

## 2

### As construções da História

#### 2.1

##### Casa Nordschild e a História da arquitetura moderna

Embora tenha sido demolida em 1954, a Casa Nordschild é citada pela maioria dos autores que se dedicam à tarefa de construir uma narrativa da arquitetura moderna brasileira, seja por que ela é considerada por alguns como sendo a primeira casa moderna do Rio de Janeiro, por ter contado em sua inauguração com a presença de Frank Lloyd Wright, por ser o primeiro projeto de Gregori Warchavchik na cidade, ou ainda por ter sido inaugurada em meio à crise deflagrada pela demissão de Lucio Costa da Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1931. A Casa Nordschild, portanto, mesmo não sendo mais parte da paisagem carioca, está presente como uma referência quase obrigatória nos livros de história da arquitetura moderna no Brasil.

Entretanto, apesar dessa presença quase constante, nenhum autor procurou dedicar-se a um estudo mais abrangente da casa, de seu lugar e papel na formação da nova arquitetura, e de sua concepção construtiva. Ao contrário de duas outras obras bem conhecidas de Warchavchik – a casa da Vila Mariana do próprio arquiteto, primeiro ensaio ainda limitado de uma construção moderna no país, e da Casa Modernista, uma “casa manifesto”, construída sem cliente definido, para demonstrar e propagar o que era a nova “obra de arte total” – a Casa Nordschild é fruto de uma iniciativa privada, um ato de vontade de uma pessoa que encomenda uma casa moderna para viver. Uma demanda, portanto, particular de modernidade que veio inserir-se num contexto decisivo e crucial para formação das novas concepções construtivas.

Sem pretender fazer um levantamento exaustivo, é, no entanto, necessário, num primeiro momento, desenvolver uma revisão historiográfica a fim de situar e compreender o lugar que ocupa a Casa Nordschild na história da arquitetura moderna. Para tanto, foram selecionados autores considerados “clássicos”, como Yves Bruand, Paulo Ferreira Santos e Carlos A. C. Lemos, e autores com trabalhos mais recentes, como Alberto Xavier (org.), Hugo Segawa, Lauro Cavacanti e Roberto Conduru. E, em contraponto às histórias gerais e autores mais conhecidos, incluí-se, nesta relação, o trabalho desenvolvido por um grupo de pesquisadores do Programa

de Pós-graduação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano (IPPUR-UFRJ), dedicado à história do bairro de Copacabana<sup>1</sup>.

Não se pode, no entanto, deixar de mencionar que as primeiras narrativas da história da moderna arquitetura brasileira foram elaboradas precocemente por Lucio Costa. Precocemente porque elas eram construídas de modo quase simultâneo ao desenrolar dos acontecimentos, constituindo praticamente uma narrativa “ao vivo”, desenvolvida através de diversos textos escritos pelo arquiteto. Além disso, esses textos incorporavam uma dupla função: não expressavam apenas a leitura de Lucio Costa sobre a formação da arquitetura moderna no país, mas também cumpriam um papel de orientação dos rumos que ela deveria seguir. Assim, como principal formulador do discurso da modernidade, Lucio Costa e suas idéias orientaram os dois primeiros guias de arquitetura moderna brasileira: o de Philip Goodwin, *Brazil Builds* (1943), e Henrique Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil* (1956). Neles não encontram-se referências à Casa Nordschild, embora incluam outras obras de Gregori Warchavchik, o que corresponde a um certo olhar predominante na época em que foram escritos e publicados.

O primeiro esforço de empreender uma sistematização abrangente da história da nova arquitetura brasileira se dá no final da década de 1960 em pesquisa realizada pelo historiador francês Yves Bruand, publicada no Brasil em 1981 com o título *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. O livro de Bruand é dividido em três grandes partes. A primeira, “De um Ecletismo sem Originalidade à Afirmação Internacional da Nova Arquitetura Brasileira”, cobre o período 1900-1945 e está estruturado de acordo com uma ordem cronológica. A segunda parte, “A Maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: Unidade e Diversidade”, trata dos diversos desdobramentos e questões específicas do movimento moderno, analisando a obra de vários arquitetos até a década de 60. Na terceira e última parte do livro, “Arquitetura e Urbanismo”, o autor se dedica ao estudo das grandes obras urbanísticas e construção de novas cidades. O trabalho de Bruand é arrematado com uma conclusão<sup>2</sup> na qual encontram-se inseridas as duas versões do manifesto escrito por Gregori Wachavchik em 1925: a versão em italiano, publicada em junho no jornal *Il Piccolo* de São Paulo, e a versão em português, publicada em novembro no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro.

O destaque dado ao manifesto de Warchavchik deve-se ao fato de que para Bruand o arquiteto é o pioneiro não só da construção moderna, mas da

---

<sup>1</sup> O grupo do IPPUR é formado pelos pesquisadores Roberto Pechman, Mario Aizen, Maria Paula Albernaz, Lílian Fessler e Elizabeth Dezouart.

<sup>2</sup> A conclusão está dividida em três partes: “Classificação dos Edifícios”, “Características Gerais e Especificidade da Nova Arquitetura Brasileira” e “Apêndice”.

introdução no país dos ideais que moviam a nova concepção. Essa consideração encontra-se inserida na primeira parte do livro, no segundo dos quatro capítulos que a compõe sob o título “As Premissas da Renovação”. Depois de analisar, no primeiro tópico desse capítulo, a contribuição da Semana de Arte Moderna, sem deixar de apontar que “a prova mais evidente da falta de coerência da Semana, enquanto conjunto de propostas de vanguarda, estava na sessão consagrada à arquitetura”<sup>3</sup>, Bruand afirma que, apesar da configuração favorável<sup>4</sup> de alguns elementos para a renovação arquitetônica, os obstáculos eram imensos<sup>5</sup> e, portanto, “indiscutivelmente, era preciso coragem, energia e entusiasmo para ousar enfrentar tantos problemas de uma só vez; para ser bem-sucedido, era necessário também um certo senso de diplomacia e uma grande capacidade de convencer. Nenhuma dessas qualidades faltou a Gregori Warchavchik, cuja ação pioneira merece ser destacada”<sup>6</sup>.

