
GREGORI WARCHAVCHIK

Introdutor da Arquitetura Moderna no Brasil

Através de um estudo detido sobre 5 residências unifamiliares do arquiteto, uma discussão acerca do pioneirismo e das discussões decorrentes nos primeiros instantes da Arquitetura Moderna no país

Agnaldo Aricê Caldas Farias

"Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno"

Nascido a 2 de abril de 1896, na cidade russa de Odessa, Gregori Warchavchik iniciou lá mesmo, na universidade local, sua formação de arquiteto. Interrompeu momentaneamente seus estudos aos 22 anos, por ocasião da sua mudança para a Itália onde em seguida ingressou no curso do *Istituto di Belle Arti* de Roma, que concluiu em 1920. Trabalhou ainda por dois anos como assistente do arquiteto Marcello Piacentini - o maior cultor italiano do Classicismo e futuro responsável pela incorporação desse estilo por parte do fascismo -, o que consolidou ainda mais sua formação acadêmica, quando então transferiu-se para o Brasil, em 1923, a convite da Companhia Construtora de Santos, a maior empresa construtora do país.

Os dois primeiros anos foram de relativa tranquilidade, dedicados à aproximação da cultura do país e ao desenvolvimento profissional. Em relação ao meio ligado a construção civil era evidente que Warchavchik possuía um *handicap* altamente favorável. Muito embora sua formação tenha sido realizada em um meio tradicionalista, ele era muito mais arejado que o do nosso país, que aquela altura não contava sequer com cursos de arquitetura. À exiguidade de experimentações e ao vício das cópias, somava-se o cenário consternador composto pelos agentes promotores do setor, descrito anteriormente por Geraldo Ferraz. Sob esse aspecto, o perfil profissional de Warchavchik, ainda que delineado por lições classicizantes, não descartava em absoluto a pesquisa em torno de uma arquitetura despojada de ornamentos, comprometidas com a função, com o cálculo econômico e com o evidenciamento da composição estrutural. Na verdade todos esses preceitos eram adotados pelo Classicismo monumentalizante de Piacentini e estavam disseminados por toda Europa entre vários dos mestres

protorracionalistas, como o francês Auguste Perret e o austríaco Adolf Loos, sendo este último uma referência óbvia à obra de Warchavchik. Ainda em favor de Piacentini, deve-se lembrar seu papel de divulgador na Itália, junto com Pietro Maria Bardi, das inovações no campo da arquitetura em curso pela Europa. Por esse motivo é que se pode aduzir também como elemento estimulador do seu processo de formação intelectual, os sucessivos movimentos de vanguarda que naquele momento afloravam por toda o continente. Afinal, em 1923, já havia a Bauhaus com Gropius, Mies e Kandinsky; os Neoplásticos com Mondrian, Rietveld e Doesburg; os Construtivistas Soviéticos com Malevich, Tatlin e Melnikov; Le Corbusier e o seus manifestos publicados na *L'Esprit Nouveau*; e até a América do Norte com o gênio de Frank L. Wright; entre tantos outros avatares da nova ordem. A atenção de Warchavchik a essas discussões e propostas é notória e seriam visíveis nas suas primeiras manifestações feitas em direção ao modernismo.

Passado algum tempo de adaptação e valendo-se da sua sólida e prestigiosa condição de profissional formado no estrangeiro e imigrante, Warchavchik utiliza seu conhecimento de italiano para publicar em 14 de junho de 1925, num jornal da colônia, o *Il Piccolo*, seu primeiro manifesto intitulado *Futurismo?* Como forma de abrir o espectro reduzido de leitores que o artigo teve justamente por ser endereçado à colônia italiana, seu autor faz uma versão para o português e o envia para o jornal carioca *Correio da Manhã*, que o imprime na edição de 1 de novembro do mesmo ano. Com o propósito deliberado de, simultaneamente, chocar e ilustrar o público leitor acerca de um movimento sobejamente desconhecido, Warchavchik não se furta em realizar um texto que possui a feição de um verdadeiro compósito das palavras mais altissonantes emitidas até aquele momento pelas vanguardas. Pedagógico e provocativo, seu artigo, ago-

ra intitulado "Acerca da Arquitetura Moderna", além de estar totalmente sintonizado com o debate em curso na Europa, em parte calcado, em parte até premonitório, em relação aos temas mais caros à Le Corbusier e Walter Gropius, é, indiscutivelmente, o primeiro texto sobre arquitetura moderna publicado no Brasil:

"A nossa compreensão da beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica de beleza. Assim, por exemplo, ao homem moderno, acostumado às formas e linhas dos objetos familiares que o rodeiam, os mesmos objetos pertencentes às épocas passadas parecem obsoletos e às vezes ridículos.

"Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e de linhas. Verdade é que o progresso é tão rápido que tipos de tais máquinas, criados ainda ontem, já nos parecem imperfeitos e feios.

"Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais, ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio da economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão por que as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo.

"A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação - edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos do mesmo material.

"E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo do arquiteto decorador. É aí que, em nome da *Arte*, começa a ser sacrificada a 'arte'. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado sem colunas ou consolas que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças, asseguradas com fios de arame, as

quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção.

