

anais do 7º seminário do_co_mo_mo_brasil

porto alegre, 22 a 24 de outubro de 2007

In Memoriam: o trabalho de recuperação e atualização do passado em obra já demolida - a casa Nordschild

Autoria:

Beatriz Santos de Oliveira

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Metodista Bennett (1978); especialização em Fundamentos Estéticos da Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (1982); mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1991); doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999).

Filiação acadêmica: Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Contato: Av. Almirante Álvaro Alberto, 100 / 1304 - São Conrado, Rio de Janeiro, RJ
(21) 3322 3061 / 99614126

bsol@unisys.com.br

Mauricio Lima Conde

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1974); mestrado em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da FAU-UFRJ (2006);

Filiação acadêmica: Professor Assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Contato: Rua Marechal Bitencourt, 214 - Riachuelo / Rio de Janeiro. CEP 20950 200 Tel: 9161 1150, 2281 6884.

maclin15@terra.com.br

Kelin Tiemi Cobayashi

Graduanda em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Filiação acadêmica: Bolsista de Iniciação Artística e Cultural da pesquisa *Casas Brasileiras do Século XX* (PROARQ-FAU-UFRJ)

Contato: Rua Aurelino Leal, 105 / 403 - Niterói, RJ – CEP 24020-010
21-2629 1156 / 8108 9943

kelincobayashi@gmail.com

Lilian Freitas Vieira

Graduanda em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Filiação acadêmica: Ex-bolsista de Iniciação Artística e Cultural da pesquisa *Casas Brasileiras do Século XX* (PROARQ-FAU-UFRJ)

Contato: Rua Cachambi, 479 /casa 7 - Rio de Janeiro, RJ – CEP 20771-630
Tel.:21-2581 2724

lilianvasco@uol.com.br

In Memoriam: o trabalho de recuperação e atualização do passado em obra já demolida - a casa Nordschild

RESUMO

Muitas obras importantes do acervo da arquitetura moderna do Rio de Janeiro foram demolidas ao longo dos anos para dar lugar a outros edifícios. Malgrado a importância que tiveram em sua época ou seu interesse para a história da arquitetura brasileira, pouco restou delas em termos de documentação. Esse é o caso da residência que foi objeto de nosso estudo: a casa Nordschild (Copacabana, 1930-1931), projeto do arquiteto Gregori Warchavchik. A relativa ausência de iconografia deixava incógnitos aspectos definidores de seu projeto arquitetônico, fazendo difícil a compreensão global da obra, pois mesmo as plantas técnicas encontradas na bibliografia disponível não correspondiam às fotos de época.

Com vistas a recuperar a memória deste edifício este trabalho, que ora apresentamos, realizado no âmbito da pesquisa *Casas Brasileiras do Século XX* (ProArq-FAU-UFRJ), procedeu a uma espécie de estudo arqueológico que objetivou revelar o projeto construído original da residência. Como podemos verificar, as análises conclusivas são construídas tendo como base não só a documentação adquirida e as análises gráficas produzidas, mas se vale, sobretudo, da investigação das obras por meio de sua reconstrução em modelos tridimensionais.

Apesar da confiança nos resultados é preciso alertar que entendemos este processo de reconstrução e seu resultado como o de uma tradução que, como sabemos é também traição, e mais ainda problemática no caso destes exemplares que não mais existem. Entretanto, e a seu favor, acreditamos que é preciso compreender que tal operação investigativa procede a uma rearquitetura no sentido que faz refulgir obras que escondiam-se em informações truncadas e mal estruturadas regenerando-as. Requalifica-as, portanto, esgrimindo contra a amnésia, trazendo de volta a qualidade que haviam perdido e permitindo um seu uso consistente e adequado nos variados *locus* disciplinares.

Palavras-chave: Memória, Casa Nordschild

ABSTRACT

In Memoriam: the process of recuperation and updating in the past of already demolished work – Nordschild house

Many important works in the collection of Rio de Janeiro's modern architecture were demolished throughout the years to make room for other buildings. Despite the importance they held within their era or their appeal to Brazilian architectural history, little was left of them in terms of documents. Being the case of the residence, which was the focus of our study: Nordschild house (Copacabana, 1930-1931), architect Gregori Warchavchik's project. The relative absence of iconography left defining aspects of its architectural project incognito, perplexing the work's global comprehension and even the technical plants in the bibliography where the work was mentioned did not correspond to pictures of the period.

Aiming at recovering the memory of such buildings this proposition, that we now present, accomplished inside *Casas Brasileiras do Século XX* (ProArq-FAU-UFRJ) field of research, founded an archeological study which focused on revealing the originally constructed projects of the residence. As we can see, the conclusive analyses are constructed based not only on acquired documentation and produced graphical analyses, but they are based, overall, on the work's investigation by means of its reconstruction in three-dimensional models.

In spite of being confident over the results it is necessary to remark that we understand this reconstructive process and its results as that of a translation which, as we know is also treason, and even more problematic in the case of these exemplars that no longer exist. However, and in its favor, we believe it must be understood that such an investigative operation institutes a re-architecture since it illuminates works hidden in erroneous and unstructured information regenerating them. Therefore, re-meriting and fencing these against amnesia, bringing back the quality they had lost and allowing their consistent and adequate usage in several disciplinary *locus*.

Key Words: Memory, Nordschild House

***In Memoriam*: o trabalho de recuperação e atualização do passado em obra já demolida - a casa Nordschild**

1. Introdução

Este artigo trata da recuperação e atualização de um projeto que já faz parte da história da arquitetura brasileira: o da casa de William Nordschild, obra projetada e construída por Gregori Warchavchik (Rio de Janeiro, 1930-31), demolida em 1954. Poderiam nos perguntar qual a importância deste exemplar ou mesmo dessa atividade, para que disto nos ocupemos. Respondemos que dois foram os motivos que nos levaram a recuperá-la. O primeiro é que tal casa brasileira tornou-se conhecida e adquiriu importância histórica dada a sua representatividade face a um pensamento em arquitetura, a um modo de vida e a uma cultura determinada. Veio a ser referência para outros projetos e objeto de interesse para muitos. É citada em vários estudos sobre nossa arquitetura e possui especial interesse para o ensino da disciplina. De maneira que o valor histórico e arquitetônico de que é portadora, a torna merecedora de estudos mais detalhados.