A referência à Casa Nordschild aparece no tópico seguinte, “O Papel e a Obra de Gregori Warchavchik”, após a enumeração e análise das obras de São Paulo, quando considera que a repercussão pública e sucesso da exposição da Casa Modernista tornam o arquiteto de origem russa “por todos conhecido e sua clientela cresce rapidamente”<sup>7</sup>. Bruand afirma que sua reputação teria, inclusive, chegado à Capital Federal, sendo “natural que Lucio Costa a ele se dirigisse quando pretendeu introduzir a arquitetura ‘moderna’ na Escola de Belas Artes, ao ser nomeado seu diretor, após a Revolução de 30”<sup>8</sup>. (o grifo é meu). O autor ressalta que apesar do pouco tempo dedicado ao ensino, ele foi suficiente para que Warchavchik “exercesse uma influência direta sobre os estudantes, muitos dos quais desempenhariam mais tarde um papel de destaque na arquitetura”. E prossegue:

“Mas esse período teve outros resultados, mais imediatos, propiciando a Warchavchik a oportunidade de firmar-se no mercado do Rio de Janeiro. Seu primeiro cliente, um alemão seduzido por suas idéias, encarregou-o de construir uma grande residência no bairro de Copacabana. A casa Nordschild, na Rua Toneleros, foi executada rapidamente; inaugurada em 22

<sup>3</sup> BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p.63. O autor conclui: “Portanto, de um ponto de vista objetivo, não exerceu a Semana de Arte Moderna qualquer influência direta sobre a arquitetura”.

<sup>4</sup> *Idem*. Como elementos favoráveis Bruand aponta o clima novo e o espírito de luta contra o marasmo intelectual propiciado pela Semana, o que abria para a arquitetura “condições psicológicas favoráveis à afirmação de uma personalidade decidida capaz de propor soluções simples e precisas e de passar à ação”. Além disso, Bruand comenta também que a Semana abriu novas perspectivas no campo dos recursos materiais, indispensáveis para a realização arquitetônica, destacando a adesão do “rico cafeicultor e comerciante Paulo Prado” ao movimento modernista.

<sup>5</sup> *Idem*. Os obstáculos citados pelo autor são: “indiferença ou hostilidade da opinião pública, incompreensão geral, necessidade de contornar a legislação municipal, que limitava a liberdade de composição, o alto custo dos materiais industrializados (cimento, ferro e vidro), os métodos de construção ainda artesanais”.

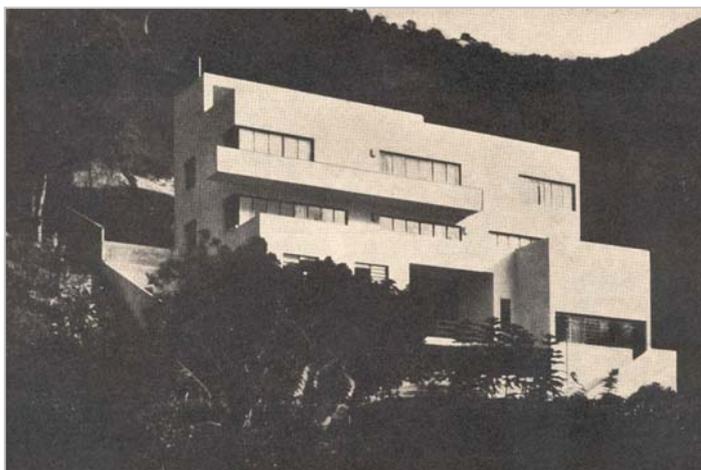
<sup>6</sup> *Idem*, p.63.

<sup>7</sup> *Idem*, p.69.

<sup>8</sup> *Idem*, p.70.

de outubro de 1931, deu lugar a manifestações oficiais e a uma nova exposição 'modernista' – desta vez puramente arquitetônica, ao contrário da anterior, realizada em São Paulo. A repercussão foi considerável e a imprensa deu destaque ao acontecimento. Compareceram numerosas personalidades, destacando-se Frank Lloyd Wright, cujo prestígio repercutiu na obra de Warchavchik, obra que ele aprovava inteiramente. Warchavchik mantivera seu escritório em São Paulo, viajando semanalmente ao Rio, o que lhe acarretava consideráveis problemas. Além disso, contando com grande número de projetos na capital federal, resolveu associar-se a Lucio Costa. Fundaram, no mesmo ano de 1931, uma empresa de 'arquitetura e construção' que funcionou até 1933. [...].

Pode-se de fato, falar de um estilo Warchavchik, que atingiu o apogeu nesse exato momento. Inspirado nas teorias de Le Corbusier, fundia intimamente o funcionalismo e o cubismo arquitetônicos, em moda na década de 20. A evolução iniciada com a casa de Max Graf prosseguiu nas obras posteriores. Acentuou-se o caráter plástico, sem afetar a austeridade do conjunto: o tema da grande marquise, formada por duas lajes de concreto armado, foi retomado na casa modernista de São Paulo; deu-se um passo a mais na casa do Rio, onde a forte inclinação do terreno possibilitou não apenas a justaposição, mas a interpenetração dos volumes, completada pela projeção da laje em balanço do balcão, que ultrapassa o plano da fachada. Entretanto, o objetivo dessas audaciosas inovações não era em princípio de ordem estética; visava principalmente mostrar todas as possibilidades que o concreto armado possibilitava, liberando o arquiteto e permitindo-lhe concentrar-se na solução dos problemas funcionais. Não se procurava a forma a priori, nem a forma pela forma – ela era o resultado lógico de um programa coerente: habitação clara, com os ambientes amplamente voltados para o exterior, prolongados na medida do possível por terraços e balcões.”<sup>9</sup>.



**Figura 1. Casa Nordschild. 1931**

Vale ressaltar que neste último trecho, onde se encontra a referência ao balcão em balanço, há uma nota (Nº44) na qual o autor comenta que “Esse balcão causara forte impressão em F. L. Wright. Lúcio Costa ressaltou que aí talvez esteja a origem do desenvolvimento sistemático da mesma idéia, realizada pelo arquiteto americano na casa da cascata em Bear Run (Pennsylvania) em 1936. cf. L. Costa, ‘Sobre Arquitetura’, Porto Alegre, 1962, p.127”.

Conjugam-se nesse texto, boa parte dos elementos simbólicos associados à Casa Nordschild. Acrescente-se, no entanto, que na análise do projeto,

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 70-71.