"Do mesmo modo, cariátides suspensas, numerosas decorações não construtivas, como também a abundância de cornijas que atravessam o edifício, são coisas que se observam a cada passo na construção de casas nas cidades modernas. É uma imitação cega da técnica da arquitetura clássica, com essa diferença que o que era então uma necessidade construtiva ficou agora um detalhe inútil e absurdo. As consolas serviam antigamente de vigas para os balcões, as colunas e cariátides suportavam realmente as sacadas de pedra. As cornijas serviam de meio estético preferido da arquitetura clássica para que o edifício, construído inteiramente de pedra de talho, pudesse parecer mais leve em virtude de proporções achadas entre as linhas horizontais. Tudo isso era lógico e belo, mas não é mais.

"O arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana. Estudando a arquitetura clássica, poderá ele observar quanto os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca ninguém deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que se criaram, espontaneamente, os estilos de arquitetura conhecidos não somente por monumentos conservados - edifícios, como também por objetos de uso familiar colecionados pelos museus. E é de se observar que esses objetos de uso familiar são do mesmo estilo que as casas onde se encontram, havendo entre si perfeita harmonia. Um carro de cerimônia traz as mesmas decorações que a casa de seu dono.

"Encontrarão os nossos filhos a mesma harmonia entre os últimos tipos de automóveis e aeroplanos, de um lado, e a arquitetura das nossas casas, do outro? Não, e esta harmonia não poderá existir enquanto o homem moderno continue a sentar-se em salões estilo Luís tal ou em salas de jantar estilo *Renaissance*, e não ponha de lado os velhos métodos de decoração das construções. "Olhem-se as clássicas pilastras, com capitéis e vasos, estendidas até o último andar de um arranha-céu, numa rua estreita das nossas cidades! É uma monstruosidade estética! O olhar não pode abranger de um golpe a enorme pilastra, vê-se a base e não se pode ver o alto. Exemplos semelhantes não faltam.

"O homem moderno, num meio de estilos antiquados, deve sentir-se como num baile fantasiado. Um *jazz-band* com as danças modernas num salão estilo Luís XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão *Renaissance*, é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em

busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma do carro dos papas do século XIV.

“Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura, como das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão.

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo *Renaissance*, bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.

“Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Médici da época de *Renaissance* e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (isto é, produção em grande escala baseada no princípio da divisão de trabalho) terão que achar a sua aplicação, na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, busca de proporções, etc. As partes standardizadas do edifício são como tons na música, dos quais o compositor constrói um edifício musical.

“Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina sobre todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.

“O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a ama o pintor moderno, compositor moderno ou poeta moderno, deve conhecer a vida de todas as camadas da sociedade. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não reaceando exibí-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em sua obra

as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho *nosso*, o qual será talvez tão diferente do clássico como este é do gótico.

“Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno”.¹

É irrefutável o parentesco dessas teses com as das vanguardas históricas. Embora este tenha sido seu primeiro manifesto e, por conseguinte, as idéias carecessem de maior burilamento - o que só viria com o tempo, com o cotejamento delas frente ao mundo profissional-, seus axiomas fundamentais praticamente iriam se manter intactos, sofrendo no máximo o aprofundamento de alguns conceitos. Defesa de uma arquitetura integrada ao mundo moderno, vale dizer, à indústria; o arquiteto como um leitor lúcido da realidade e das suas limitações econômicas; ruptura com o passado; utilização de novos materiais, técnicas e léxico formal, estes eram os pontos que guiariam sua produção, naquele momento ainda em estágio embrionário.

Arquitetura e Idade da Máquina

O manifesto de 1925 reúne vários temas característicos das vanguardas. Inicia-se aludindo à racionalidade e a beleza de formas presentes nas máquinas modernas e credita aos engenheiros que as projetaram “guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade” a excelência desse resultado. Le Corbusier, no início do seu clássico *Por uma Arquitetura*, de 1920, já havia feito essa mesma referência ao engenheiro, apresentando-o como artífice modelar da modernidade:

“(...) O engenheiro, inspirado por leis da economia e guiado pelo cálculo matemático, nos coloca em acordo com as leis do universo. Alcança a harmonia”.²

Não é necessário discutir a paternidade do raciocínio que conduziria à idéia da moradia como *máquina de morar*, presente logo nos primeiros parágrafos do manifesto. Ainda assim, dado seu caráter pioneiro e naturalmente panfletário, dirigido para o esclarecimento sem se furtar a uma possível e benvinda polêmica, ele contempla melhor questões ligadas à validade estética da arquitetura moderna. Warchavchik estabelece superficialmente como meta desta arquitetura a instauração de um circuito entre razão e máquina, mas não só pelo imperativo de que a arquitetura deve refletir o espírito do seu tempo, como talvez esse manifesto deixe entender. Com efeito, mais tarde ele desenvolveria a idéia permitindo que se entivesse sua natureza política que era tão cara ao movimento. Veja-se, portanto, a partir do quê ele estabelece a máquina como motor/epicentro do novo tempo e note-se como sua argumentação amolda-se com aquelas que já foram

arroladas, na série de 10 artigos intitulada *Arquitetura do Século XX*, feita sob encomenda do jornal *Correio Paulistano* durante os meses finais de 1928, dedicada a apresentar sua visão sobre os ideais da arquitetura moderna:

