

3

As construções da memória e a Casa Nordschild

3.1

Registros na imprensa – Suportes da memória coletiva

Na segunda metade do ano de 1931 encontra-se, nos principais jornais em circulação no Rio de Janeiro, não só um farto noticiário, mas um verdadeiro debate público que reverbera as diretrizes e acontecimentos do meio arquitetônico na cidade. Os jornais tornam-se uma das principais arenas onde se travam as disputas entre modernos e acadêmicos, e que parecem atingir, nesse momento, o seu ápice. Os principais temas em pauta referem-se aos debates em torno da gestão de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes, da abertura do XXXVIII Salão Oficial de Belas Artes em primeiro de setembro, da demissão de Lucio Costa e sua equipe de professores em 18 de setembro, da greve dos estudantes que a ela se segue, e da chegada de Frank Lloyd Wright ao Rio de Janeiro em 2 de outubro. Com seu prestígio e apoio incondicional à causa modernista, Wright amplia ainda mais o debate e a repercussão pública da polêmica, acirrando os ânimos entre os dois campos em disputa. Durante esse agitado período é possível encontrar diariamente, nos principais jornais cariocas, notícias a respeito desses acontecimentos, tendo, repetidas vezes, como chamada principal “O Caso da Escola de Belas Artes” que parece, como numa novela, apresentar a cada dia um novo capítulo.

A inauguração da Casa Nordschild, em 22 de outubro, enseja um tanto para os modernistas tendo em vista a ampla cobertura jornalística que registra também o sucesso de sua exposição. Vários fatores contribuíram para a repercussão desse evento. São as próprias matérias jornalísticas que dão os indícios desses fatores.

Já na véspera do dia da inauguração da casa, são publicadas duas matérias sobre o assunto. Com a chamada “O Revolucionário das Moradias”, o jornal *O Globo* anuncia: “Gregori Warchavchik vae mostrar amanhã o que é uma casa bem moderna”. A matéria tem início com uma descrição curiosa da pessoa e da atividade do arquiteto:

“Gregori Warchavchik, alto, rico e louro, ganhou em São Paulo, o nome de revolucionário das moradias, porque deu á cidade uma porção de casas novas, diferentes e esquisitas, que o povo começou por achar malucas e acabou por achar bonitas”.

Em seguida informa que,

“Vencida a batalha em São Paulo, o architecto volta, agora, as suas vistas para o Rio, e amanhã inaugura, na rua dos Toneleiros nº138, em Copacabana, a exposição da nova casa que construiu para o Sr. William Nordschild”.

Abre-se então um razoável espaço no diário para que “elle mesmo”, Warchavchik, explique porque “anda revolucionando as moradias”. Seguem-se as palavras do arquiteto que, de modo didático e diplomático, como de costume, aproveita a oportunidade para, uma vez mais, justificar a necessidade de mudanças e divulgar os ideais da nova arquitetura. Sendo este seu primeiro discurso público no Rio de Janeiro, insiste, cuidadosamente, ao longo da entrevista, em afirmar que o projeto da arquitetura moderna, apesar de ser uma tendência universal, preocupa-se também em contemplar as características locais. Logo no início de sua fala, Warchavchik explica:

“Haverá um só estilo moderno, com as suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Teremos talvez uma architectura européia, outra sul-americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estylo mundial, creado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para a construção, o concreto, o ferro, o vidro. Aliás, construindo pelas leis da mecânica, da estática, da óptica, da acústica, leis estas todas universaes [...], seremos obrigados a formas todas scientificas, que por isso serão as mesmas para todos os países do mundo. Apesar disto, esta architectura, será a mais regional possível, porque a sua principal exigência será a de adaptar-se á região, ao clima, aos costumes do povo. O architecto do futuro não copiará cousa alguma. Procurará inspirar-se no material, do qual usará sempre o mais nobre possível, estudando as condições físicas e os costumes de vida particular dos futuros habitantes. Assim as construções terão carácter original; formar-se-á um estilo novo, próprio do lugar, confortável e de absoluta beleza”.

Warchavchik procura, dessa forma, conciliar as noções de “espírito do tempo” e “espírito do lugar”, atendendo a uma das exigências primordiais do programa modernista brasileiro desde a Semana de Arte Moderna de 1922, e uma das questões mais delicadas e controversas do processo de implantação e desenvolvimento da nova arquitetura no país. Além disso, faz questão de defender o espaço de liberdade para expressões individuais ao afirmar que:

“o architecto que tiver talento, procurando ser original e verdadeiro, transformando idéias novas em formas novas, apesar de se conservar nos moldes destas leis todas, apesar de segurado pela disciplina



Figura 1. Jornal O Globo. 21.10.1931.

férrea da técnica, será um artista muito individual pela força de seu espírito creador. A escola nova de arquitetura continua a antiga tradição dos verdadeiros grandes mestres. Nunca deixaram de ser creadores, renovadores, de acordo com as exigências novas de épocas novas, e nunca deixaram de ser originais” [...].

Com essas palavras, Warchavchik abre o campo, e de certa forma sinaliza, para a diversidade que a arquitetura moderna brasileira iria alcançar, principalmente a partir da década de 1940. Ao mesmo tempo, vincula o novo à tradição, pois ambos são regido por “leis” universais, ou seja, vincula o racionalismo moderno a uma certa ascendência clássica, como aspiração a ordem e estabilização.

Ao final de sua entrevista, no entanto, Warchavchik deixa transparecer uma visão que parece, na verdade, muito mais identificada com o internacionalismo do movimento moderno ao encerrá-la com os seguintes termos:

“[...] o surto das tendências modernistas, em arquitetura, acompanhado, desde logo, por um desenvolvimento rápido e surpreendente do espírito novo nas novas gerações, tem o valor de uma nova renascença. A vida deste século dynamico exige o progresso e a transformação da architectura, e pelas necessidades que a excepcional situação produz, pouco a pouco tudo está sendo modificado. Será ingenuidade acreditar que a architectura se poderá furtar ás imperiosas exigências da vida actual. Ella não póde eximir-se á transformação que alcança todas as faces da actividade humana”¹.

Warchavchik estava, de fato, bastante integrado e comprometido com os setores mais avançados da vanguarda artística européia, comungando seu ideal de uma ampla reforma social, sendo não apenas o representante oficial da América Latina junto aos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), por indicação de Le Corbusier, mas também um ativo membro dessa vanguarda, mantendo contatos internacionais, trocando correspondência freqüente com personalidades como Siegfried Giedion e outros agentes responsáveis pela mobilização internacional em prol da “causa” modernista. Warchavchik foi, inclusive, um dos responsáveis pela primeira visita de Le Corbusier à São Paulo, em 1929.

¹ O GLOBO, “O Revolucionário das Moradias” , p. 02.

A segunda matéria publicada ainda no dia 21 de outubro, véspera da inauguração da casa, encontra-se no *Diário de Notícias* com o título “Arte Moderna, Definida por um Artista Moderno” e o subtítulo “Gregori Warchavchik e sua ‘Casa Modernista’, *Um convite a toda a gente*”. Assim como no *O Globo*, a matéria tem início com uma descrição curiosa do arquiteto como sendo “um colosso louro, de ombros largos, cara larga iluminada por dois olhos vivíssimos. Um sorriso permanente, como se a vida e seus interlocutores fossem criaturas agradabilíssimas”. Segue-se uma pergunta do jornalista, “É russo?” ao que Warchavchik responde, “Actualmente sou brasileiro”. A matéria continua com o mesmo tom informal:



Figura 2. Convite para a inauguração da Casa Nordschild.

“E, como se não bastasse a complicação do nome cheio de consoantes, confessa que nasceu em Moscou. Contudo, poucos artistas com tataravôs botocudos estarão integralizados no momento artístico nacional como Warchavchik. Em São Paulo toda a gente já aprendeu a pronunciar o seu nome. É que ele é, sem favor, um grande architecto, o architecto que soube realizar na paulicéia caprichosa essas casas que a gente moderna deseja e que não é bem o ‘bungalow’ complicado com janelinhas onde não cabe a nossa cabeça, nem chaminés que atrapalham os fios da antena de rádio.

Há quase dois anos, o Rio ouviu falar de uma *casa modernista* que estava aberta, em São Paulo, a visitação do público. Viu photographias e ouviu elogios. Mas não logrou contemplar a maravilha que arrastou toda a população paulistana ao Pacaembu para olhar, em uma quebrada da avenida vermelha, aberta na colina, o bloco branco que era a mais moderna expressão de arte de morar”.

O jornalista passa a seguir a palavra a Warchavchik para que ele diga o que pensa do movimento moderno no Brasil:

“Creio que o Brasil está numa febre de progresso nunca vista. Tenho a impressão de que, por toda parte, as idéias novas estão ganhando terreno. O povo brasileiro é muito vivo, muito inteligente. Não é de se estranhar que o seu progresso tenha atingido um rythmo vertiginoso, especialmente desde que está em contacto mais próximo com a Europa, os Estados Unidos, com todo o mundo enfim, por intermédio do cinema, do livro, da revista, do immigrante e do turista. É bom que sofra estas influências todas, pois com a riqueza de impressões que lhe podem proporcionar as culturas antigas européias e asiáticas, e as modernas conquistas da Europa e dos Estados Unidos, poderá a mentalidade brasileira, uma vez assimilada ao seu fundo latino-americano, cristalyzar tudo isso. Resultará a nova mentalidade brasileira, que não será mais colonial. [...]”

Daí em diante marchará para frente liberta da pressão cultural exercida pela mãe Portugal e mais tarde pela governante França, podendo saber andar e pensar sozinho, atingindo o máximo desenvolvimento”.

Depois dessa explanação, o repórter retoma a palavra para dizer que “Havia outro assumpto, porém, sobre o que desejaríamos ouvir Gregori Warchavchik. Era a sua ‘Casa moderna’, contruída á rua toneleiros, 138, em Copacabana, que vae estar aberta de amanhã, 22, até 26 do corrente, diariamente das 14 ás 21 horas. Sobre ella não obstante a nossa insistência, o architecto silenciou. Convidou-nos a ir vê-la” explicando: “Depois eu falarei. Mas tenho certeza de que voltará de lá com tantas coisas para dizer que dispensará nova entrevista...”².

Nessa entrevista, Warchavchik aborda questões bem diferentes da anterior, deixando ainda mais clara a visão internacionalista e o compromisso maior com sua época. Além de uma visão extremamente otimista e progressista do Brasil, o arquiteto entende que o país se tornará cada vez mais independente na medida em que se abrir, cada vez mais, às influências externas. A influência de outras culturas é vista de forma positiva, como fator enriquecedor. Além disso, para ele, esse é o meio pelo qual o Brasil deixaria de ter uma mentalidade colonial. Warchavchik enfatiza a importância dos meios de comunicação – sem esquecer a contribuição do imigrante ou do turista – através dos quais as trocas e novas informações se efetivam, incentivando novos empreendimentos.

No mesmo dia, diversos jornais da cidade anunciavam uma palestra de Frank Lloyd Wright na Escola Nacional de Belas Artes a convite de seu diretório acadêmico. O próprio *Diário de Notícias*, com a chamada “*Architettura Moderna. A Palavra do Architecto Frank Lloyd Wright*”, convidava todos os interessados a assistirem a palestra do “consagrado architecto”³.

Nessas duas primeiras referências públicas à inauguração da Casa Nordschild, o mote é, evidentemente, o fato de ela ser a primeira obra de Warchavchik no Rio de Janeiro, tendo o arquiteto já alcançado então um reconhecimento relativamente amplo em função não só de sua atuação pioneira e polêmica em São Paulo: Warchavchik acabara de cumprir, também, um papel importante na recém frustrada tentativa de reforma da Escola Nacional de Belas Artes a convite de Lucio Costa.

No dia da inauguração da Casa Nordschild, *O Globo* abre novamente espaço em suas páginas para noticiar o evento com a chamada “Uma Expressão da Architectura Moderna no Rio”. Acompanha a notícia, uma fotografia do terraço da casa

² DIÁRIO DE NOTÍCIAS, “Arte Moderna, Definida por um Artista Moderno”, p.03.

³ *Idem*, “Architettura Moderna. A Palavra do Architecto Frank Lloyd Wright”, p.01

com a legenda “Grupo de pessoas que visitaram, hoje, a curiosa residência”. O adjetivo “curiosa” substitui aqui o “esquisitas” da matéria anterior, não deixando de registrar, no entanto, o impacto provocado pelo projeto. Segue-se a matéria:

“O grande artista architecto que é o Sr. Gregori Warchavchik, acaba de dotar o Rio de Janeiro de uma das mais bellas affirmações de sua arte, na vivenda que planejou e que se ergue linda e amável, na sua simplicidade graciosa, á rua Toneleros n.138. O respectivo proprietário, Sr. William Nordschild, desejou mostrar aos jornalistas os encantos de sua nova residência e convidou-os para uma recepção em que lhes ofereceu um ‘cocktail’ cordial.

A casa foi minuciosamente visitada, sendo unânimes os gabos provocados pelas impressões de arte que os visitantes receberam, não só pela perfeita expressão da moderna arte architectonica que o prédio realisa, como pelo conjunto de bom gosto com que a casa foi dotada, desde o mobiliário de Laubisch & Hirth, e as cerâmicas da exposição allemã, até aos quadros de autoria de Leo Putz. Não podíamos desejar mais como boas as impressões dessa visita, pois toda decorreu entre agrados de um amphytrião cordial e dentro de um ambiente da mais requintada esthetica moderna”⁴.

Chama atenção, nesse artigo, o tom receptivo com que a “curiosa residência” é tratada. Ao longo da matéria ela é qualificada como “linda”, “amável”, “graciosa”, etc. E, ao contrário da informação contida nos livros de Yves Bruand e Lauro Cavalcanti, a matéria esclarece que esta não foi, em contraste com a Casa Modernista de São Paulo, uma exposição apenas de arquitetura. Ela foi também uma exposição completa, que buscava demonstrar o que era a idéia bauhauseana de uma “obra de arte total”. De acordo com essa idéia, o projeto arquitetônico não se encerra com a construção; ele inclui também o design de mobiliário, luminárias, detalhes de acabamento, entre outros. Todos esses elementos devem compor uma unidade coerente com o programa e a estética funcionalista, formando uma síntese integral entre arte e técnica modernas.

Um outro dado interessante do registro de *O Globo* é que ele localiza-se, na primeira página do jornal, exatamente ao lado de uma outra matéria anunciando “O Cruzeiro do Graff Zeppelin – A possante aeronave germânica voou sobre a cidade ás 2 horas de hoje”. Essa aeronave, um dos símbolos mais impressionantes da modernidade, passava então sobre o Rio de Janeiro, e seria o meio de transporte com o qual William Nordschild viajaria para a Alemanha em duas ocasiões (1932 e 1933), com sua família. Evidência de que, coerente, além de desejar morar numa casa moderna, confiava na tecnologia e segurança do mais avançado meio de locomoção

⁴ O GLOBO, “Uma Expressão da Architectura Moderna no Rio”, p.01.

transoceânico de seu tempo, “o grande pássaro germânico” como o designa o noticiário.



Figura 6. Jornal O Globo. 22.10.1931.



Figura 7. Embarque da família Nordschild no Graf Zeppelin. 1933.

Outro jornal de grande circulação no Rio de Janeiro, o *Correio da Manhã*, também cobriu a inauguração da Casa Nordschild com duas matérias, nos dias 23 e 24 de outubro. A primeira aparece com o título “A Exposição da Casa Moderna” e o subtítulo: “Inaugurou-se hontem, em Copacabana, uma exposição do architecto Gregori Warchavchik”. Essa matéria vem acompanhada também de uma fotografia com a legenda “Pessoas que compareceram á exposição em um dos terraços da casa moderna”. Ao contrário de *O Globo*, destaca-se aqui a presença de Frank Lloyd Wright no evento, abrindo-se espaço para que ele desse seu testemunho do acontecimento e da obra visitada:

“Como antecipamos, inaugurou-se hontem, ás 10 horas da manhã, uma exposição do architecto Gregori Warchavchik, a´rua Toneleiros n.138, Copacabana.

Compareceram ao curioso acontecimento o architecto Frank Lloyd Wright, o escultor Celso Antonio, o pintor Portinari, o poeta Manoel Bandeira, Sr. Herbert Moses, o architecto Lucio Costa e senhora, Srs. Renato Villela, Dourado, Jorge Machado Moreira, membros do directório acadêmico da Escola de Bellas Artes, jornalistas, pintores, escultores e architectos.

O Architecto Gregori Warchavchik acompanhou os presentes, prestando esclarecimentos sobre as applicações e disposições dos espaços interiores, que são de extensão horizontal e das aberturas largas protegidas por cortinas e terraços largos, que servem de *marquizes*, o que torna os interiores sombrios.

O Architecto Frank Lloyd Wright deu as suas impressões: disse não poder suppor que em Copacabana, isto é, no Brasil, encontrasse uma construção que se adapta ao clima e que foge aos processos e formas conhecidas, creando quase uma architectura brasileira. Acha que com um pouco de trabalho e imaginação, dirigidos nos rumos em que o Sr. Gregori se atira, dentro em pouco poderá haver no Brasil uma architectura moderna e racional. E affirmou não poder existir espetáculo mais soberbo do que o bairro que se extendia abaixo, com o bello mar por horizonte, se as construções obedecessem ao rigoroso sentido orgânico que rege a vida, e estivessem localizadas em seus próprios lugares.

O Sr. Lucio Costa expõe então, suas idéias sobre o racional das disposições internas, no que era secundado por signaes de aprovação do eminente architecto americano. O interior do pavimento em que estávamos, por exemplo, obedecia, quanto a decoração, uma perfeita harmonia com as necessidades de um homem moderno, que vive no clima e no meio brasileiros.



Figura 9. Jornal Correio da Manhã. 23.10.1931.

O sr. Gregori ofereceu aos presentes aperitivos e *sandwichs*, sendo saudado então por um dos alunos da Escola Nacional de Bellas Artes que disse da vontade que seus colegas sentem para trabalhar com afinco em prol de uma arte brasileira.

O acadêmico refere-se, também, ao caso que agita a Escola e que brevemente deverá ser solucionado pela intervenção do governo provisório, que agirá em defesa da cultura artística nacional. O representante acadêmico, por último, felicita o Sr. Gregori pela contribuição feita á architectura moderna.

Estiveram em visita á exposição, pela tarde, os Srs. General Leite de Castro, ministro da Guerra, José Américo, ministro da Viação e Dr. Paulo Prado. Demoraram-se na original exposição percorrendo com interesse as dependências da 'Casa Moderna'".⁵

Como se vê, além da presença e dos comentários de Frank Lloyd Wright, essa matéria destaca também a participação dos estudantes da ENBA no evento. Em greve desde o dia 24 de agosto – quando um confronto com o professor acadêmico Gastão Baiana coloca em pauta uma possível demissão de Lucio Costa e sua equipe de professores modernos – os representantes do diretório acadêmico estavam ainda, de acordo com o noticiário, na expectativa de uma intervenção na Escola que fosse favorável aos seus pleitos. Cabe lembrar, no entanto, que quando a Casa Nordschild foi inaugurada, Lucio Costa e seus colegas já haviam sido efetivamente demitidos, o que ocorreu alguns dias depois da abertura do XXXVIII Salão Oficial de Belas Artes, chamado de Salão Revolucionário pois, pela primeira vez, contou com uma representação moderna, o que acirrou ainda mais os ânimos e a reação dos acadêmicos, cujas manobras culminaram com a demissão do então diretor da Escola.

A partir desses acontecimentos, os jornais do Rio de Janeiro que já vinham – desde o incidente com o professor Gastão Baiana e do início da greve dos estudantes – acompanhando o andamento dos conflitos na ENBA, passam a noticiar diariamente o desenrolar dos embates e o fortalecimento do movimento estudantil. Este mobiliza-se em torno de diversas exigências ao ministro da Educação, inclusive a da imediata recontração de Lucio Costa. A chegada de Frank Lloyd Wright à cidade, no dia primeiro de outubro, reforça o movimento dos estudantes com a surpreendente, enérgica e entusiasmada adesão do já então célebre arquiteto norte-americano

⁵ CORREIO DA MANHÃ, "A Exposição da Casa Moderna", p.01.

a causa dos estudantes e ao movimento modernista, aproveitando cada evento de que participa – visitas, entrevistas, homenagens e palestras – para expor de modo veemente sua posição.



Figura 10. Jornal Correio da Manhã. 22.10.1931



Figura 11. Jornal Correio da Manhã. 24.10.1931

De um modo geral, a imprensa carioca oferece espaço para notícias e manifestações dos dois campos em disputa. No entanto, a presença e o apoio de Wright, o estridente movimento dos estudantes, as repercussões do Salão, os eventos realizados em torno do julgamento internacional do farol de Colombo, a grande mobilização de intelectuais e artistas partidários do modernismo, que escrevem resenhas críticas para os jornais, a quantidade, enfim, de acontecimentos oriundos da facção moderna, fazem a balança pender a favor do movimento de renovação. Mesmo a demissão de Lucio Costa, aparentemente uma vitória dos conservadores, acaba revertendo-se numa espécie de vitória de Pirro, considerando a dimensão das reações públicas que a ela se seguem. Entre os artistas e intelectuais que se manifestam através da imprensa a favor do modernismo ou em defesa de Lucio Costa e sua gestão na ENBA, encontram-se nomes de peso da cultura nacional como Villa-Lobos,

Rodrigo Mello Franco de Andrade, Mario de Andrade, Manoel Bandeira, Candido Portinari, entre outros.

Do lado dos tradicionalistas, o mais ferrenho e assíduo freqüentador das páginas jornalísticas é José Mariano Filho. Já a partir do mês de julho ele dá início a uma série de artigos nos quais ataca de modo bastante contundente a gestão e a pessoa de Lucio Costa. No *O Jornal*, de 22 de julho, por exemplo, em matéria intitulada “Escola Nacional de Arte Futurista” afirma:

“Quando o ilustre Sr. Dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da Escola de Belas Artes ao jovem arquiteto Lucio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente, com a escolha considerando-a legítima vitória da causa que defendo. Lutando sozinho durante treze anos pela nacionalização da arte brasileira, intoxicada pelo academismo da missão Le Breton, tive a fortuna de reunir em torno dessa causa da nacionalidade, alguns elementos dos mais representativos da classe dos arquitetos diplomados pela Escola Nacional de Belas Artes. Dentre esses se destacava, pelo alto grau de sensibilidade artística, o jovem Lucio Costa. Vendo-o na direção do velho colégio de arte, eu me considerava mais vitorioso do que ele próprio de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas. (...). Pela primeira vez – dizia eu com os meus botões – a Escola vai ter um professor capaz de fazer um ditado em português! E me punha liricamente a pensar nas coisas que o cadete Lucio Costa iria fazer para imprimir na Escola aquele cunho de brasilidade que sempre lhe foi ausente. Veio a reforma. Senti sem surpresa (não estou mais em idade de ter surpresas) que Lucio Costa tivera a preocupação personalíssima de contrariar todos aqueles que lhe poderiam sugerir idéias aceitáveis. Desprezou a colaboração do Instituto, repudiou acintosamente o pensamento da própria congregação. (...) Nesse entretempo, o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava á capacho nas hostes da corrente ultramoderna, concentrando com seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro ás Idéias de que fôra até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fé para Diamantina em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite um agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! E abriu sem demora as portas aos artistas que iriam dentro da própria escola trabalhar contra o sentimento nacional. (...) Si eu combati, por pernicioso, a orientação acadêmica francesa que manietou por mais de um século o ímpeto nativista da corrente artística nacional, com maioria de razão, combatarei o judaísmo arquitetônico que quer implantar oficialmente no país a arquitetura espúria que se abstrai de qualquer sentimento de espiritualidade. O Brasil não possui a necessária cultura para compreender o alcance social do trabalho de desnacionalização da arquitetura brasileira. O comunismo que ameaça com dinamite a riqueza material da nação, é bem menos nocivo á nacionalidade do que aquele que impavidamente cinde os fundamentos espirituais da comunhão social. A desnacionalização da arquitetura nacional, a serviço do judaísmo internacional, atinge a nacionalidade no que ela tem de mais puro e sensível, que é a sua própria alma. [...]. Eu não gosto de dar conselhos, especialmente ás crianças. Mas o cadete Lucio Costa fique certo de que se encerrou tristemente a sua esplendida carreira arquitetônica. A flor magnífica que eu via no topo murchou, de chofre, sem haver frutificado. De

agora por diante, o cadete Lucio Costa comporá caixas d'água de cimento, á guisa de arquitetura. [...]”⁶. (os grifos são meus).