Bruand situa essa casa numa fase de maturidade da obra de Warchavchik que teria então não apenas superado as dificuldades técnicas de seus primeiros trabalhos, mas também alcançado uma compreensão mais profunda da lógica construtivista, ao jogar com a interpenetração de planos e volumes cúbicos na concepção da casa. Além disso, o autor comenta a criação daquele que foi o primeiro escritório de arquitetura moderna do Rio de Janeiro, resultado da associação entre o arquiteto de origem russa e Lucio Costa que aí projetou suas primeiras obras modernas. Ressalta na referência a esse fato, a leitura de Bruand sobre a predominância do “estilo Warchavchik”. Juntos os dois arquitetos projetaram cinco casas, dois apartamentos e a Vila Operária da Gamboa. No livro há também o registro de mais um dos temas associados à Casa Nordschild: o da influência, suposta por Lucio Costa, de seu famoso balcão em balanço sobre o projeto da Casa Kauffman de Wright<sup>10</sup>.

O trabalho de Paulo Santos difere bastante do de Yves Bruand, uma vez que busca realizar uma história geral da arquitetura no Rio de Janeiro, tal como aparece no livro *Quatro Séculos de Arquitetura*, publicado em 1965. Dada a abrangência do tema, seus tópicos têm, de um modo geral, um caráter bastante sintético. O livro segue uma estrutura cronológica e está dividido em três partes correspondentes ao período colonial, imperial e republicano. Este último divide-se em dois capítulos: “Da Proclamação da República à Revolução de Trinta” e “Da Revolução de Trinta à Eclosão do Movimento Moderno”. A citação à casa da rua Toneleros aparece nesse capítulo. Dividido em três “fases”, ele começa com uma rápida contextualização da revolução de 30 e termina com o que o autor chama de “Início da terceira fase” (do Movimento Moderno) que se caracterizaria pela “superação da ortodoxia funcional e regularidade geométrica de traçados, rumo à procura de liberdade formal”<sup>11</sup>. Essa fase, a última abordada no livro, faz referência às obras do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1938-1939) e da Pampulha (1941-1945), encerrando com algumas observações sobre o desdobramento da obra e reconhecimento internacional de Oscar Niemeyer. A pesquisa de Paulo Santos termina, portanto, na década de 1940.

A Casa Nordschild encontra-se entre os tópicos da chamada primeira fase<sup>12</sup>, a “Fase de Implantação”, sob o título “F. Lloyd Wright na Casa da Rua

---

<sup>10</sup> Esta suposta influência é uma questão polêmica, pois alguns autores consideram que Frank Lloyd Wright já vinha realizando experiências com estruturas em balanço desde o começo do século, como na Robie House (1908-1910) e na Gale House (1904-1909). No entanto, o exame dessas casas deixa entrever, na verdade, grandes marquises em balanço, e não balcões ou varandas.

<sup>11</sup> SANTOS, Paulo, *Quatro Séculos de Arquitetura*, p. 135.

<sup>12</sup> A segunda fase denominada “A Vinda de Le Corbusier” detém-se nas atividades do arquiteto francês no Brasil, incluindo a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública. *Idem*, Índice.

Toneleros”. Este tópico é precedido por “Vinda de Frank Lloyd Wright” e “Reforma da Escola de Belas Artes e do Salão”, e seguido por “Primeiros Ensaios da Nova Arquitetura”, “Salão de Arquitetura Tropical”, “O Urbanismo” e “Congregam-se os Arquitetos”, que fecha, segundo o autor, a primeira fase do movimento.

Paulo Santos refere-se a Warchavchik como pioneiro do movimento da arquitetura moderna no Brasil e destaca o seu papel e o de Alexander Buddeus na reforma da Escola Nacional de Belas Artes<sup>13</sup>. Quanto a Casa Nordschild, no próprio título do tópico, verifica-se a associação com a presença de Frank Lloyd Wright em sua inauguração:

“Durante a estada de Wright no Rio, Warchavchik terminava a sua primeira casa moderna da cidade, na rua toneleros, a qual até poucos anos ainda existia e foi visitada pelo eminente americano que ali fazia quase diariamente preleções aos jovens, entre os quais, além de Lucio Costa e Alcides da Rocha Miranda – que serviram de intérpretes – incluíam-se Jorge Moreira, Ernani de Vasconcelos e João Lourenço. O geometrismo desnudo da casa teria impressionado o grande arquiteto que, de volta aos Estados Unidos, ao projetar uma de suas residências mais famosas, Fallingwater, usou – e pela primeira vez em sua carreira –, de um balcão prismático branco, cuja inspiração Lucio admite tenha haurido – e também a nós nos parece – nessa casa (opinião de que Warchavchik não compartilha).

Com a construção dessa casa, os pronunciamentos de Wright, o ambiente de tensão na ENBA, a projeção de vários dos participantes nos episódios, a cooperação da imprensa, a perplexidade simpatizante dos arquitetos e acima de tudo o prestígio pessoal de Lucio Costa e a força que emanava de suas convicções, estava definitivamente lançada a arquitetura moderna. Irreversivelmente. Embora não sem tropeços, dúvidas, indecisões, incertezas principalmente dos menos jovens que já tendo se exercitado nos estilos históricos na vida prática não tiveram a mesma facilidade de enveredar pelo novo caminho: alguns ainda quando depois viessem a tornar-se dos mais preeminentes da vanguarda, projetavam ao mesmo tempo casas modernas e normandas, missões ou de quejandas variações estilísticas<sup>14</sup>.

Neste pequeno trecho, o autor acrescenta mais um dado ao elenco de acontecimentos relacionados à construção e inauguração da Casa Nordschild: o de que Frank Lloyd Wright teria feito aí, durante alguns dias, palestras para os jovens alunos do curso de arquitetura da ENBA. Além disso, refere-se também à suposição de Lucio Costa acerca da influência da concepção da casa sobre Wright, concordando com ela, mas ressaltando que Warchavchik não o fazia. Porém o que parece mais significativo no discurso de Paulo Santos é a forma como ele contextualiza nesse exato momento, o da inauguração da casa da rua Tonelero, a implantação

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 120.

“irreversível” da arquitetura moderna, sugerindo que a soma de diversos fatores simultâneos conjugaram-se para que isso ocorresse.