“(...) O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos, que não esquecem que estão vivendo no século XX, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, afim de proporcionar, com um mínimo de preço, um máximo de conforto, principalmente às classes menos abastadas”.³

Trabalhando melhor essa concepção de arquitetura, Warchavchik, em um ítem sintomaticamente intitulado *O sentido econômico da arte*, pertencente à mesma série de artigos publicados pelo *Correio*, traça um quadro mais pormenorizado do seu entendimento do papel da arte e da arquitetura na vida moderna:

“A arquitetura negar-se-ia a si própria se os que a praticam, que são os engenheiros e os arquitetos agissem com absoluto desconhecimento das inquietações atuais, quais sejam: a carestia da vida, a falta de trabalho, a criação de novas indústrias, e, enfim, uma interminável série de interrogativas resultantes da própria função vital da coletividade. Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação do nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: - o da casa econômica - higiênica e agradável. Construir economicamente, isto é: construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam inversão enorme de capitais, eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador”.⁴

A preocupação e a busca de uma inserção mais efetiva rumo ao equacionamento dos problemas enfrentados pela sociedade da era industrial, obriga Warchavchik, em consonância com a fórmula de Le Corbusier, a repensar o perfil do profissional de arquitetura mais compatível com o novo tempo. Para ele, então, o arquiteto deveria ser também um engenheiro, pelo modo como este aplica e incorpora na habitação, as conquistas da técnica e da ciência relativas aos quesitos de conforto e higiene. Também um artista, porque o arquiteto jamais poderia omitir no processo de projeção, sua sensibilidade e respeito pelas proporções, dimensão essencial para a “elevação dos espíritos”. E, finalmente, um educador, porque a reunião clara dos atributos anteriores influenciaria as pessoas que a eles tivesse acesso.⁵

Um outro aspecto que este trecho deixa ver é o reconhecimento de que a demanda habitacional

deriva antes do peso político crescente das massas urbanas e do quadro de reconstrução da Europa no primeiro pós-guerra, do que exclusivamente da dinâmica interna do desenvolvimento das indústrias, o que coincide com a leitura de Argan já apresentada. Desse modo, a argumentação de Warchavchik reitera seu esforço em empreender a leitura do problema exatamente no momento em que ele eclode, prolongando-se na associação correta entre a nova ordem arquitetônica e um novo estágio das relações sociais:

“Em nossos dias (...), quando a cultura, embora relativamente cara, já não é privilégio senão daqueles que são inteligentes e que querem aprender, pode-se dizer, sem exagero, que toda gente começa a pensar (...) E daí resulta (...) a imprescindibilidade de se fazerem moradias, casas ou máquinas de habitação, onde qualquer pessoa, sem relação aos seus bens escassos ou abundantes, possa gozar do conforto e da higiene a que tem direito porque vive no século XX”.⁶

É flagrante nessas últimas citações a crença exacerbada na indústria, como meio eficaz para resolver um nó problemático formado pelas carências habitacional, cultural e pela perseguição de uma arquitetura que correspondesse à verdadeira expressão do tempo. A crença no papel da indústria iria conduzi-lo, à maneira dos setores mais radicais e conseqüentes das vanguardas, à tentativa de incorporação no escopo da sua obra, das leis embutidas dentro das máquinas e que comandam seu funcionamento. Agindo dessa forma ele estaria alçado à condição de legítimo produtor da nova natureza industrial e não um mero intérprete.⁷ Por este motivo é que à argumentação acima, Warchavchik junta a defesa da taylorização, em função daquilo que ela é capaz de proporcionar para a arquitetura: a *casa-tipo*”

“Le Corbusier e, com ele, a plêiade dos modernistas, procuram, estão procurando ainda, resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos. Uma tentativa de solução nada desprezível desse problema, é a criação da *casa-tipo*”.⁸

Le Corbusier é novamente uma grande referência, a ponto de Warchavchik transcrever-lhe literalmente um texto no qual não falta sequer o famoso decálogo do mestre. Mas, ainda quanto a apresentação da *casa-tipo*, uma das peças mais fortes de toda a produção moderna, Warchavchik discorre com um certo detalhamento a experiência realizada pela Bauhaus, em 1923, para uma exposição em Weimar. Através dela explica que *casa-tipo*, ao contrário do que certos *passadistas* tentavam impingir ao público, não se trata de um tipo único de casa, infinitamente repetido em suas dimensões, aparência, linhas e funções, mas sim de casas compostas por módulos pré-fabricados de tamanhos variáveis,

capazes de gerar os mais diversos tipos de espaços que a sensibilidade do arquiteto, aliada a um estudo das funções demandadas, conseguir projetar.⁹ Prossegue ainda na defesa da associação entre arte e indústria, descrevendo o programa de casas econômicas elaborado pela municipalidade de Frankfurt, em 1925. Arrola como fator de êxito as sete ou oito mil casas construídas no "curto espaço de três anos", o que só foi possível graças "a planos de urbanismo moderno e a um método de construção caracteristicamente do nosso tempo". Destaca que portas, janelas, ferragens e demais acessórios foram estandardizados, e que a montagem obedeceu um sistema muito peculiar no seu arrojado.