Esse artigo de José Mariano Filho, ao qual seguem-se regularmente outros de igual quilate, é o primeiro em que ele explicita seu rompimento com Lucio Costa, destilando ressentimento e confrontando diretamente o então diretor da ENBA. Esse foi também o único dos vários escritos de José Mariano Filho que Lucio Costa deu-se ao trabalho de responder, escrevendo um longo artigo publicado também no *O Jornal*, no dia 31 de julho, com o título “Uma Escola Viva de Belas-Artes”. Ao final desse artigo, Lucio Costa aproveita para mandar também um recado para Cristiano das Neves, o maior defensor do academicismo em São Paulo. Coloca um “PS” onde se lê: “Tendo aparecido em vários jornais alguns artigos do Sr. Cristiano das Neves, protestando contra a minha atuação na Escola de Belas Artes, comunico ao meu quase-colega ter tido ocasião de ver vários trabalhos seus em São Paulo, razão por que as suas opiniões não tem para mim nenhum interesse”⁷.

A transcrição quase na íntegra do artigo de José Mariano é importante pois ele deixa claro, por um lado, o “tom” dos embates que começavam então a delinear-se contra os defensores da arquitetura moderna, criando o que Lucio Costa designa como um “clima de guerra santa”⁸ e, por outro, deixa também claro que a vertente moderna é, na verdade, uma outra frente de batalha, nova para os partidários do neocolonial, pois eles se viam, até então, como representantes do moderno em luta contra a academia, o ecletismo e o historicismo no Brasil. Ao mesmo tempo, chama atenção a ligação que José Mariano Filho estabelece entre a arquitetura moderna e o que chama de “judaísmo internacional” ou “judaísmo arquitetônico”, que promete combater. Talvez aí esteja uma referência indireta à presença de Gregori Warchavchik entre os novos professores da ENBA, o único, que se saiba, de origem judaica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0115384/CA



Figura 12. O Jornal. 22.07.1931



Figura 13. O Jornal 20.08.1931

⁶ O JORNAL, “Escola Nacional de Arte Futurista”, p.02.

⁷ *Idem*, “Uma Escola Viva de Belas-Artes”, p.03.

⁸ COSTA, Lucio, *Lucio Costa. Registro de uma Vivência*, p. 108.

o fato de que, recebendo ministros de estado, Warchavchik empenha-se em deixar bem claras suas idéias e projetos, tendo em vista possíveis desdobramentos mais amplos de suas propostas. A matéria vem também acompanhada de uma fotografia dos visitantes, na parte térrea da entrada da casa, onde se vislumbra uma parte do jardim, no qual, ao invés da vegetação tropical geralmente utilizada nos projetos da paisagista Mina Warchavchik para as obras do marido, observam-se pinheiros já bem crescidos para uma casa recém construída.

O *Diário de Notícias* confere, por seu turno, razoável destaque ao evento. Com a chamada “A ‘Casa Moderna’ de Warchavchik”, a matéria divide-se em três blocos. O primeiro, intitulado “A visita dos jornalistas às 10 horas. A inauguração da Exposição”, é seguido por “Disposições da Casa Moderna” que tece comentários sobre a concepção da obra:

“O plano geral da construção é, de preferência, um jogo de volumes, aproveitando o terreno accidentado, em descida, forte, para um bello movimento de degraus, em planos successivos. A massa geral do edificio é cortada em desenhos modernos, rectilineos, de portas e janellas. Linhas sóbrias, sem decorações, fazendo avultar toda a magnificência do cimento armado. Paredes lisas, perfectas, ângulos fortes e rectos. Revestimento de massa brilhante.

A casa compõem-se de três pavimentos. No primeiro, acham-se situados o recreio para crianças, acomodações para empregados e a garage. No segundo, localizam-se o ‘hall’, o ‘fumoir’, a sala de estar e a sala de refeições, todas ligadas, sem paredes divisórias, formando um só ambiente. No terceiro pavimento há dois appartamentos dísticos, com banheiros separados, unindo-se entre si por um ‘living room’. A cobertura fórma o terraço, com jardim suspenso e lugar para sports.

A iluminação toda indirecta, foi feita por meio de caixas luminosas. As installações e o mobiliário, artisticamente confeccionado, obedecendo ao mesmo estylo, forma um todo harmônico com a casa. Nas varandas, por exemplo, os moveis são de aço, o que representa uma novidade para a América do sul. Há uma peça – uma cadeira de descanso – desenhada por Corbusier”.

No terceiro e último bloco, “Alguns dos Visitantes”, informa-se:

“A visita publica teve inicio ás duas horas da tarde. Foi bastante concorrida, tendo desfilado pela ‘Casa Moderna’ de Warchavchik o que tem de mais representativo a sociedade carioca. Ahi estiveram os Srs. Dr. José Américo de Almeida, ministro da Viação, general Leite de Castro, ministro da guerra, o embaixador do Chile, dr. Paulo Prado, presidente do Conselho Nacional do Café, poeta Manuel Bandeira, Aníbal Machado, architecto Lucio Costa, architecto Frank Lloyd wright, delegado americano no jury do Pharol de Colombo, escultor Celso Antonio, pintor Candido Portinari, pintor Guignard, dr. Prudente de Moraes Netto, Sergio Buarque de Hollanda e muitas outras pessoas.

A exposição estará aberta até segunda-feira próxima, 26, das 14 ás 21 horas”¹⁰.

¹⁰ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, “A ‘Casa Moderna’ de Warchavchik”, p. 02.

Verifica-se nessa matéria do *Diário de Notícias* comentários ainda mais detalhados da concepção da casa. Comentários esses que, pela linguagem adotada na reportagem, parecem reproduzir as explicações do autor do projeto. Chama-se atenção para o sentido inédito e coerente da obra, incluindo a referência às cadeiras de aço tubular da varanda, inspiradas nas cadeiras de Marcel Breuer para a Bauhaus. Não há, na relação das pessoas presentes, um destaque especial à figura de Frank Lloyd Wright, nem menção aos representantes do diretório acadêmico da ENBA. No entanto, o conjunto de personalidades presentes – intelectuais, artistas e autoridades políticas de peso – mostra o interesse comum despertado pela nova concepção construtiva, incluindo-se representantes oficiais do Estado Novo, o que revela a gestação da parceria entre artistas modernos e o aparelho de Estado: uma colaboração que terá em vista o projeto de construção de uma imagem moderna e progressista de nação. O evento da inauguração da Casa Nordschild insere-se, portanto, nesse processo de aproximação dos modernistas com os novos dirigentes do país pós-revolução de 30¹¹.

Já no *O Jornal* do dia 23 de outubro, encontra-se uma matéria com uma narrativa bastante original. No próprio título percebe-se uma diferença de linguagem: “Alguma coisa de novo para se ver – A inauguração da ‘Casa Moderna’ do arquiteto Gregori Warchavchik e uma impressão geral de seu estilo”. O jornalista, portanto, já anuncia que não se trata de uma simples reportagem, mas de uma impressão pessoal que será por ele reportada:

“O arquiteto Gregori Warchavchik anunciara para ontem à tarde a exposição de sua primeira ‘Casa Moderna’ construída no Rio, inteiramente dentro daquele mesmo estilo que lançado há cerca de três anos em São Paulo, foi alvo, a princípio, de toda a sorte de críticas e ataques do passadismo reacionário, acabando por vencer quase toda a hostilidade ambiente, caindo em aceitação. E ainda em vespères da inauguração, em palavras dadas à publicidade, referia-se esse revolucionário da arte de construir, a um estilo novo, pre-



Figura 15. O Jornal. 23.10.1931

¹¹ Entre as personalidades presentes na inauguração da Casa Nordschild, além de Lucio Costa, colaboraram com o projeto cultural do Estado Novo o poeta Manuel Bandeira, o pintor Candido Portinari e o escultor Celso Antonio.

por vencer quase que toda a hostilidade ambiente, caindo em aceitação. E ainda em vésperas da inauguração, em palavras dadas á publicidade, referiu-se esse revolucionário da arte de construir, a um estilo novo, próprio do local, cheio de conforto, beleza, originalidade e sobretudo econômico, como sendo o único capaz de atualizar a arquitetura. A promessa como se vê de uma realização bela e oportuna da forma arquitetônica.[...].

linhas! linhas! planos!planos!

Foi essa a primeira impressão instantânea e conjunta. Linhas, planos e ângulos. O quadrilátero puro, sem uma doçura de curva, da porta abre-nos a passagem para o vestibulo pavimentado de ladrilhos avermelhados. Avançamos...A escada pela cômoda disposição dos degraus é que parecia levar-nos andar acima tão suave é o subir-se nela. Não cruzamos mais nenhuma porta, não defrontamos nenhuma parede e já estamos na sala de musica, onde sorriem a doçura de algumas almofadas de seda sobre a maciez de um divan e o brilho das outras peças do mobiliário Laubisch-Hirth. Mais um pequeno lance de escada amável. Ainda nenhuma porta, nenhuma parede pela frente e já estamos no grande salão de recepção. As largas janelas e as portas em corrediça horizontal abrem-se para o terraço, para o mar e o céu que ainda há pouco o 'Atlantique' e o 'Graf Zeppelin' tinham cruzado.

Sim, estamos no ano de 1931, no salão principal de uma casa moderna. Serve-se 'Martini', sandwiches, as damas na leveza das sedas estampadas, em pé ou recostadas em poltronas de aspecto levíssimo com suportes em X, palestram alegremente com os cavalheiros de colarinho mole, vestes claras, sobre assuntos vivos desta era de anseios renovadores.

Uma ortofonica de Orsifar dá-nos as últimas criações de música nova. Não há ali uma lembrança sequer do passado, nem um espelho.

O ambiente é claríssimo, ventilado. Perde-se a impressão de 'interior'.

O sr. Warchavcik fala sobre o seu estilo, que pelo método de standartização traz á construção de uma casa a economia de 30% sobre as outras maneiras comuns de construir.

O Sr. e a Sra. Nordschild contam também como estão satisfeitos com a sua nova vivenda.

Levam-nos a ver o segundo andar. Tanto quanto possível é tudo nacional na casa, material, mobiliário, etc.

E em tudo novidade, conforto, facilidades. As paredes despidas do horror dos papéis pintados são de cimento pintado. Se sujarem, é muito simples, passa-se a escova de aço, nada mais, e fica tudo como dantes. Na cozinha e copa azulejos de Engers. Móveis de madeira de Laubisch-Hirth, nos outros aposentos o guarda-casacas e outros da espécie, embutidos na parede. Quebra-luzes em cubo e cerâmicas de Heuberger. Descemos. Vamos ao gabinete de trabalho do sr. Nordschild. As telas de Leo Putz iluminam as paredes. E enquanto examinávamos a estufa, avistamos uma pessoa entrando pela porta principal, lá em baixo, dois andares abaixo. As paredes que haviam nas construções antigas, que cortariam essa visada, foram substituídas por ângulos em G grego. Ainda uma vez, vamos ao terraço do primeiro andar e descansamos um instante numa das primeiras cadeiras de aço usadas no Rio.

Linhas, Planos, ângulos, simplicidade, beleza, conforto, higiene de limpeza, ventilação, facilidade de comunicação, tudo isso nos impressionou, e de maneira agradabilíssima, na 'casa moderna' do Sr. Warchavchik, impressão que aqui consignamos com a mesma simplicidade do motivo, sem qualquer outro arabesco de comentário que teria, no caso, a inutilidade de

todas as figurinhas, máscaras, florões e outros motivos de ornato que ele excluiu de sua obra¹².

Esse relato é aqui transcrito quase integralmente, pois parece especialmente interessante por construir efetivamente uma narrativa baseada numa experiência pessoal, vivenciada de forma aberta aos sentidos – às “impressões” – e à reflexão despertados pela visita, o que acaba por fornecer informações não só de certos detalhes da construção e das sensações provocadas pela obra, mas também de aspectos que remetem a uma espécie de crônica do acontecimento e do clima da época.

Além desses artigos aqui enumerados existem muitos outros, inclusive das colônias de imigrantes como a *Gazeta Israelita*¹³ e o *Deutsche Zeitung* dirigido à comunidade germânica residente no Brasil. Este último comparece com duas matérias, dos dias 21 e 22 de outubro, na seção *Kunst Und Künstler*. A primeira, com o título *Das Moderne Haus* é mais um informe sobre evento da inauguração, afirmando que ele “tornou-se uma sensação” e que toda a imprensa enviou jornalistas representativos,



Figura16. Registro da inauguração com o casal Nordchild ao centro. Jornal Diário da Noite. 22.10.1931.

“entre eles o presidente da Associação Brasileira de imprensa, Sr. Herbert Moses. Também estava presente o representante da associação de estudantes da academia de arte, o antigo diretor da academia, Dr. Lucio Costa e sua esposa, e o famoso arquiteto Frank L. Wright, um dos juizes do concurso para o memorial de Colombo, assim como muitos artistas e pessoas interessantes, incluindo o diretor da “Pró-Arte”. Também estavam presentes o Sr. Herren Hirth, da Firma Laubisch & Hirth, Th. Heuberger da exposição de arte alemã e muitos representantes da Firma Siemens-Schukkert S.A. que forneceu o mobiliário, a decoração de interior e os equipamentos elétricos. De forma atenciosa o Sr. Warchavchik ofereceu aos seus convidados um coquetel, tomando cuidado para que a inauguração desta casa se tornasse um verdadeiro evento artístico¹⁴.

¹² O JORNAL, “Alguma Coisa de Novo para se Ver”, p.02.

¹³ A matéria da *Gazeta Israelita* termina com as seguintes palavras: “Após o grande sucesso que teve em São Paulo (Warchavchik) exporá a sua arte ao exame dos peritos cariocas. É de esperar que esta tentativa seja coroada do mais brilhante êxito e que o Sr. Warchavchik conquiste ainda mais elogios e maior popularidade no Brasil, para sua própria honra e para a de todos os judeus do Brasil”.

¹⁴ DEUTSCHE ZEITUNG, “Das Modern Haus”, P.04.

Já a matéria do dia seguinte, trata dos aspectos construtivos e técnicos da casa:

“Em forma de terraços, ergue-se sobre um elevado morro a nova construção, adaptando-se às linhas que a natureza possui. Muita luz e muita circulação de ar é a principal preocupação, de acordo com a qual o projeto foi concebido. O hall de entrada, a sala de música, a biblioteca e a sala principal formam um único grande espaço cheio de luminosidade. A luz atravessa o espaço como se fosse um rio. Nesse espaço, cada sala está superposta à outra através de amplas galerias de modo que pode-se ver e andar livremente desde a entrada, ou seja, da sala da frente até a sala do fundo da casa. Na época em que o homem se deixava levar por um puro e sentimental decorativismo em sua compreensão das técnicas, as novas formas de construção, junto com o novo e vívido desejo de fazer novas formas, e um novo espírito de construir, levam essa antiga noção de conforto decorativo de volta ao grau zero da origem das coisas. ‘O equilíbrio é uma questão de espírito de vontade. O sucesso de uma construção aparece quando ela carrega em si a manifestação do espírito de seu mestre’, diz Walter Gropius. Esse equilíbrio na criação da arquitetura moderna pressupõe soluções econômicas e práticas, mantendo o mais elevado espírito artístico. O Sr. Gregori Warchavchik foi, de modo extraordinário, bem sucedido nesta tarefa em sua Casa Moderna. [...]. Não é exagero designar a casa do Sr. William Nordschild como sendo, realmente, a primeira casa moderna do Rio de Janeiro. Esse espírito de grande simplicidade nas linhas e a racionalidade no modo de realização não implica ausência de aconchego, o qual não poderia faltar em uma casa de pessoas tão calorosas”¹⁵.



Figura 17. Matéria no Deutsche Zeitung, 22.10.1931.

Os dois artigos do *Deutsche Zeitung* oferecem uma leitura bastante favorável à concepção da obra de Warchavchik, chamando atenção para a comunicação espacial entre os diversos ambientes, que alcançam, com isso, uma espacialidade ampla e clara. Nesse texto aparece, pela primeira vez, o conceito de racionalidade como sendo a base do projeto, ressaltando que ela não implica frieza ou desconforto. Naturalmente, é preciso relativizar a leitura do jornalista, provavelmente de origem germânica e, também, provavelmente, já familiarizado com programas racionalistas.

A matéria considera que a casa está inserida e adaptada às características do ambiente, não só porque ela se adapta às linhas sinuosas do morro

¹⁵ *Idem*, “Ein Modernes Haus”, p.04.

onde se localiza, mas por que permite uma ampla entrada de luz e ar e uma vista panorâmica do entorno. No texto aparecem todos aqueles fatores que tornam a Casa Nordschild uma referência quase obrigatória nos livros de história da arquitetura moderna: a repercussão da inauguração e exposição, a presença de Lucio Costa e seus ex-alunos em greve, de Frank Lloyd Wright, e, ainda, o fato de essa ser considerada não só a primeira obra de Warchavchik construída no Rio, mas também, de acordo com esse artigo, a primeira obra moderna da cidade.

No dia 4 de novembro, na revista *Bazar*, uma publicação mensal de arte e cultura, aparece uma referência à “Casa da Rua Toneleros”, acompanhada de diversas fotografias. E, a revista *Ilustração Brasileira*, outra publicação de grande circulação com noticiários culturais e sociais da cidade, mostra uma caricatura da casa¹⁶. A divulgação dessa caricatura remete à observação que faz Hugo Segawa sobre o importante papel de Gregori Warchavchik como “agitador cultural” por “mobilizar a opinião pública com suas realizações e promover uma causa – a arquitetura moderna racionalista”, considerando que “extrapolou a discussão do meio intelectual ou profissional para ser objeto de caricaturas na grande imprensa – o que parece insignificante para nós, tendo decorrido mais de sessenta anos – constituiu um acontecimento de importância para uma cidade e um país culturalmente provincianos. O único precedente significativo, nesse sentido, foi a Semana de Arte Moderna, que, com Warchavchik, é representativa de uma renovação formal e de atualização das idéias como negação do passadismo em plena década de 1920”¹⁷.

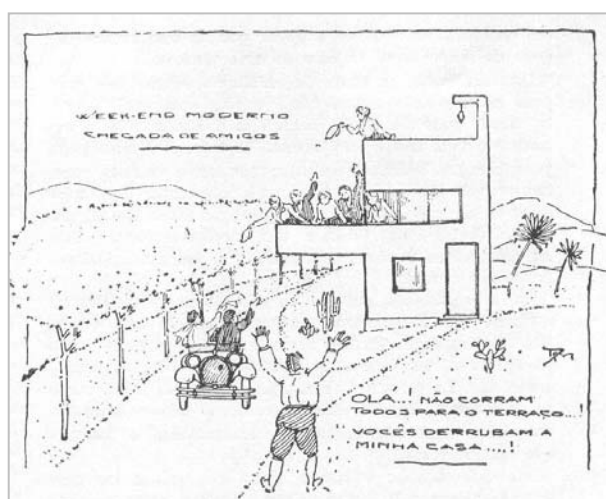


Figura18. Revista Ilustração Brasileira. 1931

¹⁶ ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, “Week-end Moderno. Chegada de Amigos”, p.34.

¹⁷ SEGAWA, Hugo, *Op.cit.*, p.48.

Por outro lado, a caricatura parece ser bastante significativa, pois refere-se ao balcão em balanço do terraço da casa, colocando em dúvida a sua capacidade de sustentação de um grupo maior de pessoas. No entanto, o que se propõe com esse balcão é justamente uma demonstração do potencial das modernas possibilidades técnicas do cimento armado, podendo ele ser tomado como imagem simbólica de uma nova perspectiva cultural pública que se apresenta ao país. Com essa caricatura, fica clara a tensão entre a visão individual e coletiva que se encontram em registros de memória pública. Pois, se o proprietário da casa e o seu arquiteto confiam e endossam, individualmente, essa nova perspectiva cultural, o mesmo não ocorre, nesse caso, com a leitura coletiva que dela se faz.

Por fim, e já como memória da memória, insere-se nessa relação de registros públicos, uma pequena matéria do jornal *O Globo*, do dia 28 de julho de 1972, que informa sobre a morte de Warchavchik:

“Gregori Warchavchik, considerado o Pai da Arquitetura Moderna no Brasil, faleceu na manhã de ontem em sua residência, aos 76 anos de idade. O Arquiteto, amigo de Le Corbusier e que foi sócio de Lucio Costa, nasceu em Odessa, na Rússia, em 1896. Desde cedo demonstrou interesse pela arquitetura, orientando sua atividade cultural nessa área. Em 1917, teve que interromper seus estudos em Odessa, devido à revolução que transformou a vida do país. Transferindo-se para a Itália, concluiu o curso em 1920 no “Istituto Superiore di Belli arti”, em Roma e, em 1923, foi convidado a vir para o Brasil, contratado pela Companhia Construtora de Santos, com sede em São Paulo e dirigida por Roberto Simonsen.

Em 1931, convidado por Lucio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, para empreender uma reforma no ensino daquele instituto, projetou e construiu a primeira casa Modernista do Rio, na Rua Toneleros, que foi visitada por Frank Lloyd Wright. Nos últimos tempos construía em São Paulo”¹⁸.



Figura 19. Jornal O Globo. 07.1972

Passados 41 anos da construção da Casa Nordschild, a notícia da morte de Gregori Warchavchik apresenta uma memória já destilada do passado. Nela ficaram gravadas a relação da casa com a reforma da ENBA, a presença de Frank Lloyd Wright em sua inauguração e a consideração de que ela teria sido a primeira casa moderna construída no Rio de Janeiro.

¹⁸ O GLOBO, “Warchavchik Morre em SP aos 76 Anos”, p.12.

A ampla cobertura da imprensa ao evento da inauguração e exposição da Casa Nordschild, tendo em vista o volume de matérias publicadas, além de revelar como o senso comum estava entendendo as mudanças propostas pela obra, indica que havia então uma predisposição para aceitar o novo, ou seja, aceitar os valores da modernidade. De um modo geral, essas matérias destacam os aspectos de luminosidade, ventilação, simplicidade e conforto associados a uma nova forma de distribuição dos espaços da residência. Tal distribuição, por sua vez, é associada à facilidade de circulação e comunicação entre os ambientes, promovendo uma nova forma de viver. Há também um destaque para as linhas sóbrias da construção e a ausência de decorativismo. A referência constante às personalidades e autoridades que visitaram com interesse a exposição, demonstra que a elite estava atenta às transformações propostas pela concepção da Casa Nordschild que se apresentava então como enunciado de mudanças radicais.

3.2

MEMÓRIAS DE FRANK LLOYD WRIGHT

Na coleção de livros *Frank Lloyd Wright – Collected Writings* (1993), em seu terceiro e quarto volumes, encontra-se as lembranças do arquiteto norte-americano de sua estadia no Rio de Janeiro em outubro de 1931. Trata-se de dois artigos que situam-se em contextos bastante diversos entre si, em meio às inúmeras anotações do arquiteto que tinha o hábito de escrever e o gosto pela polêmica. No terceiro volume da coleção, que cobre o período de 1931-1939, a memória da Casa Nordschild aparece no artigo “For All May Raise The Flowers now For All Have Got the Seed”, escrito para a revista *T-Square*, em fevereiro de 1932, durante a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, organizada por Philip Johnson no Museu de Arte Moderna de Nova York. Já o quarto volume, referente ao período 1939-1949, contém uma espécie de crônica de viagem intitulada “The Invited Guest: Rio de Janeiro, Brazil”. Esse artigo integra a autobiografia que Wright começou a escrever no final da década de 1920.

De acordo com Bruce Brooks Pfeiffer, editor de *Collected Writings* e membro durante 44 anos da Taliesin Fellowship¹⁹, embora tenha concordado em participar da famosa exposição do MoMA, Wright não aprovou o evento e passou a escrever e publicar uma série de artigos em que ataca diretamente o chamado “Estilo Internacional”, uma denominação que teria sido cunhada por ele próprio em termos críticos, antes de ser adotada por Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock como uma designação adequada ao movimento da arquitetura moderna²⁰. “For All May Raise the Flowers Now For All Have Got the Seed” faz parte dessa série de artigos.

Na verdade, Wright vinha, desde o início da década de 1930, elaborando diversos ensaios críticos, nos quais queixa-se, segundo Kenneth Frampton, de não ter sido compreendido pelos europeus, que teriam levado seu entusiasmo reformista muito longe, transformando-o numa espécie de abstração esquemática que ele abomina e chama de “culto da linha reta e da superfície plana”²¹. A exposição do MoMA, que significava a introdução e exaltação desse modelo europeu na América, contribuiu para aumentar o tom de suas críticas que eram então uma de suas principais preocupações.