Responsável pelo Capítulo 9, “Arquitetura Contemporânea”, que faz parte do segundo volume do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983) coordenado por Walter Zanini, Carlos Lemos adota um discurso bastante crítico em relação à atuação e obra de Warchavchik. No tópico “As Primeiras Obras Modernas”, o autor acredita que a primeira manifestação moderna entre nós deve-se a algumas obras ou projetos de Victor Dubugras, como a estação da Estrada de Ferro Sorocabana de 1907, “trabalho que podemos considerar pioneiro da arquitetura moderna brasileira”<sup>15</sup>. Depois de tecer algumas observações críticas sobre o ecletismo e o neocolonial, Carlos Lemos afirma que “na década de 1920 houve manifestações esparsas a favor de uma renovação na arquitetura, praticamente nada tendo sido executado, no entanto”. Entre as “manifestações esparsas” cita a carta de Rino Levi publicado no *O Estado de São Paulo* e o “célebre” manifesto de Warchavchik, “Acerca da Arquitetura Moderna”, publicado no *Correio da Manhã*, que é geralmente considerado o brado pioneiro a favor de uma reformulação da nossa arte de construir”<sup>16</sup>.

O autor considera que o manifesto “certamente [...] constituiu-se numa atuação pioneira e essa primazia ninguém lhe tirará. Porém, julgamos que seu comportamento e seu texto deveriam ser melhor estudados porque se Warchavchik muito recomendou, pouco executou. Não estamos querendo ser injustos, mas é necessário separar as suas palavras das obras feitas, isolar a intenção da realização”. Em seguida Carlos Lemos julga que “Hoje, já não podemos ver direito como e por que Warchavchik se abalou a escrever aquele texto que, na verdade, estava conflitando com os projetos que quatro anos antes fizera em Roma sob os olhares do arquiteto de Mussolini<sup>17</sup> e certamente em desacordo com o seu trabalho contratado com a companhia construtora de Roberto Simonsen, o responsável por sua vinda ao Brasil. Seu manifesto no jornal soa como uma reprimenda de quem descobriu a verdade e dirigida a uma sociedade apática, totalmente indiferente às incongruências existentes entre as máquinas modernas do cotidiano e a ‘máquina de morar’ sempre planejada e construída com total alheamento dos recursos e da estética vigentes no momento. Mas percebe-se que aquilo tudo está escrito em termos quase amadorísticos, sem entrar nos meandros de uma conceituação teórica pertinente, o que Lucio Costa

---

<sup>15</sup> LEMOS, Carlos, “Arquitetura Contemporânea”. In ZANINE, Walter (Org.), *História Geral da Arte no Brasil*, p. 827.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 831.

<sup>17</sup> Carlos Lemos se refere ao arquiteto italiano Marcello Piacentini (1881-1960), um profundo conhecedor e cultor do classicismo, de quem Warchavchik foi aluno e assistente. Nessa época (1920-1923) Piacentini não trabalhava para Mussolini.

justamente soube fazer cinco anos depois no seu artigo 'Razões da nova arquitetura'. Este sim, podemos dizer, foi o primeiro manifesto 'erudito' sobre o papel do novo arquiteto escrito entre nós"<sup>18</sup>. Junto a este parágrafo, Carlos Lemos insere uma fotografia em que encontram-se juntos Warchavchik, Flávio de Carvalho e Lucio Costa com a seguinte legenda: "Foto histórica tirada no Rio de Janeiro por volta de 1931".

Depois dessas considerações, o autor passa então a comentar e analisar a casa da Vila Mariana que, para ele, apesar de ser uma primeira tentativa de construção moderna é "infelizmente, a nosso ver, sem validade, porque se ateuve somente aos aspectos formais [...] o que leva-nos a pensar que o arquiteto entendia mais a modernidade arquitetônica como um 'estilo' do que uma postura perante os recursos e pensamentos contemporâneos"<sup>19</sup>. Essa é a única casa de Warchavchik analisada no texto em pauta. Com ela, encerra-se a referência ao arquiteto, sem antes concluir que "É inegável que Warchavchik teve certa influência em nosso meio artístico, levando nossos críticos a escrever bastante sobre o exemplo que dava lutando por uma arquitetura moderna. Se não conseguiu prosélitos entre os colegas, ao contrário, só desafetos tipo Cristiano das Neves, talvez tenha influído bastante na disseminação do então chamado estilo futurista, que era uma mistura de cubismo com *art-deco*, entre a burguesia paulistana. Seus interiores, de muito bom gosto, até certo ponto vinculados aos ensinamentos da Bauhaus, acreditamos, tenham sido paradigmas seguidos pelos decoradores e demais arquitetos de interiores, pois somente depois das exposições de suas 'casas modernistas' [...] é que nossos lares se modernizaram"<sup>20</sup>. Carlos Lemos termina esse tópico de seu texto comentando rapidamente o caso de outros profissionais que trabalharam "anonimamente, sem o respaldo da grande imprensa e sem o apoio da sociedade, como aconteceu com Wachavchik", e cita como exemplos o caso de Julio de Abreu Filho e Flávio de Carvalho<sup>21</sup>.

No tópico seguinte, "A Introdução do Funcionalismo de Le Corbusier", o autor escreve sobre a influência do mestre franco-suíço sobre os jovens arquitetos brasileiros, creditando à sua visita ao Brasil em 1929 uma importância "decisiva" para aqueles que assistiram suas conferências: "Deve ter aberto os olhos de muito estudante e impulsionado a uma nova visão arquitetos vinculados à tutela de José Mariano Filho como Lúcio Costa [...]. Foi exemplar a lucidez de Lúcio Costa logo depois dessa visita, tempo em que foram muito poucos os capazes de reformular conceitos e se libertarem dos ensinamentos obsoletos das escolas ditas

---

<sup>18</sup> LEMOS, Carlos, *Op.cit.*, pp. 831-832.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 832.

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 831-834.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 835.

tradicionalistas, especialmente a sua, a Nacional de Belas-Artes, que logo passou a dirigir por convite de seu amigo Rodrigo de Mello Franco, em 1930<sup>22</sup>.

Cabe lembrar aqui que em diversos depoimentos, Lucio Costa informa não ter assistido às conferências de Le Corbusier na ENBA. Inclusive em carta endereçada ao próprio Corbusier, em Janeiro de 1936, ele escreve que em 1929 chegara na Escola com a conferência já iniciada e estando a sala repleta permaneceu aí apenas cinco minutos saindo “escandalizado”, acreditando ter se deparado com um “cabotino”<sup>23</sup>. De acordo com Hugo Segawa, Lucio Costa “admite que, quando assumiu a direção da ENBA, estava em completo ‘alheamento’, sequer conhecia Le Corbusier e aventurava-se nesse desafio apenas com a insatisfação do ecletismo dominante”<sup>24</sup>.