O segundo motivo é que como pesquisadores interessados no tema da habitação unifamiliar brasileira produzida por arquitetos, nos deparamos com um campo historiográfico que, embora esforçado e de qualidade – e já abundante no que diz respeito ao movimento moderno –, não trazia informações suficientes para nos ajudar a compreender, individualmente e sem grandes lacunas, as características desta casa notável da nossa arquitetura, suas contingências e as modificações que sofreu ao longo de sua definição em obra. Indagávamo-nos sobre minúcias para as quais encontrávamos poucas respostas. De qualquer maneira, interessava-nos seguir a recomendação de Francis Ponge (1899-1988) e tomar o *“partido das coisas”*¹, ou melhor, o partido da “casa”, e dar-lhe voz. Parafraseando C. Drummond, estava muda e era preciso retirá-las dessa mudez dicionarária. O método que empregamos para fazê-lo obedece aos procedimentos comuns a tantas outras pesquisas, ou seja, a revisão bibliográfica e averiguação do material disponível em acervos públicos e pessoais, entrevistas e demais levantamentos, mas se vale, sobretudo, da investigação das obras por meio de sua reconstrução em modelos tridimensionais. Isto porque os procedimentos investigativos necessários à edificação dos modelos exigem um conhecimento do projeto que acaba por obrigar a verificação de seus pontos cegos ou obscuros sob pena de não se conseguir executá-los.



Figura 1 e 2: Modelo reduzido da Casa Nordschild. Equipe: Kelin T. Cobayashi e Lílian Freitas Vieira.

Empregamos ainda o uso de métodos geométricos sobre fotografias de época que auxiliaram a obtenção de medidas de que não dispúnhamos e a dedução da localização correta dos elementos de arquitetura e da própria situação da residência em seu respectivo lote. Realizamos, assim, uma correção parcial das plantas técnicas disponíveis que viabilizou um primeiro modelo reduzido na escala 1/100, submetido, por sua vez, à memória crítica de seus antigos moradores. Tal protótipo

¹ PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

incorporou, a cada entrevista, as modificações provenientes das incorreções apontadas até chegar à configuração que informou os desenhos técnicos e o modelo definitivo.



Figuras 3 e 4: Processo geométrico para obtenção de medidas. Equipe: Kelin T. Cobayashi e Lílian Freitas Vieira.

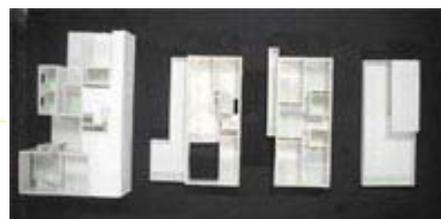


Figura 5: Segundo protótipo construído em PVC (paredes) e isopor (terreno). Equipe: Kelin T. Cobayashi e Lílian Freitas Vieira.

Ao fim e ao cabo, submetendo ao escrutínio mútuo os dois processos de projeto envolvidos na operação investigativa – o do modelo e o do arquiteto – a pesquisa acaba por descobrir a obra em sua realidade fática e pode reapresentá-la dando-a a conhecer. Com esta garantia, os trabalhos teórico-críticos poderão se desenvolver sobre bases mais consistentes, tendo a apoiar seus constructos não uma obra imaginada, mas uma que se aproxima mais fielmente das exigências e contingências do projeto, do arquiteto e de seu tempo. Apresentamos aqui, parte desta pesquisa e análise realizadas.

2. A Casa William Nordschild

Em 1930 os moradores da tranqüila Rua Tonelero, no trecho entre as ruas Nove de Fevereiro (hoje República do Peru) e Paula Freitas em Copacabana, presenciavam o iniciar-se de uma obra que, no ano seguinte, em sua inauguração em 22 de outubro de 1931, seria apontada como a primeira casa modernista do Rio de Janeiro. Em meio a prosaicos bangalôs e construções ecléticas erguia-se, à meia encosta do morro São João, dominando a paisagem, o potente volume branco de linhas racionalistas.



Figura 6: Casa Nordschild vista à distância (Foto de Elfriede Ebert, Acervo Sylvia R. Coutinho).



Figura.7: Casa Nordschild (Acervo Biblioteca FAU-USP).

Na ocasião, constituiu-se na mais absoluta novidade para os cariocas e, na esteira de suas congêneres de São Paulo², atendia à militância do arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972) a favor da arquitetura moderna. Sua fortuna é conhecida: a abertura da casa ao público em evento de grande alcance propagandista – tornado freqüente pelo arquiteto desde a inauguração de sua própria casa na vila Mariana em São Paulo – coincidiu com um momento particularmente importante do meio arquitetônico local, qual seja, a acirrada disputa entre acadêmicos e modernos

² São elas: Casa da Rua Santa Cruz (1927-28); Casa da Rua Melo Alves (1929); Casa da Rua Tomé de Souza (1929); Casa da Rua Avanhandava (1929); Casa da Rua Bahia (1930); Casa da Rua Itápolis (1930)

que se travava no interior da Escola Nacional de Belas Artes e a vinda de Frank Lloyd Wright ao Brasil. Transbordando para os jornais, os debates diziam respeito à greve dos alunos pela continuidade da gestão modernizadora do ensino implantada por Lúcio Costa e a conseqüente demissão, dele e de sua equipe de professores, Warchavchik inclusive, após a abertura do polêmico XXXVIII Salão Oficial de Belas Artes. Neste momento, a casa Nordschild, assume na contenda o valor de objeto emblemático, de caráter demonstrativo, e torna-se ponto de encontro para os adeptos da nova arquitetura.