Passadistas e Futuristas

A atividade de Warchavchik não se limitou e não poderia limitar-se à prancheta. O motivo derivava do desconhecimento e do arraigado preconceito do público em geral, senão das teses modernistas como um todo, certamente das teses da arquitetura moderna. Seu trabalho compreendia então o esclarecimento e, eventualmente, o ataque contra o *status-quo*, encarnado nos *passadistas*:

"E *passadistas*? Que são os *passadistas*? São aqueles que, apenas lembrando-se do passado, não conhecendo nada mais do que o passado, e não vivendo, aliás parasitariamente, senão das conquistas que outros abnegados fizeram, transcorrem a vida toda a adotar figuras e coisas que passaram".¹⁰

Warchavchik já enfrentava em seus primeiros anos de Brasil a resistência por parte dos promotores das arquiteturas Eclética e Neocolonial. Daí o motivo do seu rodeio em torno do compromisso com o mundo contemporâneo e a desqualificação insistente de todo aquele que se afeitava aos valores do passado. Quanto a este particular é evidente sua confluência com a maioria dos grupos que constituíam as vanguardas, conforme se discutiu no capítulo anterior. Também nele a ruptura com a tradição era ponto precípuo para que o país ficasse sintonizado com a era moderna.

"A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter, embora, mesmo assim, não devam esquecer que a vida contemplativa é a negação da vida. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não tem tradição a contemplar: têm vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir. (...) Escolher no passado um estilo para o futuro pode ser obra de antiquário, de melancólico; não será nunca de um artista que compreende a vida".¹¹

Discorrendo sobre o tema no mesmo artigo, Warchavchik localiza com mais precisão os *passadistas*, cultores equivocados da tradição:

"Os piores inimigos do modernismo são os historiadores da arte. Piores porque, sendo professores de beleza por ofício, tendem a dilatar o sentimento coletivo da rotina. Para eles, o ideal seria que a juventude de todos os tempos reproduzisse, sem cessar, em trabalhos de *biscuit* ou porcelana, edifícios que os gregos, egípcios e romanos, numa ânsia criadora divinizante, construíram para escárnio do seu passado e para a glória de sua época".¹²

Esta posição, que implicitamente sugere que a adesão à modernidade e a construção de um estilo que lhe fosse compatível seria o único gesto historicamente consequente, corrobora a exposta já no manifesto. Nos artigos seguintes Warchavchik bateria na mesma tecla, argumentando que as grandes expressões arquitetônicas da humanidade, as pirâmides, os templos gregos, as catedrais góticas, os palácios renascentistas, não faziam nada além do que espelham o tempo em que foram concebidas. Escudado nesse raciocínio termina por defender o "arranha-céu" como "o verdadeiro monumento da idade atual", sinalizador da necessidade da arte colocar-se à altura da cultura do século XX.

"Agora que Splenger, Einstein e Wahinber, aliados a Frobenius, a Keyserling, a Croce e a Elva, fizeram a formidável avançada do relativismo fecundíssimo contra a esterilidade dos enciclopedistas; agora que a teoria de Freud, embora exagerada, veio trazer um novo elemento para a formação da consciência estética; agora, enfim, que os técnicos dão ao dirigível e o aeroplano, e a ciência dá o rádio - que razão haverá para que a arte e, principalmente, a arquitetura, fique marcando passo no estilo Luís XVI, ao invés de se ligar a todas as outras modalidades de expressão do nosso tempo, afim de completar o ciclo, atingindo, também ela, o século XX?"¹³

Mesmo superficial e, portanto, discutível, a passagem demonstra como Warchavchik estava inteirado das discussões mais candentes em voga no cenário da cultura. E é empunhando essa bandeira que ele tenta legitimar e desmistificar o tom pejorativo que usualmente se emprestava aos *futuristas*.

"Futurista é e foi todo homem que, não se contentando com o existente, com o atualmente conseguido, procurou e procura caminhos novos, afim de se aperfeiçoar".¹⁴

Mas, ainda que na exposição da sua concepção de *futurista* exista um encaminhamento com o fito de desmoralização dos seus opositores, Warchavchik cerca-se de cuidados, talvez para não assustar e assim melhor persuadir o público leigo a quem se dirige, e termina por classificar como *futuristas* autoridades tão indiscutíveis e variadas quanto Leonardo da Vinci, Julio Verne, José Bonifácio e Giordano Bruno. A cautela com que arma seu texto faz seu tom oscilar do panfleto à cartilha didática:

“Ser futurista, hoje, é ser, portanto, investigador das tendências espirituais do século XX, embora sem esquecer o manancial de sabedoria que os outros nos deixaram. É estar marchando com o ritmo da nossa época, época em que novas filosofias se sistematizam, novas artes se criam, novas religiões se fundam”.¹⁵

A tonalidade mais suavizada deste excerto parece indicar a dificuldade em se dirigir a um público carente de informações. A estratégia adotada, combinando aforismas com conhecimento histórico de tinturas eruditas - onde não falta o expediente clássico das citações de autores e obras capazes de dar lastro e autoridade ao discurso-, revela os voltes que Warchavchik teria que fazer para a plasmação da sua obra.

