, que provavelmente se assustaram com suas características tecnológicas. Transformado em seguida numa espécie de tese para a habitação, o projeto – que pôde finalmente ser desenvolvido para ser concretizado no Rio



1

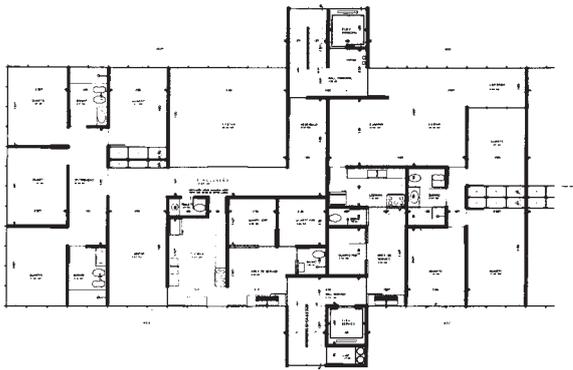
de Janeiro – ocupou posição destacada na sala especial dedicada a uma retrospectiva do arquiteto na VII Bienal de São Paulo, em 1963, sob o título “Humanização do Apartamento”.

O texto do folheto promocional do Casa Alta,¹⁹ editado na ocasião de seu lançamento, já anuncia o caráter de “síntese”²⁰ pretendido pelo projeto, cujo objetivo seria o de “dar sentido humano à moradia moderna”. A publicação tem início com uma análise das razões que originaram a decadência da cidade existente, e, em seguida, expõe ao leitor os benefícios da nova forma de vida promovida pelo projeto. Apesar da estrutura demonstrativa, o tom do texto não é nem científico nem comercial, mas fantasioso, apoiado em imagens metafóricas em que os prédios existentes são comparados a “edifícios-arquivo”, enquanto os edifícios de sua proposta seriam “como as árvores”, e seu habitantes, por morarem no alto, seriam “como os pássaros e outros animais saudáveis e de bom humor”. O advento do Casa Alta é apresentado como uma “história precoce”, pois seria a antevisão de um futuro possível de ser construído a partir da inteligência e da criatividade, o que expressa toda

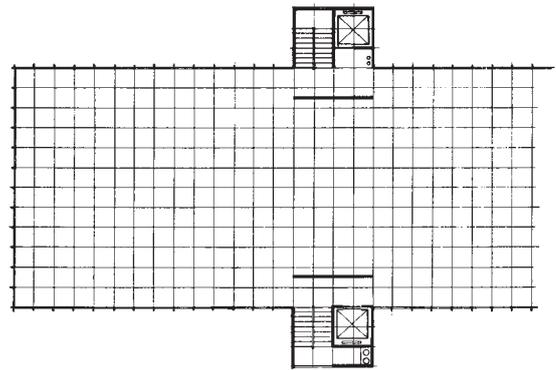
1. Folheto promocional do Casa Alta, “edifícios-arquivo”
2. Conjunto Residencial Casa Alta, planta “Etapa A”
3. Conjunto Residencial Casa Alta, “Etapa A”

a confiança de Sergio Bernardes na capacidade do homem em conduzir a própria história.

Seria difícil reconstituir precisamente as razões pelas quais o conjunto nunca chegou a ser completado e teve alguns de seus edifícios executados de maneira bastante distinta da proposta original. De todo modo, há na concretização do empreendimento um desequilíbrio entre os esforços envolvidos na implantação das inovações tecnológicas e os resultados finais para os usuários, explicitando o salto frequentemente adotado pelo arquiteto entre a lucidez da análise dos problemas – neste caso, o padrão irracional de moradia nos centros urbanos – e a radicalidade de suas propostas. Os elementos presentes no discurso mostram que, apesar de ter sido concebido com vistas à realização, o conjunto guarda semelhanças com seus estudos independentes para outras situações, gerando um choque entre a idealização e a realidade concretizada. Que formas, para Sergio Bernardes, funcionariam para romper com o processo de padronização das moradias praticado pelo mercado imobiliário e restituir ao indivíduo a liberdade de configurar o espaço a seu modo? Ao mesmo tempo



2



em que detecta claramente esses anseios, o arquiteto os traduz de modo radical ao adotar a flexibilidade total como conceito fundamental do projeto.

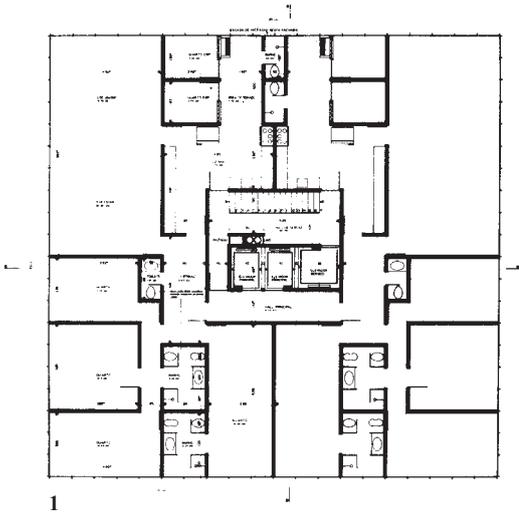
Na primeira das duas tipologias do conjunto, a chamada “Etapa A”, o edifício é um prisma horizontal implantado no sentido contrário à inclinação do terreno. Dando acesso

a 10 unidades residenciais²¹ agrupadas lado a lado, há cinco pares de torres de circulação vertical salientes ao volume principal e dispostas simetricamente nas duas faces mais longas do edifício. As instalações hidráulicas e elétricas partem de prumadas junto às torres e caminham na horizontal no espaço de 60 cm entre dois planos de laje que divi-



3

1. Conjunto Residencial Casa Alta, planta “Etapa B” e “Etapa C”
2. Conjunto Residencial Casa Alta, fachada “Etapa A”
3. Conjunto Residencial Casa Alta, capa do folheto promocional



dem os andares, podendo, assim, servir a todos os pontos da unidade. Vigas estruturais estão contidas nesse mesmo espaço e transmitem os esforços para pilares metálicos posicionados nas fachadas a cada metro, correspondendo à dimensão do módulo quadrado que organiza as plantas. Sem interferências estruturais e de instalações, o espaço tem como únicos limitantes os planos de laje e de fachada, admitindo uma quantidade de variações praticamente infinita. Completando o sistema, foram desenvolvidos alguns modelos de caixilhos adequados às distintas necessidades de fechamento dos ambientes. A unidade da fachada é proporcionada pela largura constante dessas peças, instaladas nos vãos entre os pilares metálicos. Além das inúmeras configurações internas, o sistema admite ainda agrupar unidades típicas, com área de 120 m² (10 x 12 m), e expandir o imóvel até o limite de 10 unidades, sem esbarrar em qualquer obstáculo lateral.

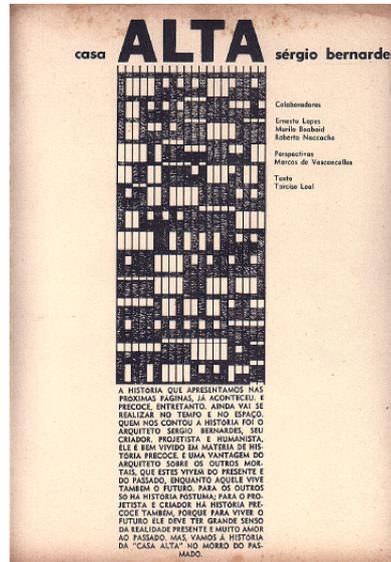
Dois outros blocos constituem a segunda tipologia do conjunto, chamados “Etapa B” e “Etapa C”. A regularidade da forma geométrica desses volumes verticais – de planta quadrada (20 x 20m) com duas unidades por andar e núcleo de circulação vertical no

centro – confere a eles um caráter ainda mais idealizado dentro do conjunto. Os blocos verticais, porém, foram construídos posteriormente e não tiveram seus projetos desenvolvidos sob a coordenação de Sergio Bernardes, resultando bem mais convencionais que o “Etapa A”. Também nesses edifícios estavam previstas lajes duplas para encaminhamento horizontal dos dutos de instalação até as prumadas junto ao núcleo central, o que foi substituído por um sistema de prumadas distribuídas pontualmente junto às áreas molhadas. Em cada bloco, duas fachadas opostas mantiveram a modulação marcada, mas, nesse caso, os perfis são de alumínio, e funcionam apenas para sustentar a caixilharia de uma *curtain-wall*. As outras duas faces, por sua vez, ganharam faixas verticais opacas com função estrutural. Curiosamente, a planta que havia sido exibida no projeto original apenas como um dos exemplos possíveis de disposição espacial, foi transformada em planta-tipo na versão construída. Assim, a flexibilidade total, idéia que animava o projeto, ficou completamente comprometida.