A ampla cobertura jornalística à exposição ilustra e descreve uma residência cujo partido moderno não se limitou à arquitetura, mas abrangeu o mobiliário, os equipamentos domésticos e os acessórios: “(...) na cozinha e copa azulejos de Engers. Móveis de madeira de Laubish-Hirth, nos outros aposentos o guarda-casacas e outros da espécie, embutidos na parede. Quebra-luzes em cubo e cerâmicas de Heuberger. (...) As telas de Leo Putz iluminam as paredes”³. Essa breve descrição indica o círculo de fornecedores com quem tanto o arquiteto quanto o cliente estavam ligados, bem como que a facilidade de importação de produtos por parte de Nordschild, propiciou que equipasse sua moradia com o que havia de mais moderno na indústria, especialmente a alemã, país com o qual mantinha forte relação comercial.

A linguagem empregada pela imprensa para descrevê-la dá conta da maneira como o movimento moderno comunicou imediatamente um vocabulário identificador de seus princípios ao mesmo tempo em que seu modo de aparição o identificava às elites cosmopolitas e cultas: “*E em tudo novidade, conforto, facilidades (...). Linhas, planos e ângulos, simplicidade, beleza, conforto, higiene de limpeza, facilidade de comunicação*”, diz *O Jornal*⁴. Ainda no mesmo artigo, ressalta a ausência de compartimentação da nova arquitetura e o sentimento de modernidade vivamente estimulado por esse deambular pelos espaços livres da casa até o terraço onde, suprema adequação, observava-se “*o mar e o céu que ainda há pouco o ‘Atlantique’ e o ‘Graf Zeppelin’ tinham cruzado*”.

Tudo nela respirava a saudável leveza e o charme da civilidade: a casa branca, iluminada e ventilada, a seda das roupas, o colarinho mole das camisas, as vestes claras. Sim, estavam “*no ano de 1931, no salão principal de uma casa moderna*”. Sentia-se perfeitamente o *zeitgeist* pelo qual o arquiteto militava e que, naquele momento, interessava apenas a uma clientela que era – como o arquiteto descreve a Gideon no relatório que elabora para o III CIAM⁵ – formada por pessoas educadas, que se interessavam pelas novidades. De maneira que se contava com o espírito da moda para concretizar, na nova arquitetura, o espírito do tempo presente.

Arquiteto e cliente tinham muito em comum. Ambos eram imigrantes de ascendência judaica, o primeiro oriundo de Odessa, na Rússia e o segundo de Metz, na Alemanha e embora ainda moços, eram pessoas de mentalidade cosmopolita, cultivada na vivência dos grandes centros europeus. Haviam chegado ao Brasil com a aspiração comum de uma vida nova, possível em um país jovem e cheio de possibilidades. William Nordschild (1893-1969) tinha se tornado um próspero empresário do ramo de importações, viajava constantemente a negócios e estava atualizado com os movimentos racionalistas europeus, sobretudo germânicos. Era um homem progressista, entusiasmado com as conquistas da ciência e tecnologia modernas e, como observa Coutinho⁶, encontrou em Gregori Warchavchik, “*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*” com a qual se identificava.

O arquiteto, por sua vez, trabalhando em um meio onde a resistência “*às coisas relativas à arte e à estética modernas*” era “*bastante forte*”, reduzindo-se os interessados aos integrantes do “*meio*

³ O JORNAL. “Alguna coisa de novo para se ver”, 23/10/1931. Os nomes citados na matéria dizem respeito, respectivamente, a: Indústria alemã Engers Ceramic GmbH & Co.; Laubish-Hirth & C., marcenaria de grande porte do Rio de Janeiro, pertencente aos dois sócios que dão nome à firma; Theodor Heuberger, galerista e promotor cultural, chegou ao Brasil em 1924 e em 1926 abriu a loja “Casa e Jardim” com Cássio M’Boi para a divulgação das artes e mobiliário modernos, dentro do espírito bauhausiano de unidade das artes; Leo Putz, pintor ligado ao expressionismo alemão e um dos professores convidados por Lúcio Costa para dar aulas na ENBA. Todos as pessoas citadas eram, tal como Nordschild, imigrantes alemães.

⁴ Id., *ibidem*.

⁵ WARCHAVCHIK, G. A Arquitetura Atual na América do Sul (Relatório para o III CIAM, 1931). In: MARTINS, Carlos A.F (Org.). *Arquitetura do Século XX e outros escritos: Gregori Warchavchik*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.172.

⁶ COUTINHO, S. *Op.cit.*, p. 109

*culto*⁷”, encontrou nesta encomenda a oportunidade de realizar com plena liberdade mais uma obra destinada a propagar a arquitetura moderna no país, missão a que se comprometera intimamente e que começara com seu primeiro artigo, publicado em 1925 no jornal italiano // *Piccolo*⁸ e adquirira foros de compromisso público quando assumiu a representação latino-americana do III CIAM em 1930.

Passados alguns anos de sua realização, o casal Nordschild se separa e a casa fica com Elfriede, pessoa mais ligada aos símbolos tradicionais da cultura alemã e, portanto, menos identificada que William Nordschild aos valores que a arquitetura de Warchavchik pretendia expressar. Nessa altura, o jardim de pinheiros que havia sido plantado por ela nos taludes à frente da casa havia prosperado muito, a par do adensamento e verticalização de Copacabana, encobrendo sua emblemática modernidade. Independentemente de tais circunstâncias, seu valor de afirmação já havia sido ocultado pelos caminhos tomados pela arquitetura moderna no Brasil desde o projeto do MES em 1936. Eram outros tempos e, por fim, a casa sucumbe frente aos muitos *zeitgeist* que se interpuseram ao seu. Espíritos do tempo à parte, em 1954 a já movimentada e populosa Rua Tonelero assiste à sua demolição e vê nascer em seu lugar um edifício que nenhuma novidade lhes trazia mais.

