

Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno¹

Roberto Conduru

Arquiteto, professor doutor do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, Rua Caruaru, 150/702, CEP 20560-215, Rio de Janeiro, RJ, (21) 2577 0339, rconduru@uerj.br

Resumo

O texto analisa como Affonso Eduardo Reidy explora as possibilidades plásticas abertas pelos novos meios de construção em seus projetos e obras, bem como em suas breves intervenções discursivas, contribuindo para a teoria e a criação do espaço na modernidade arquitetônica.

Palavras-chave: Affonso Eduardo Reidy, racionalismo, formalismo.

Em sua estada no Rio de Janeiro, em 1997, Richard Serra proferiu uma palestra na qual, além de apresentar seu trabalho, expôs suas impressões sobre a cidade:

"Para mim, uma das descobertas mais interessantes no Rio de Janeiro são as estruturas de sustentação nas encostas, nos morros, e um dos edifícios de que mais gosto é do arquiteto Reidy. O edifício em curva sobre um túnel. Gosto do edifício porque reflete a sinuosidade da estrutura curvilínea do Rio de Janeiro. Não se pode olhar para aquele edifício sem estabelecer uma relação imediata com a topologia da paisagem. Parece que cresceu da natureza. A imposição de uma estrutura de grade nesta cidade parece totalmente ilógica; todo seu entorno parece sinuoso. Aqui, o céu é infinito. E pensaria que o tipo de edifício e o tipo de arte que nasceriam desta cultura não devem ser propostos com base em Piet Mondrian e na grade cubista. Este lugar me parece ser o mais improvável para a imposição da grade. A invenção aqui deveria ser baseada na premissa de que a grade é passé" (Serra, 1999, p. 32-33).

O depoimento atesta a força plástica do edifício – o bloco de apartamentos do Conjunto Residencial Marquês de São Vicente –, obra incompleta e alterada,

avariada mesmo, não sobre, como supõe o escultor, mas perfurada pelo túnel, constituindo o que Afonso Carlos Marques dos Santos denominou como "monumento à violência contra a própria condição humana" (Marques dos Santos, 1997, p. 27). A partir da obra de Affonso Eduardo Reidy, Richard Serra faz uma defesa da racionalidade própria à curva, de sua superioridade sobre a reta e a grade ortogonal. E elogia também a vinculação da forma ao lugar, da criação plástica à paisagem natural e cultural, pois, a seu ver, há uma relação entre o edifício na Gávea e a estrutura curvilínea do Rio de Janeiro, da paisagem e da cultura carioca. Associação entre a obra do arquiteto e a cidade que abre uma interpretação sobre a plasticidade da obra de Reidy.

Pode-se afirmar com certeza que, desde 1935, Reidy explorou as potencialidades plásticas da construção em concreto armado com a linguagem arquitetônica sistematizada por Le Corbusier. No projeto do edifício-sede da Polícia Municipal, poderia ter evitado a evidência dos pilares, embutindo-os nas paredes, mas não o fez, explicitando a independência entre alguns elementos de sustentação e os planos de vedação – jogo que é explorado da fachada aos espaços internos. Entretanto, a experimentação plástica com os delimitadores espaciais

1. Esse texto desenvolve uma parte de *Ilhas da Razão. Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no século XX*, tese de doutorado elaborada com orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad e defendida no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, em 2000, tendo, além da orientadora, os Profs. Drs. Hugo Segawa, Paulo Knauss, Roberto Segre e Virgínia Fontes na banca examinadora. O autor agradece os comentários feitos pelos membros da banca, bem como a leitura desse texto e as sugestões feitas recentemente por Guilherme Wisnik.



Figura 1: Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, Rio de Janeiro, 1977. Vista do bloco de apartamentos. Fonte: Bonduki (2000).

independentes do sistema portante, que abriu sua pesquisa arquitetônica a uma maior dinâmica formal, não lhe foi exclusiva.

É na mesma data que Paulo Santos assinala o início da segunda fase da arquitetura moderna do Rio de Janeiro, caracterizando-a exatamente "pela aplicação da estrutura independente e do *brise soleil*, de Le Corbusier" (Santos, 1981, p. 108). Com efeito, naquele momento, a questão da independência entre os sistemas de sustentação e vedação foi um dos principais temas do debate arquitetônico. Ainda na mesma data, Reidy defendeu a sua utilização ao apresentar o seu projeto para o concurso do edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde Pública:

"Uma das maiores conquistas da técnica construtiva moderna é a estrutura livre, isto é, independente das paredes do edifício. A estrutura livre permite a standartização dos elementos estruturais e flexibilidade quanto à utilização dos espaços, de forma a que em qualquer época possam ser modificadas as divisões internas do edifício sem prejuízo para as boas condições de estabilidade e aspecto da edificação" (Reidy, 1935, p. 512).

Em 1936, Tarsila do Amaral publicou um texto na revista *Arquitetura e Urbanismo* em que, ao apresentar o trabalho de Le Corbusier, vincula-o às

realizações de Joseph Monnier, François Hennebique, Tony Garnier e Auguste Perret, constituindo uma linhagem da "arte das construções", como em determinado momento define a arquitetura.² No número seguinte da revista, foi publicado um texto em que Le Corbusier exalta a evidência do sistema portante: "Se a estrutura não é digna de ser vista, é certo que o arquiteto falhou à sua missão. Quem dissimula um pilar, se priva do elemento mais nobre, do mais belo ornamento. A arquitetura é a arte de fazer cantar o ponto de apoio" (Le Corbusier, 1936, p. 238-239). Em artigo publicado na mesma revista no ano seguinte, Gerson Pompeu Pinheiro, ex-parceiro profissional de Reidy na realização do Albergue da Boa Vontade, de 1931, entre outros projetos, analisa com reservas as implicações plásticas da independência entre os elementos de sustentação e os planos de vedação. Defendendo a necessidade de economia e o caráter estático da arquitetura, afirma: "Maleabilidade, plasticidade, flexibilidade, são atributos que não se ajustam com o espírito e a finalidade da arquitetura". Estabelecendo comparações entre o edifício e o corpo humano, aponta os riscos de "situações verdadeiramente esdrúxulas: circulações por colunas, salas e compartimentos (órgãos vitais do edifício) prejudicados em sua totalidade espacial com o aparecimento indesejado de suportes verticais", assim como a possibilidade de a fachada ser transformada em máscara, velando a verdade da construção.

2. AMARAL, Tarsila do. De Joseph Monnier a Le Corbusier. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, Instituto de Arquitetos do Brasil, ano I, n. 3, p. 185-186, set.-out. 1936.

3. SEMPER, Gottfried. *O Estilo nas Artes Técnicas e Tectônicas ou Estética Prática* (1860-1863); HILDEBRAND, Adolf. *O Problema da Forma nas Belas Artes* (1893); LIPPS, Theodore. *Estética do Espaço e Ilusões Óptico-Geométricas* (1893-1897). Sobre a conceituação do espaço na arquitetura moderna, ver FORTY, Adrian. *Space*. In: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames and Hudson, 2000. p. 256-275.