Na análise de Carlos Lemos, além da severa e descontextualizada crítica à atuação de Warchavchik, não há nenhuma referência a Casa Nordchild. No entanto, não deixa de ser significativo que na “Introdução”, onde em duas páginas o autor aborda questões gerais do tipo “quando e como surgiu entre nós a arquitetura dita ‘moderna’”, as únicas imagens que aparecem para ilustrar o texto, sejam justamente fotografias dessa casa: uma panorâmica da fachada e uma vista da sala de estar. Acompanha essas duas imagens a seguinte legenda “Casa modernista de Copacabana, projeto e construção de Gregori Warchavchik, inaugurada em 1931, onde o arquiteto já emprega com desenvoltura o concreto armado, como se pode ver na foto de seu interior”<sup>25</sup>.

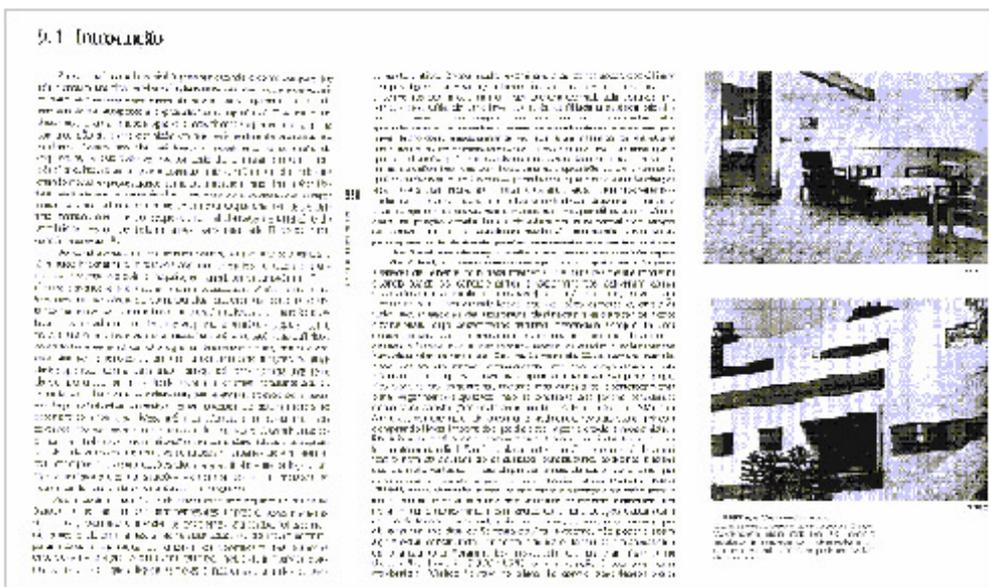


Figura 2. Fotografias da Casa Nordchild na Introdução de Carlos Lemos.

<sup>22</sup> *Idem*, p.387.

<sup>23</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues *et al.*, *Le Corbusier e o Brasil*, p.142.

<sup>24</sup> SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*, p. 80.

<sup>25</sup> LEMOS, Carlos, *Op.cit.*, pp. 825-826.

*Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro* (1991) de Alberto Xavier, Alfredo Brito e Ana Luiza Nobre é um guia de referência que faz parte de uma coleção que aborda o mesmo tema em experiências de outros estados do país. Depois de uma breve introdução, onde afirma que o primeiro grito de alerta veio de São Paulo, através da atuação de Warchavchik que semeava um campo até então inexplorado<sup>26</sup>, passa-se à “Década de 30” onde, enumerando as primeiras obras modernas da cidade, encontra-se o seguinte comentário relativo à Casa Nordschild:

“Aproveitando sua vinda periódica de São Paulo para colaborar na reformulação da ENBA, Warchavchik realiza dois projetos na cidade: um apartamento de cobertura na av. Atlântica e a casa Nordchild na rua Tonelero, onde Frank Lloyd Wright, de passagem pelo Rio, proporcionou verdadeiros ‘happenings’ a favor do modernismo”<sup>27</sup>.

Aqui o principal elemento relacionado a casa é a presença de Wright. O trecho em pauta termina com uma nota onde se lê: “O folclore arquitetônico registra influência dessa mesma varanda em balanço na notável obra posterior do mestre americano, Casa da Cascata (Fallingwater House), 1935”. Ressalta nesta nota sua desconexão com o texto principal, já que nele não há qualquer referência ao balcão em balanço. E, ainda, o fato de que quando é convidado para colaborar com Lucio Costa na reforma da ENBA, Warchavchik já vinha ao Rio de Janeiro semanalmente para acompanhar a obra da rua Tonelero iniciada em novembro de 1930<sup>28</sup>. O trabalho na cobertura da av. Atlântica é posterior à inauguração da Casa Nordschild.

Em *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*, publicado em 1998, Hugo Segawa desenvolve um trabalho de fôlego que busca não só afastar o risco de “reproduzir inadvertidamente aquilo que se critica: uma visão totalizadora que apaga as diferenças, exalta as formas dominadoras e dissimula a diversidade”<sup>29</sup>, mas também construir uma leitura com uma ótica atual reconhecendo que “o tempo é um poderoso depurador e o distanciamento maior dos acontecimentos permite selecionar as lentes mais adequadas ao exame das questões”<sup>30</sup>. O autor procura assim desvencilhar-se dos “mitos” e discursos que corroboram uma visão unívoca e hegemônica da arquitetura do século XX no Brasil, elaborando uma narrativa que tem como objetivo central contemplar a especificidade e multiplicidade de manifestações, e

<sup>26</sup> XAVIER, Alberto, BRITO, Alfredo, NOBRE, Ana Luiza, *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*, pp.18-19.

<sup>27</sup> *Idem*, p.20.

<sup>28</sup> O próprio Lucio Costa afirma em diversos depoimentos que o fato de Warchavchik já estar vindo ao Rio de Janeiro toda semana para acompanhar a obra da rua Tonelero contribuiu para que ele aceitasse o convite para colaborar na reforma da ENBA. A esse respeito ver : COSTA, Lucio, *Registro de uma Vivência*, p.72.

<sup>29</sup> SEGAWA, Hugo, *Op.cit.*, p.13.

<sup>30</sup> *Idem*, P.16.

como eixo principal a reflexão sobre os “processos da constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos, caracterizando modernidades distintas, que intitulam os capítulos”. Por isso, explica o autor, “não privilegiei arquitetos (exceções honrosas a Warchavchik, Niemeyer, Lucio Costa e Vilanova Artigas), tampouco obras (também com exceções), mas a inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico num certo recorte da história”<sup>31</sup>.