No capítulo de seu livro *Words and Buildings* em que explora o significado



2

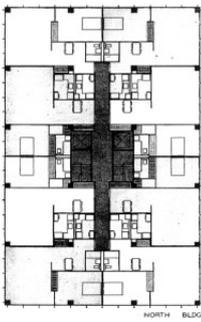


3

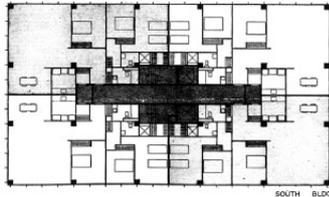
da expressão “flexibilidade” na arquitetura, Adrian Forty afirma que o termo – de grande importância para o modernismo – passa a oferecer, por volta dos anos 1950, “esperança de livrar o funcionalismo de seus excessos deterministas pela introdução do tempo e do desconhecido”.²² Dentre as estratégias identificadas pelo autor para atribuir “flexibilidade” à arquitetura, a mais adotada pelos modernistas é a utilização de recursos técnicos, presente de modo exemplar na Casa Schröder que Rietveld projetou em 1924 (Utrecht, Holanda) e na *Maison du Peuple* projetada por Jean Prouvé em 1939 (Paris, França). Ambas as obras são dotadas de elementos móveis que permitem diversas configurações do espaço interior. Nos anos pós-guerra, ganha importância uma nova maneira de empregar os recursos técnicos, visando à liberdade na configuração das plantas através do “desenvolvimento de estruturas construtivas leves e serviços mecânicos que conferissem controle climático dos espaços sem a necessidade de elementos arquitetônicos tradicionais”.²³ Ainda segundo Forty, foram de particular influência na obtenção desses fins os sistemas de concentração das instalações sobre o forro desenvolvidos por

Anton Ehrenkrantz e Konrad Wachsmann nos Estados Unidos da década de 1950.

A adoção desse princípio está presente tanto no Casa Alta de Sergio Bernardes quanto em diversos edifícios de Mies van der Rohe. Ambos associavam a flexibilidade não apenas à individualização dos espaços, mas também à possibilidade dos mesmos se adaptarem às imprevisíveis transformações de suas funções ao longo do tempo. Através da inclusão das próprias alterações ao sistema, o arquiteto poderia garantir o controle sobre a edificação para além do limitado período de projeto. O procedimento representa, no fundo, um desejo de permanência, de tornar o edifício, em sua essência, para sempre imutável. Sergio Bernardes leva isso ao limite, ao permitir que até mesmo as fachadas sejam flexíveis, sendo configuradas aleatoriamente a partir dos módulos escolhidos por cada unidade. Ao mesmo tempo em que faz concessão às transformações, estas são incorporadas de modo mais profundo, fazendo com que o conceito do imutável se estenda para além da aparência exterior. Desse modo, o que permanece não é a imagem estática do edifício, mas seu sistema estruturador, a idéia que o concebeu.



1. Mies van der Rohe, plantas *Lake Shore Drive*
2. Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive*
3. Mies van der Rohe, *Collonade Park*
4. Mies van der Rohe, plantas *Collonade Park*
5. Mies van der Rohe, edifício de apartamentos Weissenhof



1

Nas obras de Mies, porém, a flexibilidade não era tão extrema, principalmente nos edifícios residenciais, como o *Lake Shore Drive Apartments* e o *Collonade Park Redevelopment*, construídos respectivamente de 1948 a 1951 em Chicago e de 1958 e 1960 em Newark (Estados Unidos). No programa habitacional, os espaços não precisariam ser tão versáteis como os de uso comercial, bem mais sujeitos a trans-

formações ao longo do tempo. Empreender o mesmo esforço para os casos em que as necessidades não são tão prementes contrariaria um outro princípio caro a ele, o da economia de meios. Sua pesquisa não estava baseada na criação de espaços genéricos, mas na busca pelo “ótimo” nos diferentes programas. Desse modo, a forma seria consequência da articulação dos elementos de diversas escalas integrados num único princípio, fazendo o edifício funcionar como um organismo estrutural. Um exemplo desse método é a definição do módulo ordenador do projeto. Nos edifícios residenciais, este deveria resultar do estudo das proporções ideais para os maiores espaços do apartamento: a sala e o dormitório, a primeira ocupando sempre o dobro da largura de fachada do segundo. Simultaneamente à definição do módulo básico, determinava-se a distância entre os pilares, gerando uma grande coerência interna. Soluções como o posicionamento das torres de elevadores e escadas no centro do volume, também adotadas por Sergio Bernardes nos blocos “Etapa B” e “Etapa C”, foram tidas como mais adequadas tanto para edifícios altos de uso residencial quanto comercial. Nas diversas plantas de



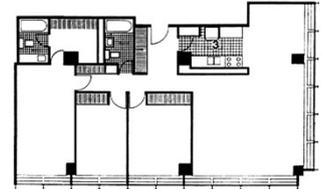
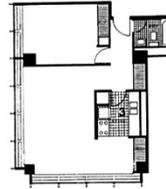
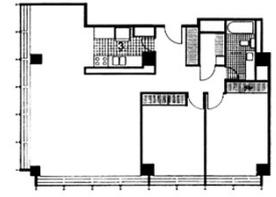
2



3

apartamento desenvolvidas por Mies em sua fase mais madura, os únicos obstáculos internos são as paredes que abrigam as prumadas hidráulicas e os pilares estruturais, o que as torna bastante flexíveis. Esses projetos, porém, não admitem tantas variações do espaço, pela simples razão de que algumas soluções não são consideradas pertinentes. Banheiros e cozinhas, por exemplo, não precisariam ser beneficiados por luz natural. Portanto, a melhor posição para eles seria junto ao corredor coletivo, no centro do edifício, liberando todo o perímetro da fachada para salas e dormitórios. Nesse ponto, podemos dizer que um mesmo princípio encontra sentidos divergentes para cada um dos arquitetos.

Em seus projetos habitacionais, Mies van der Rohe não busca obter a flexibilidade total, mas o aprimoramento das soluções – dois caminhos incompatíveis entre si. Sergio Bernardes, de outro lado, aplica um conceito de flexibilidade baseado na forma inacabada, que incorpora o dado aleatório, o que é muito diferente da pesquisa de proporções ideais para cada programa. A marca de sua radicalidade está presente no Casa Alta, na grandeza do esforço despendido em nome da



4

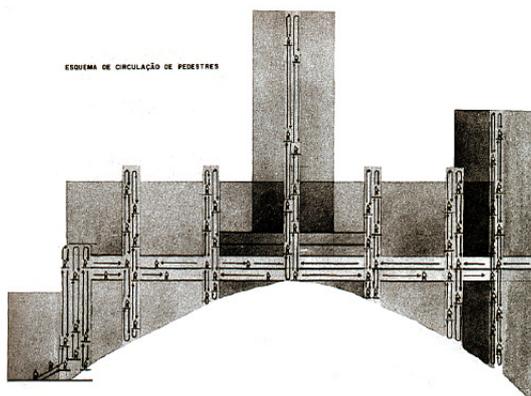
liberdade individual total, contrária à padronização. É aí que está a diferença mais fundamental de princípios, pois Mies van der Rohe defendia justamente o contrário – a padronização e o anônimo – pois considerava que a individualidade perdia progressivamente o sentido diante das possibilidades objetivas da construção. Essas questões estão presentes desde o edifício que fez em 1927 para o Weissenhof – a exposição realizada em Stuttgart sobre arquitetura moderna aplicada à habitação – em que fez desaparecer a variedade das plantas das unidades residenciais por detrás da regularidade da fachada.

No Casa Alta, a não concessão a alguns elementos fixos na planta das unidades levou o edifício a uma posição de desvantagem com relação aos apartamentos padronizados no que se refere à dificuldade de manu-

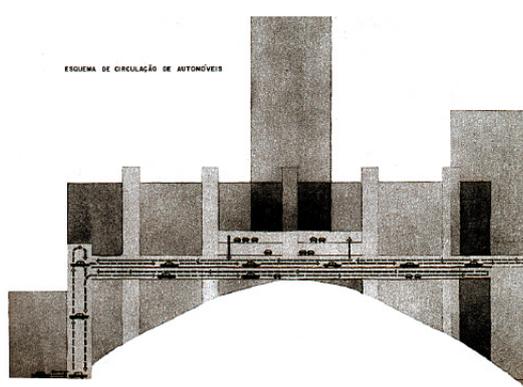


5

1. Conjunto Residencial Casa Alta, esquema de circulação de pedestres e veículos
2. Conjunto Residencial Casa Alta, projeto “rua” interna
3. Conjunto Residencial Casa Alta, “rua” interna
4. Lygia Clark, *Bicho*, alumínio anodizado



1

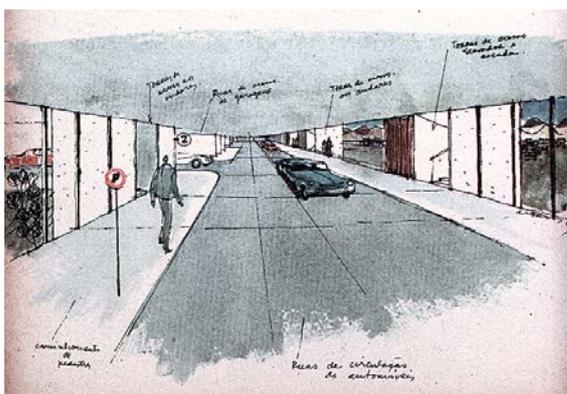


tenção das instalações. No sistema convencional, para reparar o encanamento hidráulico é comum quebrar as paredes dos ambientes molhados e reconstituí-las em seguida. Apesar de não ser nada racional, é um processo menos traumático do que rasgar o piso de concreto atravessando toda a casa, o que acaba sendo frequente no “Etapa A” pelo fato dos canos sofrerem mais danos por estarem na horizontal. A justificativa da radicalidade da solução, que acabou provocando uma contradição entre recursos empregados e resultados obtidos, se dá através do raciocínio retórico que permeia o texto do folheto promocional. A solução técnica das duplas lajes entre os andares é, por exemplo, uma tradução literal de sua própria definição de “casa”: moradia dotada de “chão e teto”.