Wright viveu, entre os anos de 1924 e 1934, um longo período de raras realizações, devido, inicialmente, ao modismo do historicismo ou ecletismo, ao qual

¹⁹ Taliesin Fellowship é a escola-comunidade que Frank Lloyd Wright fundou em 1932.

²⁰ Cf. Kenneth Frampton. In PFEIFFER, Bruce Brooks (ed.), *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, Vol.3, Introdução, p.6.

²¹ Cf. Kenneth Frampton, *Idem*.

soma-se a crise econômica deflagrada pelo *crash* da Bolsa de Nova York em 1929. No início da década de 1930, o arquiteto encontrava-se de certa forma isolado, sem deixar, no entanto, de pronunciar-se contra o que considerava uma crise absurda de valores no campo cultural americano, assumindo o papel de uma indignada consciência crítica. Para Kenneth Frampton ele estava diante de uma situação completamente diferente daquela em que trabalhara na virada do século, tendo que confrontar agora, simultaneamente, duas frentes de batalha: de um lado o ecletismo, que incluía a onda do Art Deco e o que ele chamava de *Mexicano manner*²², e, de outro, as “abstrações” da vanguarda européia que estavam sendo introduzidas em seu país²³. São desse período, entre diversos outros, os artigos “To My Critics in the Land of the Danube and the Rhine” (1931), “To the Neuter” (1932) e “Of Thee I Sing” (1932).

Esses escritos são exemplares do tipo de crítica e ataque que Wright dirige ao modernismo europeu. No primeiro, faz críticas severas, em termos duros e diretos, tais como: “Um estilo não é mais necessário a não ser como um estilo individual e portanto livre. Um estilo internacional é um pesadelo terrível; de novo um erro. As sensibilidades e potencialidades da vida humana aprisionadas por uma visão limitada e impotente de homens pequenos”²⁴. Em “The Neuter”, Wright compara o *International Style* à situação de impotência dos eunucos, que não podem procriar, apenas contemplar ou apreciar a vida por meios intelectuais e não mais sentir as forças criativas naturais, tornando-se assim, neutros. A neutralidade da “fórmula” do estilo internacional é um sintoma da impotência humana no que se refere à livre criação individual²⁵. E, “Of Thee I Sing”, é um artigo mais longo no qual o arquiteto considera que as mudanças provocadas pela produção mecânica demandam uma consciência, mas não fórmulas estéticas mortas como meio de se chegar a estabelecer um estilo. Os novos métodos e materiais construtivos devem, ao contrário, manter o caminho aberto para a variedade de expressão e para uma espontaneidade tão ampla quanto a vida da imaginação humana. Novamente aqui, qualquer fórmula é sinônimo de impotência e aprisionamento, quando, na verdade, para o ideal de uma

²² Nesse sentido o cenário da arquitetura norte-americana não difere muito do nosso, pois o *Mexicano Manner* é também um estilo neo-colonial, que se espalhou pela parte central dos Estados Unidos, misturado com o Arte deco e confundidos com “o” moderno. Além disso, o racionalismo europeu também estava sendo introduzido tanto aqui como lá nesse momento. O diferencial fica por conta da genialidade e do legado que Frank Lloyd Wright já havia então construído, desde o final do século XIX, numa linguagem genuinamente moderna. Uma contribuição individual com a qual não contamos, e que se distingue por ser, justamente, uma representação do individualismo empreendedor tão valorizado pela cultura americana e que será vigorosamente defendido por Wright como o único e legítimo meio de se fazer da arquitetura uma arte inovadora, adequada ao local e aos novos tempos. Uma arquitetura livre e democrática, distante de regras ou fórmulas pré-estabelecidas.

²³ Cf. Kenneth Frampton, *Idem*, p.7.

²⁴ WRIGHT, Frank Lloyd, “To My Critics in the Land of the Danube and the Rhine”. *In, Op. Cit.*, p.19.

²⁵ *Idem*, “The Neuter”, p.65.

arquitetura orgânica, é do interior da potência individual que “surge uma arquitetura criativa, que na América só pode significar uma arquitetura para o indivíduo”, de modo a afirmar a liberdade democrática que rege a história do país. Para Wright, no paralelo com a história da formação da América encontra-se a necessidade de “ter um espírito bravo, independente e liberal, pois os americanos não são ainda impotentes (...). Pela força das circunstâncias, agindo livremente sobre o que é grande e vivo em nós – e esses são os nossos princípios democráticos de liberdade – nós faremos (arquitetura) por nós mesmos. Assim, nós não precisamos de uma fórmula disciplinada tutelando um estilo sobre nós”²⁶.

Esse artigo mostra toda a insatisfação de Wright para com o crescimento da influência do racionalismo europeu nos Estados Unidos, e o quanto sua visão está impregnada pela mentalidade afirmativa americana de independência auto-suficiente, que é por ele exaltada. Seria isso sintoma ou resquício de um certo complexo colonialista? Não por acaso o texto encerra com a frase sintomática: “Nossos dias de pioneiros não terminaram [...] o que o nosso país precisa para realizar a grande arquitetura para uma grande vida é apenas realizar e liberar o alto ideal de democracia, o ideal sobre o qual a nova vida aqui foi fundada em um novo solo, e humildemente tentar aprender como viver de acordo com esses ideais”²⁷.

Totalmente diferente é o tom do artigo “For All May Raise the Flowers Now For All Have Got the Seed”. Aqui Wright encontra-se não apenas insatisfeito, mas realmente revoltado com o crédito e a repercussão que o *International Style* obteve com a exposição do MoMA, deixando então transparecer uma descrença em relação ao sistema cultural americano que permitia a “importação” e absorção da arquitetura européia. Seu discurso adquire um tom grave:

“É uma fraqueza do nosso sistema americano permitir que qualquer indivíduo com energia, mas sem escrúpulo e com algum instinto de vendedor possa fazer fortuna em poucos anos. Sem qualquer cultura, mas com vontade e desejo, o dinheiro traz consigo poder [...]. O vendedor não conhece o verdadeiro significado do que acumula agora. Ele não sabe o que é arte, mas sabe do que gosta: do que já está pronto. O país é livre. Então aqui está a erva daninha cultural. Ele produz sementes e mais erva daninha aparece como algo ‘já pronto’. O poder exagerado é agravado por essa cultura do já pronto [...]. Agora, vendedor abastece vendedor. Na arquitetura é o seu colega que faz a venda com uma estratégia de sucesso semelhante. Ele só comprará cultura já pronta. E, para ele, isso é o europeu. Os próprios europeus vem para cá, descubrem isso e logo se tornam vendedores especializados no cenário americano, usando o método americano. Chamamos essa arte de vender de propaganda. A propaganda deste momento é o ‘internacionalismo’. A arquitetura é ‘moderna’ porque os alter egos precisam de uma fórmula para

²⁶ *Idem*, “Of Thee I Sing”, pp.113-115.

²⁷ *Idem*, p.115.

seguir qualquer iniciativa individual, e ao alcançá-la, como imaginam, podem em pouco tempo exterminar a iniciativa. O quanto tem sido publicado e o quanto não tem sido construído, e a falta de senso crítico demonstra claramente *porque* a linha reta e a superfície plana (ambas abstrações) e uma única face curva contribuíram para fazer uma outra abstração e tornar a arquitetura 'moderna' conveniente. Por que essa fórmula é conveniente? Para que a impotência original – o ecletismo – agora seja 'melhorado' como modernista – ou modernismo – e funcione como o inevitável ismo ou ista para fazer um *movimento*? Um movimento desse tipo depende do óbvio e fácil para os que tem vista curta e enxergam pouco, homens menores e mesquinhos que o fazem em proveito próprio para destruir a iniciativa viva ou o que poderia sobreviver na nossa arquitetura”²⁸.

É possível compreender que as razões da crítica de Wright baseiam-se numa perspectiva cultural que se contrapõe ao internacionalismo, já que para ele o bem mais precioso na arquitetura é a sinceridade intrínseca que brota da iniciativa e da inteligência individual, quando se encara cada projeto como um desafio novo que exige soluções novas. O que está em jogo aqui não é apenas a oposição época x lugar, mas a construção de uma identidade pela qual Wright se vê, antes de tudo, como o antigo desbravador que é impulsionado por uma energia interior, uma *vontade* de realizar e criar sempre algo novo. Cada obra é encarada como um problema específico que requer a busca, a partir de si mesmo, de um programa também específico. Nesse sentido, a proposta internacionalista do movimento moderno, baseada em princípios gerais dados *a priori*, é incompatível com o espírito genuíno que move o trabalho de Wright. E, apesar da idade avançada, o arquiteto ainda sente pulsar em si aquela *vontade* de realização quando na mostra do MoMA é apresentado pela nova geração como um pioneiro do século anterior que já havia dado sua contribuição.

No discurso crítico de Wright somam-se, portanto, perspectivas diferenciadas e um certo mal estar causado pelo lugar a ele designado no quadro da arquitetura americana. Diante disso o internacionalismo é, de fato, visto como uma ameaça que avança como tentáculos ocupando todos os espaços e minando as iniciativas individuais “realmente criativas”. O arquiteto prossegue seu discurso fundamentando essa expansão do “mal” através de dois exemplos: a infiltração do *International Style* no Japão e Brasil. Sobre o primeiro exemplo, o Japão, ele diz:

“Pobre Japão, copia incessantemente a última moda em roupa e arte ocidental, imparcialmente, sem saber do que se trata e... leva um chute! [...]. Vejam todos esses internacionalistas ocupados, encorajando esta nação ambiciosa e trabalhadora a se desfigurar e desonrar a si mesma com uma versão arquitetônica piorada de chapéus do Derby, quimonos e perneiras do Boston (...). Os japoneses um dia irão acordar para amaldiçoar o abuso a que

²⁸ *Idem*, “For All May Raise the Flowers Now For All Have Got the Seed”, pp.117-118.

foram encorajados a praticar sobre si mesmos. A moradia japonesa – uma expressão perfeita da arquitetura orgânica – está se tornando uma garagem ocidental em vez de ser desenvolvida organicamente como um local adequado para a vida [...]”²⁹.

Com o subtítulo “No limite – outro exemplo”, Wright aborda o caso brasileiro definindo, de início, o Rio de Janeiro como a “capital de um povo romântico apaixonado pela beleza”. E segue explicando:

“Encontrei lá cerca de setecentos estudantes de Belas Artes em ‘greve’ – como eles se referem a nossa palavra em sua língua portuguesa. Esses estudantes queriam ir para frente invés de para trás, e os acadêmicos Beaux-Arts não podiam admitir isso, então não conseguiam trazer os estudantes de volta ao trabalho. Esses jovens super-entusiasmados estavam vendo “a fórmula”, como ela tinha achado seu caminho além-mar através de um russo trabalhando para um alemão ao lado de uma montanha tropical em Copacabana. Um bom exemplo ‘internacionalista’. Tão bom quanto qualquer outro.

Esses jovens olhavam-na com orgulho, mas com inquietação. Alguma coisa estava fora de lugar.

Sob o sol tropical, a superfície plana e lisa brilhava acintosamente sobre um povo romântico e entusiasmado, indiferente ao clima e ao meio-ambiente, e eles estavam tentando ver isso tudo como a coisa certa. Não tão crédulos como os pobres japoneses. Quando se fala de ocidente eles ficam desconfiados.

Os estudantes se reuniram lá e me convidaram para dizer se aquilo era ‘arquitetura moderna’.

Eu disse que o termo equivocado deveria significar que sim, provavelmente era. Mas não era arquitetura, de jeito nenhum, o que eles estavam vendo, porque ela ignorava a natureza, o clima e as características do meio-ambiente.

Os ânimos se exaltaram e sorrisos apareceram. Eles estavam aliviados. Quando eu lhes expliquei as razões, com mais detalhes, o céu clareou por um momento.

Mas a propaganda atinge-os também. Eles não têm outro modelo. Não têm ninguém que estimule diretamente sua imaginação numa direção que seja natural para eles, exceto Lucio Costa ou Araújo.

O que podem fazer?”³⁰.

Essa versão de Wright sobre sua visita a Casa Nordschild, elaborada quatro meses depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro, no calor da polêmica americana, revela-se absolutamente coerente com as posições que vinha assumindo diante dos embates que enfrentava em seu país, naquele momento. Pois, a obra de Warchavchik alinha-se diretamente às correntes das vanguardas européias, especialmente a vertente germânica, provavelmente a mais abstrata dentre elas,

²⁹ *Idem*, p.118.

³⁰ *Idem*, pp. 118-119.

sendo o arquiteto de origem russa inclusive membro dos CIAM³¹. Ao olhar de Wright, tanto o autor da obra como seu cliente são estrangeiros trazendo e implantando no Brasil uma experiência estranha à cultura local. Uma experiência que é ameaçadora tanto em seu país como aqui, pois, acredita, ela reprime as iniciativas individuais originais trazendo consigo a impotência das abstrações racionalistas que tanto abomina. Não há, para ele, brechas de diálogo ou intercâmbio, apesar da imigração ser nas Américas uma realidade constituinte da sua dinâmica cultural. Além disso, o internacionalismo se tornara para Wright, a partir da exposição do MoMA, em curso no momento em que escreve esse artigo, uma questão pessoal que ele procura atacar então por todos os lados.

Cabe aqui registrar como contribuição para reflexão, alguns testemunhos que acompanharam Wright em sua visita a Casa Nordschild. Alcides da Rocha Miranda, estudante e membro do diretório acadêmico da ENBA, que serviu inclusive de intérprete entre Warchavchik e o arquiteto norte-americano, comenta em depoimento de 1993: “Wright saiu do carro e olhou logo a casa, que era na meia encosta. Ficou impressionado com um balcão que havia lá e disse: – Se eu fosse você fazia aqui um ressalto maior, acho que a superfície está muito lisa – aí olhou para as casas vizinhas e mudou de idéia – olha, professor, você faz muito bem de fazer coisas assim bem simples. Continua assim”³².

Geraldo Ferraz, jornalista e crítico de arte, também testemunha da visita, afirma:

“Não há uma nota divergente no registro da inauguração [da Casa Nordschild], mas um destaque compreensivo para as palavras de Warchavchik, Lucio Costa e Frank Lloyd Wright, tendo o grande arquiteto norte-americano manifestado sua admiração pelo sentido racional da planta, a inserção da casa na paisagem, e até por um certo pormenor, um balcão em balanço que teria de algum modo influído na concepção igual de uma residência que construiu logo a seguir nos Estados Unidos”³³.

Na entrevista ao *Correio da Manhã*, vale lembrar, Wright afirma que jamais imaginaria encontrar em Copacabana uma construção como essa “que se adapta ao clima e que foge aos processos e formas conhecidas, criando quase uma arquitetura brasileira. Com um pouco de trabalho e imaginação, dirigidos no rumo em que o Sr. Gregori se atira, dentro em pouco poderá haver no Brasil uma arquitetura

³¹ Gregori Warchavchik foi indicado como representante da América Latina junto aos CIAM por Le Corbusier, quando ele esteve pela primeira vez no Brasil, em 1929.

³² FROTA, Lélia Coelho, *Alcides da Rocha Miranda: Caminho de um Arquiteto*, p.15.

³³ FERRAZ, Geraldo, *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, p.38.

moderna e racional”³⁴. Certamente quando fala que a Casa Nordschild é *quase* uma arquitetura brasileira, Wright nota que ainda faltam pelo menos dois quesitos básicos, apontados logo a seguir, e que a seu ver são definidores da grande obra arquitetônica: mais trabalho e imaginação. No entanto, cabe notar que em momento algum, tanto no que concerne a Casa Nordschild, como nas inúmeras entrevistas, discursos e palestras que fez no Rio de Janeiro, Wright se refere ao *International Style* no tom agressivo e belicoso que encontra-se em seus escritos dos primeiros meses de 1932. Pelo contrário, nessas ocasiões, aproveitava sempre a oportunidade para apoiar as reivindicações dos alunos da ENBA, defender a arquitetura moderna e explicar a própria visão do que vinha a ser o seu ideal de uma arquitetura orgânica. Portanto, o conteúdo e o significado de “For All May Raise The Flowers Now For All Have Got The Seed”, só podem ser compreendidos no contexto americano do momento em que foi escrito, e de acordo com o sentimento reativo do grande arquiteto em relação a esse contexto. A sua referência à casa de Copacabana, parece ser ilustrativa daqueles casos em que a memória, como explica Carlo Ginzburg, pode ser um processo de adaptação de elementos do passado para descrever o próprio presente³⁵.

Não foi por acaso que Wright se mostrou tão surpreendido e satisfeito com o assédio e homenagens de que foi alvo no Rio de Janeiro por parte não apenas da imprensa, mas de diversas instituições oficiais do meio cultural e diplomático, sem deixar de incluir aí o surpreendente cerco dos estudantes grevistas que o abordam mal o navio que o trazia para a cidade atraca no porto. Nessa cidade Wright talvez tenha voltado a sentir o gosto do prestígio que parecia escapar em sua própria terra. Logo no começo do relato da viagem ao Rio de Janeiro, em “The Invited Guest: Rio de Janeiro, Brazil” essa questão aparece claramente:

“Tudo acertado, fizemos as malas, pegamos o navio e ele deixou o cais do porto: o *Grace Line* – um navio construído nos Estados Unidos.

Kelsey já estava no Rio.

Havia diplomatas a bordo e Saarinen, o arquiteto finlandês, que por alguma razão, estava representando a Europa saindo da América [...]. Saarinen sempre me indignava um pouco, pois via-o como o estrangeiro eclético de maior sucesso nos Estados Unidos – um pouco de ciúmes, também, da sua posição confortável, requisitado pelos americanos ricos enquanto eu tinha que esperar, trabalhar e lutar por trabalho, da maneira mais difícil. Sei, eu sei, isso parece pouco. Mas os provincianos acreditam que a cultura, quando vem, vem de fora e a importação é bem vista nas províncias, especialmente em Detroit, vista com bons olhos. Acho que eles pensam que não podemos ter muita coisa importante em casa.

³⁴ CORREIO DA MANHÃ, “A Exposição da Casa Moderna”, p.04.

³⁵ GINSBURG, Carlo. Entrevista ao jornal O Globo, 8 de setembro de 2002, p.02.

Mas isso só acontece porque eles não sabem como olhar.

Saarinen, o cosmopolita finlandês com sotaque escandinavo acabou com todo aquele sentimento levemente negativo. Logo nos tornamos amigos e não havia motivo para qualquer discórdia. Eu não discordava de Saarinen e ele não discordava de mim mesmo que quisesse.

O que me faz lembrar que algum tempo atrás nos encontramos em algum restaurante em uma estação de trem em Chicago. Ele estava indo para uma igreja que estava construindo em Columbus e eu estava indo para uma igreja que estava construindo na cidade de Kansas. Ele tinha um milhão de dólares para construir a dele (como sempre sortudo). Eu tinha (talvez) cento e cinquenta mil dólares para fazer quase a mesma coisa (como sempre sem sorte). Ele me perguntou se eu tinha visto o projeto. Eu disse que o tinha visto num jornal. Ele perguntou: 'O que você achou?'

Eu disse: 'Bem, Eliel, quando o vi pensei, que grande arquiteto...eu sou!'

Ele riu e me deu um tapinha no pulso. Bem, esse é o Eliel Saarinen e esse, infelizmente sou eu. Saarinen nasceu e vai morrer finlandês.

Como dizem os britânicos, nasci nacional...e me recuso a morrer.

Falar de Saarinen sempre me faz lembrar do poder atrás do trono de Cranbrook, Carl Milles³⁶.

Nesse relato percebe-se o quanto a situação de Wright era difícil, naquele momento, em seu país. Compara-se com Saarinen e sente-se desprestigiado. Mas o assédio inesperado no Rio de Janeiro parece compensar, momentaneamente, esse sentimento. O ânimo dos alunos de arquitetura, em guerra declarada contra os acadêmicos da ENBA, contagia o arquiteto que envolve-se completamente com a causa estudantil, deixando em segundo plano o motivo original de sua vinda ao Brasil, o julgamento do concurso internacional para escolha do monumento a ser erguido na República Dominicana em homenagem a Cristóvão Colombo.



Figura 20. Frank Lloyd Wright no Rio de Janeiro entre estudantes e arquitetos. Fotografia inserida em sua autobiografia.

³⁶ WRIGHT, Frank Lloyd, "The Invited Guest: Rio de Janeiro, Brazil", *Op.cit.* Vol.04, p.208.

O fim da experiência na ENBA, precedido da mobilização em torno da montagem do Salão Revolucionário – último capítulo da gestão Lucio Costa, encerrada dignamente com esse *grande final* –, coincide com a chegada de Wright à cidade. Convidado pelo diretório acadêmico, ele promove de imediato uma conferência na ENBA, detonando uma espécie de euforia compensatória nos estudantes e constrangimento em Archimedes Memória – o novo diretor da instituição – e na congregação acadêmica, tendo em vista o discurso entusiasmado do arquiteto americano na defesa dos ideais modernos – o que provocou dentro do estabelecimento um clima de alta tensão e tumultos contornados com certa dificuldade³⁷. A partir daí os jovens da Escola contavam com a adesão de um novo e prestigiado aliado para a causa modernista no Brasil. A ânsia por mudanças no ensino de arquitetura era já há algum tempo uma demanda real e sincera de muitos estudantes que não suportavam mais um aprendizado baseado na cópia sistemática de estilos do passado.

Por fim, cabe ressaltar que na cópia pertencente a Warchavchik da fotografia em que se vê no terraço da Casa Nordschild, no dia de sua inauguração, o próprio autor da obra junto com Lucio Costa e Frank Lloyd Wright, há uma dedicatória assinada pelo arquiteto norte-americano em que se lê: “To Warchavchik at his own ‘chef-d’oeuvre””. Tendo em vista o gosto que Wright tinha pela polêmica, é difícil imaginar que escrevesse uma dedicatória tão simpática a Warchavchik se não tivesse percebido o significado e a importância de sua obra e atuação naquele contexto de

³⁷ Em suas memórias Frank Lloyd Wright registrou: “O primeiro encontro com o inimigo foi no velho salão das Belas Artes. Os representantes *Beaux-Arts*, eu e o belo presidente da Universidade do Brasil presidindo o encontro. [...], estávamos sentados enfileirados em longos bancos suspensos como os juizes nos tribunais. Os estudantes estavam embotados embaixo. A reunião começou com formalidades latinas. O presidente deu as boas-vindas e um ou dois professores falaram. Na minha vez, o tumulto começou antes mesmo que eu falasse. Quando houve uma pausa peguei o Moses pelo braço e disse a ele em uma frase ou duas o que eu queria dizer. Ele traduzia para os jovens rebeldes com tanto efeito que eles enlouqueciam. Os latinos adoram enlouquecer. Eu fiz o que pude – defendi a causa deles como sendo o futuro do Brasil. Se o Brasil tem um futuro, como podiam negar à juventude o pensamento avançado do mundo, com ou sem o consentimento dos mais velhos e, bem, a essa altura os meus leitores sabiam o que eu iria dizer. Então eu parei. E aí a massa de jovens desafiaram a banca dos juizes, empurraram seus representantes para o lado, me pegaram e me carregaram até a rua, chamaram um táxi e me mandaram para Copacabana com todos que cabiam no táxi. Agora eram reuniões atrás de reuniões. O assunto do Concurso de Colombo ficou em segundo plano. [...]”.

Idem, pp. 209-210.

guerra contra o academicismo, e no momento em que se davam os passos preliminares do processo de implantação da arquitetura moderna no Brasil.

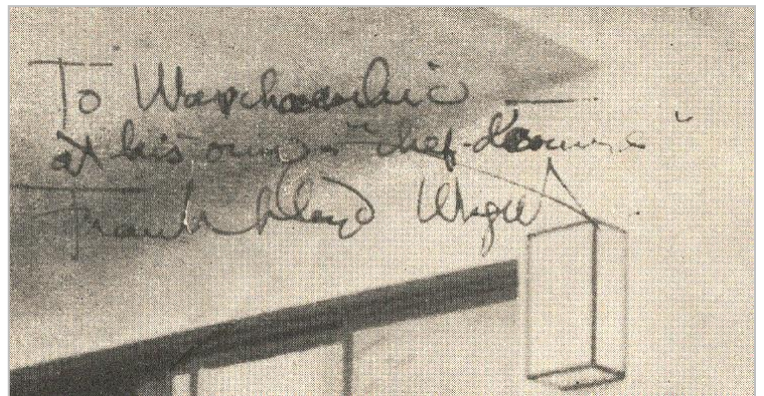


Figura 21. Fotografia do acervo particular de Warchavchick com dedicatória de Frank Lloyd Wright.