De fato, encontra-se no capítulo denominado “Modernismo Programático.1917-1932”, quatro sessões dedicadas à atuação, obra e contribuição de Gregori Warchavchik. São elas: “Modernos de Primeira hora”, “Proselitismo e Modernidade em Warchavchik”, “Construção Moderna” e “Limites da Modernidade de Warchavchik”. A primeira trata da publicação da carta de Rino Levi e do Manifesto de Warchavchik, ambos de 1925, concluindo que “a publicação desses manifestos em nada alterou a rotina da arquitetura corrente no Brasil. Foram textos pioneiros resgatados muito tempo depois pela historiografia do modernismo, mas que renunciaram a atividade desses dois arquitetos, que efetivamente mais tarde materializaram suas idéias em obras construídas”<sup>32</sup>.

É na sessão seguinte, “Proselitismo e Modernidade em Warchavchik”, que encontra-se a citação de Hugo Segawa à Casa Nordschild. Depois de comentar o estabelecimento de um diálogo e relacionamento entre Warchavchik e os remanescentes da Semana de Arte Moderna, o autor passa a enumerar e analisar algumas das primeiras obras do arquiteto – “A sua própria casa (da Vila Mariana) constituiu a primeira expressão de arquitetura moderna nos termos do proselitismo do arquiteto” –, menciona a divulgação das obras e os debates na imprensa, detêm-se na casa da rua Itápolis e em seguida escreve: “A casa William Nordschild, na rua Toneleiros no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1931 também com uma exposição”<sup>33</sup>.

A sessão encerra com considerações sobre a inserção de Warchavchik no panorama internacional, sua nomeação para ser delegado da América do Sul junto aos CIAM, a publicação de suas obras na revista italiana *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale* (1931) de Alberto Sartoris, a correspondência com Siegfried Giedion, e seu conhecimento acerca das experiências como a da “casa tipo” na Bauhaus, de Pessac e das casas econômicas de Frankfurt<sup>34</sup>.

A referência à Casa Nordschild, em meio a esse texto, é bastante ligeira e despida dos acontecimentos geralmente associados a ela. Mesmo quando destaca a importância da participação de Warchavchik na reforma da ENBA e seus

<sup>31</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 44 – 46.

desdobramentos, Segawa não menciona a inserção da inauguração da casa nesse contexto. Ainda assim, ela não deixa de estar presente, e isso é significativo num trabalho que pretende novos recortes e uma leitura mais distanciada de um passado que normalmente é tratado de modo parcial – ora como glorioso, ora como um projeto fracassado ou, ainda, como um exercício técnico puramente formalista.

O livro de Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era Moderno* (2001), é outro guia de referência comentado e estruturado em ordem alfabética, com o nome dos arquitetos modernos e seus projetos mais significativos, cobrindo o período de 1928 a 1960. Essas datas demarcam, segundo o autor, respectivamente, “o início do estilo entre nós”, com a construção da casa de Warchavchik em São Paulo, “ainda que tímida na aplicação dos elementos e possibilidades estruturais”, e “o ápice e final da linguagem modernista ‘clássica’”, com a inauguração de Brasília<sup>35</sup>.

No verbete dedicado a Warchavchik, Cavalcanti faz um breve relato da atuação do arquiteto, destacando que entre “1927 e 1928, ele projetou e construiu para si, aquela que foi considerada a primeira residência moderna do Brasil”. Informa também que “Em 1931, convidado por Lucio Costa, assumiu a cadeira de Projetos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na capital da República, em sociedade com Costa, realizou o projeto de um conjunto de apartamentos populares no bairro da Gamboa (1932). Fez, além disso, uma série de projetos de residências, sendo o mais importante deles o da Casa Nordschild, na rua Toneleros, em Copacabana (1931), considerada a primeira residência em estilo modernista da cidade”<sup>36</sup>.

Entre os projetos de Warchavchik, Cavalcanti selecionou para análise cinco exemplares: Casa da Vila Mariana (1928), Casa Modernista (1930), Casa Nordschild (1931), Edifício Residencial da rua Barão de Limeira (1939) e Pavilhão da Casa Sra. Marjore Prado (1946). A Casa Nordschild é descrita nos seguintes termos:

“Esta casa, de escala relativamente grande, estava fortemente influenciada pelos princípios construtivos e plásticos de Le Corbusier: pilotis, fita de vidro, terraço-jardim e estrutura livre. Jogo de volumes puros sob a luz, como queria o mestre suíço, as superfícies cubistas da fachada eram pintadas de branco.

A novidade desta construção estava no jogo de interpenetração de volumes tirando partido da forte inclinação do terreno. Outro elemento original era o grande balanço projetado pelo balcão da varanda.

À semelhança da Casa Modernista em São Paulo, a casa Nordschild foi aberta com uma exposição de arquitetura. Mostra que contou com a presença de um visitante ilustre: o arquiteto norte-americano Frank Lloyd

<sup>35</sup> CAVALCANTI, Lauro, *Quando o Brasil era Moderno*, pp. 10-11.

<sup>36</sup> *Idem*, pp. 108-109.

Wright, hospedado por três meses no Hotel Copacabana Palace, para julgar o concurso promovido pela União Pan-Americana para edificação na República Dominicana de um monumento a Cristóvão Colombo, jamais construído.

De acordo com Alcides da Rocha Miranda, Wright ficou vivamente impressionado com a casa e, particularmente, com o balanço do balcão da varanda. Lucio Costa chegou a especular em *Sobre Arquitetura* a possível influência que tal elemento poderia ter tido no uso sistemático de recursos similares na arquitetura de Wright e, particularmente, em 1936, na Casa Kauffman, em Bear Run, Pensylvania (Costa: p.72).

A casa Nordschild na rua toneleros, em Copacabana, foi construída antes de Warchavchik abrir um escritório no Rio com Lucio Costa, no final de 1931. A ida semanal a então capital, no ano anterior, para fiscalizar a obra da casa Nordschild, concorreu para viabilizar a atuação de Warchavchik como professor de Projetos na Escola Nacional de Belas-Artes, no período que Lucio Costa era seu diretor.

A casa foi demolida<sup>37</sup>.