Na construção do imaginário envolvido no empreendimento, o arquiteto foge de qualquer possibilidade de semelhança de seu projeto com a noção convencional de apartamento, o que está explícito inclusive na escolha do nome “Casa Alta”.²⁴

A idéia de diversidade total acabou por encontrar nesse projeto um claro limite: o fato de que em unidades de 120 m² não há tantas soluções diferentes que respondam

satisfatoriamente às necessidades do programa típico das famílias de classe média às quais o conjunto se destinava. Na ocupação da “Etapa A”, as unidades adotaram soluções muito semelhantes entre si, seguindo um modelo considerado “ótimo” pelos moradores para aquela situação e que, afinal, apresenta espaços razoavelmente convencionais. Mas esse dado, ao invés de invalidar o argumento a favor da liberdade, só explicita o quanto ela foi exercida pelos moradores. Em geral, as unidades foram ocupadas segundo os padrões de conforto valorizados pela classe média, ou seja, de acordo com seus reais desejos – tais limites lhes foram auto-impostos. Podemos dizer, portanto, que os potenciais de flexibilidade foram sub-aproveitados, e que o projeto permitiria configurações mais variadas e interessantes do que o que foi concretizado. É justamente nessa potencialidade que reside a liberdade defendida por Sergio Bernardes, e não no resultado pronto. Há nesse projeto uma abertura na concepção de ordenação do mundo, que inclui a participação social, fazendo com que cada indivíduo possa interferir de modo ativo na construção dos espaços. Enquanto a ordem racional que predomina na arqui-



2

tetura moderna tem paralelos com os movimentos construtivos da arte, a possibilidade de interação entre a obra arquitetônica e o usuário e a incorporação do dado aleatório no Casa Alta são, de certo modo, similares a algumas obras do neoconcretismo. Com seus “bichos”, Lygia Clark propõe uma condição ativa ao observador, fazendo com que ele manipule o trabalho, que por sua vez devolve-lhe o gesto nas variadas possibilidades de configuração formal. Os nomes “Casa Alta” e “bichos” transmitem a carga de afetividade que ambos buscam atingir, algo inconcebível para arquitetos como, por exemplo, Mies van der Rohe.

A impessoalidade é, segundo Sergio Ber-

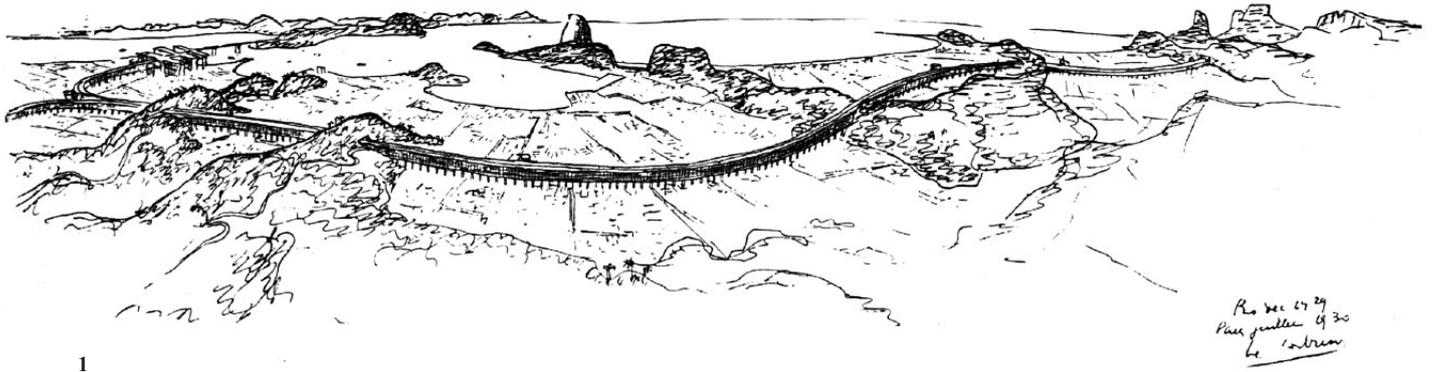


4



3

nardes, um dos elementos que tornam a cidade existente extremamente opressora. Além de diferenciar-se da massa construída, o conjunto do Casa Alta descola-se dela, pela cota elevada de sua implantação. Para resolver os acessos, foi desenvolvido um complexo sistema de elevadores expressos, alguns exclusivamente para pedestres e outros para automóveis, levando os moradores e visitantes para um andar intermediário, que por sua vez daria acesso às áreas de estacionamento e às diversas torres das unidades.²⁵ Haveria nesse andar, chamado de “rua”, alguns estabelecimentos de comércio e serviço de escala local, assim como na *Unité d’habitation* de Marselha, o paradigma moderno de habitação projetado por Le Corbusier em 1945. Ao incorporar ao edifício alguns programas complementares à moradia, este torna-se, em certa medida, auto-suficiente, sendo concebido como uma espécie de cidade reconstruída artificialmente, um microcosmo independente do “caótico” contexto urbano. Para Sergio Bernardes, a desejada harmonia do homem com a natureza só é possível longe da agitação da cidade, o que é viável com implantação do conjunto no alto do morro.



1

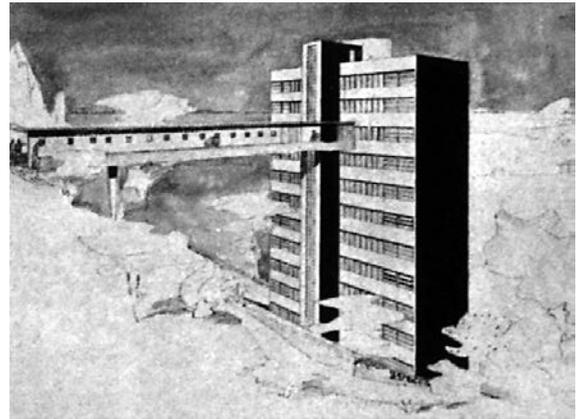
A busca pela integração da arquitetura com a natureza foi traduzida no Casa Alta de um modo muito particular. Essa questão foi marcante no desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, devido à excepcionalidade de sua paisagem. Muito impressionado pela visão aérea da cidade, Le Corbusier realizou, por ocasião de sua primeira viagem à América do Sul, em 1929, além de diversos desenhos, um projeto-síntese para a habitação na cidade,²⁶ que crescia intensamente e via surgir seus primeiros prédios de apartamentos. O “Rio Auto-estrada” é um grande edifício-viaduto, com seis quilômetros de extensão e 12 a 15 andares de apartamentos, onde viveriam 90 mil habitantes. Acompanhando

a forma dos morros, o edifício curvaria-se suavemente, mantendo sempre a mesma cota de nível, 100 metros elevada com relação à cidade existente que, a princípio, não seria “perturbada”. Assim como no Casa Alta, cada habitante poderia construir seu apartamento de acordo com suas conveniências, e todos teriam a garantia de desfrutar permanentemente da vista privilegiada, ora para o mar, ora para a montanha. Em seus desenhos do edifício, Le Corbusier mostra a diversificação das unidades, admitindo até mesmo referências historicistas na fachada, talvez para reforçar a idéia de “cidade nas alturas”. Mesmo com toda a sua radicalidade, o partido de Le Corbusier exerceu forte influência sobre os arquitetos brasileiros, entre



2

1. Le Corbusier, croquis para o projeto “Rio Auto-estrada”
2. Le Corbusier, fotomontagem a partir de croquis para Argel e foto do Rio de Janeiro em 1934
3. Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial “Pedregulho”
4. Álvaro Vital Brazil, Edifício Silvestre, primeira versão