3.3

MEMÓRIAS DE LUCIO COSTA

Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós, não sei. – Proust devia explicar isso direito.
Lucio Costa [1929, p.15]

A última e monumental obra do arquiteto Lucio Costa (1902-1998), seu livro *Registro de uma Vivência*, publicado em 1995 quando já somava 93 anos de idade, será tomada como base nesta pesquisa sobre as memórias da Casa Nordschild, pois ela contém algumas referências significativas. Para situá-las no contexto dessa obra e no pensamento do autor é necessário submeter-se ao seu estilo. Pois o livro é todo estruturado segundo uma narrativa não convencional, fazendo uso de uma espécie de bricolagem, o que provoca, ao mesmo tempo, o efeito de um continuo ir e vir – avanços e recuos em busca de possíveis conexões – e de uma circularidade que leva a uma incessante releitura, prendendo, assim, a atenção, sem que se esgotem suas possibilidades de leitura. Trata-se portanto de uma obra que escapa a uma conclusão ou fechamento. Pelo contrário, ela remete sempre de volta a si mesma, pois está sobrecarregada de lembranças, alusões, lembranças e esquecimentos que ganham, na escrita peculiar de Lucio Costa, uma dimensão poética envolvente e sofisticada, digna daquele que foi o grande idealizador da arquitetura moderna brasileira.

Comparando o trabalho do livro com sua obra arquitetônica, é possível estabelecer uma analogia de procedimentos, tal como encontra-se na análise de Guilherme Wisnik, para quem a obra de Lucio Costa não tem um “ponto onde culmina, pois não se realiza como uma forma-processo. Ela surge da aplicação recorrente de um léxico determinado, pelo qual uma dada maneira de raciocinar encontra variadas soluções” e, conseqüentemente, interpretações. “Essa linguagem, continua Wisnik, não é empregada na busca formal de um objeto acabado [...]. Sua atitude é mais literária, como a de um grande observador que coleciona elementos de um repertório vivido e aplica-os conforme a adequação”. Desse modo a atitude de Lucio Costa aproxima-se, de fato, do *bricoleur*, que “opera com materiais fragmentários, já elaborados por meios indiretos. Retrospectivo, volta-se a um conjunto já constituído,

faz um inventário e dialoga com ele”³⁸. Dessa forma a obra do arquiteto “não se desenvolve segundo uma linha ‘em curso’, que evolui segundo leis internas, mas sob a marca ambígua da sincronicidade”³⁹. A partir daí torna-se possível um exercício de liberdade e uma “maneira particular e erudita de combinar referências variadas [estabelecendo] um campo preciso dentro do qual é legítimo justapor extensos panos de vidro e quebra-sóis industriais a treliçados de madeira ou blocos cerâmicos, num entrosamento que flagra a gênese das formas como produto de diversas trocas culturais”⁴⁰.

Essa análise da lógica construtiva de Lucio Costa pode igualmente descrever a lógica estrutural de *Registro de uma Vivência*, e é o método através do qual abre-se um grande leque de leituras, tanto no livro como em seus projetos de arquitetura, praticamente reduzidos a croquis que deixam em aberto “o aspecto formal que a construção irá tomar”⁴¹. Da mesma forma, a memorialística de Lucio Costa não se fecha, e, ao invés de ser uma escrita com começo, meio e fim, parece ser, antes, uma montagem de material já pronto e disponível, em que se encaixam, numa composição heterodoxa, ensaios, crônicas, cartas, fotografias, desenhos, croquis, projetos, documentos, enfim, guardados colecionados ao longo de toda vida. Todo esse material, são suportes externos de memória com os quais o arquiteto mostra uma outra faceta sua: a de arquivista metódico e meticuloso, de guardião de uma memória que é ao mesmo tempo individual e coletiva. Pois o livro, que o autor chama modestamente de *compilação*, é, na verdade, uma memorialística que entrelaça vida, obra e pensamento, e que pela dimensão da personalidade e atuação de Lucio Costa torna-se também uma peça fundamental da história da arquitetura moderna no Brasil.

Assim, da mesma forma que Guilherme Wisnik denomina de “*ready-made às avessas*” o projeto *Riposatevi* de Lucio Costa para a 13ª Trienal de Milão (1964), também *Registro de uma Vivência* possui, de certa forma, essa característica. Com a ressalva de que o material usado na composição do livro passou por um processo de seleção, organização e algumas intervenções pontuais, incorporando alguns comentários atuais, ainda que sumários. Esse procedimento faz com que o livro se torne um objeto carregado de significados que exigem do leitor um esforço de associações que levem a possíveis interpretações – que levem, na verdade, a um certo jogo de decifração.

Portanto, sem estrutura cronológica ou qualquer regra aparente, o livro explicita a natureza fragmentada da memória. De fato, não se percebe nele a intenção

³⁸ WISNIK, *Lucio Costa*, pp. 35-36.

³⁹ *Idem*, p.16.

⁴⁰ *Idem*, p.31.

⁴¹ *Idem*, p.44.

de construir uma narrativa coerente e atual. Ao contrário, ele deixa transparecer as ambigüidades e dúvidas que são parte do percurso do autor, demonstrando que sua intenção principal foi, antes de tudo, construir uma memória fiel ao passado. Daí, talvez, a escolha do termo “registro” no título do livro. No entanto, essa aparente intenção de imparcialidade não significa um mutismo do autor. Como observa David Lowenthal, “A recuperação da memória é raramente seqüencial; localizamos os acontecimentos recordados por associações”⁴². E, é justamente no jogo de associações que se percebe o caráter autoral do livro, pois elas não são nunca totalmente arbitrárias. Revelam, antes, as brechas através das quais o “homem-memória” Lucio Costa fala, ou se faz presente. Dessa forma, o livro é também uma construção móvel e particular: “um objeto com a impressão digital de Lucio Costa”, de acordo com as palavras de Maria Elisa Costa⁴³.

No último trecho da última página, “a única escrita especialmente para o livro”⁴⁴, Lucio Costa comenta: “Relendo esta compilação, editada por Maria Elisa com competência e amor, constato que por mais longa, intensa, feliz e sofrida a vivência em carne e osso, tudo, com o tempo, se reduz a simples imagens, texto e papel”.⁴⁵ Registro de registros, o livro impõe uma distância intransponível em relação ao passado vivido. A memorialística de Lucio Costa assinala o processo atual de desnaturalização da memória. Perguntado numa entrevista sobre o motivo que o levou a fazer o livro, Lucio Costa responde da seguinte forma: “Chegou um dado momento em que senti a obrigação de dar o meu recado. Senão, eu morrendo, a interpretação dos meus atos, da minha vivência, poderiam ser erradas. Achei conveniente me antecipar. Só isso. Reuni num livro coisas escritas durante a vida. Só a última página foi escrita especialmente para o livro. Tudo o mais foi uma compilação de sentido autobiográfico”⁴⁶. (o grifo é meu). Chega-se assim a reunião, nessa obra, dos três traços que, de acordo com o historiador Pierre Nora, configuram o quadro das metamorfoses que colocam, atualmente, a memória no centro da história: memória arquivo, memória distância e memória dever⁴⁷. O livro, e não mais o homem, com a bagagem de sua vivência, torna-se, assim, lugar de memória.

As referências à Casa Nordschild encontradas em *Registro de uma Vivência* devem, portanto, ser analisadas de acordo com as características peculiares do livro. Em primeiro lugar, a casa aparece nos registros de Lucio Costa através da

⁴² LOWENTHAL, David, *Op.cit.*, p.100.

⁴³ Depoimento pessoal (1997).

⁴⁴ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, Adenda.

⁴⁵ *Idem*, p. 598.

⁴⁶ *Idem*, Adenda.

⁴⁷ NORA, Pierre, *Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares*, p.18.

mesma fotografia mencionada no capítulo anterior, que reúne no terraço da residência, no dia de sua inauguração, o próprio Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Frank Lloyd Wright⁴⁸. A fotografia, em destaque, está do lado direito da página dupla, e tem, acima, de um lado, um logotipo da Bauhaus e, do outro, a inscrição “BAUHAUS + TALIESIN”. Essa inscrição indica como, naquele momento, houve uma percepção de soma de diversas contribuições e concepções, e uma postura de coesão entre aqueles que se sentiam engajados numa causa de âmbito internacional, a da divulgação e implantação do amplo projeto da arquitetura moderna. O racionalismo orgânico de Frank Lloyd Wright e o racionalismo rigoroso e ascético da Bauhaus, representado pela obra de Warchavchik, não são nesse momento excludentes. Trata-se de uma imagem exemplar de um encontro cultural, entre pessoas e orientações diferentes, mas reunidas então em torno de um ideal comum, interagindo e trocando suas experiências. Uma imagem, portanto, de unidade de propósitos entre aqueles que se sentiam investidos da tarefa de preparar o futuro. A presença do logotipo da Bauhaus reforça a leitura da influência dessa Escola na concepção da Casa Nordschild.



Figura 22. Páginas do livro Lucio Costa. *Registro de uma Vivência*.

⁴⁸ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.69.

Seguindo o método associativo da narrativa, constata-se que na outra página, a da esquerda, Lucio Costa insere, sob o título “ENBA 1930-1931”, um texto sobre a “Situação do Ensino na Escola de Belas Artes”⁴⁹. Trata-se de uma entrevista concedida em dezembro de 1930, logo depois de ser nomeado diretor dessa instituição. No texto o arquiteto expõe seu projeto de reforma, informando que “o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical”, pois a “divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado dimensões simplesmente alarmantes”. E afirma categórico: “Fazemos cenografia, ‘estilo’, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura”. Em seguida considera que os clássicos e os estilos históricos devem ser estudados como disciplina e orientação crítica e não para aplicação direta, assim como é necessário que o estudante conheça a arquitetura da época colonial, “não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos”, mas para aprender sua lição de simplicidade, adaptação ao meio e à função e “conseqüente beleza”. Por fim, critica o “Salão”, o “alheamento em que vive a grande maioria de nossos artistas a tudo o que se passa no mundo”, dando a impressão de que “vivemos em qualquer ilha perdida do Pacífico [pois], todo esse movimento criador e purificador pós-impressionista de Cézanne para cá é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de ‘futurismo’. É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem ‘parti-pris’ todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos e que marcará a fase ‘primitiva’ de uma grande era”⁵⁰.

Esse texto contém, pelo menos, dois pontos fundamentais para compreensão do pensamento de Lucio Costa naquele momento. O primeiro diz respeito ao fato de que ao assumir a direção da ENBA o arquiteto já havia se “convertido” ao moderno, o que ele situa na viagem que fez em 1928 às cidades históricas de Minas Gerais: “Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre”⁵¹. A percepção do “equívoco” neo-colonial não impede, no entanto, que ele admita a existência de valores universais, “aproveitáveis”, na arquitetura colonial – no que ela tem de simplicidade e verdade construtiva. Portanto, desde cedo, Lucio Costa não separa o moderno do antigo, pelo contrário, começa logo a estabelecer uma ponte entre ambos.

⁴⁹ *Idem*, p.68.

⁵⁰ *Idem*, p.68.

⁵¹ *Idem*, p.16.

O segundo ponto refere-se a postura aberta e receptiva em relação as experiências das vanguardas européias, conclamando os artistas a atualizarem-se em relação a elas. A menção à “ilha perdida no pacífico” define a sua concordância com a filiação da cultura brasileira à cultura ocidental, sendo o oriente um “outro” distante e estranho. Há aí uma ênfase na questão da necessidade de atualização, sendo que a questão do nacionalismo, tão caro aos modernistas da geração de 22, não está colocada em pauta. Prevalece uma visão internacionalista do movimento moderno, inclusive no que ele tem de utópico, de ser a preparação de “uma nova era”. Lucio Costa revela-se assim como participante da crença de que o moderno fazia parte de um amplo processo civilizatório que estaria em gestação por meio da ação esclarecida e humanizadora de intelectuais e artistas.

Por outro lado, a localização lado a lado do texto em que delineia seus planos de reforma para a ENBA e a fotografia dos três arquitetos no terraço da Casa Nordschild, dá margem a outras associações, tendo em vista que, no momento da sua inauguração, Lucio Costa acabara de ser demitido de cargo de diretor. Portanto, a casa construída, vista junto com o texto da ENBA, pode aparecer aí como uma espécie de compensação da experiência “fracassada” na Escola. É importante lembrar que, nesse exato momento, os alunos da ENBA ainda continuavam em greve de protesto contra a demissão de seu diretor e equipe de professores por ele formada, e que essa greve vinha obtendo uma grande repercussão na imprensa, reforçada pela presença e apoio público de Frank Lloyd Wright. Todos esses fatores somam-se para dar à inauguração da Casa Nordschild o sentido acima explicitado. Ou seja: uma vez perdido o espaço institucional para proceder as mudanças necessárias, a casa da rua Tonelero, fruto de uma iniciativa privada, torna-se uma espécie de território livre para reunião e confirmação dos novos ideais.

Ao mesmo tempo há uma associação direta com Gregori Warchavchik, o arquiteto a quem Lucio Costa primeiro recorreu quando começou a formar a nova equipe de professores da ENBA. O convite se deu, provavelmente, porque, de acordo com o próprio Lucio Costa, foi ao ver, “por acaso”, uma fotografia da Casa Modernista (1930) de Warchavchik na revista *Para Todos*, “que pela primeira vez vi a possibilidade de fazer algo contemporâneo. A partir daí comecei a me interessar pela arquitetura nova”⁵². Certamente não por acaso, Lucio Costa modifica o projeto que então desenvolvia para a Casa E. G. Fontes, cuja imagem no livro aparece, na primeira versão, com a inscrição “Última manifestação de sentido eclético-

⁵² *Idem*, Adenda.

acadêmico”⁵³. Nas páginas seguintes apresenta o novo projeto da mesma casa, agora com linhas modernas e o título “Primeira proposição de sentido contemporâneo”⁵⁴. O novo projeto foi recusado pelo cliente.

Tendo em vista a reforma da ENBA, Lucio Costa viaja pela primeira vez a São Paulo, a fim de convidar pessoalmente Warchavchik para colaborar na nova tarefa: “Ao assumir a direção da ENBA, em 1930, resolvi convidá-lo para professor. Fui especialmente a São Paulo com esse propósito e, através de Mário de Andrade, que também me levou às casas de Paulo Prado e de Olívia Penteado, conheci finalmente o ‘Gregório’. Ele já estava então construindo uma residência no Rio para o Sr. Nordschild, na rua Tonelero, e assim prontificou-se a passar um ou dois dias por semana aqui com vencimentos de um conto de réis”⁵⁵. Nesse trecho encontra-se, em *Registro de uma Vivência*, a segunda referência de Lucio Costa a Casa Nordschild. Impressiona, nele, a memória de detalhes do encontro, como a lembrança do valor do pagamento das aulas, já que esse pequeno trecho é parte de um artigo maior que Lucio Costa escreveu em homenagem a Gregori Warchavchik logo após a sua morte, em 1972.

Além disso, é importante ressaltar que nessa outra menção à Casa Nordschild, ela aparece como facilitadora da importante participação de Warchavchik na equipe dos novos docentes da ENBA. Importante por que o arquiteto de origem russa era o único a ter acumulado até então alguma experiência na construção de casas modernas no país. E, como estava então acompanhando as obras de sua primeira residência no Rio de Janeiro, podia não só assumir a cadeira de metodologia de projeto na Escola – a disciplina que ficou sob sua responsabilidade – mas também demonstrar, na prática e *in loco*, a aplicação de seus ensinamentos numa obra em processo de construção, tornando assim suas lições concretamente visíveis ao olhar dos estudantes. De acordo com depoimento de Alcides da Rocha Miranda (1993), que foi aluno de Warchavchik, o arquiteto “embora russo e formado em Odessa e Roma, era o arquiteto mais purista do país naquela época [...], a influência de Warchavchik nos levou a ser mais equilibrados e mais confiantes em nós mesmos”⁵⁶.

Seguindo adiante a ordem dos registros de Lucio Costa, tem-se então, nas páginas que se seguem a da fotografia no terraço da Casa Nordschild, menções ao Salão de 31, o texto acima mencionado escrito por ocasião da morte de Warchavchik, e fotografias de três dos oito projetos construídos pela firma Warchavchik & Lucio Costa, formada logo depois da inauguração da Casa Nordschild.

⁵³ *Idem*, p.55.

⁵⁴ *Idem*, p.60.

⁵⁵ *Idem*, p.72.

⁵⁶ Frota, Lélia Coelho, *Op.cit.*, p.110.

Estão no livro as imagens da inauguração do apartamento de Manoel Dias, irmão de Cícero Dias, na Av. Atlântica (1932), a Casa Schwartz (1932) em Ipanema e a Vila da Gamboa (1933) que ocupa duas páginas, uma com a fotografia do prédio já pronto, e outra com os desenhos do projeto. Acima da fotografia Lucio Costa escreve: “Apartamentos proletários - Vila operária em contrafeito terreno da Gamboa, então de propriedade do médico e amigo Fábio de Carneiro Mendonça”. E, na página ao lado informa: “Construída com exemplar apuro – piso corrido de ipê-tabaco, portas folheadas de sucupira, ferragens La Fonte e panos externos de paredes contrastantes verde e havana, com passadiço branco de trama metálica –, está hoje irreconhecível de tão desfigurada”⁵⁷. Virando-se esta página, depara-se com uma bela fotografia de grupo⁵⁸ no Morro do Pão-de-Açúcar com a inscrição “Clima de época – Almoço no morro da Urca”. Trata-se de mais uma referência a inauguração da Casa Nordschild, pois esse almoço foi oferecido a Warchavchik para comemorar o êxito da exposição da casa. A denominação “clima de época” define o sentido de união presente naquele momento, reforçando o processo de formação de um quadro favorável à implantação da arquitetura moderna no país.



Figura 23. Fotografia inserida por Lucio Costa em *Registro de uma Vivência*.

⁵⁷ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, pp. 74 -75.

⁵⁸ Aparecem na fotografia, Mario do Amaral, Hernani Coelho Duarte, Antonio Dias, Alcides da Rocha Miranda, Guilherme Leão de Moura, Paulo Warchavchik, Carlos Leão, Cícero Dias, João Lourenço, Álvaro Ribeiro da Costa, Mário Pedrosa, Pedro Paulo Paes de Carvalho, Gregori Warchavchik, Lucio Costa, Candido Portinari e Cesário Coelho Duarte.

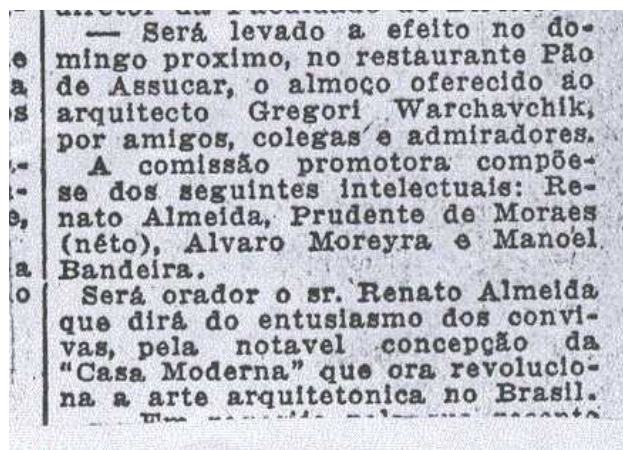
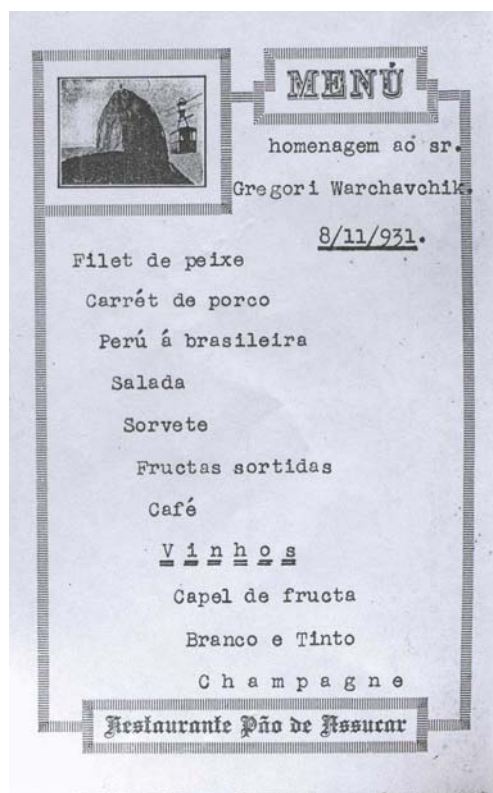


Figura 24. Cardápio e anúncio do almoço em homenagem a Warchavchik no Pão de Açúcar.

Ainda com relação a construção da vila operária da Gamboa, em agosto de 1933, no primeiro número da revista *Base*, encontra-se uma matéria ilustrada onde se comenta: “Essa realização vem mostrar como se pode construir habitações para operários, isto é, casas para pequeno capital e renda, dotadas de conforto relativamente grande, com boa aeração e iluminação naturais. Isso só se obtém com o aproveitamento racional do espaço e conseqüentemente do material”⁵⁹. Mas, o término da obra na Gamboa marca também o fim da sociedade Lucio Costa e Gregori Warchavchik. E, nessa breve parceria, de acordo com Yves Bruand, “embora oficialmente estivessem os dois arquitetos em pé de igualdade, não há dúvida quanto ao papel claramente predominante de Warchavchik nessa época, pois o estilo das obras construídas não se diferenciava das que vinha realizando sozinho em São Paulo”⁶⁰. De fato, deve-se considerar que foi nessa associação com Warchavchik que Lucio Costa não só projetou, como construiu suas primeiras obras modernas. Entre a equipe de arquitetos que trabalharam no escritório, encontram-se, entre outros, Carlos

⁵⁹ Apud FERRAZ, Geraldo, *Op.cit.*, p.191.

⁶⁰ BRUAND, Yves, *Op.cit.*, p.70.

Leão, Alcides da Rocha Miranda⁶¹ e o então jovem e desconhecido estudante Oscar Niemeyer que de acordo com entrevista concedida por Lucio Costa à *Folha de São Paulo* em 1995 – e incluída em *Registro de uma Vivência* como adenda – “um dia apareceu no escritório com uma carta de apresentação do Banco Boavista. Ele queria trabalho. [...]. Quando falei que não podia pagar nada a ele, o Oscar se prontificou a pagar. Ele queria pagar para trabalhar. Não aceitei, claro. Mas falei que ele podia freqüentar o escritório. E ele disse: ‘Era justamente o que eu queria’. Passamos a ficar amigos. Ele freqüentou o escritório por mais de um ano e não revelou nenhuma qualidade. [...]. Era simpático, mas não mostrou talento. Era só um desenhista. Na época eu não apostaria nenhum tostão nele. É para você ver como as coisas são enganadoras. Oscar só se revelou depois que Le Corbusier veio ao Brasil em 1936. Antes ele estava alheio ao Le Corbusier, não sabia nada disso”⁶². Nesse último comentário, verifica-se como até o final de sua vida, Lucio Costa atribui a Le Corbusier um papel decisivo para a “revelação” da arquitetura moderna no Brasil.

Para o jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, com o projeto da Gamboa, “de habitações populares dentro de uma concepção nova, encerrou-se o período de colaboração entre o arquiteto de São Paulo e seus colegas do Rio de Janeiro que a sociedade Warchavchik e Lucio Costa ensejara. Contribuiu para o final dessa colaboração as dificuldades de natureza econômica determinadas pelo movimento constitucionalista de 1932, com toda a retração a que deu origem, quase paralisando a construção civil [...]. Até se dissolver a razão social Warchavchik e Lucio Costa, a cooperação entre os dois arquitetos do Rio e de São Paulo tivera toda a assistência desinteressada de Warchavchik. Ela constituiu, efetivamente, um prolongamento das tarefas de Warchavchik na ENBA, numa atividade profissional que também não deixou de ter sua parte pedagógica, desde que esta se fez no estúdio comum, parte integrante da vida dos dois arquitetos e dos demais elementos que com eles trabalhavam”⁶³.

Para Lucio Costa a firma também terminou porque “o trabalho escasseava”. Mas esse não foi, para o arquiteto carioca, o único motivo. Ele refere-se também a uma “certa balda propagandista a que não estávamos afeitos”, e ao “tal modernismo estilizado que à vezes aflorava e já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, um

⁶¹ Alcides da Rocha Miranda, por exemplo, na revisão do percurso de sua formação informa: “Estágio no escritório de Lucio Costa e Warchavchik, onde ouço com atenção os comentários de ambos sobre os rumos da arquitetura decorrentes do uso de novos materiais e novas técnicas”. In: FROTA, Lélia Coelho, *Op.cit.*, p. 110.

⁶² COSTA, Lucio, *Op.cit.*, Adenda.