2.1 O estado da investigação

Muito embora a casa Nordschild compareça na maioria das narrativas historiográficas do movimento moderno em arquitetura no Brasil, bem como seu autor, ainda não havia sido feito um estudo mais acurado desta obra. A primeira iniciativa neste sentido coube ao trabalho monográfico (1998) seguido de dissertação (2003), ambos de Sylvia Ribeiro Coutinho⁹ que mostrou o papel desempenhado pela obra no “*processo de formação da nova arquitetura no país*”, tanto por ter oportunizado a interação e troca entre diferentes sujeitos culturais quanto por ter materializado, no meio em que se implantou, “*uma das visões mais estruturadas do moderno*” à sua época. As duas pesquisas corrigem algumas informações equivocadas existentes na bibliografia disponível, esclarecem sobre o destino social da residência e contribuem significativamente para a compreensão da família e modo de vida que nela se instalou.

Especificamente quanto ao projeto de arquitetura, seu processo de realização e características, este não tendo sido objeto precípua de investigação de Coutinho e uma vez que os desenhos não foram encontrados em arquivos públicos ou pessoais, restou-nos o já clássico livro de Geraldo Ferraz sobre Warchavchik¹⁰. A publicação foi, desde 1965 e durante muito tempo, a única fonte de consulta mais ampla sobre a obra do arquiteto e traz “a casa modernista do Rio” em uma série de fotos externas e internas além das plantas da garagem, andar térreo, primeiro e segundo andares, e os desenhos de um corte lateral, uma perspectiva isométrica do volume no terreno e outra da armação-toldo sobre a cobertura. Estes desenhos, certamente fornecidos ao jornalista pelo próprio arquiteto, são os únicos deste projeto de que se tem notícia e tem sido reproduzidos a cada publicação que faz menção à residência da Rua Tonelero.

Sobre a memória do projeto, o contrato de construção da residência assinado entre Warchavchik e Nordschild¹¹, ainda que incompleto, foi extremamente útil. Este documento, na verdade apenas duas folhas que esboçam um plano de encargos rudimentar, ofereceu-nos uma descrição de algumas técnicas, componentes, materiais e condutas que seriam empregados na execução do projeto e contribuíram para as decisões tomadas por nós com relação a questões dimensionais e de acabamento da edificação.

⁷ WARCHAVCHIK, G., idem.

⁸ WARCHAVCHIK, G. Acerca da Arquitetura Moderna. In: XAVIER, A. (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo : Pini / ASBEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.23.

⁹ COUTINHO, Sylvia Ribeiro. *Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil*. Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC/RJ, 1998 e *Memória e Esquecimento: Casa Nordschild e a Formação da Arquitetura Moderna no Brasil*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. PUC / RJ, 2003.

¹⁰ FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

¹¹ O contrato de obra faz parte do acervo particular da família Warchavchik e encontra-se também anexo à dissertação de COUTINHO, 2003, *op.cit.*

As matérias sobre ela publicadas em periódicos da época descrevem um pouco de sua ambientação, mobiliário e acabamentos e complementam a importante iconografia existente no acervo da FAUUSP e no acervo pessoal da família do arquiteto¹², auxiliando no conhecimento das características do edifício. Além disso, os textos e entrevistas de Warchavchik, distribuídos em jornais e revistas, e a publicação de alguns deles organizada por Martins¹³ tem subsidiado a averiguação dos fundamentos teóricos que dirigem o projeto em questão.

Entretanto, embora seja verdade que o trabalho científico e historiográfico sobre o arquiteto e sua obra tenha avançado nos últimos anos, se almejamos um conhecimento mais preciso do que foi originalmente este edifício na sua inteireza arquitetônica e as transformações sofridas pelo projeto, nada encontramos senão incertezas. Foi preciso, portanto, cruzar esta série de informações já publicadas e buscar por outras fontes e métodos de investigação para obter os materiais gráficos e modelo reduzido a que chegamos. A guisa de demonstração do que já havíamos afirmado sobre o desconhecimento em relação ao projeto definitivo e sobre a indiferença de nossa historiografia quanto a isso, mostramos abaixo dois exemplos de literatura de épocas distintas, 1965 e 2001¹⁴ respectivamente, onde encontramos o projeto publicado.



Terraço jardim



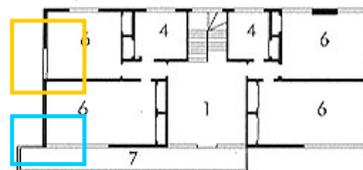
Figuras 8a (1965) e 8b (2001): Planta do terraço-jardim.



Figura 10c (vista do balcão em balanço)



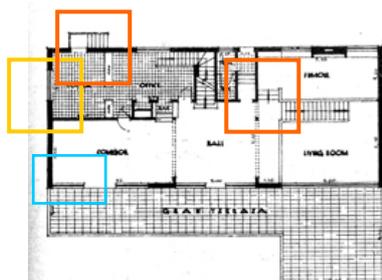
Segundo andar.



Figuras 9a (1965) e 9b (2001) Planta do 2º pavimento; 5c (foto da fachada sudoeste).



Figura 10d (vista da caixa de escada e fumoir). (Acervo Bib. FAU-USP)



Primeiro andar.



Figuras 10a (1965) e 10b (2001) Planta do 1º pavimento.



Figura 10e

Vista da porta dos fundos do primeiro pavimento. (Acervo Sylvia R. Coutinho)

Em verde, nas figuras 8a e 8b foram representadas jardineiras que não foram construídas. Em laranja, mostramos a incorreção da localização da porta da caixa de escada para o terraço que, na verdade, abria-se na parede oposta à que está indicada no desenho.

¹² O acervo fotográfico está sendo organizado por Paulo Mauro Mayer de Aquino.