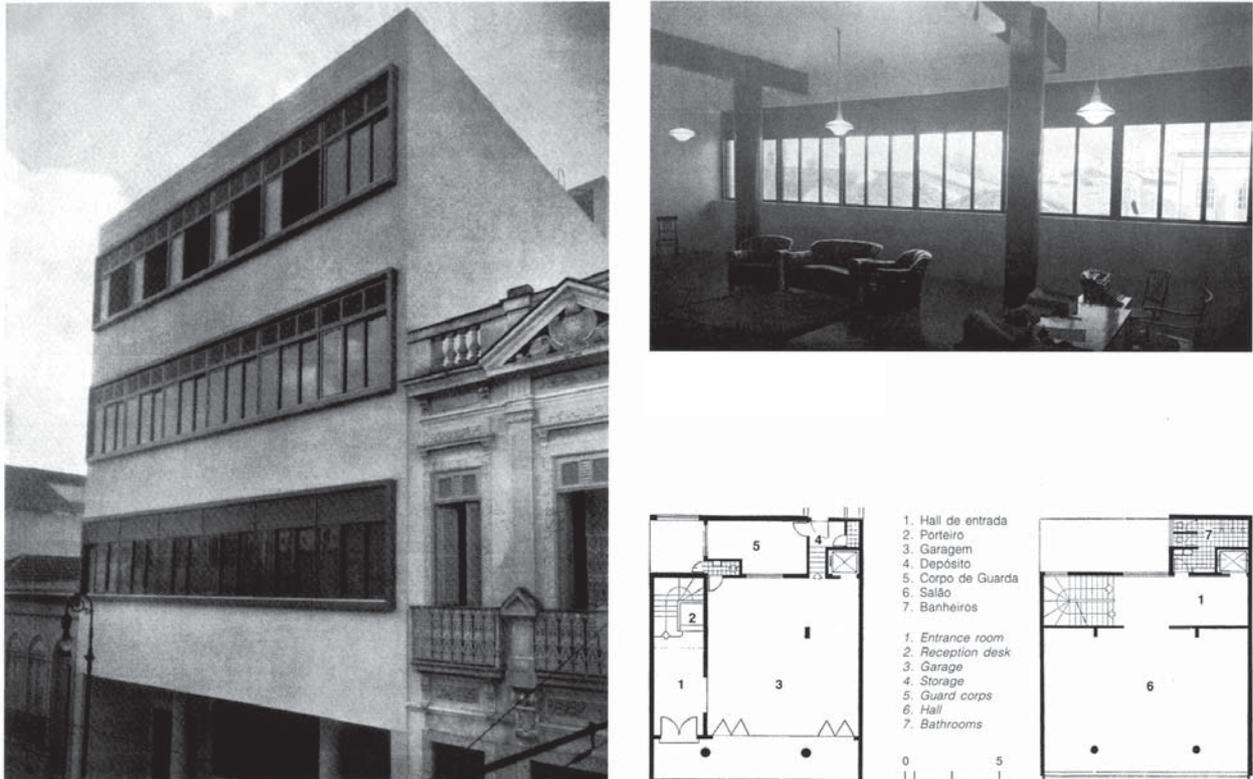


Figura 2: Affonso Eduardo Reidy, edifício-sede da Polícia Municipal, Rio de Janeiro, 1935. Vista externa, sala de trabalho e plantas do pavimento térreo e do pavimento tipo. Fonte: Bonduki (2000).

Considerando a estrutura livre um recurso a mais na técnica de construção, conclui: "O que merece reparos não é tanto o sistema como a forma porque dele se tem feito uso" (Pinheiro, 1937, p. 173-175).

Além do texto, as curiosas imagens que Gerson Pompeu Pinheiro usou para expor graficamente suas idéias – a caixa craniana invertida na cabeça ou a estrutura óssea perfurando os pulmões –, estabelecem uma correspondência entre o corpo humano e o edifício arquitetônico que é recorrente na história da arquitetura. Na modernidade, ainda que essas analogias continuem sendo feitas – os pilotis e o Modulor de Le Corbusier são bons exemplos –, não se pode, contudo, afirmar que o edifício seja concebido à imagem e semelhança do corpo humano. De representação humana da ordem do mundo, a arquitetura tornou-se um elemento da ação humana para constituição de uma nova ordem no mundo, processo no qual deixou de representar o corpo e o espaço para efetivamente manipulá-los, agenciando-os com o jogo dos elementos arquitetônicos.

Analisando o desenvolvimento histórico do conceito de espaço e suas transformações expressas em forma arquitetônica, do Renascimento ao século XX, Giulio Carlo Argan afirma:

"É evidente que se não parto da idéia de um espaço pré-constituído, cuja estrutura está definitivamente fixada, mas sim do conceito de um espaço que vai se determinando com a existência humana e através dela, esse espaço haverá de ser perceptível e realizável apenas como fenômeno. A arquitetura desse século (...) cumpre a missão explícita de fenomenizar e determinar o espaço em relação a funções existenciais" (Argan, 1973, p. 167).

No processo histórico da modernidade arquitetônica, a conceituação e a fenomenização do espaço se desenvolveram em razoável sincronia. Desde as reflexões pioneiras de Gottfried Semper, Adolf Hildebrand, Theodor Lipps³ e, principalmente, August Schmarsow, que postulou a arquitetura como "criadora de espaço",⁴ até a análise recente de Anthony Vidler, investigando a "tectônica do espaço" em suas conexões com a ansiedade e a angústia que caracterizam a modernidade,⁵ passando pelas obras seminais de Siegfried Giedion, Bruno Zevi e Giulio Carlo Argan,⁶ as construções teóricas sobre o espaço avançaram em paralelo ao conjunto de obras que se estende de Frank Lloyd Wright e Adolf Loos a Frank O. Gehry e Tadao Ando, incluindo as construções magistrais de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Alvar

4. SCHMARSOW, August. The Essence of Architectural Creation (1893). In: MALLGRAVE, Harry Francis; IKONOMOU, Eleftherios. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. p. 281-297.

5. VIDLER, Anthony. *The Tectonics of Space*. Lotus 98, Milano, Elemond, set. 1998, p. 49-55. _____, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

6. GIEDION, Siegfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: The Harvard University press, 1941. ZEVI, Bruno. *Saper Vedere l'Architettura*. Turin: Einaudi, 1948. ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*

Aalto, entre outros. Entrelaçamento de configurações físicas com reflexões teóricas e históricas sobre o espaço, explorando as possibilidades abertas pelos novos meios construtivos em conexão com as tensões modernas, que permite tomar a arquitetura desde o final do século XIX como uma ode crítica ao espaço.