⁶³ FERRAZ, Geraldo, *Op.cit.*, p. 192.

desencontro que culminou com os móveis de feição ‘decorativa’ [...], quando já havia aquela série impecável de cadeiras para várias funções, idealizada por Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret”⁶⁴. Nesse artigo, escrito por ocasião da morte de Warchavchik, nota-se como naquele momento, em que terminava a sociedade entre os dois arquitetos, Lucio Costa já começava a eleger os trabalhos do arquiteto franco-suíço como modelos paradigmáticos. No parágrafo seguinte desse artigo, ele encerra seu depoimento em homenagem ao colega de São Paulo com as seguintes palavras: “Mas nossa estima continuou inalterada, como inalterada permaneceu a minha admiração pela sua obra, para nós precursora, tão bem marcada pela presença ruiva de sua nobre e sólida figura, serena e acolhedora, e por sua indumentária sempre sóbria embora avivada por inovações de pormenor de extremo bom gosto. Gregori Warchavchik, grande coração, personalidade inconfundível – marcou uma época”⁶⁵. O artigo contém, portanto, algumas críticas ao trabalho e tipo de atuação de Warchavchik, compensadas por alguns elogios de natureza pessoal e, por fim, o comentário de que o arquiteto de origem russa “marcou uma época”. Essa é a leitura final de Lucio Costa sobre a atividade, obra e contribuição de Warchavchik. Restou esclarecer de que modo, de fato, ele “marcou uma época”, e especificar que época foi essa, pois os termos usados dão margem a uma interpretação de que, encerrada as atividades da firma em que atuaram juntos, Warchavchik torna-se uma simples página virada. Uma coisa, no entanto, é certa: para Lucio Costa, esta é uma época anterior ao período de *chômage* (1932-1936) quando se dá a escolha definitiva de Le Corbusier como orientador da sua visão e prática arquitetônica. Um momento fundamental, a partir do qual tem início, segundo a narrativa do arquiteto carioca, a implantação do verdadeiro modernismo arquitetônico Brasileiro, com a vinda de Le Corbusier ao Brasil, a construção do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936-1945) e a “revelação” de Oscar Niemeyer. A crer nessa narrativa, teria então esgotado-se, no Brasil, a influência do racionalismo purista de inspiração germânica ou bauhauseana, representada, inicialmente, pela obra de Warchavchik.

De fato, ao tentar, mais adiante, conciliar modernidade e tradição, Lucio Costa, como esclarece Roberto Conduro, enraíza a nova arquitetura brasileira no classicismo mediterrâneo, vinculando-a “à mesma linhagem do sistema acadêmico, criando sutilmente uma solução de continuidade, e descarta as vertentes germânicas, holandesas e soviéticas do movimento moderno, privilegiando as ascendências francesas e italianas, sobretudo as idéias e as obras de Le Corbusier, o que gerou um

⁶⁴ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.72.

⁶⁵ *Idem*, p.72.

direcionamento na produção dos arquitetos e uma cegueira na historiografia quanto às múltiplas referências da arquitetura modernista no Rio de Janeiro”⁶⁶.

Por trás desse vínculo estabelecido por Lucio Costa, encontra-se a vontade de criar uma ponte entre o passado e o presente da arquitetura brasileira, a fim de dar a ela um caráter histórico autóctone e original. Encontrando nas casas simples e rústicas do período colonial uma verdade construtiva que também fazia parte do programa moderno, busca estabelecer – como aponta Roberto Schwarz em análise sobre a cultura brasileira – um campo de diálogo capaz de “especificar um mecanismo social na forma em que ele se torna elemento interno e ativo da cultura”⁶⁷ e representação simbólica da nacionalidade. Com isso tenta-se escapar da insistente “sensação de que no Brasil as idéias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu”⁶⁸, estabelecendo-se uma diferença interna. A formação entendida, na verdade, como origem da arquitetura moderna nacional, vincula-se dessa forma às reminiscências de nossa tradição colonial ibérica, adquirindo uma feição histórica específica e particular do local. Pela identificação de continuidades entre momentos distantes cria-se uma interação capaz de dar corpo a um campo cultural mais orgânico e particular, com inserção histórica própria, onde a memória trabalha para criar uma noção de identidade que, por sua vez, permite projetar o futuro. Essa é a equação criada por Lucio Costa para conciliar o eterno dilema da cultura brasileira entre contexto local e influências externas, entre nacionalismo e internacionalismo.

A quarta menção a Casa Nordschild no livro de memórias de Lucio Costa surge de forma indireta – através de uma carta-resposta a Geraldo Ferraz (1948) – associada então a um outro momento do percurso de implantação da arquitetura moderna no país. O prédio do Ministério da Educação e Saúde já estava construído, assim como o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1938-1939) e o conjunto da Pampulha (1942-1943). Esses projetos, considerados por Lucio Costa marcos do surgimento da nova concepção arquitetônica brasileira, colocam a produção local na cena internacional, motivando a exposição “Brazil Builds” (1943) no Museu de arte Moderna de Nova York, organizada pelo arquiteto e crítico Philip Goodwin que também elaborou para a exposição o primeiro livro- catálogo sobre a nossa arquitetura moderna.

O artigo que Geraldo Ferraz dirige a Lucio Costa tem como motivação, justamente, o que ele considera então uma omissão de referências à contribuição de São Paulo e, mais especificamente, de Warchavchik, na versão do livro de Philip

⁶⁶ CONDURU, Roberto, *Op.cit.*, p. 65.

⁶⁷ SCHWARZ, Roberto, “As Idéias Fora de Lugar”. In: *Ao vencedor as Batatas*, P. 29.

⁶⁸ *Idem*, p.30.

Goodwin, que contou com depoimentos de Lucio Costa⁶⁹. Este responde então ao crítico paulista a fim de esclarecer os fatores que considera “determinantes do surto avassalador” da arquitetura moderna no país. Reconhecendo que coube a Gregori Warchavchik “a prioridade de haver construído as primeiras casas modernas do Brasil, [e] que tais casas foram edificadas primeiro em São Paulo e depois aqui”, e reconhecendo também “a saudável ação demolidora de Flávio Carvalho”, Lucio Costa ao mesmo tempo em que admite ter sido “retardatário” na “dura e ingrata [...] tarefa de implantar num meio alternadamente desinteressado ou hostil, a nova maneira de conceber projetar e construir”, afirma categórico que “Foi efetivamente a presença desse criador de gênio [Le Corbusier], especialmente convidado, a meu pedido, pelo ministro Capanema, e o seu convívio diário, durante quatro semanas, com o talento excepcional, mas até então não revelado, daquele arquiteto, por assim dizer predestinado [Oscar Niemeyer], que provocaram a centelha inicial, cujo rastro logo se expandiu graças a circunstância feliz de se haverem podido aplicar imediatamente os benefícios decorrentes de tão proveitosas experiências”⁷⁰.

Para Lucio Costa, o que está em jogo na projeção internacional da produção brasileira, não é saber quando, nem como, nem por quem a nova arquitetura foi trazida para o país, mas sim “por que motivo ela irrompeu aqui, bruscamente, cerca de doze anos depois de haver sido experimentada pela primeira vez, sem maiores conseqüências, com tamanha graça e segurança de si, com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor”⁷¹. [o grifo é meu]. A seguir, é interessante notar, o arquiteto passa a apontar exatamente quem e como a nova concepção adquiriu essa feição por ele descrita, uma vez que, nesse sentido, nem Warchavchik ou Flávio de Carvalho “nada podem adiantar: isto porque as realizações posteriores ao ‘advento’ do arquiteto Oscar de Almeida Soares – que se assina Oscar Niemeyer – e que alcançaram tamanha repercussão no estrangeiro”⁷², têm vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação, [portanto], não foi de segunda ou terceira mão, através da obra de Gregório, que o processo se operou: foram as

⁶⁹ Geraldo Ferraz também contesta em seu artigo a designação de pioneiro dada a Lucio Costa pela revista “Anteprojetos”. Trata-se de uma revista dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura que havia publicado o álbum “Arquitetura contemporânea no Brasil” (1947). O álbum era dedicado “Ao arquiteto Lucio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil”.

⁷⁰ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.198.

⁷¹ *Idem*, p.199.

⁷² O sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira certamente serviu para conferir maior autoridade a Lucio Costa e seu grupo, consolidando sua liderança, pois como afirma Roberto Schwarz, “o desejo de coincidir sem ressalvas vexatórias com a vida cultural dos países adiantados está entre as nossas aspirações mais caras”. SCHWARZ, Roberto, “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”. *In: Seqüências Brasileiras*, p. 44.

sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1936, que frutificaram”⁷³.

Assim, os doze anos mencionados, que separam a construção da Casa da Vila Mariana do “advento” Oscar Niemeyer, são desconsiderados e apagados do processo de formação, embora no começo do texto Lucio Costa tenha mencionado a dura e ingrata tarefa inicial de implantação, a qual já pegou em andamento tardiamente, como escrito. Há nessa leitura como que uma “queima de etapas”, a fim de constituir uma história que começa e tem como protagonistas apenas dois nomes, em detrimento inclusive de si mesmo: “Há precursores, há influências, há artistas maiores e menores e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier, e, na sua primeira fase sofreu, como tantos outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa de Mies Van der Rohe, eis tudo. No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista [...]”⁷⁴. [o grifo é meu]. O diferencial da originalidade da arquitetura brasileira está condicionada aqui ao *gênio* de Oscar Niemeyer, um conceito romântico que é retomado e vai embasar a idéia de “milagre” com a qual Lucio Costa vai explicar, mais adiante, a dimensão alcançada pela produção arquitetônica do país. Soma-se ainda o fato de que esse é um “gênio nacional”, autenticamente brasileiro, ao contrário de Warchavchik que é um imigrante naturalizado cuja visão internacionalista entrava em choque com o desejo de abertura para concepções mais individualizadas como a de Oscar Niemeyer.

O que está em jogo aqui é a oposição estandardização x individualidade, funcionalidade x plasticidade. Frente a essa oposição, Lucio Costa encontra no sistema de Le Corbusier uma mediação possível, brechas para a manifestação individual e local que atendiam à demanda de um projeto moderno que também visava a configuração de uma imagem simbólica e expressiva de uma *essência* nacional. Essa demanda contrapunha-se à vertente do racionalismo germânico, baseado na idéia de um universalismo de caráter mais impessoal, entendido então como capaz de resolver de modo amplo os problemas sociais da moradia e da cidade contemporânea. A estratégia operada por Lucio Costa através desse discurso corresponde aos processos mentais em que, de acordo com Harald Weinrich, se apresenta a necessidade de “esquecer para recomeçar”. Ou seja, o esquecimento torna-se um meio para o empreendimento de uma nova leitura do presente: um tipo de amnésia que revoga a relevância histórica, política e moral da

⁷³ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.198.

⁷⁴ *Idem*, p.199.

memória⁷⁵. Dada a influência de Lucio Costa na leitura crítica da nova concepção arquitetônica, não é de se estranhar o “Silêncio crítico e historiográfico que evidencia como o racionalismo foi uma tendência eclipsada pela defesa da ‘arquitetura moderna brasileira’⁷⁶. Eclipsamento esse que atingiu em cheio Gregori Warchavchik, um dos arquitetos mais coerentes na defesa dos princípios racionalistas.

A referência a Casa Nordschild, no texto acima citado, insere-se nesse debate que está colocando em pauta os bastidores da luta pela afirmação da hegemonia de uma certa visão e de um determinado grupo do modernismo arquitetônico. Ela surge de modo a acentuar, de certa forma, o paradoxo da leitura de Lucio Costa que parece, de fato, esquecer um período significativo do processo de formação da nova concepção para inscrever um outro momento na memória da arquitetura moderna. Pois, menciona a casa da rua Tonelero a propósito das informações solicitadas por Philip Goodwin para elaboração do livro-catálogo da exposição do MoMA, com o objetivo de mostrar a Geraldo Ferraz que teria sido imparcial em suas observações: “ [...] da única vez que recebi a visita desse benemérito senhor [Philip Goodwin], prestei-lhe as informações que me ocorreram no momento, tendo dado o devido destaque à obra do Warchavchik, bem como indicado a casa da Rua Tonelero, havendo até referido a propósito, se não me engano, a visita de Frank Lloyd Wright àquela casa e assinalado a impressão forte que parece lhe haver causado certo balcão em balanço, pois esse pequeno pormenor teria, de algum modo, talvez sugerido a concepção da espetacular casa que construiu logo a seguir⁷⁷. É evidente que o conteúdo dessa citação, em meio ao resto do texto, aparece como mera curiosidade aguçada pelo episódio Frank Lloyd Wright, pois como já afirmara anteriormente, no mesmo texto, “o que se passou então aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda que o primeiro [Warchavchik] houvesse realizado a sua obra alhures [...]”⁷⁸. O arquiteto de origem russa, sua atuação, concepção e possíveis influências, estão portanto excluídos do processo de formação

⁷⁵ WEINRICH, Harald, *Lete. Arte e Crítica do Esquecimento*, p. 224.

⁷⁶ CONDURU, Roberto, *Op.cit.*, p. 17.

⁷⁷ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.200.

⁷⁸ Essa frase continua da seguinte forma, “... e o segundo [Flávio de Carvalho] espairesse exilado, desde bebê, em Paris ou na Passárgada”. *Idem*, p.198.

da moderna arquitetura brasileira. Encerra o texto uma fotografia de Flávio de Carvalho, Lucio Costa e Warchavchik, já idosos, juntos.



Figura 25. Lucio Costa, Flávio de Carvalho e Warchavchik em *Registro de uma Vivência*.

Por fim, a quinta e última citação da Casa Nordschild aparece no artigo “Muita Construção, alguma Arquitetura e um Milagre”. Esse texto, originalmente escrito e publicado no jornal *Correio da Manhã* em 1951 e incluído em *Registro de uma Vivência*, faz um minucioso balanço das transformações sofridas pela arquitetura brasileira a partir do século XIX, definindo como fatores determinantes dessas transformações a abolição da escravidão e a revolução industrial. Depois de definir o edifício *A Noite* como “marco que delimita a fase experimental das estruturas adaptadas a uma ‘arquitetura’ avulsa, da fase arquitetônica de elaboração consciente de projetos já integrados à estrutura”⁷⁹, Lucio Costa aborda o surgimento do movimento modernista reconhecendo que embora “São Paulo já contasse desde cedo com a arquitetura de Warchavchik (o romantismo simpático da casa da Vila Mariana data de 1928), aqui no Rio somente mais tarde, depois da minha tentativa frustrada de reforma do ensino das Belas-Artes, de que participou o arquiteto paulista e que

⁷⁹ *Idem*, p.167.

culminaria com a organização do Salão de 1931, foi que o processo de renovação, já esboçado aqui e ali individualmente, começou a tomar pé e organizar-se”. No parágrafo seguinte, para mostrar como o processo de renovação tomou pé, Lucio Costa cita uma extensa lista de obras e arquitetos que contribuíram para esse processo: “O albergue da Boa Vontade, risco original dos arquitetos Reidy e Pinheiro, as casas Nordschild, de Warchavchik, e Schwartz, minha, os apartamentos da Rua Senador Dantas e Lavradio, de Luís Nunes – transferido depois para o Recife, onde, na Diretoria de Arquitetura, contaria com a colaboração de Joaquim Cardoso, – a primeira série de casas de Marcelo Roberto, já então preocupado com o problema da sombra, as obras do engenheiro Fragelli, as de Paulo Camargo, as varandas em balanço das construções cuidadas de Paulo Antunes, a surpresa da presença, em São Paulo, do autônomo e solitário Vital Brazil; e ainda a primeira fornada dos projetos do autor deste esboço, de Carlos Leão, Jorge Moreira, José Reis, Firmino Saldanha, seguidos da iniciação de Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, Milton Roberto, Aldary Toledo, Ernani Vasconcelos, Fernando de Brito, Hélio Uchoa, Hermínio Silva e todos os demais”⁸⁰.

Interessa ressaltar, mais uma vez, como nesse texto, paradoxalmente, Lucio Costa descreve um processo de formação, que se segue na continuação da reflexão. A residência Nordschild é por ele incluída no percurso desse processo, que de acordo com o autor, vem atingir seu marco definitivo no “edifício construído pelo ministro Gustavo Capanema para sede do novo Ministério”. Nesse prédio de “padrão internacional” a “doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez”⁸¹.

O edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública constitui a expressão realizada da orientação que Lucio Costa adotou entre 1932-1935, quando o “pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies Van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o ‘Livro Sagrado’ da arquitetura”⁸². A utilização, nessa única frase, do verbo consagrar, somado às palavras doutrina e sagrado, sendo que livro sagrado aparece com letras maiúsculas e entre aspas, denota uma adesão aos princípios de Le Corbusier como um credo a ser seguido incondicionalmente, como se fosse uma nova religião, capaz inclusive de provocar um “milagre”, a “revelação” do talento genial de Oscar Niemeyer. Levando novamente em consideração a liderança de Lucio Costa,

⁸⁰ *Idem, Ibidem.*

⁸¹ *Idem, p.168.*

⁸² *Idem, Ibidem.*

pode-se dizer que com essa adesão incondicional ao mestre francês, coloca-se um ponto final naquele sentido experimental e aberto que caracterizou a fase inicial do movimento moderno em arquitetura, que passa a ser, a partir daí, orientado pela opção do “pequeno reduto purista” carioca que torna-se então hegemônico.

3.4- MEMÓRIAS DE GREGORI WARCHAVCHIK

Cabe ao arquiteto moderno resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com espírito da época em que vivemos.

Gregori Warchavchik (1928, p.5)

Em novembro de 1971, oito meses antes de sua morte, Gregori Warchavchik foi convidado a dar uma palestra no dia de abertura do Encontro Nacional em Comemoração aos 50 anos de Arquitetura no Brasil, promovido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB - Seção Guanabara) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do programa de abertura constavam três exposições: “Retrospectiva da Obra de Gregori Warchavchik”, “Croquis inéditos de Le Corbusier” e “Projetos de Flávio de Carvalho”. Entre os palestrantes do primeiro dia do Encontro estavam também Paulo Santos, com o tema “Influências da Arquitetura Colonial na Arquitetura Contemporânea”, Lucio Costa com as “Influências Externas na Arquitetura/Le Corbusier”, e Flávio de Carvalho e Alcides da Rocha Miranda falaram sobre “Arquitetura Brasileira: uma Nova Linguagem”. A Warchavchik coube tratar do tema “Arquitetura Brasileira no Início do Século XX”. De certa forma, com esse tema, delimita-se o lugar de Warchavchik, de acordo com a história oficial do movimento modernista, ao de pioneiro, daquele que participou apenas dos primeiros passos – como se em sua obra não tivesse havido continuidade e desdobramentos significativos.

Mais do que uma comemoração, esse encontro parecia fornecer uma oportunidade de reflexão e um momento para se efetuar um balanço do movimento da arquitetura moderna brasileira. Os temas abordados contemplavam questões cruciais do movimento, cabendo a cada palestrante tratar de aspectos próximos e relativos a suas experiências e pontos de vista, destacando-se a dobradinha Lucio Costa/Paulo Santos no que se refere à idéia de uma dupla influência, interna e externa, equilibrando e configurando a originalidade da arquitetura brasileira.

Para Warchavchik, principalmente, o Encontro e a palestra assumiam um sentido memorialístico, no que se refere a sua atuação e obra durante o chamado período heróico do processo de implantação da Nova Arquitetura. Ele inicia sua palestra agradecendo a “lembança do convite” que marcava o “reconhecimento a um arquiteto que há tempos se afastou da vida profissional”, de modo que esse reconhecimento, segundo suas palavras, “representa tudo”, pois “que haja um esquecimento coletivo, que a autoridade não se lembre, tanta história se passou – compreende-se. Que o meio profissional, então dê uma prova como esta, é o prêmio

maior, aquele prêmio que não pensei jamais um dia receberia [...], tenho que agradecer: as coisas boas não acontecem todos os dias”⁸³. As palavras do arquiteto expressam uma surpresa diante de tal “reconhecimento” pois, sabia que, a partir da ascensão e sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira, tinha sido submetido a um papel secundário, não obstante continuasse a produzir em São Paulo obras significativas e coerentes com sua linha de trabalho e concepção de modernidade.

Não por acaso Warchavchik fala em termos de um “esquecimento coletivo”. O lugar que lhe coube nos discursos elaborados por Lucio Costa nas décadas de 1940 e 1950 acerca dos fatores determinantes do processo de formação do modernismo arquitetônico reduz-se, de fato, ao de um pioneiro cuja atuação individual esboçada aqui e ali não teve maiores conseqüências⁸⁴. Vale repetir aqui as palavras de Lucio Costa, escritas “em nome da verdade histórica”, no ano de 1948, na carta-resposta a Geraldo Ferraz: “Não foi de segunda ou terceira mão, através da obra do Gregório, que o processo [de renovação] se operou: foram as sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1936, que frutificaram”⁸⁵. Essa versão, que foi por muito tempo assimilada como sendo a versão oficial sobre o processo de formação da arquitetura moderna no Brasil, desqualifica de forma contundente a contribuição, obra e concepção de Warchavchik, em favor de uma única vertente do racionalismo moderno. Ao contrário da memória registrada na fotografia no terraço da Casa Nordschild, ela é, nesse momento, excludente, e subtrai ao invés de somar e incorporar a diversidade significativa envolvida em todo processo formativo. Além disso, feita *a posteriori*, a avaliação de Lucio Costa, remete todos os acontecimentos ocorridos entre 1925 – data da publicação do manifesto de Warchavchik – e 1936 – quando tem início a construção do Ministério da Educação e Saúde Pública – a uma espécie de buraco negro da história, como se nesse período nada tivesse acontecido. Vem daí a necessidade de empregar termos como “centelha”, “surto”, “irrompimento brusco” e finalmente “milagre” para descrever o sucesso da arquitetura brasileira.

De acordo com Abílio Guerra, a resposta de Lucio Costa a Geraldo Ferraz foi “desconcertante”, tendo o grande arquiteto abandonado a “polidez que lhe era característica” para criar a partir daí uma diferenciação teórica que fez “carreira vitoriosa nas cenas crítica e histórica brasileiras”. Trata-se, segundo o autor, de uma diferenciação entre *arquitetura moderna realizada no Brasil e arquitetura moderna*

⁸³ WARCHAVCHIK, Gregori, “Arquitetura Brasileira no Início do Século XX”, p. 03.

⁸⁴ COSTA, Lucio, *Op.cit.*, p.167 e 198.

⁸⁵ *Idem*, p.198.

brasileira. No primeiro caso, houve apenas a importação e aplicação “em bloco” dos princípios europeus, o que poderia ter acontecido em qualquer lugar; já no segundo, “algo inusitado e surpreendente, que vicejou única e tão-somente aqui”, recebe “formas e soluções plásticas inusitadas, ganhando por este motivo o interesse e os elogios da crítica estrangeira”⁸⁶. A lógica de tal distinção parece ser inteiramente arbitrária considerando que já na construção da primeira obra moderna de Warchavchik, a casa da vila Mariana, que é uma espécie de grau zero da arquitetura moderna no país, foi preciso fazer uma série de manobras construtivas relacionadas com a necessidade de adequação à realidade brasileira. Ao mesmo tempo, esse tipo de raciocínio ignora que a partir desse grau zero, há um desdobramento do trabalho do arquiteto que acaba por articular, efetivamente, um processo de construção de linguagem, de acordo com os princípios modernos e as demandas do contexto local. Para Agnaldo Farias, a amplitude de referências do trabalho de Warchavchik resultou na singularidade de suas operações, uma síntese própria de diversas contribuições, não sendo o arquiteto um mero intérprete, mas o produtor de uma obra que se pautou pela leitura positiva dos avanços técnicos de sua época⁸⁷.

Não tendo, em momento algum, se envolvido com a polêmica acima descrita, é provável que daí viesse a surpresa expressa por Warchavchik ao convite para palestra e exposição no Encontro do IAB, o que ao final de sua vida significava para ele de fato um reconhecimento, embora tardio e inesperado: uma reabilitação parcial, pode-se dizer, de um dos esquecimentos da história da arquitetura moderna brasileira. Parcial por que até hoje pouquíssimos autores se dedicaram a um estudo mais atento de sua obra, com raras exceções, como Geraldo Ferraz e Agnaldo Farias, o qual, em estudo da produção de Warchavchik até 1932, conclui que:

“É surpreendente a manutenção dessa obra à sombra. Seu eclipsamento. Talvez seu estabelecimento definitivo em São Paulo e o mergulho em direção à rota que ele cuidadosamente traçou para si, tenham sido os principais responsáveis para a posição que ele manteve naqueles anos, de certa forma à margem do debate e das questões específicas que, como se discutiu nos capítulos anteriores, permearam a implantação do modernismo em arquitetura no Brasil. Mas isso não diminui o valor de seu trabalho. Cada realização sua parece materializar uma rota segura, cujo traçado obedece fielmente aos seus pressupostos primeiros, emitidos já no manifesto de 1925, de união entre arte e indústria. Sob esse aspecto São Paulo seria, afinal, o sítio privilegiado para o seu desenvolvimento. Que não o fosse para os postuladores de uma arquitetura legitimamente brasileira é uma outra questão. Suas obras inauguram indubitavelmente a chegada no país de um novo pensamento arquitetônico, afeito à luz e à razão, signos emblemáticos da nova era que se instaurava. Por isso são claras e solares. Tiram partido do tensionamento entre

⁸⁶ GUERRA, Abílio, “Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre Arquitetura e Natureza Tropical”, p. 23.