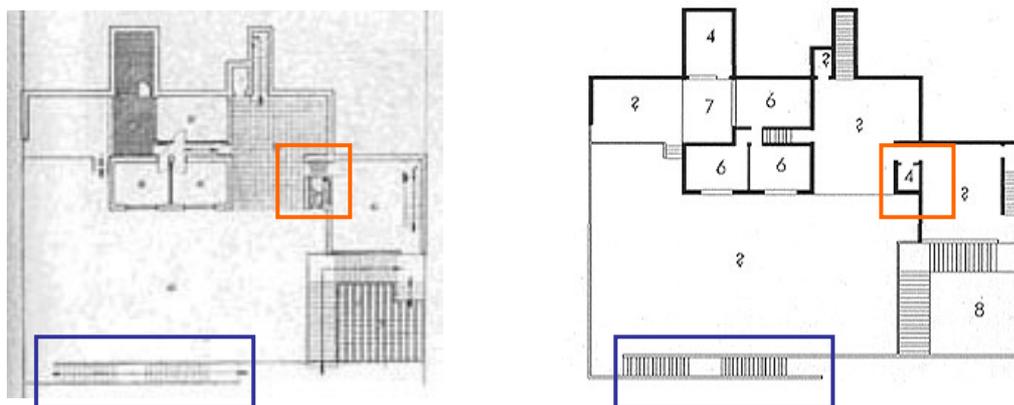
¹³ MARTINS, Carlos A.F (Org.). *Op.cit.*

¹⁴ São elas: FERRAZ, Geraldo, 1965, *Op.cit.*, e CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno - Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.

Em amarelo, relacionando as figuras 9a e 10a (1965) do primeiro e segundo pavimentos, respectivamente, notamos que as janelas da fachada sudoeste não estão alinhadas tal como foram construídas, como podemos notar pela figura 10c. Nas figuras 9b e 10b (2001) relativas aos mesmos pavimentos, a imprecisão foi corrigida.

Em azul, nas figuras 9a e 9b (1965) e 10a e 10b (2001) do primeiro e segundo pavimentos, respectivamente, nota-se que as esquadrias de canto foram ignoradas (ver figura 10c).

Em laranja, nas figuras 10a e 10b apontamos a representação de escadas que são inexistentes no projeto construído. A figura 10d mostra o piso contínuo, sem desnível, entre a sala e o *fumoir* e a figura 10e mostra que o desnível existente entre o piso interno do 1º pavimento e o piso da circulação externa de fundos (fachada noroeste), é de apenas um degrau. As duas fotos de época provam à incorreção dos projetos apresentados.



Figuras 11a (1965) e 11b (2001) Planta do pavimento térreo.



Figuras 12a, 12b e 12c. Garagem e escada: perspectiva, plantas e corte

No caso das figuras 11a e 11b, as indicações em laranja mostram que a planta não acusou a escada que liga os dois níveis distintos do vestíbulo e recreio. Já em azul, temos a indicação de uma escada que não foi construída, bem como não o foi o pavimento sobre a garagem, em vermelho nas figuras 12a, 12b e 12c cujas imagens comparecem idênticas nas publicações citadas.

As diferenças aqui apontadas são valiosas quando comparadas com o projeto efetivamente construído, pois esclarecem sobre as decisões projetuais ao longo da obra que mais adiante comentaremos.

2.2 O projeto construído

Como comentamos anteriormente, a única fonte mais segura de levantamento e verificação dos desenhos do projeto a encontramos no livro de Geraldo Ferraz. Entretanto, a análise mais demorada desta iconografia revela, como constatamos anteriormente, que o que temos ali é de fato o anteprojeto da residência e não seu projeto definitivo. As diferenças existentes entre as fotos do edifício construído e os desenhos ali apresentados não deixam dúvida disso. Se for verdade que o material cedido ao jornalista para a elaboração do livro veio das mãos do próprio arquiteto, é preciso admitir que não houvesse outro desenho que não este.

A resposta a como teria sido possível construí-la sem o apoio de um projeto executivo em prazo tão curto pode estar no entrelaçamento de circunstâncias que para isso colaboraram. Warchavchik foi o construtor da obra e vinha semanalmente ao Rio para este fim. Já havia adquirido, então, uma considerável experiência, decorrente de suas obras residenciais anteriores de mesmo partido arquitetônico, e desenvolvido soluções técnicas para os problemas construtivos relacionados ao emprego da linguagem moderna. Além disso, montou oficinas para a fabricação de mobiliário e componentes que supriam as necessidades do projeto. Exemplo disso está no contrato para a construção da casa da Rua Tonelero, no qual especifica que tanto as esquadrias de ferro quanto as maçanetas serão as de patente G.W.

Tal contrato mostra que Warchavchik tinha uma idéia clara das partes da obra e dos equipamentos, acabamentos e sistema construtivo que iria adotar. Toda a estrutura foi idealizada em concreto armado e o revestimento em duas camadas de massa rústica de cal e areia, sendo que nas paredes externas se acrescentaria a mica. A idéia de colorir a argamassa utilizando-se da técnica “ao fresco” foi abandonada a favor do branco. Na cozinha, copa e banheiros, azulejo até a altura das portas. Na pavimentação das áreas social e íntima, soalhos em tábuas de peroba de 9cm de largura, “sem emenda no comprimento”, indo até os extremos das paredes laterais de distância menor. Na copa, cozinha e banheiros “granito artificial”. O recreio, vestíbulo e banheiros do andar térreo, bem como as varandas e terraço teriam piso em cerâmica São Caetano (40x25cm); pátios, passeios e caminhos de comunicação seriam cimentados. Escadas internas em peroba e externas em cimentado. Como podemos verificar, as definições de acabamento privilegiaram materiais práticos, de fácil manutenção, mas de qualidade.



Figuras 13a, 13b e 13c: Imagens que mostram os ambientes no percurso da entrada até o pavimento social. Em seqüência temos o vestíbulo, a sala de música e a sala de jantar. (Acervo Biblioteca FAU-USP)

O lugar: aspectos físicos e implantação

Nordschild e Elfriede Ebert (1885-1987) haviam chegado ao Brasil em 1920 e pouco tempo depois, em janeiro de 1925, adquiriram um comprido terreno à Rua Tonelero com duas casas geminadas já construídas. O lote tinha o formato de um longo trapézio, cuja frente para a rua media 27m e avançava cerca de 300m pela encosta íngreme até alcançar a vertente do morro. As casas, próximas à rua, ocupavam o lado esquerdo do lote e deixavam livre uma faixa de terra do lado direito que, embora suficiente para a construção de mais uma unidade de igual porte, não comportaria o programa e as qualidades espaciais pretendidos pelo casal para sua nova moradia.