Affonso Eduardo Reidy participou desse processo histórico, contribuindo com sua obra para a fenomenização espacial e com suas breves intervenções discursivas para o debate sobre a conceituação do espaço. Ao final da resposta à pergunta sobre como via as correntes organicista e racionalista, bem como suas relações com a realidade brasileira, feita por Ferreira Gullar e Alfredo Britto no "Inquérito Nacional de Arquitetura", em 1961, o arquiteto assume uma posição eqüidistante dos pólos antagônicos no debate corrente e posiciona-se no debate sobre a relação entre função e forma na arquitetura:

"É certo que o simples fato de uma construção atender a finalidades puramente funcionais não é condição suficiente para que mereça a designação de obra de arquitetura. Entretanto, não se pode dissociar da arquitetura o seu aspecto utilitário, aquele que lhe deu, inclusive, motivação. A arquitetura não pode ser considerada, apenas, uma escultura vazada. O seu ajustamento ao fim a que se destina não lhe tira, de forma alguma, a sua condição de ser essencial e fundamentalmente obra

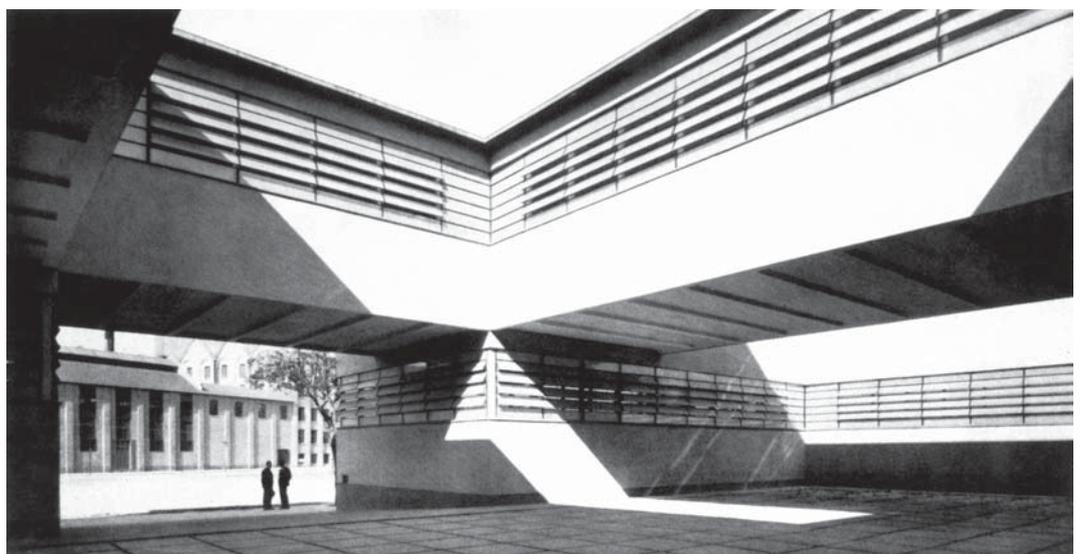
de arte. Mas o que realmente melhor a define e a caracteriza é a sua concepção espacial" (Reidy, 1987, p. 182).

O arquiteto reafirma, assim, a necessidade de conciliação entre utilidade e beleza no projeto arquitetônico e defende a espacialidade não só como um dos atributos da arquitetura, mas como a sua melhor definição e característica. O que impõe imediatamente algumas questões: como Reidy fenomeniza o espaço? Como promove o jogo das formas?

Nos primeiros projetos, como o Albergue da Boa Vontade, de 1931, o arquiteto configura espaços e volumes majoritariamente ortogonais cujas exceções também são delineadas por formas puras – círculos e trapézios. Os elementos de sustentação alinham-se com as alvenarias, determinando recintos cúbicos totalmente vazios. Na sucessão desses projetos, as composições tornam-se cada vez mais abertas e assimétricas, expandindo sua espacialidade na área circundante.

Na cronologia de suas realizações, o edifício-sede da Polícia Municipal marca o início da ênfase na tectônica e de uma maior dinamicidade espacial. Se, nos primeiros projetos, o jogo do espaço é feito pelos volumes, nas obras seguintes esse jogo principia já na articulação dos elementos que compõem os planos e os volumes. Diferenciando e

Figura 3: Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pompeu, Albergue da Boa Vontade, Rio de Janeiro, 1931. Fonte: Bonduki (2000).



contrapondo com clareza os elementos de sustentação e os delimitadores espaciais, o arquiteto explicita a obra de arquitetura como produto de montagem e evidencia o sistema portante, propondo-o como acontecimento plástico. Entretanto, apesar de operar com os princípios da planta e da fachada livres, que permitem composições dinâmicas dos espaços e dos volumes, Reidy explora timidamente a plasticidade inerente ao ideário corbusiano. Nos exteriores, apesar da diferença com relação aos volumes planares dos primeiros projetos, a tensão plástica deriva apenas de diferentes recuos da fachada com relação aos pilotis.

Após a experiência com Le Corbusier na elaboração dos projetos da Cidade Universitária e do edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde, em 1936, o jogo com as formas se torna cada vez mais dinâmico. O projeto do edifício-sede da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, de 1938, anuncia a disposição do arquiteto para uma maior experimentação plástica. Elementos de apoio e planos divisórios são claramente distintos e totalmente independentes. Notas excepcionais, curvas e oblíquas, inseridas na malha ortogonal do sistema portante, quebram a regularidade da planta e indicam a liberdade possível. As fachadas, que nos projetos anteriores parecem planos perfurados, passam a ser explicitadas como planos resultantes da articulação de elementos arquitetônicos e se

justapõem com vistas à configuração dos espaços e volumes. Planos e volumes curvos e trapezoidais animam a volumetria retilínea que se estende com assimetria no terreno.

Essa experimentação tem prosseguimento ainda mais livre no projeto do bar na praça Antonio Vizeu, de 1939, que indica o sentido dessa arquitetura nos anos 1940. É quando o arquiteto rompe com a dominância ortogonal no desenho dos espaços e volumes, expandindo a caixa cúbica e acentuando a ação espacial no entorno. Nos projetos elaborados até então prevalecem espaços e volumes regulares, conformados por perímetros quadrados e retangulares; as formas não ortogonais funcionam como notas de exceção. No projeto do edifício-sede da Prefeitura, de 1938, os detalhes curvos e oblíquos são explorados apenas em alguns detalhes dos pavimentos próximos ao térreo e à cobertura. Na segunda versão do projeto do edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, de 1944, persiste a concentração na base e no topo, mas o edifício já é, por inteiro, um acontecimento antiortogonal.

Na maioria dos projetos desenvolvidos em seguida, as plantas voltam a ser majoritariamente ortogonais, mas os espaços e volumes continuam tendo configurações inusitadas, geradas a partir da articulação dos planos de vedação aos elementos de sustentação segundo as possibilidades da

Figura 4: Affonso Eduardo Reidy, projeto do edifício sede da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1938. Fonte: Bonduki (2000).





Vista geral da maquete do bar, que seria construído em uma praça no Bairro da Tijuca.
General view of scale model of the bar, which would be built in a public square of Tijuca District.