⁸⁷ FARIAS, Agnaldo, “Gregori Warchavchik - Introdutor da Arquitetura Moderna no Brasil”, pp. 11-19.

a geometria, apuradamente embalada em branco, e o sol, que lhe abre gretas escuras e cambiantes na epiderme imaculada. Contemplar as obras de Warchavchik, passear por seus contornos exatos, é reviver o desembarque e a surpresa da razão ocidental diante da canícula e da claridade desmedida. É como assistir a chegada de Apolo aos trópicos⁸⁸.

Vale lembrar que Warchavchik nunca demonstrou a menor intenção de assumir um papel de líder ou mentor do movimento da arquitetura moderna no Brasil. Conforme depoimento a Geraldo Ferraz, logo após a demissão da ENBA (1931), o arquiteto considera que, longe de parecer uma derrota, o fim da tentativa de reforma da Escola, com as reações que a ela se seguiram – a polêmica, a greve dos estudantes, a ampla cobertura da imprensa – serviram para firmar os novos pontos de vista reunindo os adeptos da nova concepção, de modo que para ele “seu grande ideal se realizava: o de passar a outras mãos, às equipes dos jovens construtores que iriam sair da ENBA, os destinos da arquitetura moderna no Brasil”⁸⁹.

De fato, como afirma Bruand, os poucos meses de exercício docente foram suficientes para exercer uma influência marcante, pois “em seu conjunto [os estudantes] haviam tomado consciência da necessidade de abandonar a cópia de estilos do passado; os mais dinâmicos não tardaram em revelar-se partidários decisivos da nova arquitetura, nela destacando-se significativamente”⁹⁰. Entre os estudantes presentes na ENBA, no período da gestão Lucio Costa, encontravam-se, entre outros, Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda, Luis Carlos Nunes, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, que foi também assistente de Warchavchik, Marcelo e Milton Roberto, Álvaro Vital Brazil e Oscar Niemeyer. Tendo trabalhado com esses alunos, Warchavchik podia estar efetivamente seguro de que seu ideal seria cumprido. Testemunha da relevância das aulas do arquiteto na Escola, Alcides da Rocha Miranda, em depoimento a Cristina Burlamaqui, informa que estava quase deixando a ENBA, desanimado com o ecletismo lá vigente, quando Lucio Costa foi nomeado diretor. Inscreve-se então no curso de Warchavchik que segundo suas palavras “imediatamente nos fez abandonar o ecletismo” desenvolvendo junto aos alunos o senso crítico, pois suas aulas incluíam a discussão de temas e a crítica de como esses temas tinham sido interpretados pelos estudantes: “essas críticas/desenhos eram muito boas”⁹¹. E, nos primeiros projetos construídos por alguns desses alunos é possível observar como houve, via Warchavchik, uma influência do racionalismo germânico.

⁸⁸ *Idem*, p. 22.

⁸⁹ *Apud* FERRAZ, Geraldo, *Op.cit.*, p. 36.

⁹⁰ BRUAND, Yves, *Op.cit.*, p.74.

⁹¹ *Apud* FROTA, Lélia Coelho, *Op.cit.*, p. 15.

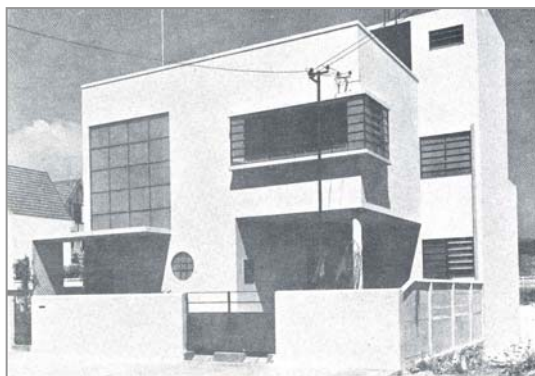


Figura 26. Affonso Eduardo Reidy. Residência na Urca, 1935.

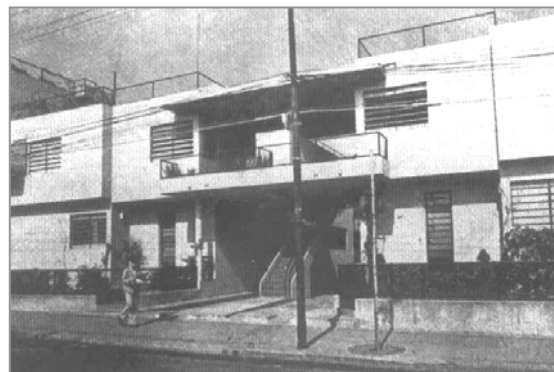


Figura 27. Álvaro Vital Brazil. Vila Residencial – RJ, 1935.

Na seqüência das lembranças de Warchavchik no Encontro do IAB, encontram-se comentários sobre sua transferência para o país: “Eu cheguei ao Brasil em 1923. Vinha da Itália. No mesmo ano chegava aos Estados Unidos meu amigo o arquiteto Richard Neutra; vinha da Áustria. Quando Neutra publicou seu livro *Arquitetura Social*, pediu-me para prefaciar a edição brasileira. A identidade que tínhamos era a de ter descoberto a América ambos no mesmo ano, e para lugares diferentes deste hemisfério, trazermos nossa vontade de trabalhar, com espírito novo”. Com essas palavras revela-se o sentimento positivo e otimista com que Warchavchik chega ao Brasil. “Descobrir a América” representava, de certa forma, o ideal de chegar a um lugar onde tudo estava por ser feito. Essa era uma visão comum aos estrangeiros que decidiam mudar-se para cá, principalmente os que vieram depois da primeira guerra mundial, pois o Brasil era visto como o “país do futuro” e principalmente um país sem as amarras de um passado que parecia sufocante para alguns. Em 1928, em artigo publicado no *Correio Paulistano*, Warchavchik afirmava: “A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não tem tradição a contemplar: tem vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir”⁹².

Estimulado por tal visão, o arquiteto toma então a iniciativa de escrever o famoso manifesto de 1925, “Acerca da Arquitetura Moderna”, que de acordo com Agnaldo Farias, “Além de estar totalmente sintonizado com o debate em curso na Europa, em parte calcado, em parte até premonitório, em relação aos temas mais caros à Le Corbusier e Walter Gropius, é, indiscutivelmente, o primeiro texto sobre

⁹²WARCHAVCHIK, Gregori, “Arquitetura do Século XX”, 1º artigo, p. 01.

arquitetura moderna publicado no Brasil⁹³. Ao contrário de Richard Neutra, que logo que chegou aos Estados Unidos se aproximou de Frank Lloyd Wright, incorporando-se ao grupo de Taliesin, Warchavchik não encontrou no Brasil nenhuma manifestação ou informação sobre o movimento internacional de arquitetura moderna, buscando apoio no grupo remanescente dos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Sobre essa questão ele comenta na palestra:

“Se a Semana não deu maior contribuição para a arquitetura – o espírito da Semana, a atmosfera que se respirava entre a gente da Semana, foram suficientes para mim.

Se o meio profissional não encontrava o estímulo para dar o grande passo, resolvi dar esse passo sozinho. Escrevi na língua que então manejava, o italiano, o manifesto de 1925. Tinha que colocar pelo menos uma palavra a favor da idéia nova, nesse mesmo ano em que Le Corbusier levantava o pavilhão do espírito novo, em Paris, e Walter Gropius, na Bauhaus, seu primeiro livro.

Em consequência daquele escrito, publicado em junho de 1925, em São Paulo, e 1º de novembro, no Rio, no Correio da Manhã, pude trabalhar, construir a primeira casa no Brasil, quebrando os moldes tradicionais. A casa da Vila Mariana, como a casa da rua Tonelero, aqui no Rio, em 1931, foram marcos de trabalho. Houve polêmica e crítica. Mas a idéia tinha sido lançada”.

Nesse trecho das lembranças de Warchavchik há um destaque para sua primeira obra de São Paulo e a primeira do Rio de Janeiro. Para ele, as duas casas são marcos de um trabalho até então solitário, efetivamente pioneiro. Entre elas há um intervalo de três anos ao longo do qual o arquiteto amadurece e enriquece sua experiência em relação à nova técnica e linguagem arquitetônica, com a construção de sete obras em São Paulo. Em 1929 projeta e constrói três casas nas quais se processam certos avanços técnicos associados a uma depuração formal: na casa da rua Melo Alves já foi possível empregar o concreto armado e a laje plana na cobertura; na da rua Tomé de Souza o terraço jardim; e na Avandava o uso de pilotis. Nessas casas verifica-se um afastamento da simetria e do tratamento da construção num único bloco volumétrico, presentes no projeto da casa da Vila Mariana. Percebe-se nelas um certo movimento de planos e volumes, um jogo de cheios e vazios, avanços e recuos, na busca de uma maior dinâmica do sólido geométrico. Essa busca continua nas quatro obras inauguradas em 1930: dois conjuntos residenciais, nas ruas Berta e Afonso Celso, a casa da rua Bahia e a Casa Modernista da rua Itápolis. Apesar do esforço na direção da flexibilização do projeto, nota-se ainda, nos três primeiros trabalhos desse ano, a permanência do bloco monolítico a partir do qual realizam-se

⁹³ FARIAS, Agnaldo, *Op.cit.*, p. 9.

as operações de dinamização do volume principal. Já na Casa Modernista é possível notar o alcance de um traçado mais livre e seguro que confere uma plasticidade estrutural e visual mais significativa da concepção arquitetônica.



Figura 28. Casa da rua Melo Alves. 1929.



Figura 29. Casa da rua Tomé de Souza. 1929.



Figura 30. Casa da rua Avanhadava. 1929.



Figura 31. Conjunto residencial da rua Berta. 1930.



Figura 32. Casa da rua Bahia. 1930.



Figura 33. Casa Modernista. 1930.

Portanto, se na casa da Vila Mariana, sua primeira obra, Warchavchik teve que lidar com toda sorte de dificuldades que limitaram significativamente o programa construtivo – o alto custo do cimento armado, a inexistência de produtos industrializados, as restrições dos “censores de fachadas” da prefeitura, entre outros –, quando projeta a Casa Nordschild, de posse das experiências desenvolvidas nas obras seguintes, essas dificuldades já haviam sido superadas, tendo inclusive o arquiteto treinado uma equipe de trabalhadores familiarizados com o novo método de construir. É por isso que Yves Bruand fala, ao se referir a essa casa, da existência de um “estilo Warchavchik”, que teria atingido o seu apogeu nesse exato momento⁹⁴. O autor se refere a essa questão no sentido de que a maturação da obra do arquiteto vinha adquirindo um traço próprio e preciso, definindo uma linguagem singular no quadro do racionalismo arquitetônico. Essa linguagem se caracterizaria, de acordo com Bruand, “pela simplicidade racional da planta e da elevação baseada na utilização quase exclusiva da linha reta, às vezes atenuada por uma ligeira curva dos elementos secundários, o jogo de volumes cúbicos e prismáticos, a superposição de terraços que asseguravam ao conjunto o essencial de seu caráter, a nudez absoluta das paredes e o emprego dos elementos de detalhes, em particular das janelas com caixilhos metálicos e lâminas horizontais em basculantes, empregadas quase que sistematicamente nos pavimentos térreos”⁹⁵.

Na Casa Nordschild, dada a acentuada inclinação do terreno, Warchavchik adotou um partido que se orienta por um eixo diagonal sobre o qual se sucedem quatro blocos cúbicos sobrepostos. Esses blocos articulam-se externa e internamente pelas diversas caixas de escadas. A partir delas distribuem-se os vários planos horizontais da casa. A ortogonalidade que predomina na construção só é quebrada pela linha diagonal traçada nas paredes pelas escadas. E, cada patamar de escada leva a um ambiente conectado diretamente a outro, prescindindo, assim, do uso de qualquer outro tipo de área de passagem. Com isso, conferia-se à casa economia de meios, funcionalidade e circularidade dinâmica entre todos os ambientes.

⁹⁴ BRUAND, Yves, *Op.cit.*, p.70.

⁹⁵ *Idem, Ibidem.*

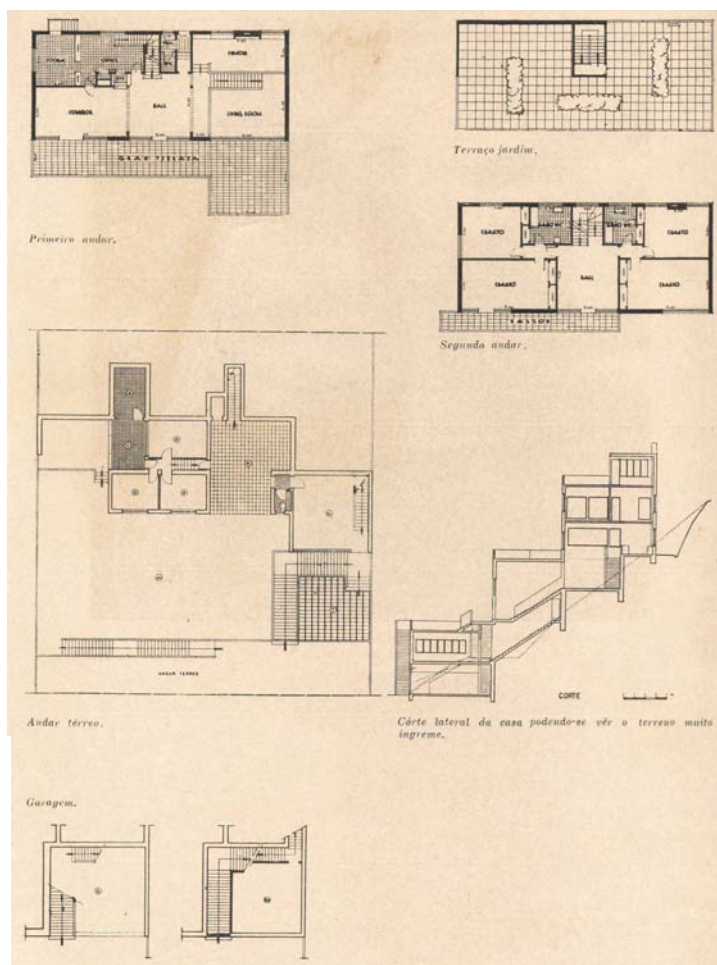


Figura 34. Planta baixa da Casa Nordschild.



Figura 35. Vista parcial da fachada com escadas da entrada principal

A oscilação entre os vários planos, por sua vez, rompe com a unidade da construção, desmontando o volume cúbico elementar ainda presente nos projetos anteriores. Como observa Bruand, o que se verifica agora não é mais uma simples justaposição, mas uma interpenetração dos volumes, resultando num jogo de profundidades diversas e desníveis espaciais⁹⁶. O aspecto monolítico é assim quebrado e substituído por um movimento em acréscimos e suspensões que se abrem para o exterior, em terraços, balcões com amplas portas e janelas de correr em panos de vidro com esquadrias de ferro em série⁹⁷, culminando na laje plana que recobre uma parte do terraço-jardim da cobertura. Torna-se, com isso, impossível a apreensão

⁹⁶ *Idem, Ibidem.*

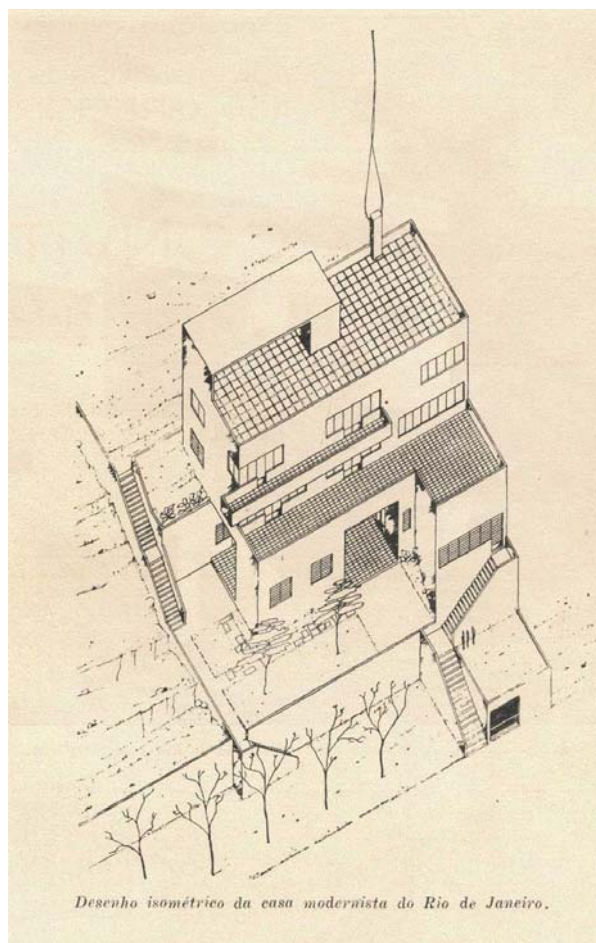
⁹⁷ As janelas e portas de vidro, assim como as esquadrias, foram desenvolvidas em série de acordo com patente desenvolvida por Gregori Warchavchik. Conforme consta no contrato para construção da casa.

direta de uma unidade, não há hierarquia nem simetria dos volumes e o olhar é levado a percorrer a obra em diversas direções, simultaneamente.

De fato, a casa vai simultaneamente recuando, elevando-se e jogando com as laterais a partir de um pequeno cubo mais avançado à esquerda onde está a garagem. O acesso, tanto à garagem como ao primeiro lance de escadas que conduz à entrada principal da casa, é feito por uma ladeira íngreme de cimento que começa no nível da rua. Ao cubo vazado da garagem contrapõe-se um amplo espaço transformado em campo de tênis.

Um segundo cubo, da entrada da casa propriamente dita, sobrepõe-se – recuado e mais elevado – ao primeiro. Ao seu lado há um jardim ligado tanto ao campo de tênis abaixo, como à “sala de recreio” acima. Essa sala é, na verdade, um grande quadrado vazado no plano inferior da fachada. Com ele cria-se

um forte contraste visual que continua nas duas janelas à direita, dos quartos de serviços. Junto com a porta da garagem, essas são as únicas aberturas quadradas que se diferenciam dos outros recortes horizontais da fachada.



Desenho isométrico da casa modernista do Rio de Janeiro.

Figura 36. Desenho isométrico.



Figura 37. Recortes da Fachada.

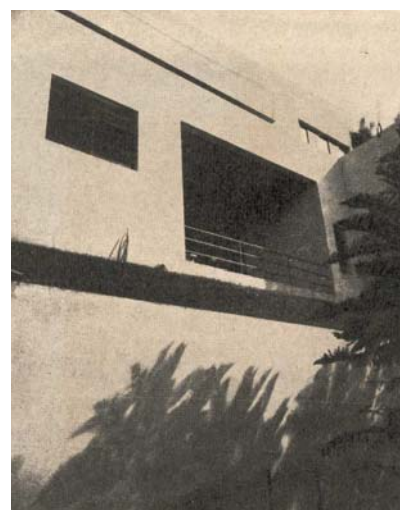


Figura 38. Detalhe da Sala de Recreio.

No terceiro piso encontram-se as áreas sociais, todas interligadas sem qualquer parede – o que caracteriza a idéia de maleabilidade e reversibilidade de ambientes tal como se via na casa Schröder de Gerrit Rietveld (1924) – e às quais se pode chegar por quatro diferentes vias de acesso. O que se distingue nessa concepção construtiva, até o terceiro piso, é, exatamente, a quantidade de escadas que configuram várias opções de circulação entre os diversos ambientes fechados ou abertos. Essa dinâmica de circulação, por sua vez, reforça a continuidade entre espaço interno e externo. Os ambientes da casa são todos voltados para fora, com as amplas janelas horizontais e portas de correr abrindo-se, no terceiro piso, para um grande terraço que, à tarde, ficava à sombra pela projeção acentuada da laje em balanço do andar superior. Dada a altura desse terceiro piso, é possível obter, através dos panos de vidro, uma visão ampla do panorama externo que alcançava, na época, a praia de Copacabana. Entre o segundo e terceiro andar, ou seja, entre o vestíbulo da entrada e as áreas sociais, há um plano intermediário, a sala de música, que fica recuada, como uma espécie de mezanino, aberto tanto para o espaço abaixo como acima. Esse ambiente é extremamente claro, pois recebe luz natural através de um grande plano de vidro que começa no hall de entrada elevando-se até a altura dessa sala, onde William Nordschild gostava de jogar xadrez com amigos nos finais de semana.

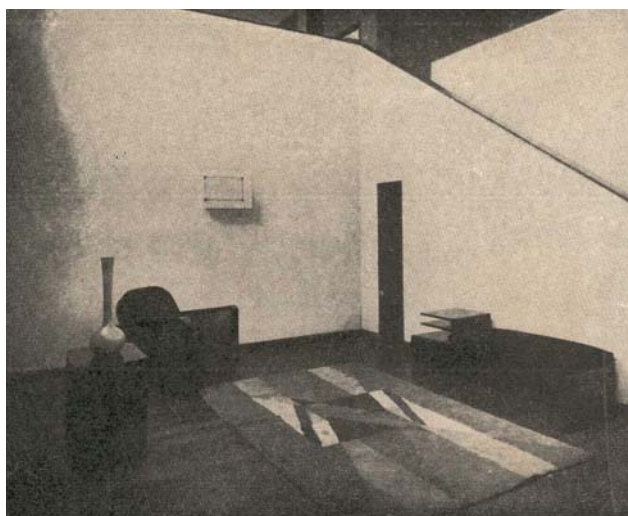


Figura 39. Sala de Música.

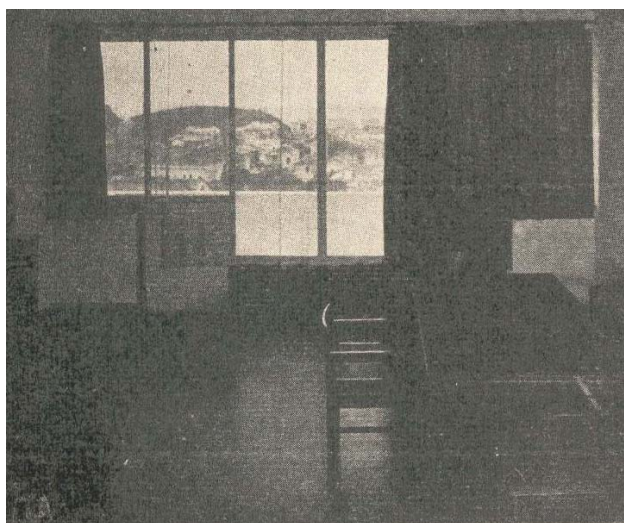


Figura 40. Panorama visto da sala de jantar..

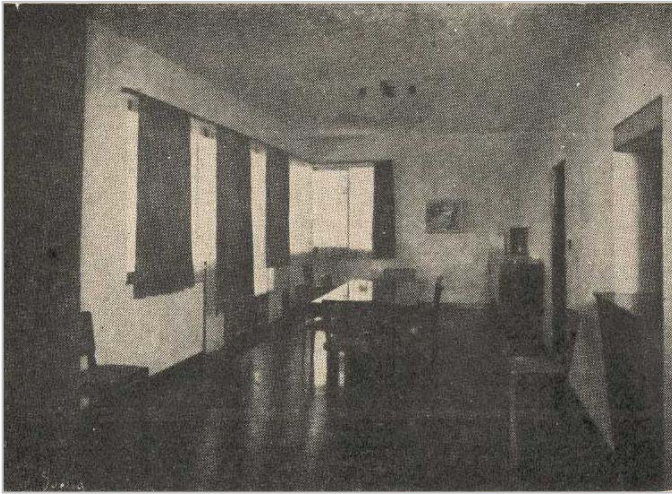


Figura 41. Sala de Jantar.