4

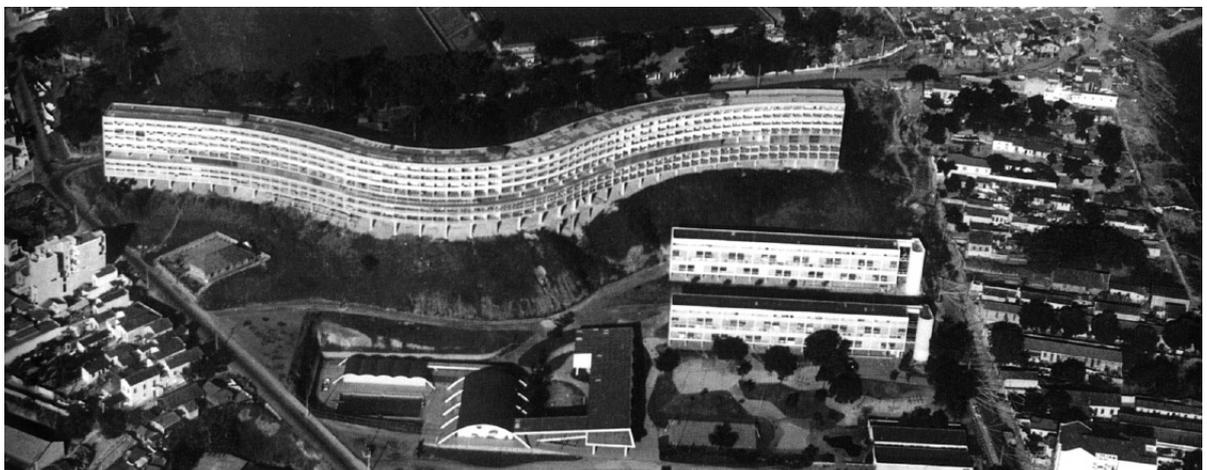
eles Affonso Eduardo Reidy, que retomou e desenvolveu a horizontalidade e a acomodação às linhas curvas do terreno em seus projetos para conjuntos habitacionais no Rio de Janeiro, o “Pedregulho”, de 1947, e o Marquês de São Vicente, de 1952, ambos realizados de modo incompleto.

Numa análise semelhante à que Sergio Bernardes faz dos problemas da cidade, Álvaro Vital Brazil defendia, já em 1943, que, devido ao clima quente da cidade, as habitações no Rio de Janeiro deveriam ser “preferencialmente situadas nas elevações”, pois, desse modo, seria possível “criar novos bairros praticamente a distâncias mínimas do centro desde que bem ‘codificados’ e planejados”.²⁷ Sua casa em Santa Teresa

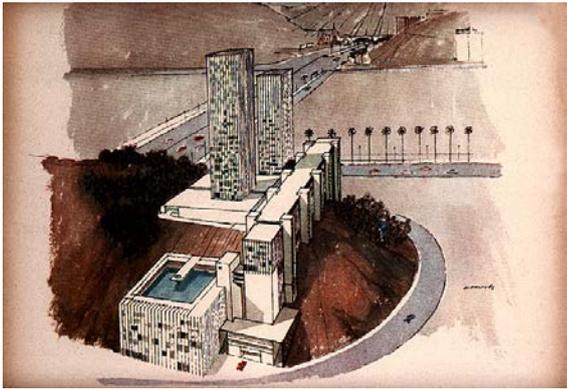
é apresentada como uma experiência para obter

“o máximo conforto ofendendo ao mínimo as condições naturais do terreno, (...) maravilhosamente situado porém bastante ‘acidentado’. Não fazendo ‘cortes’ ou ‘aterros’ desnecessários, não agredimos o meio ambiente e pensamos que pelo contrário nos harmonizamos com o mesmo”.²⁸

Idêntico raciocínio foi adotado no Edifício Silvestre, destinado à habitação coletiva e construído no mesmo bairro. A pureza formal do prisma regular e a verticalidade presente na primeira versão do projeto – rea-



3



1

lizada em 1945 – não contradizem seu discurso extremamente pragmático, pois o edifício solta-se da encosta, estabelecendo com ela uma relação delicada através dos apoios em pilotis e de uma passarela que o conecta à rua. Além disso, o edifício é implantado paralelamente às curvas do terreno, opção que se manteve na versão definitiva de 1953, que reduziu o edifício a três andares e um ter-



2

raço de cobertura, diminuindo drasticamente seu impacto na paisagem.

O Casa Alta adota partido distinto das duas soluções anteriores pois o “Etapa A”, apesar da horizontalidade dominante, é implantado perpendicularmente à inclinação do terreno, com os andares inferiores escalonados para acomodar o edifício ao morro, enquanto que os blocos “Etapa B” e “Etapa C” são volumes regulares e verticais, salientes na paisagem, mas assentados diretamente no solo. Em ambos os casos, as massas construídas são interrupções no perfil do terreno. Onde estaria, então, a “integração com o morro” defendida por Sergio Bernardes? Observando a situação geográfica análoga do Morro da Viúva, vemos que os edifícios construídos ao seu redor voltam-lhe as costas, formando uma barreira que o faz desaparecer na paisagem da cidade. Não é o que ocorre no Casa Alta, que se constrói *sobre* o morro, usufruindo de sua cota elevada. É um modo não mimético de integração, com a acomodação transversal à topografia no bloco horizontal, e o contraponto vertical nos blocos mais altos. Diferenciando-se tanto da solução moderna quanto da conservadora, o arquiteto mostra sua



3

1. Conjunto Residencial Casa Alta
2. Morro da Viúva, Rio de Janeiro
3. Conjunto Residencial Casa Alta
4. Le Corbusier, croquis para o projeto “Rio Auto-estrada”
5. Sergio Bernardes, “Bairros Verticais” na zona Sul carioca



4

vocação para a criação de novos paradigmas a partir de suas próprias concepções, sem se deixar prender por modelos pré-estabelecidos. É desse modo que Sergio Bernardes desvincula-se dos partidos consagrados pela arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, dá continuidade ao seu desenvolvimento.

A face delirante do realismo

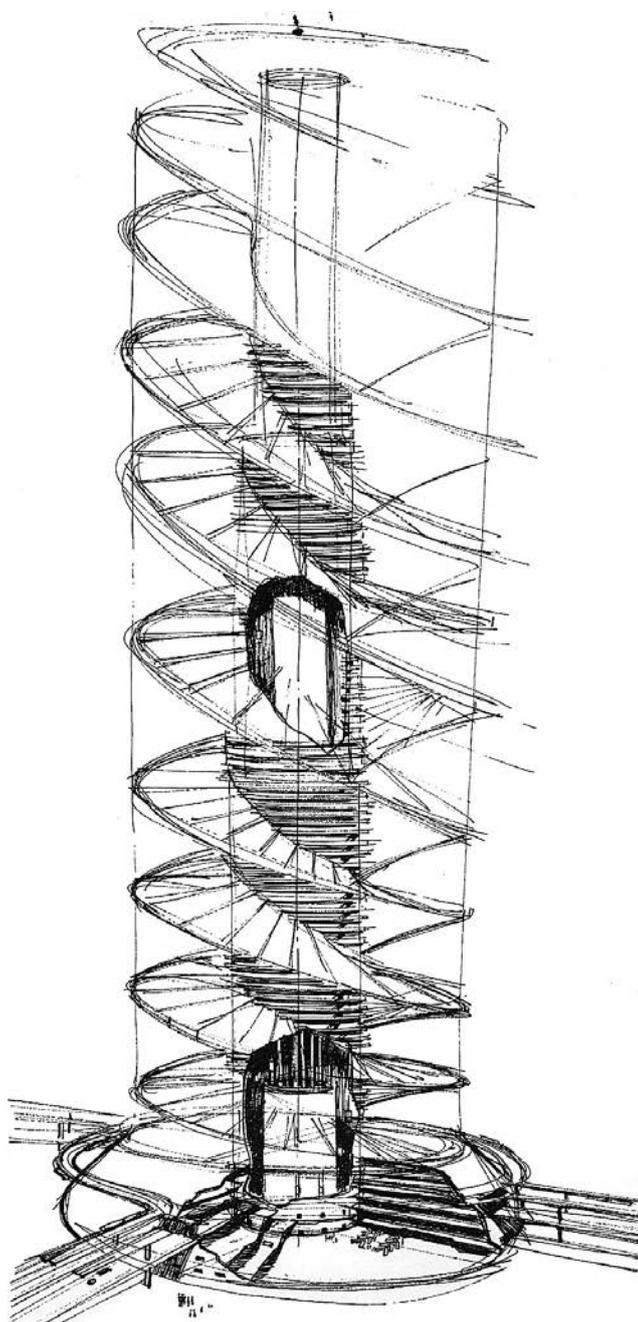
Em 1965, enquanto o Casa Alta ainda estava em construção, Sergio Bernardes elaborava o projeto “Bairros Verticais”, uma idéia tão ambiciosa quanto a de Le Corbusier para o Rio de Janeiro, pela pretensão de resolver de uma vez por todas o problema do adensamento populacional e suas conseqüências. O projeto fazia parte de uma proposta mais global para os problemas urbanos – o “Plano-Rio” – que foi tema central de uma

edição especial de 1965 da revista *Manchete* sob o título: “O Rio do futuro: antevisão da cidade maravilhosa no século da eletrônica”. Sergio Bernardes e Le Corbusier se assemelham no desejo de sintetizar, numa proposta única, as necessidades de moradia de uma cidade inteira, ainda que mais complexas na década de 60 do que em finais da década de 20. No entanto, no que se refere à relação com a paisagem, a solução dos “Bairros Verticais” (assim como a do Casa Alta) diferenciava-se radicalmente do “Rio Auto-estrada”.