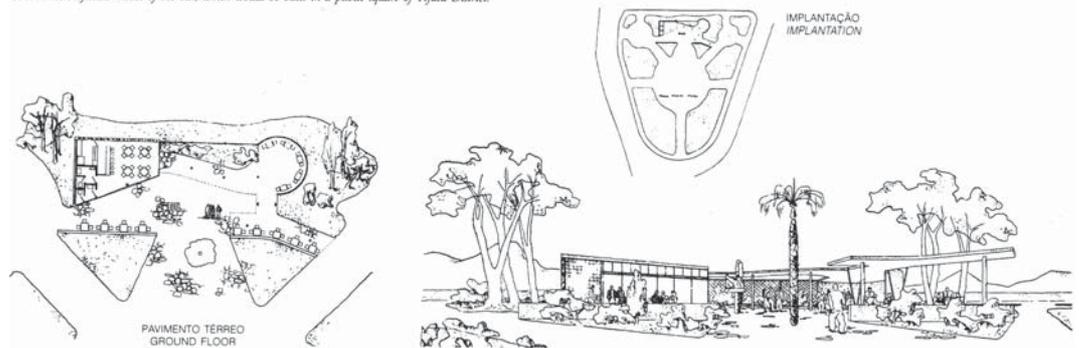


Figura 5: Affonso Eduardo Reidy, projeto de bar na praça Antonio Vizeu, Rio de Janeiro, 1939. Fonte: Bonduki (2000).

geometria euclidiana. No bloco da escola e do ginásio do conjunto residencial do Pedregulho, de 1947, Reidy parte de plantas com ângulos unicamente retos para chegar a volumes e espaços expansivos com planos curvos e oblíquos; no projeto da fábrica da Sidney Ross Company, de 1948, nenhum dos blocos é um prisma ortogonal, embora quase todas as plantas o sejam. Negação da ortogonalidade que culmina no Teatro Armando Gonzaga, de 1950, no qual há um único espaço cujos limites são totalmente ortogonais – o hall de entrada para funcionários e artistas – e poucos são os planos configurados como quadrados e retângulos, pois algumas curvas e muitos ângulos agudos e obtusos geram superfícies trapezoidais. No bloco principal, as duas únicas paredes de perímetro ortogonal e prumo vertical são cobertas por quebra-sóis que rompem com a continuidade da superfície e reafirmam o caráter multifacetado do volume.

No projeto da fábrica da Sidney Ross Company, o volume do bloco principal é delineado pelos planos articulados aos elementos de sustentação localizados em recuo com relação às fachadas, enquanto no bloco da cantina o sistema portante define um volume vazado em cujo interior se desenvolvem os espaços. Essa estratégia plástica, já presente nos blocos do ginásio e dos vestiários do Pedregulho, é encontrada também no Teatro Armando Gonzaga, onde o perfil do volume é definido pelo plano auto-sustentante

da cobertura, assim como em várias obras seguintes. O volume centrado desse teatro, com seus recuos e avanços, marca um momento de inflexão, assim como o bloco das salas de aula da Escola Experimental Brasil-Paraguai, em Assunção, de 1952, no qual existem os dois tipos de situação: na fachada do interior do conjunto, os elementos de sustentação estão recuados do plano da fachada, enquanto na fachada oposta o sistema portante delineia o perfil do volume. Na continuidade, o bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1953, indica a tendência do arquiteto de transpor os elementos de sustentação do interior para a periferia do volume, fazendo do sistema portante o principal elemento na configuração dos edifícios. Se, quando o perfil é dado pelos planos, a volumetria expande-se sobre o terreno, à medida que os elementos de sustentação ganham evidência e delineiam a forma, os volumes concentram-se cada vez mais. Nas soluções com sistema portante recuado, os planos avançam no espaço e determinam configurações plásticas predominantemente centrífugas; quando os delimitadores espaciais recuam para serem contidos pelo enquadramento portante, passam a prevalecer conjuntos centrípetos. Assim, se a escola em Assunção é um conjunto de dominância centrífuga, no museu do Rio de Janeiro, ao contrário, a força centrípeta domina, confirmando o novo sentido da pesquisa de Reidy.

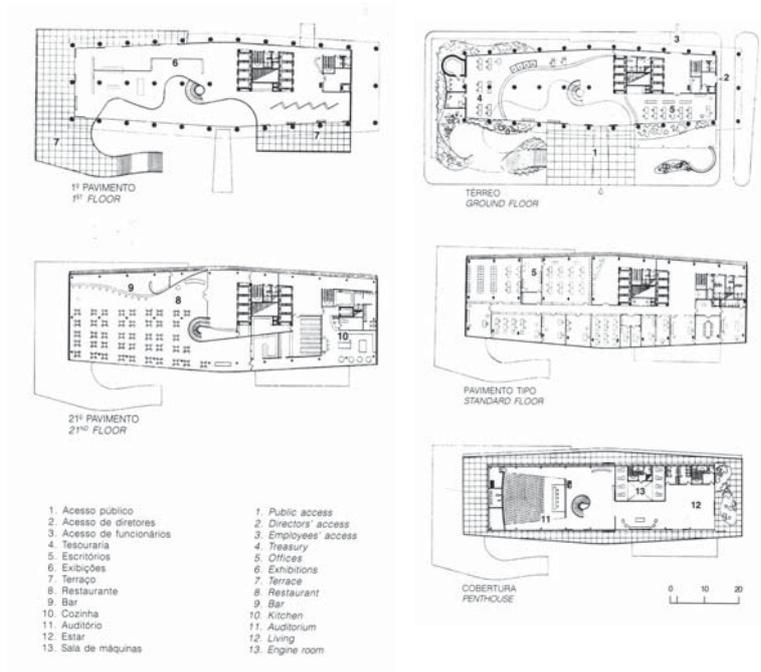
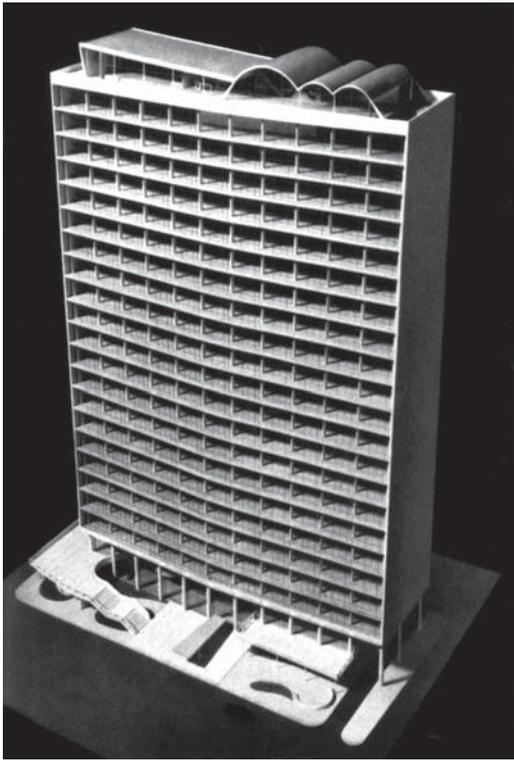
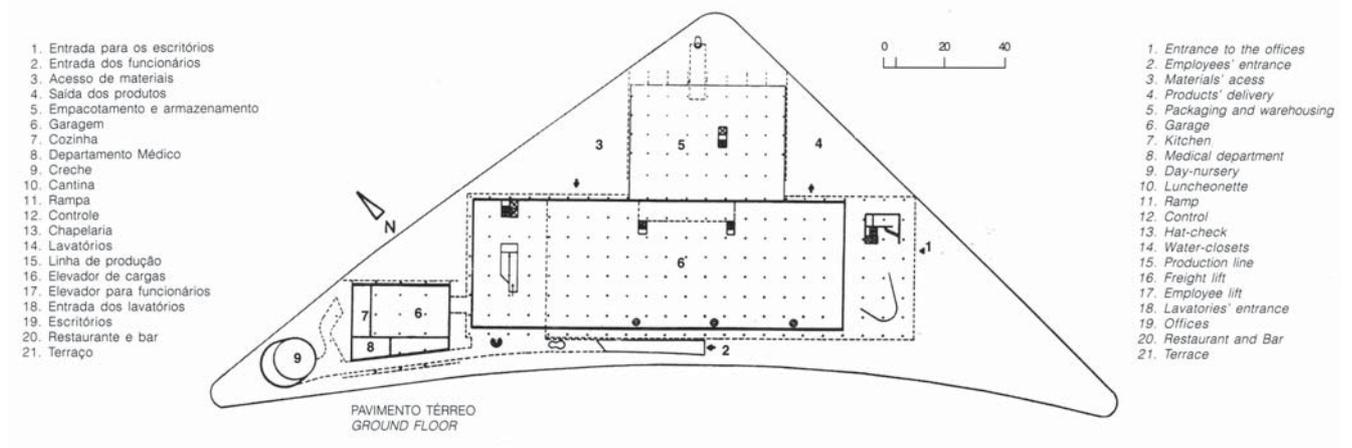