Figura 14a: Vista externa das casas geminadas (R.Tonelero nº 146 e 142) ocupando a frente do lote. (Acervo Renate Nordschild)

Figura 14b: Casa Nordschild vista da Rua Tonelero. No canto direito da foto vemos a casa geminada nº 146. (Acervo Biblioteca FAU-USP)

A solução encontrada pelo arquiteto foi a de localizar a casa na parte de trás da propriedade, ao término do platô onde havia um campo improvisado para jogos de tênis e bocha que, por sua vez, situava-se mais acima e no fundo dos quintais e edículas das casas geminadas. Colocada a pouco mais de 30m de distância da rua e em trecho onde a linha ascendente da topografia tomava impulso, o arquiteto optou por vencer a altura adotando um partido de volumes superpostos e escalonados. Pretendendo otimizar a área de corte do terreno, ocupou praticamente toda a sua largura, colando no limite esquerdo do lote a face lateral nordeste do volume. Do lado oposto, afastou a fachada sudoeste da divisa abrindo espaço para um amplo pátio de serviço e permitindo a abertura lateral dos cômodos.

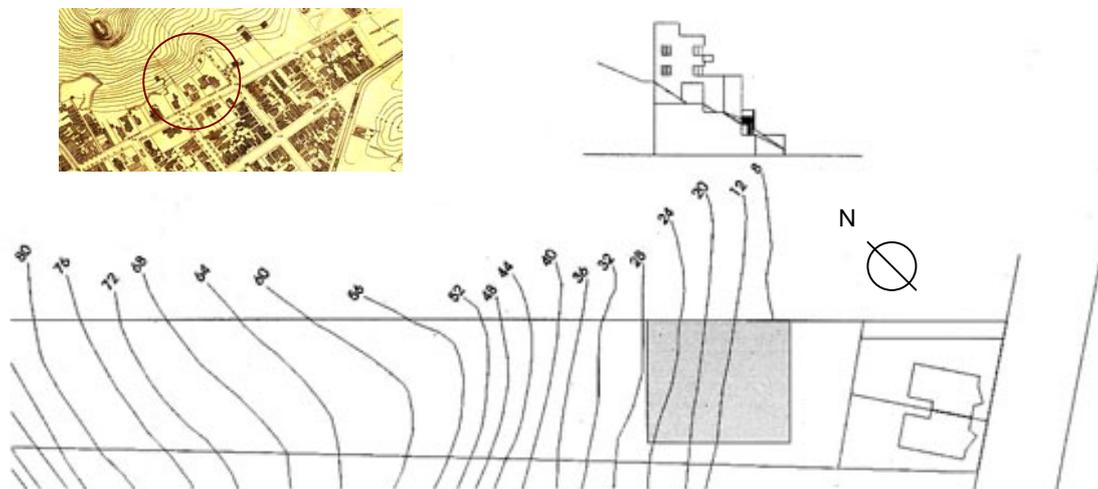


Figura 15a: Levantamento planialtimétrico de 1935.

Fig. 15b: Implantação no terreno. Planta e corte esquemáticos. Construções já existentes, ocupando um quadrilátero do lote, pelo seu lado direito. (Desenho em Autocad por Kelin Cobayashi)

Em virtude da sua implantação em cota elevada e da confortável orientação sudeste da fachada principal, o arquiteto pode economizar nela os vedos em alvenaria, rasgando horizontalmente os ambientes nobres, localizados à frente, com janelas em fita, fazendo adentrar pela casa a belíssima vista do mar à distância e a bucólica paisagem do bairro. A fachada noroeste, de fundos, bem mais compacta abria-se com reservas para o morro. Certamente ali a necessidade maior deve ter sido a de proteger-se da exuberante mata tropical da encosta do que da incidência solar, pois que, com a inclinação das montanhas à volta e a alta vegetação a casa já estaria abrigada da força do sol da tarde carioca.

Programa e organização:

O acesso à residência fazia-se por uma faixa de terreno remanescente das construções existentes no lote, em um caminho desenhado entre os muros limítrofes das primeiras casas e do lote vizinho, de largura suficiente o bastante para a passagem confortável de um carro. Ao final desta rua particular, chegava-se ao campo de tênis e à garagem (fig.16a). A escada social justaposta ao volume da garagem levava ao segundo nível da habitação. Era nele que se encontrava o generoso hall de entrada, ligado ao recreio coberto das crianças (fig.16a acima). No terceiro nível a área de serviço e as dependências dos empregados com seus três quartos e banheiro (fig. 16b). No quarto nível a sala de música (fig. 16b), no quinto a zona social com as salas de estar, jantar, o *fumoir* e a cozinha (fig. 16b acima); no sexto ficava toda a área íntima de quartos e banheiros (fig 16c) e, por fim, no sétimo nível, a cobertura em terraço-jardim (fig. 16c acima), conforme a cartilha corbusieriana.

A setorização por zonas de função dá-se por pavimentos articulados pela caixa de escada central que, por sua vez, situa-se no eixo da planta, formando um núcleo social presente em todos os andares. Esse núcleo congrega os ambientes de distribuição ligados a este elemento de circulação vertical e são, respectivamente, o recreio no térreo, a sala de estar no 1º pavimento e sala do café no 3º pavimento.

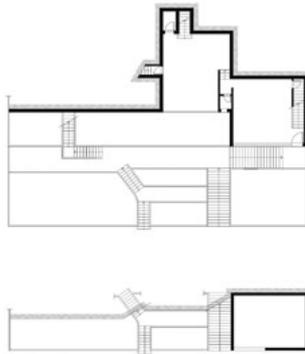


Figura 16a: Abaixo, planta do nível Garagem e acima, planta do nível Vestíbulo e Recreio.