Mas os obstáculos não se limitavam à opinião pública, de modo que, como se disse, a empreitada era muito mais ampla, indo desde o convencimento daquela quanto as benesses do movimento que se iniciava, até a indução dos diversos agentes envolvidos no ramo imobiliário, o que englobava os produtores de materiais de construção, de técnicas construtivas, etc, no sentido de que encampassem a nova arquitetura.

A propósito desta última gama de problemas encontrados no processo de implantação da arquitetura moderna, Warchavchik, discutindo a questão da casa econômica, diz o seguinte:

“Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção, (materiais adequados à construção moderna) ainda não é possível fazer o que já se fez em outras partes do mundo. A indústria local, se bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, estandardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários, etc. Estamos sempre peitados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções. Assim, torna-se evidente a quase impossibilidade, no momento, de se obter material manufaturado convenientemente e por baixo preço. Ora, isto impede que nos libertemos do uso de tijolo, material antiquado, que pouco se presta ao tipo arquitetônico que ora surge”.¹⁶

O trecho dá uma idéia mais acabada da envergadura do trabalho de Warchavchik, arquiteto e propagandista da arquitetura moderna, posto que apresenta mais uma faceta do problema com o qual ele se defrontava. O quadro limitado que ele encontrou era mais do que suficiente para obrigá-lo a um esforço de tradução e adaptação daquilo que ele julgava como sendo a manifestação ideal da arquitetura moderna.

O exposto até aqui é suficiente para justificar as soluções singulares que Warchavchik teve que encontrar para, sem trair seus ideais, produzir sua obra. Uma obra que, graças às condições adversas,

encaminhou-se para saídas singulares, típicas de quem se via, obrigado pelas contingências, a inventar, burlar dificuldades, amoldar-se, na medida do possível, ao gosto e as preocupações da comunidade que o abrigava.

Referências Formais e Concessões de Warchavchik

Não há dúvida que a obra de Le Corbusier foi uma das maiores influências que Warchavchik teve. Como se não bastasse os escritos do mestre suíço serem frequentemente citado por ele, o próprio Le Corbusier, como já foi visto, cumpriu um papel decisivo no impulsionamento da carreira de Warchavchik, inclusive por ter conhecido e avalizado sua obra, indicando-o para delegado do CIAM na América Latina. Mas, igualmente correta é a leitura de Ferraz - conforme se verá no próximo tópico deste capítulo, destinado à análise de algumas obras -, identificando e enfatizando a importância da obra de Walter Gropius na constituição da poética de Warchavchik. Entretanto, a leitura dos diversos textos escritos por ele, combinado com uma leitura analítica da sua obra construída, esclarece melhor a amplitude das suas referências, assim como a singularidade das suas operações.

Ainda em relação à série de textos publicados no **Correio Paulistano**, Warchavchik elenca uma série de exemplos arquitetônicos, apontando em cada um as contribuições mais expressivas. Além da supracitada transcrição do ideário de Le Corbusier - que abarcava inclusive os itens relativos ao seu léxico formal, a saber: terraço-jardim, pilotis, janelas horizontais, fachada despojada e plantas-livres -, o arquiteto transcreve integralmente o manifesto do primeiro congresso organizado pelo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), o Congresso de La Sarraz, realizado perto de Lausanne, de 26 a 30 de junho de 1928. Mais importante talvez, dado o evidenciamento das questões mais diretamente ligadas à esfera da obra construída, são os comentários feitos à iniciativa da prefeitura de Stuttgart, que convidou 17 arquitetos modernos - 12 alemães e 5 de outras nacionalidades - a projetarem e construir em no espaço de 6 meses, 60 casas feitas em concordância com os novos pressupostos arquitetônicos.

Descrevendo essa experiência, Warchavchik detalha alguns dos arquitetos cujos projetos mais o atraíram.

“O arquiteto Mies Van der Rohe desenhou a planta geral com um grande sentimento de ordem e com uma clareza de motivação arquitetônica que impressionou vivamente o espírito dos críticos (...) a grande concepção dava uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza, enfim, até então desconhecida”.¹⁷

Após a transcrição de um grande número de artigos publicados em vários periódicos europeus, Warchavchik esmiuça as conquistas formais e técnicas das moradias de Stuttgart:

“Todos os edifícios planejados por Van der Rohe, apresentam cobertura plana ou terraços praticáveis, em substituição do telhado comum, eliminando, portanto, a complicada e dispendiosa armadura de madeira que os telhados requerem. (...) Le Corbusier (...) fez uma cobertura de tijolos de cimento, furados, de encaixe (especialmente elaborados), impermeabilizando-os com várias camadas de material adequado a esse fim, também criado por ele; depois, sobre tais coberturas, construiu os jardins”.¹⁸

De fato, trata-se de um considerável aperfeiçoamento das técnicas construtivas das edificações em geral, as novas técnicas de impermeabilização e isolamento. Através delas, como observa entusiasmado Warchavchik,

“(...) ficou eliminada a necessidade de se construir paredes de considerável espessura. Os muros podem ser da espessura de uma membrana, sem que, por isso, se ouçam rumores ou se sintam frio ou calor, graças a tais métodos de isolamento, que também não são dispendiosos”.¹⁹

Um outro ponto digno de nota é a redução e simplificação dos componentes construtivos fazendo com que a construção de uma moradia seja algo semelhante a um jogo de armar:

“As casas de Stuttgart, em sua maioria, foram feitas com blocos de cimento de grandes dimensões, e isto, como é lógico, facilitou enormemente o trabalho de construção - seria mais legítimo dizer de montagem - das referidas casas.