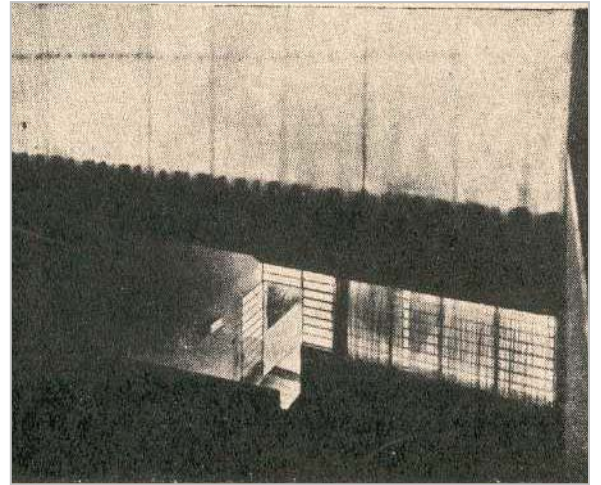


Figura 42. Visão do hall de entrada a partir do terceiro piso.



Figura 43. Vista parcial da sala de estar.

A concepção construtiva de Warchavchik para a Casa Nordschild é particularmente bem sucedida no aspecto programático moderno de abertura das moradias para o meio ambiente, promovendo a ampla circulação de ar e de luz natural, tendo em vista fatores como higiene e saúde dos usuários. Este é um dos aspectos mais destacados nos registros de memória pública⁹⁸. A preocupação com esses fatores está presente também nos materiais utilizados para revestimentos, conforme se verifica nas informações contidas no contrato de construção da casa⁹⁹. As paredes internas, por exemplo, podiam ser lavadas com água e sabão, pois não eram pintadas e sim recobertas com duas camadas de cal, areia e argamassa tipo “al fresco”. A cozinha, copa e banheiros receberam, nas paredes, azulejos até a altura das portas, e, no pavimento, granito artificial. Todos os soalhos, assim como as escadas – com corrimão de metal redondo oxidado pregado na parede – foram recobertos por peroba macho e fêmea. Já as portas, montantes e guarnições são de embuia, com maçanetas oxidadas desenhadas por Warchavchik. Apenas as portas do andar térreo, de fácil acesso, foram feitas de barras de ferro horizontal.

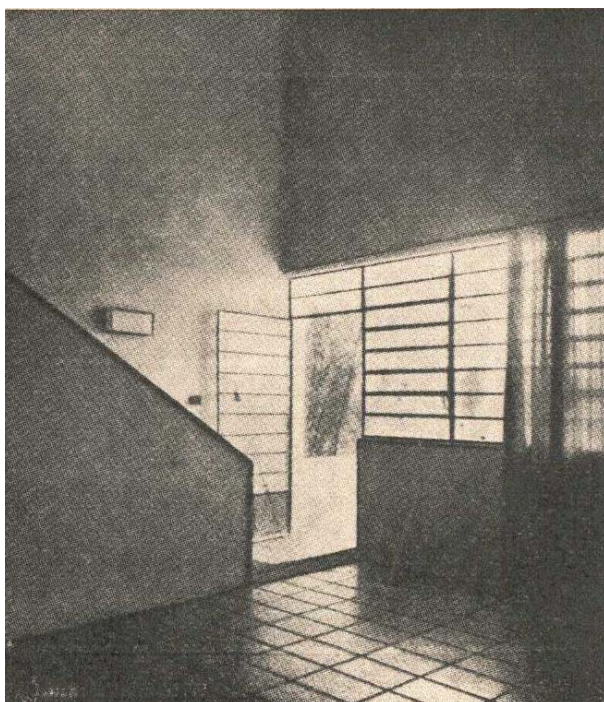


Figura 44. Hall de entrada.

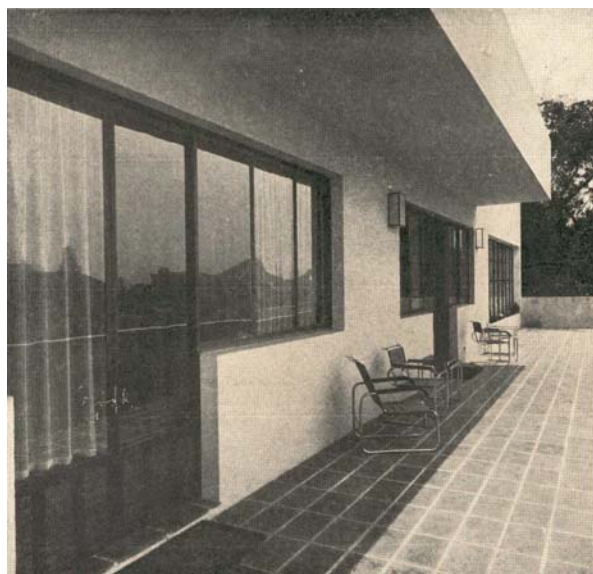


Figura 45. Terraço do terceiro piso.

No quarto e último piso, das áreas íntimas da casa, Warchavchik faz uma distribuição mais regular e reservada dos cômodos, dividindo o espaço, a partir de uma sala íntima centralizada, em duas alas, cada qual com dois quartos e um

⁹⁸ Sobre esse assunto ver capítulo 1.

⁹⁹ Ver em Anexo.

banheiro. Essa simetria, no entanto, é quebrada pelo balcão em balanço que vai da sala de café para o lado direito da casa, avançando para fora do sólido geométrico construído, desafiando os limites de um equilíbrio previsível. Pela sala íntima faz-se a ligação, através de uma escada, com o terraço-jardim que cobre todo o bloco do quarto andar.

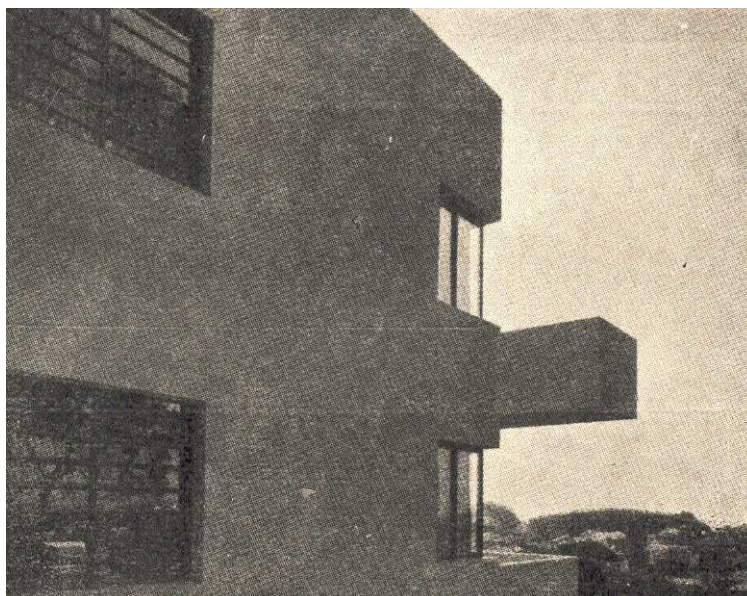


Figura 46. Detalhe do balcão em balanço.

A fachada principal da casa funciona como registro das operações internas da construção que acomoda, de forma lógica e funcional, todas as atividades da residência. A decomposição dos sólidos geométricos contribui para estabelecer uma dinâmica de planos e linhas que quebra a verticalidade da edificação e ao mesmo tempo extrai a maior sensação de movimento possível da volumetria a princípio simples e estática. A inflexão das aberturas funciona, também, como dispositivo formal que se pauta em contrastes entre cheios/vazios, claros/escuros, horizontais/verticais, avanços/recuos. Todos esses elementos se somam e concorrem para o sentido racional e dinâmico da concepção da obra.

Na Casa Nordschild, Warchavchik pôs em prática quatro dos cinco princípios de Le Corbusier: fachada livre, planta livre, terraço-jardim e aberturas horizontais. No entanto, a preocupação de Warchavchik em cumprir as metas teóricas de Le Corbusier não foram determinantes na elaboração de sua obra. Elas foram incorporadas como dados positivos que se somam a outros, como, por exemplo, certas soluções técnicas e funcionais da obra de Gerrit Rietveld, encontradas na janela de canto do quarto andar e na idéia de reversibilidade dos espaços, tal como se vê

nas áreas sociais da casa. Porém, a referência que parece mais evidente nessa obra provêm das experiências arquitetônicas realizadas na Bauhaus, cujo foco central era alcançar uma síntese própria e original entre dinâmica espacial, austeridade formal e apuro técnico. Semelhante operação de síntese não se encontrava no horizonte do sistema corbuseano que, apesar de exaltar os avanços da tecnologia moderna, mantém a distinção hierárquica entre arte e técnica.

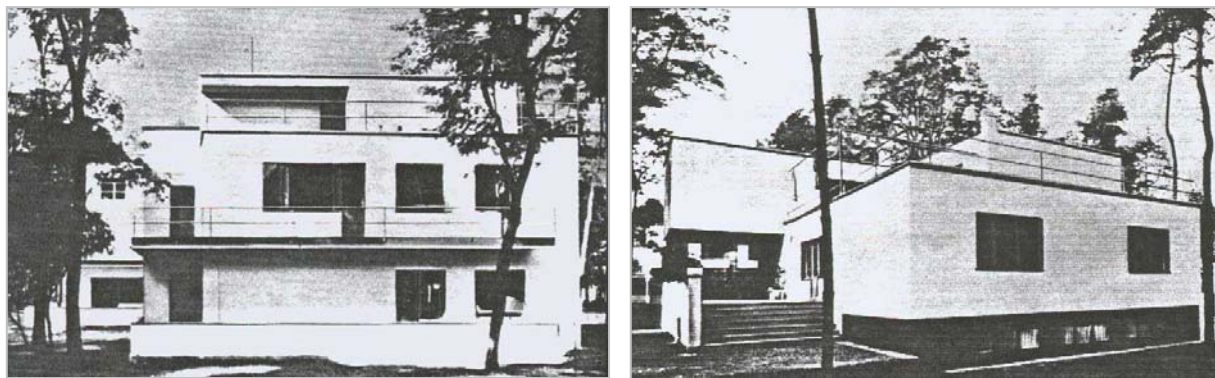


Figura 47. Casas de Walter Gropius na Bauhaus de Dessau. 1925-1926.

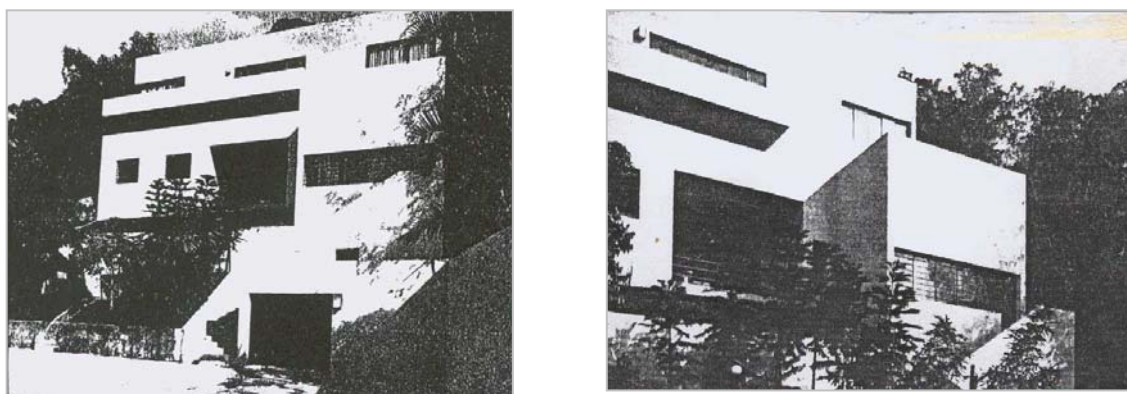


Figura 48. Casa Nordchild

Pode se dizer que, uma vez alcançados os meios técnicos para construção moderna, a obra de Warchavchik segue um percurso que parte da decomposição espacial empreendida pelo cubismo analítico na direção de um pensamento abstrato que se afasta da base relacional com a natureza. A decomposição do espaço passa a ser definida pela lógica interna dos próprios elementos constitutivos da linguagem plástica, tomados como elementos construtivos. Essa abstração radical desenvolveu-se principalmente na arquitetura racionalista de raiz germânica, na obra de Walter Gropius e Mies Van der Rohe, tendo como referência as experiências do Neo-plasticismo holandês e a obra do arquiteto Gerrit Rietveld. Nesse caso, a técnica e a ciência são instrumentos da razão que servem

para realização de um pensamento formal modelar, de uma ordem funcional absoluta e universal que não abre espaço para citações pitorescas. De acordo com Luis Fernando Franco, o modelo construtivista é um sistema assumido como tal, um modelo teórico que visa submeter a realidade, sem ter mais qualquer vocação de metáfora das leis da natureza. Estas já estariam incorporadas na força produtiva social, não são mais metáforas, mas domínio efetivo da natureza. Esse sistema toma por base a própria organização funcional, tanto da execução material do projeto quanto a da vida a ser conduzida em seu interior.¹⁰⁰

Tais noções, na Alemanha, eram propícias ao enfrentamento dos problemas sociais da moradia popular, decorrentes da difícil situação do pós-guerra, pois envolvia princípios radicais de standardização para produção em massa. Além disso, deve-se considerar a especificidade da cultura moderna germânica para a qual, já no início do século XX, com a criação das *Werkbunds*, arte e técnica, produção e veiculação, progresso material e progresso cultural eram problemas afins. Essa abordagem era parte integrante do programa da Bauhaus e das pesquisas arquitetônicas de Walter Gropius e seus pares, como se encontra no projeto de 1921 para construção de casas em série, concebidas como *assemblages* de elementos planos fabricados industrialmente sem qualquer resquício ornamental. A partir de seis módulos cúbicos básicos, ele demonstra a possibilidade de inúmeras variações construtivas, como num jogo de armar cuja flexibilidade torna possível atender a diversos programas. Esse projeto, parcialmente posto em prática nas casas dos professores da Bauhaus de Dessau, foi realizado integralmente, pela primeira vez, na construção do bairro de Törten, por encomenda da prefeitura de Dessau que lançava então um programa de habitações populares. Foram construídas 316 casas entre os anos de 1926 e 1928.

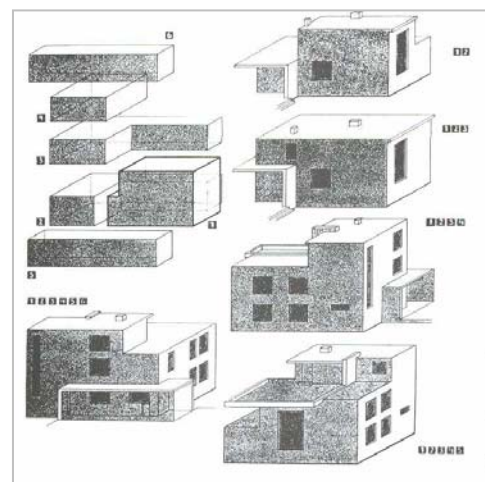
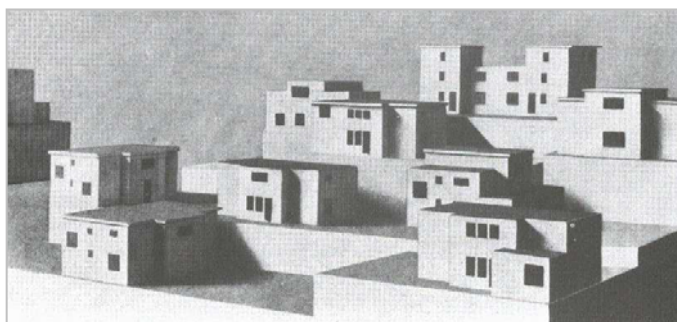
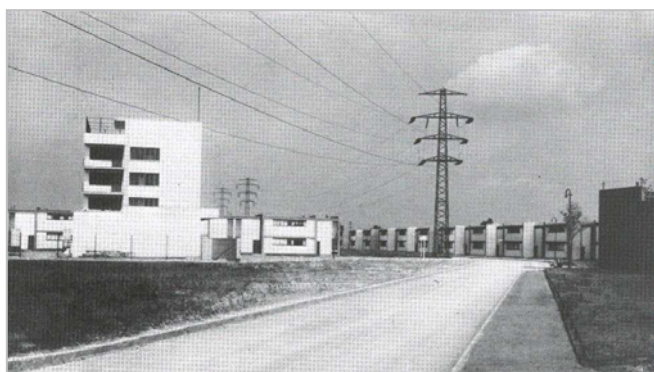


Figura 49. Projeto de casas-tipo de Walter Gropius. 1921.

¹⁰⁰ FRANCO, Luis Fernando, “Warchavchik e a Arquitetura”, p.04.



no bai le Törten. Projeto de Walter Gropius, 1926-1928.

A aproximação de Warchavchik com o construtivismo germânico se deve em grande parte à sua preocupação com a responsabilidade social do projeto da arquitetura moderna, que tinha como requisito primário a unidade entre arte e indústria. Essa preocupação aparece explicitada já no manifesto de 1925 quando afirma que “Os princípios da grande indústria, a standardização terão que achar a sua aplicação, na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. [...] Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão da economia predomina sobre todas as demais”. E na série de dez artigos que escreve em 1928 para o *Correio Paulistano* essa preocupação aparece constantemente e de forma mais detalhada como se vê logo no primeiro artigo: “[...] O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos, que não esquecem que estão vivendo no século XX, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, a fim de proporcionar, com um mínimo de preço, um máximo

conforto, principalmente às classes menos abastadas¹⁰¹. No segundo artigo Warchavchik fala da “imprescindibilidade de se fazerem moradias, casas ou máquinas de habitação, onde qualquer pessoa, sem relação aos seus bens escassos ou abundantes, possa gozar do conforto e da higiene a que tem direito porque vive no século XX”¹⁰². E, no terceiro artigo da série, encontra-se a avaliação de que “Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação do nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: – o da casa econômica – higiênica e agradável. Construir economicamente, isto é: construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam uma inversão enorme de capitais, eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador”¹⁰³. A preocupação com a moradia popular, dotada de funcionalidade, conforto e higiene, é um tema muito contundente e recorrente na cultura arquitetônica alemã. Warchavchik demonstra não só estar informado, mas também conjugar dessa preocupação que foi o tema predominante do primeiro (1928) e segundo (1929) CIAM, presididos por Siegfried Giedion, demonstrando a forte influência da vertente do racionalismo germânico na arquitetura moderna, naquele momento.

Embora parte significativa do discurso e da atuação de Warchavchik tenha-se inspirado em idéias de Le Corbusier, como a noção da tríplice função do arquiteto ou da máquina de morar, é novamente no exemplo concreto da realização de uma casa-tipo na exposição da Bauhaus de Weimar em 1923, que Warchavchik encontra uma possível solução para suas preocupações: “[...] a plêiade dos modernistas, procuram, estão procurando ainda, resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos. Uma tentativa de solução nada desprezível desse problema, é a criação da casa-tipo”¹⁰⁴. Segue-se uma explicação dos princípios da casa-tipo e uma menção à construção, em 1925, de sete ou oito mil casas em Frankfurt, no curto período de três anos, graças a associação entre a arte de construir e indústria.

Cabe mencionar que, passados muitos anos após o período inicial da militância pela introdução da nova concepção arquitetônica no país, tendo dedicado-se exclusivamente ao trabalho pessoal, Warchavchik, em uma das raras vezes em que

¹⁰¹ WARCHAVCHIK, Gregori, “Arquitetura do Século XX”, 1º artigo, p.01.

¹⁰² *Idem*, 2º artigo, p.05..

¹⁰³ *Idem*, 3º artigo, p.09.

¹⁰⁴ *Idem*, 2º artigo, p.05.

veio a público manifestar seu ponto de vista sobre o encaminhamento da arquitetura moderna brasileira, o fez para, novamente, chamar atenção dos arquitetos que estavam à frente do movimento para a necessidade de se dar maior atenção à questão da moradia popular. Trata-se do artigo “Importância e Diretivas da Arquitetura Brasileira”, escrito para a revista *Acrópole* em 1958. Coerente com seus postulados iniciais o arquiteto escreve:

“Bastante importante a contribuição para as conquistas da arquitetura moderna de nosso tempo, a obra dos arquitetos brasileiros em pouco tempo surgiu como árvore frondosa. Entretanto uma verificação superficial nos revela que não há tantas raízes, nem profundidade bastante nelas, nem ainda chão em que se desdobrem. Quero frisar aqui, que é em atender apenas a um restrito grupo de pessoas, a uma certa camada de classes sociais, que esta arquitetura tem recolhido a sua seiva. Seria imprescindível, assim, cuidar-se de enraizá-la no consenso geral, a fim de que, pelas instabilidades tão facilmente ocorrentes em nosso tempo, não vejamos a braços com perdas substanciais, no caminho de uma conquista técnica e artística. É uma de nossas falhas não termos resolvido ainda o problema da habitação do homem comum, da massa proletária, do ‘aménagement’ rural, enfim rumo a ‘ferme radieuse’ das indicações de Le Corbusier”¹⁰⁵.

Além disso, Warchavchik, fiel aos postulados do racionalismo purista e internacional, aproveita essa oportunidade para questionar os rumos tomados por uma certa vertente do modernismo, na qual Oscar Niemeyer pontificava:

“No sentido profundo de nossa arquitetura, na intimidade de seu papel criador, pode-se dizer que há duas tendências dominantes – uma, em que se verificam saudáveis manifestações que se inscrevem, com toda propriedade, na arquitetura orgânica, e outra, que é aquela em que preocupações demasiado plásticas interferem. Não há dúvida de são inúmeros os perigos que se apresentam neste último rumo, quando arquitetos de talento e imaginação, se lançam aos malabarismos plásticos, levados por soluções atraentes, em que se exteriorizam as suas concepções, sempre submetidas, entretanto, à correção da engenharia e do cálculo. Verificamos, porém, que em muitos casos a se classificarem neste quadro, a fórmula plástica subverte o construtivo, e cai tudo em formalismos de fachada, perdendo-se toda organicidade que a arquitetura viva implica. [...] verificamos todos que há o abandono da escala humana, princípio que deveria ser sempre respeitado, como o continuam preconizando Gropius e Le Corbusier. Indo mais longe, podemos considerar que há uma tendência muito generalizada para se esquecer mesmo o ponto visual humano. Seria isso uma influência da visão aérea ou da tentação que as maquetes estabelecem de se apresentarem projetos à maneira de ‘tapetes abstratos’?”¹⁰⁶.

Fica claro nessa “advertência” do arquiteto como, a partir dos anos 1940, o movimento moderno, já então vitorioso em sua batalha contra o academicismo, revela possibilidades singulares de interpretação do moderno,

¹⁰⁵ *Idem*, “Importância e Diretivas da Arquitetura Brasileira”, p. 149.

¹⁰⁶ *Idem*, *Ibidem*.

subdividindo-se em leituras e sínteses diversas das bases comuns adquiridas nos anos de aprendizagem e experimentação, expressando a compreensão diferenciada que cada indivíduo desenvolve, seja pela relação com sua própria trajetória existencial, seja pelos compromissos sociais ou ideológicos assumidos. De acordo com Roberto Conduru, as vertentes predominantes da arquitetura moderna no Rio de Janeiro da década de 1940 em diante, foram representadas pelo historicismo de Lucio Costa, o formalismo de Oscar Niemeyer e a vertente que acabou por incorporar a anterior designação geral de racionalismo, que “permaneceu fiel ao projeto de transformação social com uma arquitetura industrial, funcional, abstrata e de cunho internacional”¹⁰⁷. O autor cita como exemplos de arquitetos que representam a vertente racionalista, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira e Álvaro Vital Brazil.

Como um dos expoentes do racionalismo em São Paulo, Warchavchik, em sua última manifestação pública, a palestra do Encontro Nacional do IAB, coerente, retoma, mais uma vez, a sua preocupação central com os compromissos sociais originais do projeto da arquitetura moderna, encerrando sua intervenção com as seguintes palavras:

“Aos que estão ainda na lida profissional, e colhem com tanto brilho a tarefa da arquitetura de hoje – e que estou certo saberão manter bem alto o nome da arquitetura brasileira, dedico meu pensamento na maior esperança. Temos muitos problemas neste país tão cheio de possibilidades. Aquele que devemos resolver entretanto, é o da habitação a dar a todos. Os que têm habitação, nós sabemos, os que possuem meios para ter habitação – esses não têm problema. O problema é dar habitação aos que não têm meios. Aqui no Rio, na Gamboa, com Lucio Costa, construímos casas populares. Na Mooca, em São Paulo, também. Mas tudo isso foi um zero. A falta de habitações para a imensa multidão sem moradia decente no Brasil é o maior problema da arquitetura de hoje, dos arquitetos de amanhã. A esse problema grave que é mais do que estético, porque é um problema vital, devemos a partir deste aniversário do Instituto, consagrar nossa atenção. A casa popular deve servir ao povo, numa solução biológica. Os arquitetos devem trabalhar numa tal solução. Precisam intervir no problema. Devem contribuir, esclarecer, criticar, lutar, para que haja uma solução. Um país que parte para o desenvolvimento, não pode fazer da habitação humana um problema burocrático com solução burocrática. Essa a nossa grande tarefa – o apelo, o pedido que faço aos meus amigos do Instituto de Arquitetos do Brasil”.