Figura 6: Affonso Eduardo Reidy, projeto do edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1944 (segunda versão). Fonte: Bonduki (2000).

Figura 7: Affonso Eduardo Reidy, projeto de fábrica para Sidney Ross Company, Petrópolis, 1948. Fonte: Bonduki (2000).



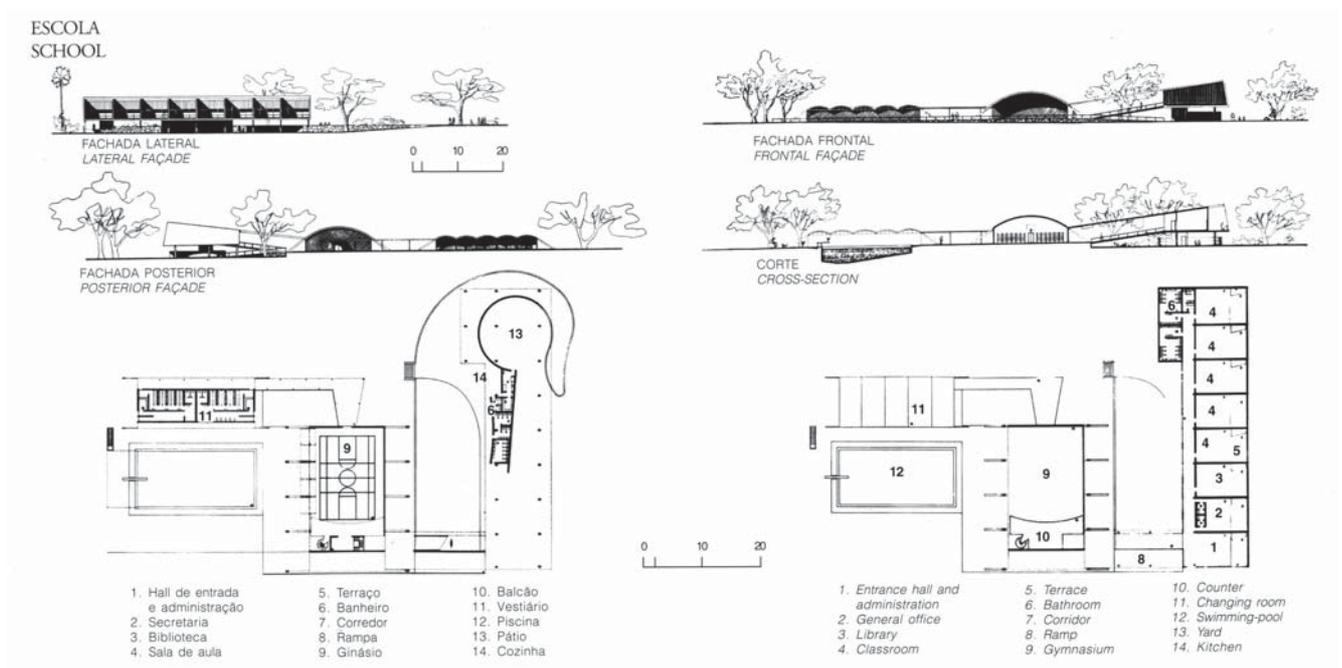
De par com essa maior contenção espacial, as formas elementares reaparecem. Comparado ao conjunto residencial do Pedregulho, o conjunto da Gávea, de 1952, apresenta uma maior regularidade no tratamento dos volumes e espaços, que se estende a outros projetos de meados da mesma década, como o Teatro do Estudante, de 1955. Com efeito, a partir de então e até as últimas obras – o Fórum de Piracicaba e os pavilhões do Parque do Flamengo, de 1962 –, predominam espaços e volumes gerados a partir de retângulos, quadrados, círculos e triângulos. Ao final, o arquiteto continua a enfatizar o sistema portante na configuração volumétrica, mas concentra-se em formas puras e simples.

Em síntese, pode-se dizer que a arquitetura de Reidy é uma pesquisa sobre a dialética entre os sistemas de sustentação e vedação na configuração plástica. Partindo de volumes puros nos quais o sistema portante está embutido na alvenaria, o arquiteto primeiro explicitou os elementos de apoio, depois rompeu com a pureza volumétrica, em seguida levou a grade portante do interior para a periferia dos volumes e, por fim, retornou aos volumes puros, embora preservasse a distinção entre elementos de sustentação e planos de vedação. Com relação às formas, o arquiteto partiu da dominância ortogonal, experimentou construir tanto com planos curvos e oblíquos quanto com volumes cilíndricos e

trapezoidais, primeiro de modo discreto, depois intensamente, mas, ao fim, usou-os novamente como notas excepcionais em conjuntos predominantemente retilíneos. Assim, de um início purista, chegou a soluções mais complexas, sempre equilibradas e contidas, para retornar ao purismo. Se é evidente que sua obra privilegia a revelação da forma do objeto, já que a configuração espacial é muitas vezes residual, é claro também que o espaço tem uma importância crescente em sua pesquisa. No interior, partindo de espaços cúbicos contidos em volumes puros, procurou depois soluções de maior complexidade geométrica, recorrendo a formas fluidas e abertas, para retornar por fim aos espaços regulares circunscritos em volumes puros. Externamente, o espaço logo procurou ser e continuou sendo assimétrico, descentrado e centrífugo, embora fosse mais e mais contido ao final.