O edifício de Gropius foi erigido pelo processo de montagem a seco. Tal processo de construção foi muito apreciado em Stuttgart, em razão da economia que representa e da praticabilidade de que se reveste”.²⁰

Ainda dentro dos padrões de economia e engenhosidade ditados pela ordem industrial, a reversibilidade dos ambientes internos das habitações é um dos mais interessantes achados da nova arquitetura:

“As divisões dos compartimentos internos não obedecem ao sistema antigo que determinava um aposento para cada função da vida. São feitas de maneira que a família residente possa transformar dois aposentos virtualmente separados, em uma grande sala de jantar, ampla, arejada e prática sob todos os pontos de vista. Em caso de festas, toda a casa pode ser, por esse novo processo de fabricação, transformada numa sala imensa. É indiscutível o ótimo resultado prático que daí pode advir”.²¹

Por último, Warchavchik comenta as inovações trazidas por Le Corbusier ao evento, e que consistiram no uso das grandes janelas horizontais - medida que visava, entre outros fatores, tornar a casa mais higiênica - e de pilotis -solução técnica que a um só tempo combatia a escassez de terrenos nos sítios urbanos, na medida em que poderia ser amplamente empregado em terrenos com alta declividade, e se revelava portadora de um efeito estético admirável, possibilitando que o edifício se mesclasse harmonicamente à paisagem.

Praticidade, economia, maior maleabilidade possível dos ambientes produzidos, todos esses quesitos só seriam possíveis com a drástica redução dos elementos constitutivos da produção arquitetônica, ou seja, sua estandartização. O que a exposição de Stuttgart comprovava, segundo Warchavchik, é que a arquitetura moderna era capaz de promover o desenvolvimento industrial combinado, ao menos na esfera que lhe era próxima. Este detalhe não escapa ao seu crivo:

“Até pouco tempo atrás, a indústria de ferragens, madeiras, de todo o material de construção, enfim, se desenvolvia arbitrariamente, num sentido quase oposto às necessidades reais da arquitetura. Assim, o arquiteto se via na impossibilidade de realizar em seus prédios as suas idéias inovadoras, devido ao custo excessivo das peças elaboradas pela indústria sobre encomenda isolada.

“A exposição de Stuttgart, também sob este ponto de vista trouxe resultados benéficos porquanto abriu a oportunidade de se *estandardizarem* novos tipos de material de acabamento, como sejam: ferragens, tintas, aparelhos sanitários, material elétrico, etc., tudo obedecendo a um princípio de estética que se enquadra perfeitamente na concepção do belo no nosso tempo”.²²

Note-se que na última sentença, Warchavchik subordina todo o desenvolvimento técnico a um princípio estético enquadrado com seu tempo. Deve-se frisar esta colocação para que não se cometa a impropriedade de se pensar a produção arquitetônica moderna exclusivamente sobre o prisma técnico, o que está a um passo da contumaz e equivocada redução do problema da funcionalidade à sua dimensão mais comezinha, relativa ao equacionamento e acomodação das atividades humanas. Todos os grandes arquitetos modernos, por mais empenhados que estivessem em estabelecer uma relação entre arte e técnica, sempre cuidaram em evitar que aquele termo fosse reduzido à este. Bastaria, talvez, lembrar a célebre definição de Le Corbusier, para quem a arquitetura era “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”. Por ela e pelos escritos coligidos e apresentados até aqui, tem-se ratificado que a posição de Warchavchik não se distanciava desse ponto de vista. Daí ele não ter evitado *falsear* detalhes construtivos em sua pri-

meira casa - o que se verá mais à frente-, construindo artesanalmente componentes ou detalhes que na Europa já eram fabricados industrialmente, porque, a rigor, o que mais importava era a qualidade estética do objeto construído, sua contribuição para a imposição de uma "ordem de visibilidade".

Movido por essa crença é que Warchavchik encerra desta maneira seu oitavo artigo para o **Correio**:

"Na Europa, hoje, é facilmente encontrável todo o material necessário à construção de uma casa moderna. No Brasil, ainda não vingou a mesma idéia de se fazerem *estandardizar* aqueles materiais segundo um pensamento artístico atual. Mas não resta dúvida que, dada a voga cada vez mais acentuada das casas de tipo modernista, também neste imenso país há de aparecer - e não tardará muito - a indústria destinada a fornecer produtos às construções modernas. Quando isto se verificar, as residências de arquitetura avançada serão as de preço mais módico possível e estará amplamente aberto o campo para os construtores que sabem que o passado possui obras maravilhosas, mas que também não ignoram que o futuro depende de nós".²³