Essa revisão de Warchavchik trás em si a constatação de uma promessa não cumprida pelo ideal da arquitetura moderna. No entanto, as palavras do arquiteto não são melancólicas. Conclamam ainda por uma mudança de direção na prática profissional, lembrando o compromisso original do projeto da nova construção.

¹⁰⁷ CONDURU, Roberto, *Op.cit.*, p.292.

Compromisso por ele tantas vezes anunciado nos momentos iniciais de introdução da nova concepção no país. Entretanto, como analisa Luis Fernando Franco, apesar da carga revolucionária de algumas obras de Warchavchik, capazes de operar rupturas significativas no plano dos hábitos sociais e visivos, a renovação das promessas e o surgimento de outras dependiam de desdobramentos conceituais que envolvessem a cidade¹⁰⁸. Teria então havido uma certa ilusão de que trabalhando como produtores autônomos, Warchavchik e outros pioneiros atribuíram à arquitetura uma autonomia que ela não tem, apesar de sua vocação social. Com isso, voltamos ao texto de 1958, da revista *Acrópole*, onde, no último parágrafo Warchavchik mostra-se ciente da necessidade de se começar a processar esses desdobramentos:

“Carecemos, no entanto, de uma orientação mais alta e mais generalizada, a estabelecer nossas diretrizes de arquitetos – quero lembrar aqui a falta de planejamentos urbanísticos. Toda a arquitetura que se preza o exige; entre nós longamente dispensamos a planificação urbanística. Ficamos no particular da arquitetura, dos projetos de edifícios, raras vezes num conjunto, em que já as condicionantes urbanísticas comparecem. Atingimos 60 milhões de habitantes no país; no estado possuímos mais de 11 milhões. A descentralização que o parque de energia elétrica paulista vai determinar está aí como uma imposição de urbanismo, para um desenvolvimento harmonioso. Erros de centralização e acumulação de habitantes como o da capital paulista não podem mais acontecer. Então é ao urbanismo como orientação que precisamos recorrer. Essa a palavra de ordem – urbanismo como orientação para os arquitetos”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ FRANCO, Luis Fernando, *Op.cit.*, p.10.

¹⁰⁹ WARCHAVCHIK, Gregori, *Op.cit.*, p.150.

3.5- MEMÓRIAS DO CLIENTE E USUÁRIOS DA CASA NORDSCHILD

*A memória não é menos residual do que a história.
Por mais volumosas que sejam nossas recordações,
sabemos que são meros lampejos
do que já foi um todo vivido.*
David Lowenthal [1998, p.74]

A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos, de acordo com David Lowenthal, a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente¹¹⁰. Considerando tais características da memória e frente à demanda atual desta pesquisa, procura-se penetrar nas memórias do cliente e usuários da casa da rua Tonelero, estimulando e buscando nas lembranças de Lieselott, Renate e Gabriele Nordschild¹¹¹, filhas de William Nordschild, elementos que possam contribuir para elucidar os caminhos que levam a construção da primeira obra de Warchavchik no Rio de Janeiro, atribuindo-lhe o significado de lugar onde se dá a interseção entre a trajetória de um indivíduo anônimo, que solicita ao arquiteto moderno uma casa moderna para viver, e a trajetória da geração de arquitetos que seriam responsáveis pela construção de uma nova imagem simbólica da paisagem arquitetônica do país. Além disso, procura-se encontrar dados que possam esclarecer o sentido que a Casa Nordschild alcançou para seus usuários, articulando o referencial histórico ao destino social que veio a ter, nesse caso, os princípios da arquitetura moderna. Propõe-se, dessa forma, levar em conta a figura do cliente e usuário, geralmente desprezada pela crítica modernista, como significativa no contexto dos acontecimentos analisados.

Como meio de conhecimento do passado, a memória torna-se também fonte de narrativas históricas. Ao trabalhar com relatos orais, como nesse caso, é importante reconhecer que “Para comunicar uma narrativa coerente é necessário não apenas reformular o passado antigo, mas ainda criar um novo, pois cada ato de lembrar altera as lembranças. Da mesma forma, contar lembranças também as altera, já que o próprio ato de falar sobre o passado tende a cristalizá-lo numa linguagem específica, mas um tanto arbitrária”¹¹². Se, por um lado, relatos orais parecem conduzir

¹¹⁰ LOWENTHAL, David, *Op.cit.*, p. 77.

¹¹¹ Depoimentos pessoais concedidos ao longo de 2002-2003.

¹¹² *Idem*, p.101.

de forma mais espontânea e direta ao passado, por outro, fica-se sujeito a um grau mais elevado de subjetividade, o que ocorre em qualquer ato de rememoração¹¹³. No entanto, para uma escrita da história, ou seja, para construção de uma narrativa, torna-se necessária uma operação de seleção e ordenação que, por sua vez, é também subjetiva. Assim, sondando memórias até então particulares, busca-se cruzar a bagagem de recordações familiares com a bagagem de memórias já cristalizadas pela história, relacionando instâncias de valores diferenciados, tendo em vista a conceituação de Pierre Nora de que enquanto a história é sempre uma reconstrução problemática e incompleta do que já não existe mais, a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente¹¹⁴. Portanto, a evocação súbita de memórias latentes – induzidas por fotografias de álbuns de família, imagens de livros e objetos remanescentes – atualizam as experiências vividas no passado remoto, trazendo à tona os elos afetivos e subjetivos que impregnam as memórias, nesse caso, enraizadas em elementos concretos: o espaço, o gesto, a imagem e os objetos que podem contribuir para construção de outras histórias da Casa Nordschild.

Quando a residência da rua Tonelero foi inaugurada, em 1931, William Nordschild (1893-1969) já morava no Rio de Janeiro há 11 anos. Chegou na cidade em 1920, quando na então capital federal desenvolvia-se, paralelo ao setor público, um setor privado, associado diretamente ao Estado, e, ainda, um segmento mais independente, vinculado ao comércio importador. O Rio de Janeiro era, na época, o principal centro de importação do país. William Nordschild veio inserir-se nesse quadro, ligando-se às atividades de importação. Sua primeira tarefa no Brasil foi a de promover, como representante da companhia alemã Linden, a instalação de frigoríficos no porto da cidade. Constituiu, em seguida, uma firma comercial de importação e distribuição das matérias primas para fabricação de cerveja.

¹¹³ *Idem, Ibidem..*

¹¹⁴ NORA, Pierre, *Op.cit.*, P.0 9.

Entre as hipóteses¹¹⁵ que podem esclarecer a decisão de William Nordschild de transferir-se de Berlim para o Rio de Janeiro, destacam-se os impasses gerados pela difícil situação da Alemanha no pós-guerra. É preciso considerar também sua participação na primeira guerra mundial, quando, pela primeira vez, usou-se a tecnologia industrial moderna para fins de destruição e extermínio em massa. Uma guerra da qual, segundo Walter Benjamin, os homens voltaram mudos, incapazes de narrar os horrores da experiência vivida¹¹⁶. William Nordschild foi enviado para frente de batalha onde deveria atacar os inimigos fazendo



Figura 51. Willian Nordschild, à esquerda, na época da Primeira Guerra Mundial.

uso de granadas, o que cumpriu a risca tendo em vista eliminar o maior número possível de adversários a fim de manter-se vivo. Segundo depoimento de Renate, ele assim relatava sua experiência: “jogava granadas sem parar, tinha que matar para não ser morto”. Terminada a guerra e assim que se forma na Escola Superior de Comércio de Berlim, começa a trabalhar com seus dois irmãos mais velhos que eram proprietários de duas lojas do tipo “departamentos” em Berlim e Hanôver. Sua família, de origem judaica, tinha já uma tradição na área de comércio, começando em Metz, cidade localizada na fronteira com a França, estendendo-se na direção de outros centros urbanos. William Nordschild cresceu acompanhando seu pai em suas viagens de negócios, num período cultural efervescente e no momento do vertiginoso crescimento da indústria alemã, em contato com a cultura e a mentalidade cosmopolita das grandes cidades européias do começo do século XX.

O impulso para construção de uma trajetória de vida diferente na América foi precipitado pela decisão de casar-se com Elfriede Ebert. Nascida na pequena cidade de Arnstadt, no norte da Alemanha, Elfriede conheceu William em Berlim, para onde se



Figura 52. Casa onde Elfriede Nordschild passou a infância.

¹¹⁵ De acordo com David Lowenthal, a consciência histórica amplia-se também por conjecturas a respeito de acontecimentos não registrados e aqueles cujos registros foram perdidos ou destruídos.

LOWENTHAL, David, *Op.cit.*, p.105, n. 162.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter, “O Narrador”. In: *Obras Escolhidas I*, p.198.

mudou depois da guerra a fim de trabalhar numa loja de confecção de chapéus. Sua família, de origem ariana e vivência provinciana, não autorizou a união com um judeu com características sociais e culturais tão diferentes das suas. A imigração tornou-se com isso uma alternativa concreta que propiciava a realização de projetos tanto pessoais como profissionais.

Quando veio para o Brasil, portanto, William Nordschild tinha um projeto determinado, a vontade de realizar novos empreendimentos em novas bases. Ao imigrar ele rompe com determinados vínculos que tinha em seu país de origem, mas não com a sua identidade de homem moderno, que transfere e projeta no ambiente que escolhe para viver. Sua mudança foi planejada, não configurando uma atitude do tipo “aventureiro”, de alguém que tenta “arriscar a sorte” num país estrangeiro. Por isso, não houve maiores dificuldades de adaptação no Rio de Janeiro, mas, ao contrário, um reforço na direção da realização de um projeto individual amplo que articulava o Novo Mundo, novos negócios, o casamento e, finalmente, a casa moderna, provavelmente o ponto culminante desse projeto de vida. Dessa forma, sua trajetória parece corresponder à observação de Giulio Argan em seu livro *Arte Moderna* de que “Projetar o espaço significa projetar a existência, e a recíproca é verdadeira: não há existência consciente que não seja de alguma maneira projetada”¹¹⁷.

Nesse sentido, William Nordschild é um “cidadão do mundo” que agencia sua própria vida e, com isso, acaba adquirindo um papel de agente social. Do ponto de vista daquele que solicita o novo e portanto adere a uma visão de mundo e a uma ordem de valores, ele pode ter contribuído para formação de estruturas sociais significativas, repercutindo a noção de Gilberto Velho de que na sociedade moderno-contemporânea “a trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido, mas constituidor da sociedade”¹¹⁸.

Quanto ao encontro com Gregori Warchavchik, embora não se tenha lembrança de como ele ocorreu concretamente, sabe-se que William Nordschild viajava constantemente para São Paulo a trabalho. A aproximação com o arquiteto, o único que tinha projetado até então residências modernas no Brasil, indica que ele estava atento ao que, no país, era compatível com sua identidade moderna. Pois, a veiculação das atividades de Gregori Warchavchik antes da década de 30, fora do âmbito do grupo de intelectuais e artistas paulistas, era muito restrita. O próprio Lucio Costa revela que não sabia da obra do arquiteto em São Paulo até o final do ano de

¹¹⁷ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, p. 273.

¹¹⁸ VELHO, Gilberto, “Memória, Identidade e Projeto”. In: *Projeto e Metamorfose- Antropologia das Sociedades Complexas.*, p. 100.

1930. Projeções pessoais semelhantes e uma certa conjuntura social parecem ter sido determinantes para aproximação dos dois imigrantes¹¹⁹. Ambos associavam-se ao sentimento de positividade, empreendimento e atualidade com relação às mudanças da época. Vieram para o Brasil com o espírito aberto e disposição para constituir um novo espaço existencial cuja referência básica se encontrava na vivência urbana e na racionalidade moderna. Gregori Warchavchik, como arquiteto, pensava em primeiro lugar na coletividade e dela dependia para realizar seu projeto. Por isso, engajou-se logo ao Movimento Modernista de São Paulo. William Nordschild, como comerciante, mais individualista, encontrou no arquiteto a pessoa certa para construir um espaço de acordo com sua maneira de viver. Pretendia, com a casa moderna, usufruir íntima e cotidianamente da estética, da funcionalidade e do conforto da arquitetura racionalista. Os dois eram portadores de uma mentalidade nova, pragmática e progressista, que se pautava pela confiança na capacidade da razão humana de construir e moldar o futuro.

Com a construção de sua casa, William Nordschild pode sentir-se completamente integrado ao modo mais avançado de viver em sua época. A ordem e distribuição dos espaços correspondiam à ordem e distribuição das funções e atividades vitais, traduzindo uma racionalidade praticável e propícia à vida de seus usuários. O projeto de Warchavchik, idealizado de acordo com os princípios modernos, promovia um acesso generalizado aos ambientes domésticos como valor de novos usos, ocupação e fruição. Neles, o convívio familiar e social torna-se expressão de uma liberdade para a qual toda obra de arte deve estar aberta, qualificando, assim, seu sentido maior.



Figura 53. William com suas filhas na Casa Nordschild.

A residência foi equipada por todo um aparato de produtos fabricados pela mais nova técnica da indústria moderna. De frigorífico a aparelhos eletrônicos, como um rádio *telefunken* que através de uma grande antena instalada na cobertura sintonizava estações estrangeiras, dos móveis desenhados por Warchavchik e executados pela firma Laubistch & Hirth a jogos de louça e talheres, todos os objetos de uso estavam de acordo com os princípios funcional e estético modernos. Tudo isso contribuía para tornar a casa o epicentro irradiador de uma vida atualizada e dinâmica.



Figura 54. Talheres da Casa Nordschild

¹¹⁹ A aproximação de William Nordschild com Gregori Warchavchik repercute também a aproximação entre membros dos segmentos mais progressistas da burguesia paulistana, portadores de uma cultura avançada e atualizada.

Como espaço privado, do convívio familiar e cotidiano, a Casa Nordschild remete, conforme os depoimentos de Renate, a reminiscências afetivas cuja marca do tempo resguarda a sensação de “espaço, amplitude, clareza e liberdade, pois tudo era ligado”, e, para Gabriele a um sentimento de alegria e diversão, pois a casa “era um lugar que tinha muitas coisas para se fazer nela, muitas brincadeiras, muitos cantinhos, vários andares e jardins¹²⁰”. Se na rotina das obrigações diárias havia uma disciplina rigorosa que repercutia uma certa ordem de circulação e ocupação dos espaços, nos momentos livres, ao contrário, o ambiente era favorável à expansão de diversas atividades para as quais a concepção estrutural da casa funcionava como estímulo ativo de uma vívida



Figura 55. Gabriele na porta que dá acesso ao morro pelos fundos da casa.

interação familiar e social, facilitada, efetivamente, pela espacialidade livre dos ambientes sociais, destituídos de paredes e separações entre si, somada às diversas conexões entre interior e exterior. Dessa forma, por exemplo, no dia a dia, William Nordschild tinha por hábito descansar após o almoço, antes de retornar ao trabalho, no terraço do terceiro andar, usufruindo do ambiente ao mesmo tempo arejado pela brisa



Figura 56. Foto no terraço jardim.

do mar, que naquela época alcançava a rua Tonelero, e sombreado pela projeção da laje do andar superior. Nesse mesmo terraço suas filhas recebiam aulas



Figura 57. Terraço do terceiro andar

de desenho com o pintor Guignard, inspiradas pela vasta paisagem que se estendia abaixo. Já à noite, após o jantar, William Nordschild gostava de ficar em seu gabinete, separado das demais salas apenas por uma elevação de plano, ouvindo música e lendo jornais. Nos finais de semana, dedicava atenção ao funcionamento operacional da casa, aos reparos e consertos necessários, e



Figura 58. No terraço do terceiro andar

¹²⁰ Na figura 56 Gabriele está com uma boneca de cor negra que ganhou de William Nordschild. Segundo suas lembranças o pai lhe deu esta boneca para que se familiarizasse com as características do povo local.

costumava receber amigos, promovendo algumas vezes festas com acompanhamento musical ao vivo. Para isso, a localização da sala de música no mezanino situado entre o hall de entrada e as salas, contribuía para repercussão sonora pelos vários ambientes. O que também acontecia nos dias em que suas filhas tinham aulas de acordeom e piano. No terraço-jardim da cobertura foi instalado um holofote que era usado nos dias de festa para iluminar a paisagem tanto da cidade como do morro São João onde a casa estava inserida. Quando o Brasil aderiu aos aliados na segunda guerra, certo dia a casa foi invadida por uma tropa do exército brasileiro que subiu ao terraço-jardim para destruir o holofote sob suspeita de ser usado para emitir sinais aos submarinos alemães que estariam rondando a costa do país.

A Casa Nordschild expressa efetivamente um novo conceito de morar no qual predomina a idéia de funcionalidade. Essa funcionalidade verifica-se na concepção limpa e despojada dos ambientes, onde não há espaço para o luxo ou para a ostentação característica das casas burguesas tradicionais, atulhadas de ornamentos, mobiliários e bibelôs que refletem o sentido de acumulação e a mania de colecionar. Na Casa Nordschild, ao contrário, encontravam-se pouquíssimos elementos decorativos, pois em primeiro plano estava o aspecto funcional que deveria proporcionar um outro tipo de conforto e bem-estar relacionado principalmente às noções de saúde e higiene. Daí a manutenção de amplos espaços abertos para o exterior, espaços quase vazios, equipados apenas com os objetos essenciais para o funcionamento doméstico. Ao mesmo tempo, esse modo de ocupação dos ambientes somado à funcionalidade da distribuição espacial permitia associar o ideal de vida voltado para o trabalho com a mobilidade de múltiplos usos dos diversos ambientes incentivando o ir e vir, o entrar e sair propícios à sociabilidade e à festividade – o que é o oposto do intimismo e do sistema de distribuição patriarcal dos espaços na casa tradicional.

Dois exemplos são ilustrativos desse outro conceito de morar e da mobilidade proporcionada pela Casa Nordschild. O primeiro diz respeito a um depoimento tomado de uma amiga de Gabriele Nordschild, Guiomar Ribeiro Campos, que costumava freqüentar a casa e portanto pode oferecer um olhar de fora, baseado em uma tradição diferente, típica da cultura burguesa local. De acordo com suas lembranças, a Casa Nordschild “era muito espaçosa, mas muito fria, sem decoração. Eu gostava mais de casas aconchegantes, com estilo de decoração francesa. Sentia um contraste muito grande com o estilo da minha casa. A primeira vez que Gabriele foi na minha casa disse: ‘Mas Guiomar, eu não sabia que você morava num museu!’”. O segundo exemplo refere-se a um intercâmbio entre o colégio Sacré-Coeur de Marie, onde as filhas de William estudavam, e a casa, pois, durante alguns anos, nela se

realizavam as festas juninas da escola, de modo que seus amplos espaços podiam transformar-se num grande arraial caipira. Toda a família participava ativamente para a preparação e o sucesso do evento. Elfriede, com suas habilidades artesanais, produzia diversas prendas confeccionando bichos e bonecas de pano. E William também participava da festa oferecendo sessões de mágica no espaço localizado acima da garagem. Tal intercâmbio é significativo já que mostra uma abertura dessa família de imigrantes alemães à manifestações da cultura local, promovendo a troca de experiências e tradições diversas, articulando uma integração possível.

Por outro lado, a inserção da residência na encosta do morro, criava um contraste entre a racionalidade da construção como resultado de um gesto da vontade humana e a natureza tropical ainda intocada. No entanto, o ato construtivo não estava impermeável a ela. Absorvia o seu valor como presença concreta com a qual dialogava. A casa inseria-se na paisagem, mas também projetava-se pela sua qualidade lógica e racional, explicitando o seu caráter de segunda natureza. A fachada principal, voltada para o leste, recebia luz direta, o que ampliava ainda mais o sentido de clareza que a obra transmite. Em fotografias da época é nítido o contraste da casa com o entorno, constituindo-se em enunciado de mudanças radicais. Em relatório ao CIAM de 1930, Gregori Warchavchik explicava que no Brasil “os nossos aliados mais eficientes são a natureza tropical que emoldura a casa moderna com cactos e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde dos jardins”¹²¹. Eis aí uma mudança radical em relação aos sobrados que predominavam na paisagem de Copacabana onde o peso das paredes e janelas tornavam os ambientes escuros e impermeáveis à luz e ao mundo exterior. A observação de Gregori Warchavchik expressa a abstração crescente da linguagem arquitetônica e a elementarização das formas, o que não implica na negação da realidade espacial anterior ao ato construtivo. Na verdade sua concepção reflete uma diferenciação entre arquitetura como representação e arquitetura como verdade construtiva, autônoma, sem esquecer a sua função social. Os dados do ambiente

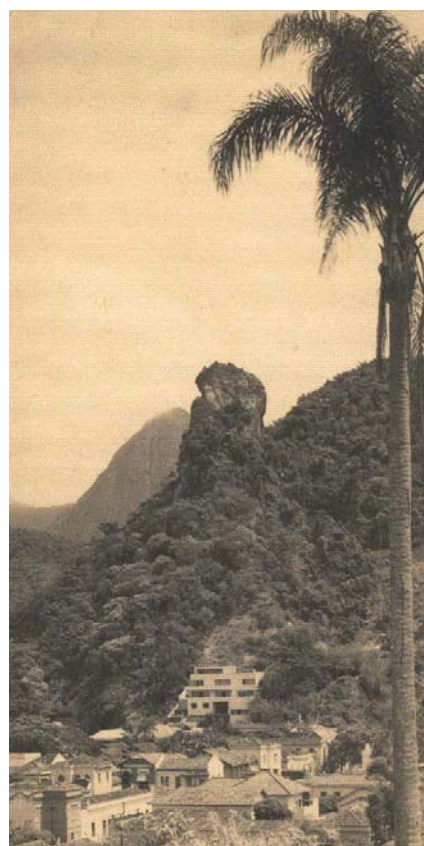


Figura 59. Vista panorâmica com a Casa Nordschild ao fundo. Tirada por Elfriede a partir do morro que havia ao lado do Hotel Copacana Palace. 1934.

¹²¹ *Apud* FARIAS, Agnaldo, *Op.cit.*, p. 19.

interagem ainda, não como tema, mas como parte integrante de um conjunto formal/funcional coerente.

Essa interação fica bem clara no modo como o morro foi integrado e utilizado pela família Nordschild, inclusive por que ele conciliava as diferenças culturais entre William e Elfriede, amenizando a polarização cultura/natureza. Acessos pelas fachadas laterais e posterior da casa abriam-se para o morro que transformou-se numa continuação da construção através da abertura de trilhas que quase alcançavam o seu topo. Essas trilhas eram demarcadas por pequenos abrigos, bancos, caramanchões que terminavam numa clareira, com uma grande mesa rústica na qual promoviam-se piqueniques. Escalar o morro fazia, assim, parte das atividades da Casa Nordschild, dando vazão ao culto pela natureza tão típico e apreciado pelo povo germânico de origem provinciana com era o caso de Elfriede.



Figura 60. Elfriede Nordschild “desbravando” o morro São João.



Figura 59: Piquenique no morro São João.

Em 1928, quando terminou de construir a casa da rua Santa Cruz, Gregori Warchavchik descreveu-a como uma obra “racional, confortável, de pura utilidade, repleta de ar, luz e alegria”¹²². Essa descrição parece sintetizar o significado que seu trabalho alcançou. O sentimento de clareza que também permeia a vivência na Casa Nordschild remete tanto ao sentido da luminosidade solar que tomava conta do ambiente, como ao de uma racionalidade esclarecida. Os dois sentidos somam-se na promoção de uma satisfação para aqueles que, de posse de uma formação e visão humanista, acreditaram e investiram no projeto da modernidade. É nesse ponto que se dá a interseção entre a memória da arquitetura moderna e a de um indivíduo que, num ambiente conservador e hostil ao novo, demanda uma construção radicalmente

¹²² WARCHAVCHIK, Gregori, Entrevista ao jornal *Correio Paulistano* (1928), p.04.

moderna para si. Quanto às utopias sociais mais amplas ou a utopia pessoal mais íntima, o tempo encarregou-se, por diversas razões, de liquidá-las. De qualquer forma, sabe-se, são os projetos, utópicos ou não, que dão sentido à vida e impulsionam as transformações.