Le Corbusier via a horizontal como “a única linha (...) capaz de cantar harmoniosamente com o capricho veemente dos montes”²⁹ e desenha um edifício que acompanha a linha do horizonte, refazendo, através da técnica humana, a própria paisagem, ao mesmo tempo urbana e natural. Empe-



5

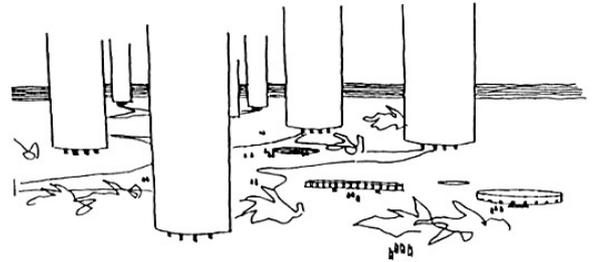


1

nhado no mesmo objetivo de permitir a todos os habitantes o desfrute da paisagem, Sergio Bernardes propõe o extremo oposto: 156 edifícios helicoidais com a vertiginosa altura de 600 metros, onde viveriam mais de 15 milhões de habitantes. O desenho resulta de seu modo de relacionar o homem à paisagem, elevando-o a uma posição privilegiada de contemplação e de inegável domínio.

Para o arquiteto, a “verticalidade corajosa” seria a única saída para a cidade existente. Apesar da evidente grandiosidade de seu projeto, nega-se a considerá-lo como uma “espécie de *science fiction*”, ou uma especulação sobre “as curiosidades futuras de progresso técnico”, e defende uma abordagem “realista” dos problemas urbanos: “Preferimos fazer prospecção, partindo da análise e reformulação do que já existe, manifesto ou como tendência atuante”. Entretanto, dentre os projetos habitacionais, o dos “Bairros Verticais” é provavelmente o que mais explicita o contraste entre análise e proposição na obra de Sergio Bernardes, no que diz respeito à aproximação com a realidade. Examinando com clareza o processo desordenado e acelerado de crescimento da cidade nas décadas anteriores, ele afirma que a primeira rup-

1. “Bairros Verticais”, torre habitacional
2. Oscar Niemeyer, torres para a Barra da Tijuca

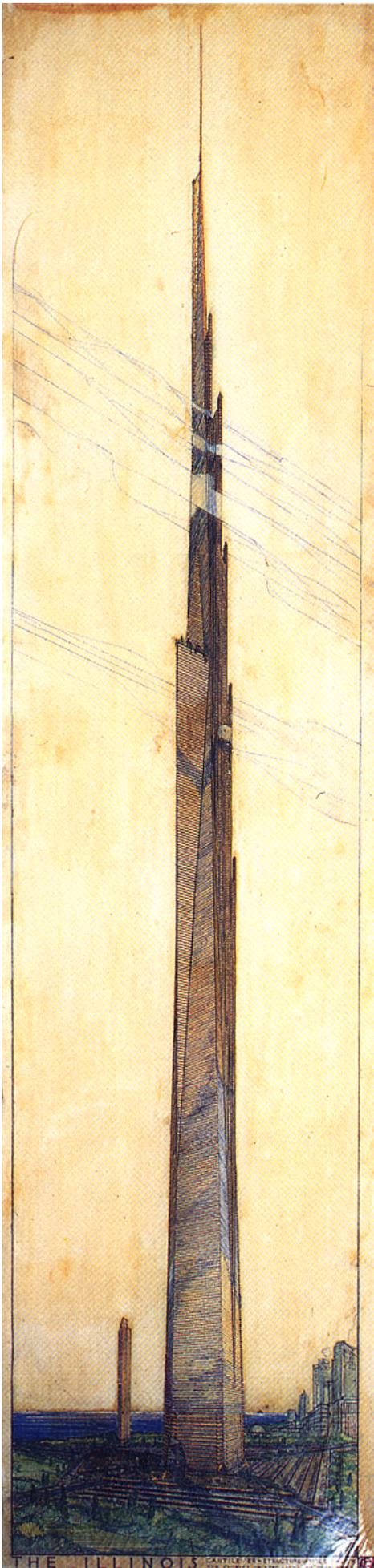


2

tura – bastante traumática – teria sido com a “horizontalidade em justa escala, com seu lote pessoal para a casa”, a seu ver “sadia e feliz”.³⁰ Insuficiente para atender ao aumento da demanda por moradias, o modelo foi substituído pela “verticalidade tímida”, que “tentou conciliar a horizontalidade do lote pessoal com as imposições coletivas da verticalidade”. Segundo sua análise, o resultado foi que “embaixo, continua a extensão dos serviços públicos, cada dia mais caros, a confusão do tráfego, o ruído crescente, o abastecimento difícil e distante. Todos os problemas da horizontalidade se acentuaram nessa verticalidade, que apenas adensou a população, afastou o homem do chão”. Na apresentação de sua proposta, não abandona totalmente o tom analítico nem os pressupostos econômicos ao afirmar que “os demais problemas agravantes da habitação – transporte, serviços públicos, abastecimentos, diversões – serão resolvidos pela concentração e convergência em um só ponto de densidade. Repetimos – é um bairro, não um edifício de apartamentos”.

No campo do urbanismo, pode se dizer que a proposta de Sergio Bernardes parte das concepções racionalistas de “subdivisão,

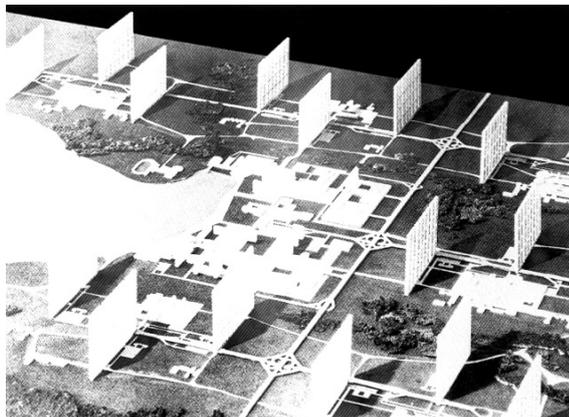
distribuição, organização e construção do espaço”, como define Argan em “Urbanismo, Espaço e Ambiente”.³¹ O espaço urbano que o arquiteto imagina, mesmo radicalizado nas formas e na escala de intervenção, está de certo modo inserido no repertório associado ao modelo dos CIAMs. O mesmo ocorre com outros projetos para o Rio de Janeiro, como o de Lucio Costa para urbanização da Barra da Tijuca, de 1969, que também propunha a realização de edifícios altos agrupados em pólos de modo a manter livre de construções a maior área de solo possível. Uma idéia similar para a ocupação da região foi defendida em 1973 por Oscar Niemeyer, que desenhou edifícios cilíndricos de igual altura apoiados no terreno por pilotis. Apesar das semelhanças com o partido de Sergio Bernardes, nenhum desses dois projetos têm a mesma carga de radicalidade. Em primeiro lugar, são propostas para uma área virgem, enquanto os “Bairros Verticais” seriam sobrepostos à cidade existente.³² Em segundo, os edifícios de Costa e Niemeyer teriam no máximo 36 pavimentos – uma altura grande, mas que não exigiria a criação de novos sistemas construtivos, nem chegaria a proporcionar uma experiência inédita



1

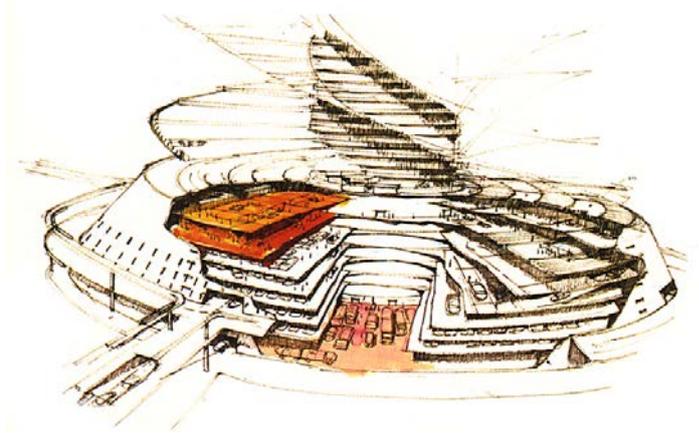
para os ocupantes.