Essa diversidade de configurações plásticas, além de evidenciar uma pesquisa contínua, revela a impossibilidade de resumir a arquitetura de Reidy a um só modo de articular planos de vedação e elementos portantes com vistas à conformação volumétrica e espacial, nem tampouco a um único motivo formal. A curva elogiada por Serra no conjunto residencial da Gávea leva a pensar, obviamente, em outras curvas, mas também em retas e oblíquas, em quadrados, retângulos, triân-

Figura 8: Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial do Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947. Planta baixa e vista da escola. Fonte: Bonduki (2000).



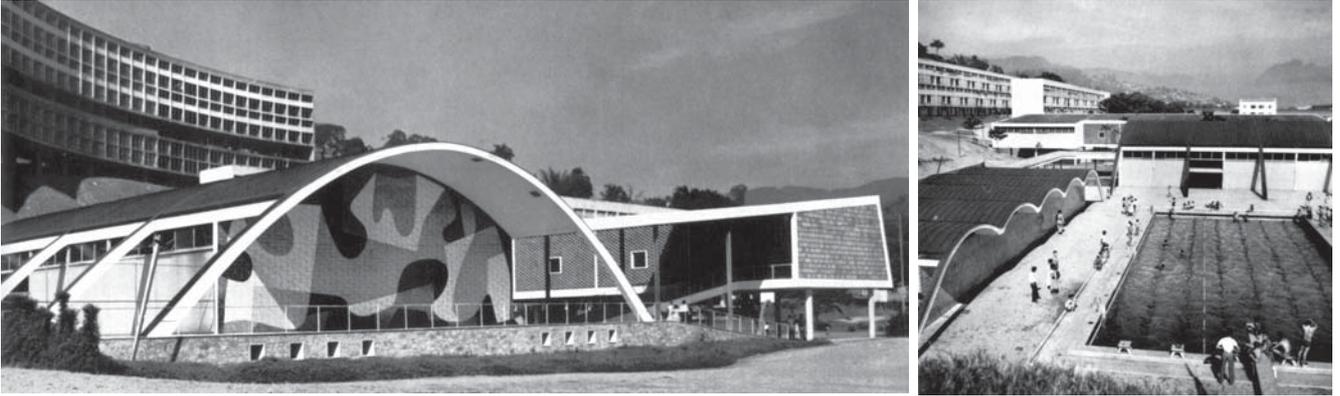


Figura 9: Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial do Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947. Vista da escola. Fonte: Bonduki (2000).

gulos, trapézios e outras formas da geometria euclidiana. A plasticidade de Reidy não é exclusiva nem predominantemente curvilínea. Seria mais fácil afirmar o contrário: a dominância ortogonal. É mais justo, contudo, dizer que o arquiteto logo percebeu que toda forma precisava de justificação, necessitava estar racionalmente informada, e, portanto, a curva poderia ser por vezes tão ou mais pertinente, lógica e racional do que a reta. Nesse sentido, como indicou Serra, para Reidy a grade é *passé*, mas não porque esteja superada e sim porque deve ser justificada como qualquer outro princípio ou elemento plástico. E mais: se a plasticidade é o elemento capaz de resolver o projeto, se é com o agenciamento espacial e a construção dos volumes que o programa ganha vida, a racionalidade que deve presidir o ato projetual tem por fundamentos a razão e o método, mas também a inventividade; o espaço da razão deve ser ao mesmo tempo rigoroso e livre. Nesse sentido, o trabalho de Affonso Eduardo Reidy marca um dos limites da vertente racionalista do modernismo arquitetônico do Rio de Janeiro, sendo o ponto de equilíbrio entre o imperativo das formas inusitadas, por vezes arbitrárias, de Oscar Niemeyer e o absoluto das formas regulares, também caprichosas em muitas ocasiões, de Jorge Machado Moreira e Álvaro Vital Brazil.

Uma racionalidade plástica como a de Reidy só é possível graças aos sistemas industriais de construção, a uma relação entre a forma e a tecnologia contemporânea. Entretanto, em vez de remeter as experiências do arquiteto à idéia de *zeitgeist*,

tomando-as como evidências do suposto "espírito do tempo", Serra sugere que elas derivam do "espírito do lugar", do *genius loci*, da cultura desenvolvida a partir da situação geográfica do Rio de Janeiro. Com certeza, a plasticidade de sua arquitetura deriva de uma relação entre forma e paisagem. Não por acaso essa plástica liberou-se pela primeira vez com o projeto do pequeno bar em uma praça pública no meio da floresta – encontro da razão com a natureza aculturada que se desdobrou em formas sinuosas a roçar as montanhas do Rio de Janeiro e em formas angulosas às margens do rio em Assunção, para encontrar seu último enlace à beira-mar carioca. Reidy afirma que "a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão da maior importância" (Reidy, 2000, p. 164). No Pedregulho e na Gávea, onde os sítios são inexpressivos, é o gesto do arquiteto que transforma montanhas quase anódinas em parceiras de um jogo plástico intenso. No Parque do Flamengo, o conjunto construído qualifica um sítio de conformação amorfa seguindo as indicações exuberantes de seu entorno natural – o panorama da baía de Guanabara, a vista do Pão de Açúcar, como também ocorre no MAM-RJ. A submissão da natureza à ação humana com vistas a sua efetiva transformação em paisagem é uma lição que Reidy aprendeu com Le Corbusier – em sua obra de modo geral e nos projetos para o Rio de Janeiro, especificamente. Além de ser um dado da equação projetiva que também deve ser "resolvido", a condição física do terreno é um estímulo à imaginação. Contraponto, confronto até, entre construção e sítio só possível em decorrência da técnica contemporânea e da razão capaz de

promover a interlocução entre arquitetura e paisagem. Retomando uma vez mais as reflexões de Serra, trata-se não de mimese das formas da paisagem e sim de reflexão sobre sua lógica estrutural.

No diálogo com a espacialidade do Rio de Janeiro, as formas livres e emocionantes de Reidy poderiam remeter à idéia de *volksgeist*, de "espírito do povo" cuja premissa original e constante seria exatamente o "espírito do lugar", a cultura da paisagem constituída a partir da especificidade geográfica e da atemporalidade da natureza. Contudo, se Reidy

gera as formas de sua arquitetura a partir dos indicativos de beleza e dramaticidade da paisagem carioca, também respeita e explora as especificidades de cada sítio, as particularidades dos programas e as características das técnicas de construção contemporâneas. Não há em sua obra uma evidência sequer de tentativa de rememoração da cultura local, seja de uma nacionalidade arquitetônica ou de uma brasilidade paisagística.

Se o arquiteto recusou em seus experimentos plásticos a articulação com as práticas tradicionais de uso e

Figura 10: Affonso Eduardo Reidy, Teatro Armando Gonzaga, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: Bonduki (2000).

Figura 11: Affonso Eduardo Reidy, Teatro Armando Gonzaga, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: Bonduki (2000).