O texto de Cavalcanti vem acompanhado de três fotografias, incluindo aquela famosa de Lucio Costa, Wright e Warchavchik no terraço da casa<sup>38</sup>, e da planta baixa do projeto. Em sua descrição, o autor reúne, praticamente, todos os dados mais conhecidos e divulgados sobre a Casa Nordschild. Cabe, no entanto, as ressalvas de que a casa não possuía pilotis e de que Frank Lloyd Wright chegou ao Rio de Janeiro no dia 2 de outubro e regressou para os Estados Unidos no dia 24 do mesmo mês.

Em sua tese de doutorado, do ano de 2000, Roberto Conduru desenvolve uma ampla e minuciosa revisão crítica da historiografia da arquitetura moderna, com a pesquisa “Ilhas da Razão – Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no Século XX”<sup>39</sup>. O autor considera, no Resumo da pesquisa que “O movimento moderno de arquitetura incidiu de modo incipiente no meio arquitetônico carioca dos anos 20, desenvolveu-se efetivamente na década seguinte, em acirrada oposição ao sistema acadêmico, e logo se tornou hegemônico, subdividindo-se em diferentes vertentes a partir dos anos 40”<sup>40</sup>. Já na introdução, ao traçar o “caminho da arquitetura modernista no Rio de Janeiro”, Conduru fala em termos de uma “origem intranqüila e uma trajetória promissora”, do “início de ideais e dificuldades, muitos experimentos e

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 118-119.

<sup>38</sup> É interessante registrar que a nova edição do livro *Arquitetura Moderna no Brasil* (2000) de Henrique Mindlin, o primeiro guia sobre o tema publicado originalmente em 1956, foi organizada por Lauro Cavalcanti que também escreveu a introdução da nova versão. Na primeira página da apresentação do livro, Cavalcanti inseriu esta mesma fotografia, dos três arquitetos no terraço da Casa Nordschild, embora no trabalho de Mindlin não haja referência à casa e sim a outros quatro projetos de Warchavchik. A pesquisa do arquiteto paulista difere da de Cavalcanti por cobrir um período de tempo menor, por ser basicamente um guia iconográfico e por ter uma estrutura sequencial baseada na tipologia das obras.

<sup>39</sup> CONDURU, Roberto, “Ilhas da Razão. Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no Século XX”. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Doutor.

<sup>40</sup> *Idem*, Resumo.

algumas vitórias, [e da] audácia de algumas realizações [...].”<sup>41</sup>. Na primeira parte do trabalho, “construções da História”, dedica-se a uma análise detalhada desse caminho, começando pelo tópico “A guerra da modernidade”, onde aborda a “origem intranquã” do movimento moderno no Rio de Janeiro, considerando que de “realizações esparsas, desconectadas e despercebidas, ao longo da década de 1920, passou-se a uma ação integrada por parte de artistas e intelectuais, no início dos anos 30, logo culminando em uma polêmica aguerrida que estendeu-se por toda a década: a luta ferrenha travada entre os entusiastas da arquitetura modernista e os defensores do ecletismo dominante no campo arquitetônico desde o final do século XIX”<sup>42</sup>.

Entre as “realizações esparsas, desconectadas e despercebidas” da década de 1920, Roberto Conduro cita o “primeiro manifesto público em prol da transformação radical da produção arquitetônica”, referindo-se ao texto de Gregori Warchavchik publicado no jornal carioca *Correio da Manhã*, em 1925. Mas, de acordo com o autor, as primeiras obras modernas que “menos ou mais rigorosas na aplicação dos princípios e das formas racionalistas” foram efetivamente realizadas, sem, no entanto, suscitarem “grande alarde no meio arquitetônico” foram os edifícios A Noite, de Joseph Gire e Elisário Bahiana, OK, de Alessandro Baldassini e o Morro de Santo Antônio de Marcelo Roberto de 1928 e 1929. Assim, teria sido, segundo Conduro, “a partir de 1930 que a situação reverteu-se, com a aglutinação de artistas e intelectuais em torno da causa modernista, gerando uma ação pública incisiva e o início do sucesso do movimento moderno de arquitetura na cidade”, tendo como primeiro acontecimento marcante nesse sentido a passagem de Lucio Costa pela direção da ENBA, com todas as suas polêmicas e desdobramentos<sup>43</sup>. O segundo acontecimento citado no trabalho em pauta é a inauguração da Casa Nordschild:

“Ainda em 1931, Gregori Warchavchik inaugurou a primeira obra de sua autoria na cidade – a residência William Nordschild –, com estratégia de divulgação pública semelhante a que usara na inauguração da Casa Modernista, em São Paulo, no ano anterior: abrindo a residência ao público e mobilizando o noticiário na imprensa. De passagem pelo Rio de Janeiro, para integrar o júri do segundo concurso de projetos para o Farol de Colombo, o arquiteto Frank Lloyd Wright, além de ter presenciado a inauguração da residência Nordschild, apoiou a greve dos estudantes da ENBA e defendeu o movimento de renovação arquitetônica nos eventos públicos de que participou”<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 03.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 14 -20.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 21.

A análise de Conduru prossegue afirmando que na década de 30 “as novas proposições arquitetônicas foram paulatinamente aceitas, como pode ser percebido no conjunto de realizações que, interpretando de modo diverso os princípios e as formas racionalistas, pontuaram diferentes bairros da cidade [...]”, citando como exemplo algumas das obras do escritório Lucio Costa/Gregori Warchavchik, criado logo depois da inauguração da Casa Nordschild. A menção à essa casa encontra-se, nessa análise, inserida no contexto do processo de implantação da arquitetura moderna no Rio de Janeiro, por ser a primeira obra de Warchavchik na cidade, pela presença de Wright e pela repercussão pública, elementos que contribuíram para a mencionada “aglutinação de artistas e intelectuais em torno da causa do modernismo”<sup>45</sup>, a partir de 1930.