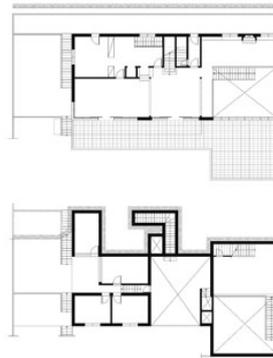


Figura 16b: Abaixo, planta do nível Serviços e Sala de música. Acima, planta do nível Salas de estar, jantar e fumoir.

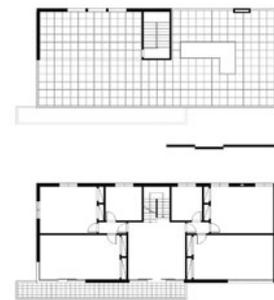


Figura 16c: Abaixo, planta do nível Quartos. Acima planta do terraço-jardim.

(Desenhos em Autocad por Márcia Poppe)

O importante na verificação das diferenças entre o anteprojeto apresentado na literatura disponível sobre a obra e o que foi de fato construído, é perceber como o arquiteto acaba por modificar sua concepção original para buscar uma solução mais adequada ao terreno. Nas plantas corrigidas após os procedimentos da pesquisa (ver a série de figuras de nº16), podemos constatar que ele define o volume de embasamento como lugar do diálogo com o terreno. Os outros pavimentos estão pousados sobre essa base. É ele, portanto, que vai acomodar os diferentes níveis e absorver o ambiente de acesso e os serviços. Seu piso recorta-se internamente em níveis por setores (vestíbulo, recreação, serviço), enquanto que o teto vai ser igualado pela linha contínua da laje de cobertura deste volume de embasamento que, por isso, ganha em altura para compensar as cotas mais elevadas do solo. Nesta operação ele consegue dotar o espaço interno do 1º pavimento de uso social, – agora sem as pequenas escadas que seccionam também visualmente os ambientes – da desejada continuidade e fluidez características do projeto moderno. O ajuste fino que depois fará com relação às esquadrias, alinhando-as, colocando-as no rumo certo, abrindo-as em canto, todos estes procedimentos vem de encontro ao mesmo compromisso com o vocabulário plástico das correntes progressistas da arquitetura à época.

Manipulações formais

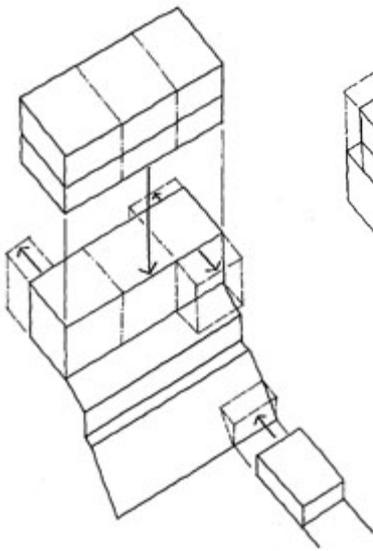


Figura 17a.
Justaposição de sólidos
e composição tripartite.

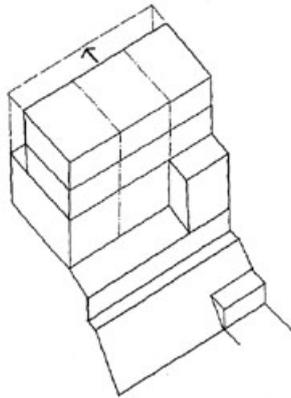


Figura 17b.
Escalonamento:
deslocamento para a
criação do terraço.

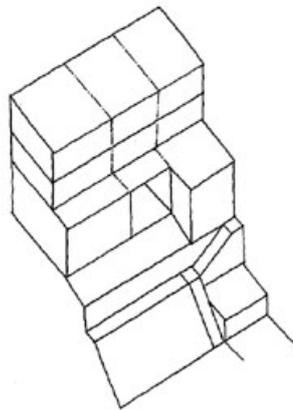


Figura 17c.
Acomodação dos
volumes de acesso

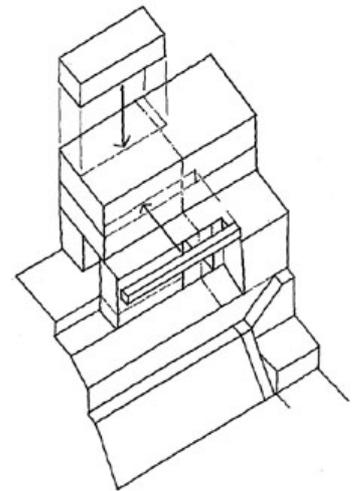


Figura 17d. Adição de
sólidos: equilíbrio e
dinamismo,

A análise do projeto mostra a opção por um partido de composição tripartite com eixo de simetria axial, na qual o arquiteto procede a uma única operação de escalonamento deslocando, em direção à montanha, o prisma retangular formado pelos pavimentos superiores. A decisão dá origem ao grande terraço na cobertura do volume de embasamento. Embora aconteça apenas uma vez, a percepção de que o arquiteto emprega deslocamentos sucessivos resulta da estratégia de resolver a entrada com taludes de jardins em patamares, adicionar um balcão em fita no último pavimento e ainda recuar o plano da cobertura no terraço-jardim.

O lado direito da composição tripartite apresenta um peso visual acentuado em consequência da adição do volume da garagem e pelo avançar do bloco do vestíbulo. O arquiteto desvia esse peso visual pela adição do balcão em fita no último pavimento e pela visão recuada do plano de cobertura do terraço-jardim, fugindo da simetria rígida e do aspecto monolítico da forma e dinamizando a composição. Essa manipulação de elementos cria uma direção visual compositiva que, de certa forma, acompanha a direção dos principais percursos.