Mas essa radicalidade não seria de modo algum inédita entre os arquitetos modernos: basta pensar na “*Mile-High Illinois*” – a torre de uma milha de altura – que Frank Lloyd Wright projetou para Chicago (Estados Unidos) entre 1956 e 1959, ou mesmo em exemplos brasileiros, como os edifícios de 300 m de altura propostos por Rino Levi em seu projeto para o Plano Piloto de Brasília, de 1957. Através do emprego da alta tecnologia na arquitetura, a dimensão relativa à utopia vai ao mesmo tempo ganhando força e perdendo sentido, já que cada vez mais torna-se possível concretizar projetos audaciosos. Nas propostas de Sergio Bernardes e Le Corbusier para o Rio de Janeiro, o caráter utópico está menos na análise da realidade



2

1. Frank Lloyd Wright, “*Mile-High Illinois*”
2. Rino Levi, projeto para o Plano Piloto de Brasília
3. “Bairros Verticais”, base da torre habitacional



3

e na viabilidade técnica da realização do que na possibilidade de vencer os obstáculos políticos, sociais e de aceitação da população a um modo radicalmente novo de viver. Segundo Yannis Tsiomis, em seu texto “Da utopia e da realidade da paisagem”,³³ os croquis de Le Corbusier para o Rio de Janeiro expressam uma dimensão utópica muito particular, cujo sentido de “irrealizável” só pode ser compreendido se deslocado do projeto para a “receptividade” e a “capacidade” de aceitação da própria sociedade, sobre a qual questiona: “Poderá ela acolher, e além disso, executar a concepção que nasce em seu seio como antítese e contestação?”. Ao conceber suas propostas para a cidade, os dois arquitetos não estão em meio a meras divagações sobre as possibilidades futuras de viver, mas compartilham de um pragmatismo na maneira de abordar os problemas e apresentar soluções. Assim como Le Corbusier, Sergio Bernardes não fazia projetos tecnicamente inexecutáveis – ao contrário, apoiava-os sempre em avançadas pesquisas de engenharia. Na elaboração dos “Bairros Verticais” estão contidas soluções altamente inovadoras, mas construtivamente viáveis, um equilíbrio considerado funda-

mental para o arquiteto, que fazia questão de dizer que “o projeto – do ponto de vista técnico – poderia começar a ser executado amanhã”.³⁴ Aliás, essa é uma característica de todo o “Plano-Rio”, que é apresentado de modo paradigmático com a afirmação: “Utopia seria pensar que tal plano será realizado amanhã ou daqui a um século. *Realismo* é saber que pode ser feito.”³⁵

Nos “Bairros Verticais”, o arquiteto recorreu novamente à organização da planta ao redor de um núcleo central, onde estariam concentradas as redes de água, gás, eletricidade e comunicação, além do sistema de circulação vertical, concebido como um metrô. Os andares seriam configurados em cruz, onde os quatro braços seriam “ruas” de 80 metros de comprimento, com acesso a 16 “lotes”. Com o escalonamento helicoidal dos 200 andares, cada lote teria seu “quintal” individual sobre a cobertura do andar inferior, e poderia ser ocupado de acordo com os desejos de cada morador. Nas bases dos edifícios, seriam instalados centros comerciais, estacionamentos e todo tipo de programa complementar à habitação.

Esse exacerbamento da técnica que se dá no interior do pensamento moderno pro-



1

vocará a ruptura com a própria concepção racionalista de urbanismo, como bem esclarece Argan em *Arte Moderna*:

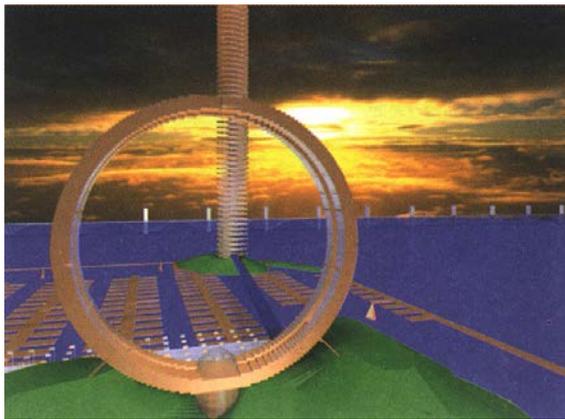
“Não se impõe limites para a invenção formal, pois a tecnologia industrial pode fazer tudo, até mesmo transpor a utopia e a ficção científica para a realidade (...). Chega-se assim a propostas contrárias ao programa racionalista da dissolução do fato arquitetônico no fato urbanístico: projetam-se edifícios enormes, que deveriam ter não só a capacidade, mas a organização interna de uma pequena cidade, erguendo-se, imensos e altíssimos, porém equipados com sistemas de comunicação perfeitos. Foi o próprio Le Corbusier que ofereceu o primeiro modelo com as *Unidades habitacionais* de Marselha e Nantes. Dessas hipóteses precursoras, partem as diversas propostas, muitas vezes de extrema ousadia e talento, para o urbanismo do futuro: cidades aéreas ou subterrâneas, cúpulas ou toldos isolantes em cujo interior pode-se organizar o espaço independentemente de qualquer exigência de

1. Buckminster Fuller, cúpula geodésica de 2 milhas de diâmetro sobre Manhattan, Nova Iorque (Estados Unidos)
2. Sergio Bernardes, “Projeto Atlântida”, torre habitacional e “Anel do Nascente”
3. Sergio Bernardes, “Projeto Atlântida”, “Ponte das Praias”

proteção, como puro circuito de informação-comunicação. A disponibilidade sempre crescente de materiais novos e novas tecnologias, suprimindo qualquer condicionamento estático, elimina definitivamente as velhas tipologias e legitima as hipóteses de estrutura modular contínua, como a de Konrad Wachsmann, ou de redução do edifício ou, utopicamente, da cidade a um imenso contêiner transparente e climatizado, como as cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller”.³⁶

Para Argan, a ruptura com o urbanismo racionalista se dá quando a cidade “não é mais considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada”.³⁷

Levando em conta a espécie de “estrutura modular contínua” dos “Bairros Verticais”, o não “condicionamento estático” de suas unidades residenciais e os seus “edifícios enormes”, podemos nos questionar: seria a proposta de Sergio Bernardes uma continuidade ou uma ruptura com o urbanismo racionalista? A questão é ambígua, já que a ruptura se dá a partir de um desenvolvimento do pró-



2

prio pensamento moderno. Quando o arquiteto desenvolve uma mega-estrutura que possibilita a flexibilidade, sua preocupação é fazer com que os moradores tenham liberdade de construir seus espaços, mas a flexibilidade é uma propriedade restrita aos espaços privados – não se aplica à constituição do edifício e muito menos à configuração urbana. Os espaços são definidos através do procedimento de *projeto*, tomado no sentido fundamentalmente moderno de *instrumento de intervenção e transformação da sociedade*. Os enormes edifício helicoidais, embora expressem um dinamismo formal, continuam sendo estáticos – presenças monumentais e permanentes na paisagem. Suas propostas são, afinal, extremamente definidoras do espaço, nada tendo a ver com as noções de urbanismo “estruturalista” ou “ambientalista”, que incluem um processo constante de mudança, em que a cidade é um sistema “aberto”, sujeito a adaptações e readaptações. Nos “Bairros Verticais”, ao contrário, Sergio Bernardes concebe edifícios definitivamente delimitados pela *forma*. O mesmo ocorre com sua proposta mais recente para o Rio de Janeiro, o “Projeto Atlântida”, de 1997, que contém uma torre



3

de 1 km de altura sobre a ilha de Comandantuba (com até 12.500 habitações individuais de aproximadamente 30 m²) conectada a um edifício circular vertical – o “anel do nascente” – além de diversos edifícios iguais (com 1200 habitações individuais) dispostos a cada 500 m de uma ponte para tráfego e estacionamento de veículos ligando a Barra da Tijuca a Cabo Frio.

Por mais grandiosa que seja a escala das intervenções de Sergio Bernardes, elas não se aproximam das concepções da cidade como organismo tecnológico transformável simplesmente porque, assim como os modernos, ele não deixa de acreditar no projeto como instrumento de transformação social. Em outras palavras, não participa da “crise” que depois da II Guerra Mundial atinge a arte, a arquitetura, o urbanismo, e o próprio humanismo, instalando definitivamente a dúvida na possibilidade de *desenhar* o futuro. Se o urbanismo “estruturalista” pode ser considerado uma última cartada nesse sentido de domínio do porvir, sua maneira de controlar o futuro parte do reconhecimento de que só é possível fazê-lo incorporando o dado da constante mudança. Embora as aparências possam levar a conclusões con-

1. Pavilhão da Expo-Bruxelas de 1958
2. Centro de Convenções em Brasília
3. Pavilhão de São Cristóvão
4. Pavilhão da CSN

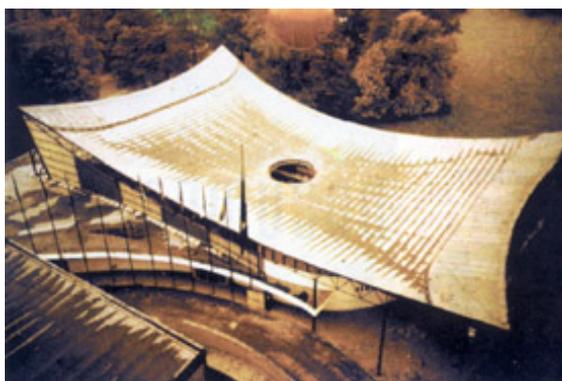
trárias, Sergio Bernardes tensiona o dado tecnológico sem contudo romper com os limites da cidade moderna.