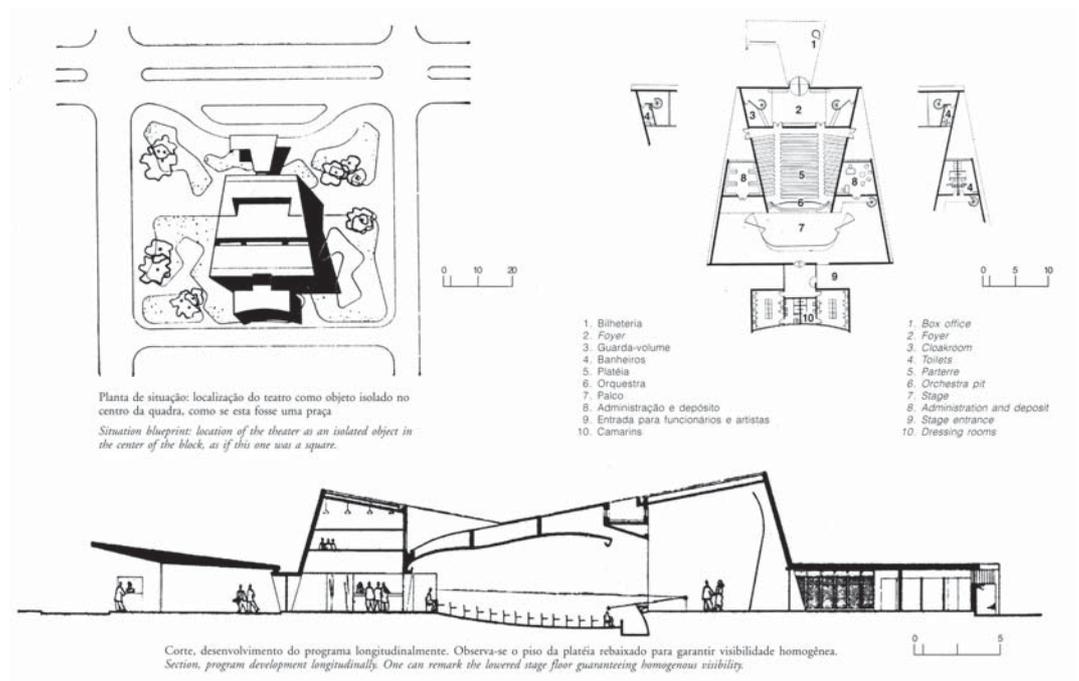


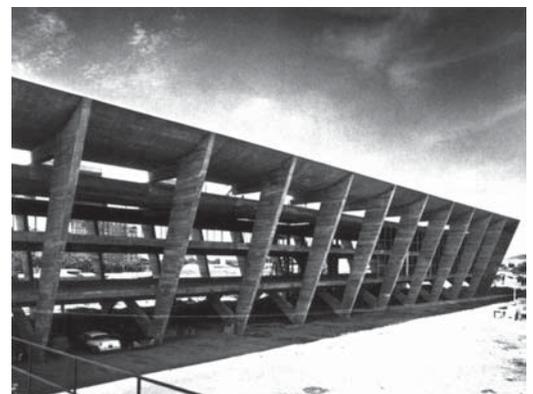
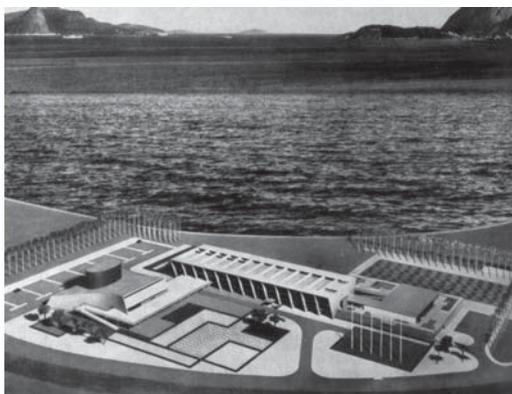
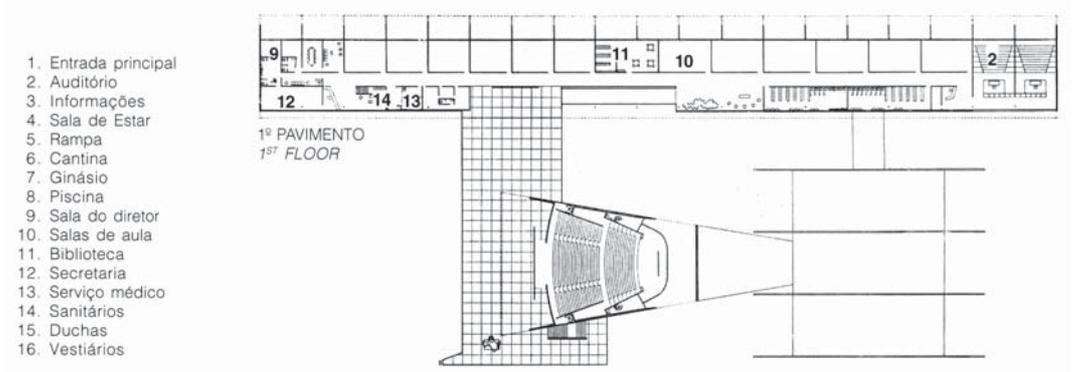
Figura 12: Affonso Eduardo Reidy, Escola Experimental Brasil-Paraguai, Assunção, 1952. Vista do bloco das salas de aula. *Fonte:* Bonduki (2000).



Figura 13: Affonso Eduardo Reidy, Escola Experimental Brasil-Paraguai, Assunção, 1952, planta baixa. *Fonte:* Bonduki (2000).

Figura 14: Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Vista do bloco de exposições. *Fonte:* Bonduki (2000).

Figura 15: Construção do Museu de Arte Moderna. *Fonte:* Bonduki (2000).



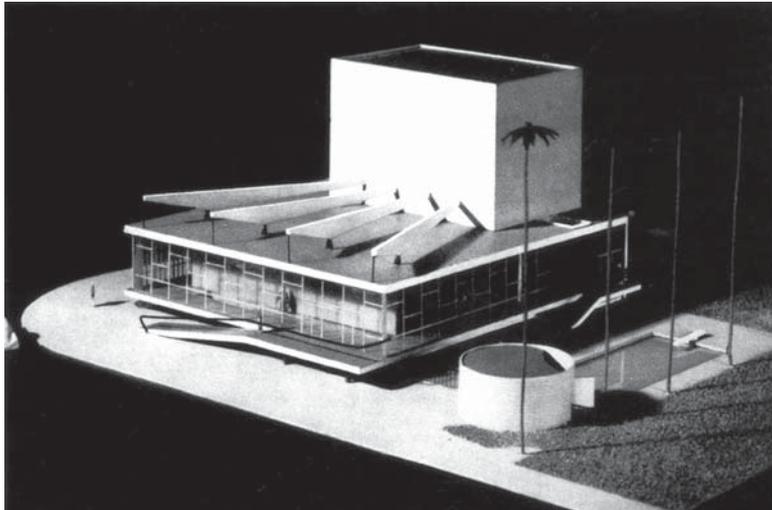
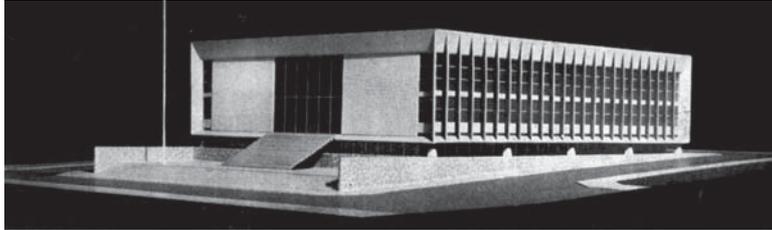


Figura 16: Affonso Eduardo Reidy, Fórum Municipal de Piracicaba, 1962. *Fonte:* Bonduki (2000).