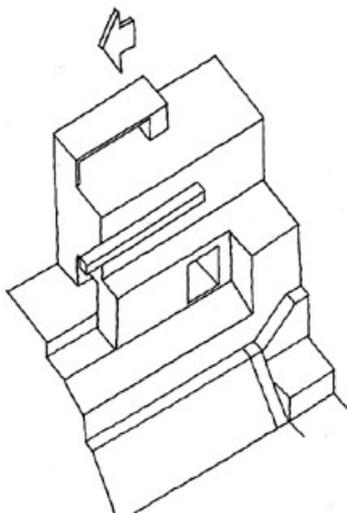


Figura 18. A direção visual criada pela composição e percurso

3. Conclusão

Esta rápida análise do projeto revela a ambigüidade de um partido que, ao mesmo tempo em que adota uma estrutura compositiva característica do neoclássico (tripartição e eixo bi-axial), executa manobras espaciais destinadas justamente a subvertê-la. A grande abertura no volume de embasamento, por exemplo, está situada neste eixo e destaca-se na fachada frontal tanto por suas dimensões quanto pelo contraste em sombra que provoca. Para o visitante desavisado, acostumado aos alpendres e átrios como lugares de entrada, ela sugere ser o acesso principal à casa. Entretanto, não é o que se passa. Ele é deslocado para a direita, para uma entrada sem nenhum sinal aparente de seu status social. Mas ao adentrá-la, o átrio é recolocado pela descompartimentalização vertical do espaço, desdobrando ambientes de funções distintas e transformando o percurso em verdadeiro passeio arquitetônico.

Na chegada ao primeiro pavimento as aberturas e o terraço ampliam, em visão à distância, a surpreendente liberdade em altura e luz, em tudo contraposta ao recato das casas ecléticas de então. A casa desenvolve-se linearmente em sentido oposto ao dessa chegada e, nesta imposição de direção da primeira escada rumo ao vestíbulo, até à sala, perdemos o eixo. Entretanto ele é retomado internamente no 2º pavimento na serena centralidade espacial do núcleo de distribuição.

Os embates são evidentes. Ao pesadume e estabilidade do monólito comodamente assentado no solo, revida com o deslocamento de dois volumes: a caixa do vestíbulo à direita e o ousado vôo do balcão à esquerda. Forja uma diagonal que imprime ao volume a tensão necessária para, novamente, contrapor-se ao partido organizador das massas compositivas. Se parece tomar de empréstimo o tema da caixa escavada e as fortes diagonais dos projetos de Gropius para as casas da Bauhaus, é aos Planits de Malievich por um lado e à leveza e dinamismo das linhas construtivistas russas por outro, observadas também nos balcões do alojamento de estudantes da Bauhaus, que devemos creditar essa tentativa mais radical de liberação plástica e ousadia estrutural que a sacada representa.

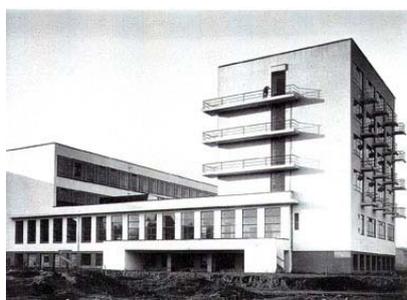


Figura 18a. Vista da fachada sudeste do edifício da Bauhaus em Dessau, projeto de Walter Gropius (1925-26).

Figura 18b. Casa do diretor em Dessau, fachada sul, Walter Gropius, (1925-26).

Figura 18c. Casa do mestre em Dessau, fachada leste, Walter Gropius, (1925-26).

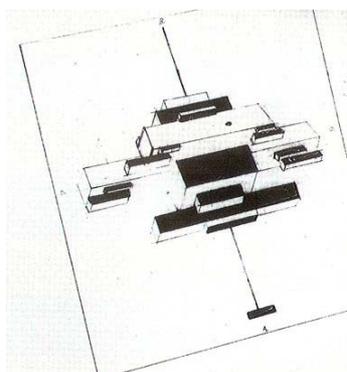


Figura 18d: Malievich. Planits do futuro da terra dos homens, 1924

Vale lembrar as manobras empreendidas por ele para ocultar a armação estrutural da obra, principalmente no pavimento de uso social, onde por fim desagua o fluido percurso do visitante. As vigas que no anteprojeto aparecem em projeção fechando o sistema de apoio no encontro com as colunas, desaparecem no projeto construído, restando visível, neste primeiro pavimento, por força de absoluta necessidade dado o grande vão aberto do vestíbulo e sala de música, apenas uma coluna associada a uma viga longitudinal, apresentadas como elementos de valor plástico no amplo teto plano. Tal ocultamento, conforme lembra C.Rowe¹⁵, era um dos pressupostos do sistema espacial do Estilo Internacional que exigia que o teto e o piso fossem contínuos para a validade do conceito de planta livre. É justamente esse espaço de extensão horizontal que esta operação consegue como resultado, aquilo que percebemos na área social da casa Nordschild, único lugar onde as características do uso permitiram a experimentação verdadeiramente canônica.

As vicissitudes deste momento da afirmação do moderno parecem estar todas colocadas no projeto de Warchavchik. Mas o que podemos afirmar é que as ambigüidades e descaminhos, bem como o esforço e as belas soluções que estão presentes na obra, só foram de fato percebidas e vivenciadas por nós na sua reconstrução em modelo reduzido. Foi como pudemos ouvi-la. Ela tem muito mais a nos dizer, o que trouxemos aqui é apenas uma pequena parte do nosso aprendizado sobre ela e com ela e serve a este primeiro momento de apresentação de uma casa que, até então, era desconhecida de todos nós.

Bibliografia

- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno - Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.
- COUTINHO, Sylvia Ribeiro. *Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil*. Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC/RJ, 1998 e
- _____ Memória e Esquecimento: Casa Nordschild e a Formação da Arquitetura Moderna no Brasil. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. PUC / RJ, 2003.
- FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- WARHAVCHIK, G. Arquitetura do Século XX e outros escritos: Gregori Warchavchik. MARTINS, Carlos A.F (Org.). São Paulo : Cosac Naify, 2006, p.172.
- PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro : Imago, 1997
- ROWE, Colin. Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna II. In: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensaios. Barcelona : Gustavo Gili, 1999.
- XAVIER, A. (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo : Pini / ASBEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.23.
- O JORNAL, 23/10/1931

¹⁵ ROWE, Colin. Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna II. In: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensaios. Barcelona : Gustavo Gili, 1999, p.140.