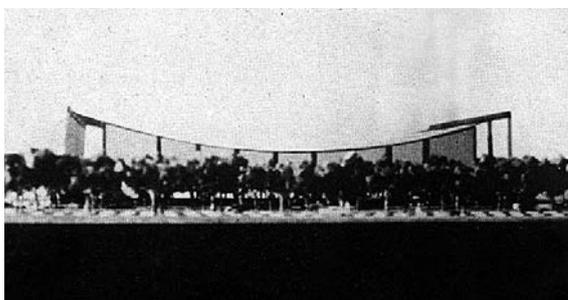
Em comum com a concepção moderna, o arquiteto mantém a crença vital na técnica usando toda a engenhosa solução para recuperar “valores humanos”. Por outro lado, tais valores serão encontrados num modelo bastante tímido de cidade: a casa individualizada em seu terreno – é o que reflete o vocabulário usado na descrição dos “Bairros Verticais”, substituindo apartamento por “lote”, andar por “rua” e edifício por “bairro”, num desdobramento em grande escala das idéias do Casa Alta. Mas não seria essa defesa da individualização, marcante nesses projetos, por demais associada aos valores conservadores da propriedade e da privacidade, tão combatidos pela arquitetura moderna? Aí está uma diferença fundamental com o pensamento de Le Corbusier, para quem a habitação moderna deveria ser estandardizada, correspondendo à imagem da “máquina de morar”. Na defesa dos “Bairros Verticais”, a mesma expressão é usada com sentido pejorativo, fazendo um contraponto ao desejável “lar”. Em sua concepção ideal de habitação coletiva, Sergio Bernardes

aponta ao mesmo tempo para um radical avanço técnico e para uma antiga forma de viver, desejando, com seus projetos, unir passado e futuro.

Expressão de individualidades

O reconhecimento de que entre os projetos de Sergio Bernardes os programas de pavilhões de exposição e residências unifamiliares concentram suas obras de maior qualidade leva-nos necessariamente à especulação sobre suas relações com os projetos que vimos para habitação coletiva. Não há como negar que este último programa esteve mais no centro das preocupações da arquitetura moderna do que os outros dois, mais propensos a realizações singulares, ora pelo caráter de evidente representação simbólica, ora pela destinação estritamente privada.





2

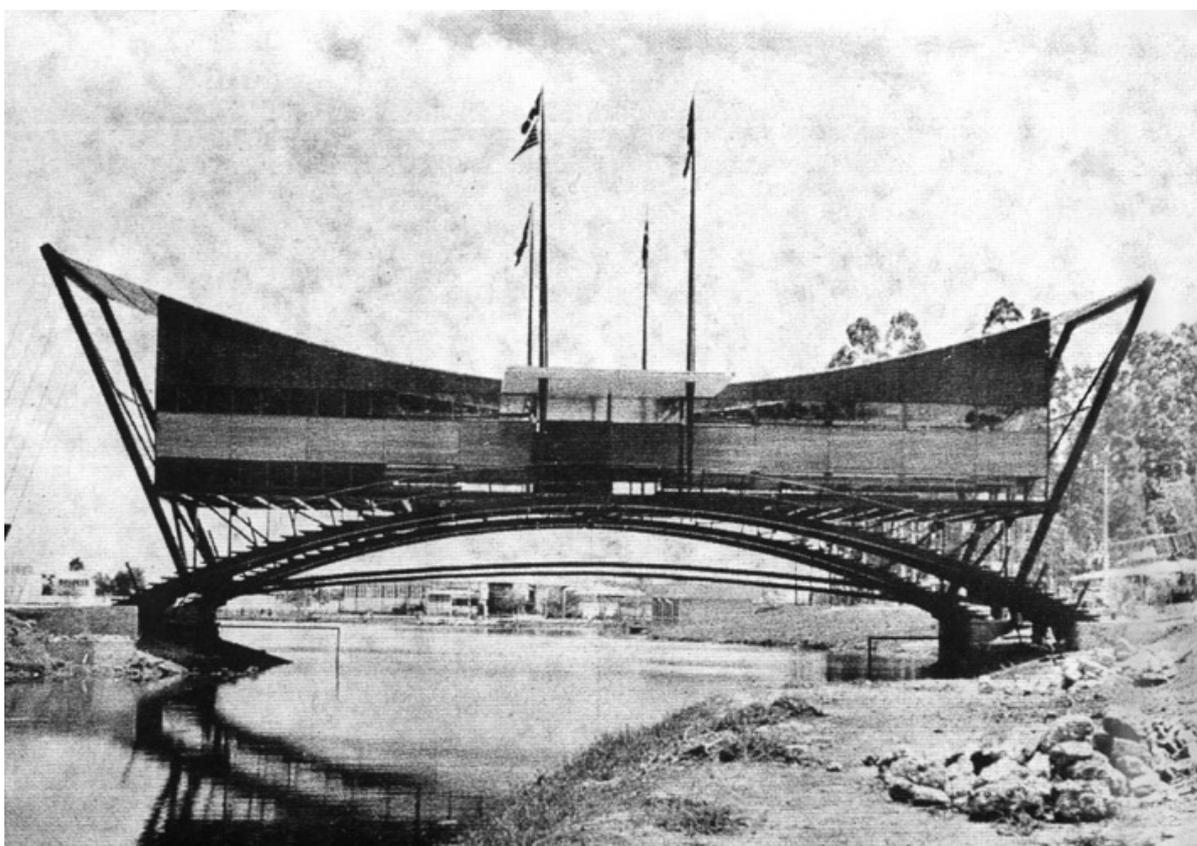


3

Em todo caso, também foram oportunidades fundamentais para experimentar novos sistemas construtivos e materiais variados. Nos pavilhões – CSN (1954), São Cristóvão (1957), Expo-Bruxelas (1956) e Centro de Convenções em Brasília (1972) – ainda é possível encontrar uma certa unidade, dada pela pesquisa de soluções leves de cobertura a partir de cabos tensionados. Também é ver-

dade que essas obras são objetos quase icônicos, de forte impacto visual, por estarem sintetizadas em volumes únicos com formas geométricas reconhecíveis – trapézio, elipse, paralelepípedo – o que as aproxima, de certo modo, dos edifícios de habitação coletiva, de volumes puros, mais ou menos expressivos.

Teremos mais dificuldades em reconhecer semelhanças formais entre as casas.



4



1



2

1. Residência Jadir de Souza
2. Residência Sergio Bernardes
3. “Bairros Verticais”, torre habitacional

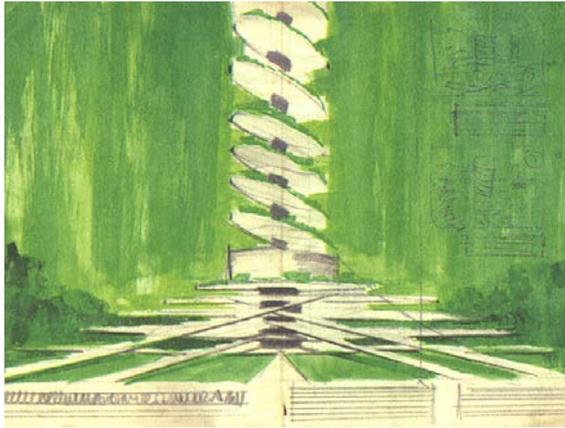
Tomando como exemplo residências como Jadir de Souza (1951), Lota Macedo Soares (1951) e Sergio Bernardes (1960), observamos que os princípios que compartilham são justamente os que favorecem a heterogeneidade do conjunto. De um lado está a experimentação com materiais de diferentes naturezas, tanto novos quanto tradicionais, convivendo na mesma obra. De outro, há uma busca de intensa integração com a paisagem e uma atenção às especificidades dos diversos ambientes, que fazem com que os volumes se acomodem de maneira mais livre ao terreno, dissolvendo a rigidez original da matriz geométrica pura e eliminando os esquematismos genéricos, como a solução nucleada.³⁸ Paradoxalmente, o que essas casas possuem em comum é exatamente o caráter singular, individual. Mas não seria este o principal objetivo de Sergio Bernardes também nos edifícios de habitação coletiva como o Casa Alta e os “Bairros Verticais”?