Por fim, na coleção *História dos Bairros - Memória Urbana* (1986), encontra-se, no volume dedicado a Copacabana, um riquíssimo material iconográfico<sup>46</sup> acompanhado de uma análise histórica que começa na época em que o bairro era apenas um “areal deserto” até o “boom imobiliário” da década de 1940 aos anos 1960. Na primeira parte do terceiro e último capítulo, “Dos Casebres aos Palacetes”, os autores informam que no início do século XX “a grande maioria das construções era térrea e de uso familiar. As casas melhores, assobradadas, apresentavam os quadros de suas portas e janelas de cantaria, [...]. Os poucos sobrados encontrados eram em muitos casos estabelecimentos mistos, que combinavam o uso comercial e residencial”. Já na década de 1910, “Com suas belas paisagens, clima agradável e presença da praia, Copacabana tornou-se alvo das atenções de algumas famílias mais abastadas, que procuravam se afastar do burburinho e da mistura de classes já presentes em seus antigos locais de moradia [...]. O bairro foi sendo ocupado por construções sofisticadas, erguidas sobretudo na orla marítima, verdadeiros palacetes [...]. Novas concepções referentes à arquitetura das residências tornavam-se possível no bairro, onde tudo estava por se fazer e onde a novidade era sempre bem aceita. Os lotes amplos permitiam o deslocamento das construções para o centro do terreno, resultando no desaparecimento da uniformidade dos esquemas tradicionais de alinhamento e continuidade dos prédios observados nas partes mais antigas da cidade”<sup>47</sup>.

De acordo com os pesquisadores, essa diferenciação era realçada pela diversidade dos estilos arquitetônicos: “Às vilas francesas, aos *villinos* italianos, e mesmo adaptações mais livres do neoclássico, misturavam-se estilos introduzidos

---

<sup>45</sup> *Idem*, P.21.

<sup>46</sup> Esse material iconográfico resulta de uma pesquisa ampla do grupo de Pós-graduação do IPPUR, contendo fotografias, pinturas, caricaturas e propagandas.

<sup>47</sup> DEZOUZART, Elizabeth Cardoso *et al.*, *História dos Bairros-Memória Urbana*, p.147.

mais recentemente no Rio de Janeiro, como o normando e o *art-nouveau*<sup>48</sup>. No final desta parte observa-se que a construção dos palacetes representou uma transformação na paisagem do bairro, sobrepujando os prédios térreos erguidos nas ruas mais antigas onde o aspecto praieiro e provinciano permaneciam. E conclui: “A presença dessas mansões certamente também contribuiu para implantação no bairro daquele que seria durante muitos anos o mais luxuoso e imponente hotel da cidade – o Copacabana Palace (1923)”<sup>49</sup>.

A construção do hotel impulsionou a valorização dos terrenos adjacentes, onde começaram a ser construídos os então chamados primeiros “arranha-céus” do bairro, com características luxuosas e predomínio dos estilos Luís XV e Luís XVI<sup>50</sup>. Com este último comentário, incia-se a segunda parte do terceiro capítulo, “A aurora dos Arranha-céus, os Bangalôs e as Favelas” no qual insere-se a referência a Casa Nordschild. Depois de diversas considerações sobre a construção desses novos prédios de apartamentos, os autores afirmam que apesar deles, “a grande maioria das novas construções em Copacabana era ainda constituída por casas. A fisionomia das ruas internas do bairro ia-se modificando rapidamente pela substituição das velhas casas de ‘feição provinciana’ por ‘risonhos bungalows’. *Cottages* que pareciam transplantados da Normandia, prédios em estilo bávaro, casas rústicas da Escócia, mansões coloniais [...]”. Além desses estilos históricos ou ecléticos, surgem no final da década de 20 as tendências *art-decô*, marajoara, californiano e o *Mission Style*<sup>51</sup>. Em seguida acrescenta-se:

“Copacabana teve sua paisagem marcada ainda pela presença das primeiras casas de arquitetura moderna construídas no Rio de Janeiro. Em 1931, Warchavchik construiu a residência de William Nordschild, na rua Tonelero. Esse mesmo arquiteto foi também responsável pelo projeto de outra casa moderna na rua Raul Pompéia<sup>52</sup>. A arquitetura moderna esteve ainda representada no bairro pela casa construída por Marcelo Roberto, em 1933, na rua Barata Ribeiro. As três casas foram expostas à visita pública com grande sucesso.

Essas novas edificações contribuíram decisivamente para a crescente elevação dos preços dos aluguéis dos prédios de Copacabana. Em reportagem de 1933, a revista *Beira-Mar* chamava atenção para a ausência de moradias para gente pobre no bairro”<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 151-152. Para os autores “A exuberância decorativa, o exotismo e invenções extravagantes (desses palacetes) eram postas a serviço de uma busca constante de originalidade e de exibição de riqueza, próprias das camadas da população que demandavam o bairro”.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 155-156.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>51</sup> *Idem*, pp. 169-172.

<sup>52</sup> A casa da rua Raul Pompéia foi construída para o Sr. Alfredo Schwartz em 1932 pela Firma Construtora Warchavchik & Lucio Costa.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 172.

Ao lado da menção a Casa Nordschild, encontra-se uma fotografia em destaque da sua fachada, com a legenda “Residência na rua Tonelero, projeto do arquiteto Warchavchik. A primeira casa de arquitetura moderna construída no Rio de Janeiro”. A importância da inserção da Casa Nordschild nesse livro, diz respeito não apenas ao fato de ele ser fruto de uma pesquisa minuciosa sobre a história de Copacabana, mas, justamente, porque nela a casa encontra-se contextualizada no processo de crescimento do bairro, mostrando como ela representa um corte e uma ruptura em relação ao padrão das construções da época. Esse fato torna-se gritante aos olhos quando se comparam as imagens fotográficas da paisagem residencial do bairro, naquele momento.



**Figura 3. Constraste entre o padrão das construções da época e a Casa Nordschild. 1934.**

Nessa revisão historiográfica buscou-se contemplar narrativas com modelos diversos, mostrando os diferentes modos como a Casa Nordschild encontra-se nelas inserida, traçando, com isso, um roteiro. Roteiro esse que tem início nos discursos e interpretações com características mais generalizantes ou totalizadoras, passando por leituras mais recentes, que trabalham com recortes temáticos mais específicos e estrutura definida a partir das questões levantadas por esses recortes, até chegar a uma leitura quase microscópica, que contextualiza a casa na história da arquitetura da cidade e, em seguida, do bairro. De uma visão macro a uma visão micro, delineia-se um percurso da inserção da Casa Nordschild na história da arquitetura moderna no Brasil. A sua presença nas narrativas históricas leva a crer que, apesar de ter sido demolida, ela permanece como uma referência e possui um significado que suscita uma investigação mais minuciosa de seu sentido e qualidades para o esclarecimento da formação da nova arquitetura no Brasil. Pois, embora constantemente citada, ela aparece, quase sempre, apenas como um documento pioneiro ou ponto de passagem lateral para algo que vai culminar mais adiante, de acordo com a visão historiográfica predominante.