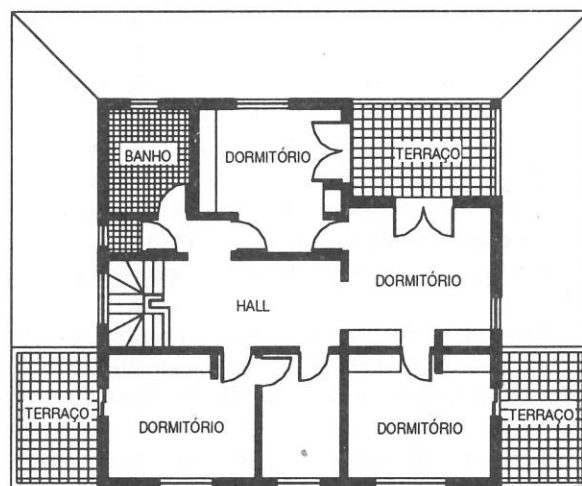
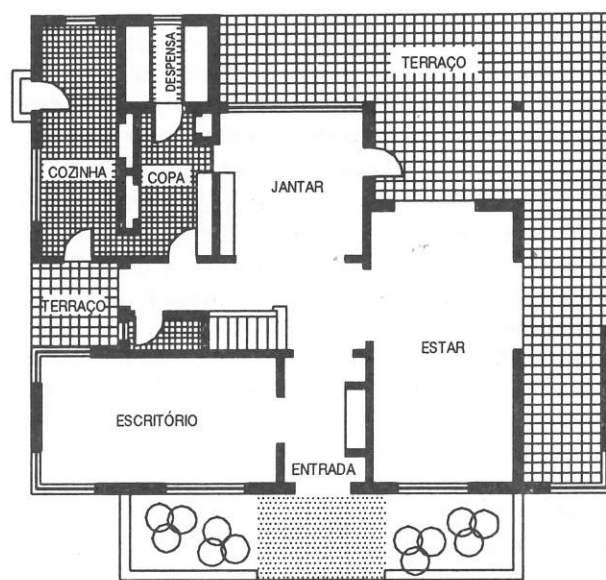
As Primeiras Obras de Warchavchik

Como a finalidade deste tópico é apontar a convergência entre os aspectos fundamentais da produção de Gregori Warchavchik com os das vanguardas modernas, optou-se pela seleção e análise de algumas obras realizadas anteriormente ao projeto e construção do Ministério - marco oficial da historiografia de arquitetura moderna. São poucas, apenas cinco, e foram construídas entre os anos de 1927 e 1931. Ainda assim, pela excelência de todas elas, são suficientes para comprovar a existência dessa convergência e a consistência das idéias aqui colocadas em defesa do pioneirismo do arquiteto.

Casa da Rua Santa Cruz (1927/1928)

Consagrada como a primeira casa modernista construída no Brasil, a casa da rua Santa Cruz, residência do próprio arquiteto, apresenta não só variados exemplos das dificuldades que ele encontrou para impor suas idéias na cidade de São Paulo, como também é rica para demonstrar como ele trazia no seu repertório, ao lado de uma concepção inovadora de arquitetura, traços bem característicos da sua formação italiana, tradicional e calcada nos métodos da arquitetura clássica.

Em relação ao primeiro nível de dificuldades é célebre o divertido episódio ocorrido com os *censores de fachada* da prefeitura do município. Obedecendo aos novos padrões que prescreviam uma arquitetura despojada de ornatos, Warchavchik tropeça, no momento de obter a aprovação do projeto, numa restrição formulada por aqueles censores e que



- ▲ Casa da rua Santa Cruz, andar térreo
- ▼ Casa da rua Santa Cruz, andar superior

consistia em obrigar o uso de elementos decorativos nas edificações. Seu estratagema consistiu em mandar um desenho da fachada provido de cornijas e outros adereços em voga, para depois, ao término da obra, justificar sua ausência alegando falta de dinheiro para aplicá-los.

Indicando as remanescências de uma concepção acadêmica de composição arquitetônica em contato com as novas idéias propostas pelas vanguardas modernas, a casa da rua Santa Cruz caracteriza-se por uma equilibrada volumetria acentuada pela solução simétrica adotada. Como forma de ressaltá-la ainda mais, as janelas são utilizadas como elementos distintos, colocados em sequência rítmica.

Esse detalhe, de resto, vai ao encontro do que já havia sido expresso por Warchavchik em seu manifesto. Citando-o novamente:

“(...) o arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios da natureza humana”.

De posse dessa referência, pode-se voltar ao edifício e observar a predominância do cubo volumétrico central que se estende pelas asas laterais definindo a composição em simetria tripartida. Os cheios se sobressaem sobre os vazios reiterando o caráter de massa construída, sólida, do edifício, que oferece superfícies lisas e brancas, interrompidas apenas pelas áreas de sombras das portas e janelas.

As janelas angulares recortam a linha vertical que cumpriria o papel de definir a aresta do ângulo, quebrando a continuidade do desenho que constitui o todo e logrando introduzir de forma suave, um elemento de dissonância na tranquilidade da composição.

Os volumes laterais que se apresentam na fachada como solução repetida, só acontece efetivamente em um dos lados apenas, sendo que o outro é obtido pelo fechamento da varanda lateral em sua parte frontal. Este detalhe pode ser caracterizado como um verdadeiro *falseamento* construtivo, na medida em que ele indicia uma preocupação do arquiteto em efetuar a qualquer custo uma fachada principal, procedimento peculiar à poética arquitetônica clássica, alicerçada no critério de estabelecer hierarquias em relação as partes que compõem um edifício.