Figura 17: Affonso Eduardo Reidy, projeto do Teatro do Estudante, Rio de Janeiro, 1955. *Vista da maquete. Fonte:* Bonduki (2000).

representação dos espaços é porque aderiu decididamente ao projeto do Movimento Moderno de implantação de uma nova plasticidade: o espaço autônomo da razão emancipada. Sua arquitetura exige, assim, o embate imediato de quem a usa ou vê com o espaço moderno e sua racionalidade abstrata. Hoje, mesmo incompletas, alteradas e arruinadas em sua maioria, suas obras ainda propõem esse enfrentamento.

Opção que, mesmo considerando o esforço ímpar de Reidy para construir uma sociedade justa com sua arquitetura, pode parecer apenas um exemplo a mais de formalismo purista e anti-social, de redução do espaço a uma experiência insulada, traços característicos da arquitetura moderna.⁷ O que reduziria suas realizações a pouco mais que experiências plásticas, fazendo-as participar do processo de transformação social mais como meios de atualização estética, conferindo uma nova imagem aos espaços do poder estatal e renovando o gosto dos usuários e transeuntes, do que como elementos de ações políticas visando à alteração do quadro de desigualdades da sociedade brasileira.

Contudo, apesar de revelar as ambigüidades e contradições do Movimento Moderno, esse formalismo traz no seu próprio cerne o ideal de transformação social, pela crença dos arquitetos modernistas no caráter regenerador da nova forma, na capacidade dos edifícios de re-educarem os hábitos e a percepção da população, instituindo novos modos de ver e viver. Ingênua e impositiva, com certeza, muitas vezes autoritária, essa crença gerava mudanças na proposta dos modernistas: transformando-a de revolucionária em reformista, reduzia suas ambições e implicava outra estratégia de ação, a preferir intervenções pontuais em vez de grandes projetos totalizantes. Assim, a opção final do arquiteto – retornar à contenção plástica, tendo partido de configurações contidas e chegado à expansão – pode ser vista, para além da influência crescente da obra de Mies Van der Rohe no meio arquitetônico brasileiro dos anos 1950, como o resultado de uma reflexão crítica sobre as reais possibilidades de transformação social com o racionalismo arquitetônico, sobre os limites do projeto modernista na cultura brasileira. Recuo introspectivo que se revela tanto uma autocrítica ao otimismo inicial do Movimento Moderno quanto

7. A esse respeito, ver FORTY, Adrian, *op. cit.*; especialmente as páginas 271-275.

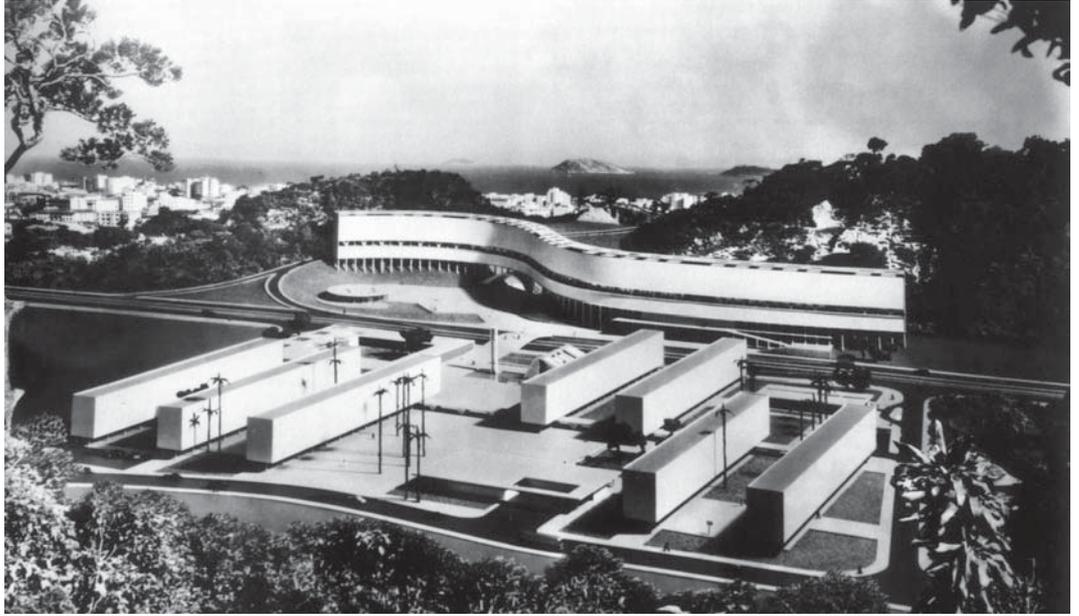


Figura 18: Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial da Gávea, Rio de Janeiro, 1952. Vista da maquete. *Fonte:* Bonduki (2000).

Figura 19: Affonso Eduardo Reidy, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, 1962. Vista do conjunto. *Fonte:* Bonduki (2000).



uma tática de transformação social com experiências plásticas circunscritas. Apesar de reconhecer suas limitações, a forma moderna reafirma seu poder de ação; sua natureza crítica, mostra-se atual.

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nuestra Visión, 1973.
- BONDUKI, N. (Org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editorial Blau, 2000. 216 p.
- LE CORBUSIER. O que é Arquitetura? *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, ano I, n. 4, nov.-dez. 1936.
- MARQUES DOS SANTOS, A. C. Entre a destruição e a preservação: notas para o debate. In: SCHIAVO, C.; ZETTEL, J. (Orgs.). *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.
- PINHEIRO, G. P. A estrutura livre. In: *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, ano II, n. 4, jul.-ago. 1937.
- REIDY, A. E. Ministério de Educação e Saúde Pública. In: *Revista da Directoria de Engenharia*, Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, ano IV, n. 18, set. 1935.
- _____. Inquérito Nacional de Arquitetura. In: XAVIER, A. (Org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: PINI, 1987.
- _____. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: BONDUKI, N. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editorial Blau, 2000. p. 164.
- SANTOS, P. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.
- SERRA, R. Palestra de Richard Serra. In: – *Rio Rounds*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno

Roberto Conduru

Abstract

The text analyses how Affonso Eduardo Reidy explores the plastic possibilities open up by the new means of construction in his projects and built works, as well as in his texts, contributing for the theory and creation of space in archotectonic modernity.

Key words: Affonso Eduardo Reidy, rationalism, formalism.