Na casa particular, onde não há limites para a manifestação da singularidade individual, foi possível ao arquiteto realizar obras de notável qualidade. Os edifícios habitacionais, por sua vez, trazem obrigatoriamente uma nova gama de questões, pois

têm que lidar, de uma maneira ou de outra, com a repetição. Extremamente confiante nas possibilidades oferecidas pela técnica e ao mesmo tempo empenhado em humanizar a moradia coletiva, Sergio Bernardes não recuou diante das dificuldades em conciliar a idéia de “casa” com a escala dos grandes centros urbanos:

“É tarefa do arquiteto traduzir, no espaço e no tempo, o equilíbrio buscado, sem o qual a evolução é massacre de indivíduos, esmagamento da humanidade, degradação e destruição da natureza pelo sacrifício do universal aos interesses particulares”.³⁹

Mas ao recorrer às mega-estruturas edificadas – cujos princípios de elaboração dependem fundamentalmente de uma racionalização dos sistemas construtivos e, consequentemente, de um alto grau de padronização – o arquiteto não pôde evitar a contradição com a busca pela individualização. Foi no desejo de sintetizar elementos tão díspares que o humanismo de Sergio Bernardes encontrou sua dimensão mais utópica.



3

Notas

1. Informação extraída de CAVALCANTI, Lauro. *Guia de Arquitetura 1928-1960: Quando o Brasil era Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 336.
2. Atualmente está sendo realizada, através de convênio do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, do Departamento de História da PUC-RJ e da Fundação Oscar Niemeyer, uma pesquisa visando identificar e catalogar o conjunto da obra de Sergio Bernardes. Por enquanto, estão registrados cerca de 300 itens, mas há uma expectativa de que seja levantada quantidade próxima a 1000 projetos.
3. Módulo - edição especial: *Catálogo Oficial da Exposição Sergio Bernardes*. Outubro a novembro de 1983, p. 3. A afirmação não é de Sergio Bernardes, mas faz parte da apresentação elaborada pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, chefiado pelo arquiteto Olínio Coelho.
4. Módulo, p.15.
5. Módulo, p. 27.
6. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, p. 289.
7. Outros projetos com essas características são: Igreja de São Domingos (São Paulo, 1952), Edifício para a Exposição Internacional de Indústria e Comércio (Rio de Janeiro, 1957), Sede do Instituto Brasileiro do Café (Brasília, 1960), Hotel Tropical em Recife (1968), Ministério da Marinha (Brasília, 1970), Hotel de Paquetá (Rio de Janeiro, 1975), Clube Atlântica Boa Vista (Rio de Janeiro, 1983) e Residência Turkson (Rio de Janeiro, 1999).
8. O “Plano-Rio” foi publicado em edição especial da Revista Manchete no. 678, em 17 de abril de 1965.
9. In: Revista Gávea nº.1, Rio de Janeiro, dezembro de 1984, pp.83-86.
10. “Symbolic and Literal Aspects of Technology”. In: *Essays in Architectural Criticism*. Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1995, p. 28.
11. Idem.
12. “O Paradoxo Concretista”. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 27.
13. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 43.
14. CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, p. 87.
15. A técnica essencialmente moderna da estrutura independente de concreto armado era o que possibilitava a construção de edifícios altos, motivo insuficiente para que fossem enquadrados na “arquitetura moderna”. Portanto, essa característica não serve como distintivo no contexto urbano carioca de então.
16. Assim como nas lâminas, a possibilidade de justaposição lateral da tipologia em “H” depende, entre outras coisas, das empenas cegas na laterais, o que é contrariado no Edifício Joh Kennedy apenas pela concessão praticamente inevitável de aberturas nas faces com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas. As janelas que perfuram esta fachada possuem esquadrias de alumínio sem proteção contra o sol, completamente distintas das da grelha, o que permite levantar a hipótese de que tenham sido fruto de uma decisão posterior à conclusão do projeto de arquitetura.

17. A sigla corresponde a policloreto de vinila, um material muito usado na indústria da construção, sobretudo na fabricação de tubos e conexões.
18. O “Edifício da Torre” foi realizado com a colaboração de Ennes Silveira Mello, um jovem arquiteto que esteve associado entre 1962 e 1964 a Sergio Bernardes para realizar projetos em São Paulo. A parceria estendia-se também a um grupo formado por Eduardo de Almeida, Ludovico Martino, Arthur Fajardo Neto, Dácio Ottoni e Henrique Baite. A documentação relativa a este projeto ainda não está disponível para a consulta. As informações aqui presentes foram fornecidas pelos arquitetos Eduardo de Almeida e Ennes da Silveira Mello em depoimento colhido por Ana Paula Pontes em novembro de 2001.
19. O texto do folheto não é assinado por Sergio Bernardes, mas por Tarciso Leal. Ainda assim, o conteúdo é bastante semelhante a outros textos presentes em outras publicações, de autoria do arquiteto, que por sinal é frequentemente citado entre aspas na publicação.
20. Na mesma publicação: “Esse projeto constitui uma espécie de síntese apresentada por Sergio Bernardes no Forum de Munique, Alemanha, em abril de 1963. Tratava-se de dar sentido humano à moradia moderna. Sociólogos, humanistas e críticos de arte – gente vinda, em grande parte, da Bauhaus – discutiu a tese existente que é a da tirânica padronização das habitações de apartamentos ou apartamentos, de arquitetura em conflito com a liberdade, uma técnica a serviço da especulação.”
21. O termo unidade será utilizado na análise do Casa Alta em substituição a “apartamento”, já que Sergio Bernardes evitava o uso dessa palavra para reforçar a idéia de “casa”.
22. “Flexibility”. In: *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson, 2000, p. 142
23. Idem, p. 146
24. Embora não haja confirmação sobre esta informação, tudo leva a crer que o nome “Casa Alta” tenha sido cunhado por Sergio Bernardes, pois a expressão é totalmente coerente com seu discurso em defesa do projeto, além de ser da mesma natureza de nomes de outras propostas, tais como “Bairros Verticais”.
25. Apenas os elevadores de pedestre foram construídos, pois uma nova rua subindo até o Mirante do Pasmado foi aberta, e transformou-se na entrada de automóveis do conjunto.
26. Desenvolvidas a partir de propostas para São Paulo e Buenos Aires, também visitadas por Le Corbusier.
27. “Residências em Morros”, In: Revista PDF, no. 4, volume X, Rio de Janeiro, outubro de 1943, pp.10-15.
28. Idem.
29. SANTOS, Cecília Rodrigues dos [et. al.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela, Projeto Editora, 1987, p. 96.
30. Revista Manchete. Novamente os textos são creditados a Tarcísio Leal.
31. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
32. Não fica claro no “Plano Rio” se os “Bairros Verticais” seriam de algum modo integrados à cidade ou se as edificações existentes seriam eliminadas.

33. TSIOMIS, Yannis (ed.) *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.
34. Revista Manchete, pp. 56.
35. Manchete, pp. 43 (grifo meu).
36. “A Crise da Arte como ‘Ciência Européia’”. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 514.
37. “Urbanismo, Espaço e Ambiente”. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 215.
38. Apenas uma de suas casas possui estrutura nucleada, a Residência Turkson, de 1999.
39. Manchete, p. 42.

Bibliografia

- ACRÓPOLE. “Sala Especial Sérgio Bernardes”. In: Revista Acrópole, nº 301, São Paulo, dezembro de 1963, pp. 1-19.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio & KON, Nelson. *Rino Levi - Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACKHEUSER, João Pedro. “A obra de Sérgio Bernardes”, monografia para Especialização em Arquitetura Brasileira (não publicada), FAU/UFPE, outubro de 1997.
- BANHAM, Reyner. “A Home Is Not a House”. In: OCKMAN, Joan; EIGEN, Edward. *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Columbia University - Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Rizzoli International Publications, 1996.
- Banham, Reyner. “The Dymaxicrat”. In: *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- BOTEY, Joseph Maria. *Oscar Niemeyer: Obras y Proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- BRAZIL, Álvaro Vital. “Residências em Morros”. In: Revista PDF, no. 4, volume X, Rio de Janeiro, outubro de 1943, pp.10-15.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

- BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza & KOSOVSKI, Lidia. Catálogo da Exposição *O Rio Jamais Visto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, outubro de 1998 a janeiro de 1999.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARTER, Peter. *Mies Van der Rohe at Work*. London: Phaidon, 1999.
- CAVALCANTI, Lauro. *Guia de Arquitetura 1928-1960: Quando o Brasil era Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism*. Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1995.
- CONDURU, Roberto. *Álvaro Vital Brazil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- FORTY, Adrian. *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson, 2000.
- FULLER, Buckminster. "Designing a New Industry". In: OCKMAN, Joan; EIGEN, Edward. *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Columbia University - Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Rizzoli International Publications, 1996.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- MANCHETE. *O Rio do Futuro*, edição especial, nº 678, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1965.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MÓDULO. *Especial Sergio Bernardes*. Rio de Janeiro, outubro a novembro de 1983.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- POMMER, Richard & OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- RYKWERT, Joseph. "A nefasta influência dos arquitetos neoclássicos Boullée e Durand sobre a arquitetura moderna". In: Revista Gávea no.1, Rio de Janeiro, dezembro de 1984, pp.83-86.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos [et. al.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela, Projeto Editora, 1987.
- TSIOMIS, Yannis (ed.). *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo & NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini, Fundação Vilanova Artigas / Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.