Um outro elemento costumeiramente associado à *falsidade* construtiva de Warchavchik, e que certos autores chegam até a utilizar para desqualificar essa obra como puramente moderna, é o recurso de ocultamento do telhado na fachada através da elevação da platibanda, e a decorrente sugestão ilusória do uso de laje plana e, portanto, de terraço-jardim. Mas, muito ao contrário, esse procedimento pode ser entendido como um expediente engenhoso que o arquiteto encontrou para, simultaneamente, driblar a inexistência de técnicas que lhe permitissem a impermeabilização de lajes e, mais importante, afirmar a supremacia do credo estético - da supracitada construção de uma *ordem de visibilidade*, sobre as barreiras tecnológicas. Esse raciocínio encontra sua fundamentação também numa carta do arquiteto dirigida à Giedion, secretário geral dos CIAM, por ocasião do congresso de Bruxelas, de 1930, onde são relatadas as várias dificuldades encontradas na obra da casa da rua Santa Cruz:

“Não tive coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como o teria desejado. Ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados. Cobri o telhado embutido entre as paredes com telhas coloniais”.²⁴

De qualquer modo, a utilização de telhas capa e canal para a cobertura do terraço que contorna a casa em um dos seus ângulos posteriores, cria um

efeito contrastante com a volumetria rígida empregada na construção.

A fachada posterior com sua varanda formada pelo telhado esparramado, apresenta certa familiaridade com as construções tradicionais brasileiras, que não se pode advertir contemplando-se apenas a fachada principal. Warchavchik alega que justamente ali estaria, além do paisagismo realizado por sua esposa, Mina - paisagismo que, aliás, estaria sempre marcando uma expressiva presença nas obras futuras do arquiteto -, um exemplo da sua tentativa de construir uma arquitetura que se harmonizasse com a tradição do país. O tempo e as realizações posteriores se encarregariam de desmentir essas preocupações que desapareceriam do âmbito restrito das edificações construídas sem deixar rastros, que não o cuidado com a vegetação citado acima. Mesmo nessa casa, embora o conjunto seja interessante pela convivência das soluções antagônicas, pode-se considerar que esse resultado não deriva de um partido arquitetônico plenamente assumido, mas novamente pelas dificuldades técnicas encontradas para a sua construção, combinado com um resquício ainda muito atuante da sua formação italiana.

Como é de supor, as ambiguidades levantadas até aqui reverberam no interior da casa. Se a planta do térreo apresenta uma certa liberdade quanto às normas de projeção clássica, pautadas na simetria, a do primeiro andar, conforme se depreende dos quartos - sobretudo do quarto do meio, praticamente prensado pelos outros dois - e suas respectivas janelas, sofre o jugo da ordenação simétrica da fachada em detrimento mesmo da funcionalidade dos ambientes.

Por último, devem ser ressaltados a geometria rigorosa, embora singela e até delicada da caixilharia, das grades, e de pequenos detalhes, como maçanetas, lustres, etc. Em cada um desses componentes da construção, nota-se o apuro extremo e a perseguição de uma linguagem comum, coerente com a obra como um todo, e muito semelhantes aos objetos semi ou totalmente industrializados que a Bauhaus, precursora do design moderno, já vinha produzindo ao longo da década. É dela que vem a pesquisa rumo ao despojamento maior possível do ferro, seu descarnamento até o ponto em que a sua espessura o faz assemelhar-se com uma linha, e que também corresponde ao ponto ótimo em que esse material atinge o mínimo necessário para sua aplicação dentro da função que lhe for reservada. Ressalte-se que esse processamento distingue-se da poética Art-Nouveau, igualmente empenhada no burilamento desse material, na medida em que, por um lado, é a geometria quem dá as bases da sua linguagem e, por outro, a indústria quem se coloca como meio e paradigma da sua produção.

Mas a preocupação do arquiteto não cessa aí e nem se limita ao uso do ferro. As fotografias do interior mostram como a lição bauhausiana atingiu

de fato várias peças que compunham o mobiliário. Mesinhas laterais, estantes, abat-jours, escrivaninha e tapete, etc., peças cujas feições fariam com que posteriormente fossem rotuladas como Art-Déco, também atestam o objetivo de se atingir um padrão estético único, tão sintonizado com a residência que durante seu processo de fabricação - conforme ele conta na carta à Giedion, deparou-se com a mesma natureza de dificuldades:

“Tive também de montar oficinas para fazer executar janelas, portas de madeira lisa, móveis e equipamentos, porque a indústria de madeira que trabalha regularmente para a construção comum, não podia e não queria realizar o que eu lhe pedia com a precisão e a limpeza adequadas e exigidas”.²⁵

A primeira obra de Gregori Warchavchik retrata o ingente esforço que ele teve de empreender para conseguir fixar seu ponto de vista. Seu pioneirismo é paradigmático no que se refere às ambiguidades e concessões que todos os inovadores são obrigados a fazer. Este último ponto relatado, por exemplo, é muito característico pelo seu aspecto paradoxal: para realizar e propagandear uma série de objetos que encontram na indústria sua razão de ser, seja na aparência seja no modo de serem produzidos, Warchavchik viu-se obrigado a recorrer a um artesanato de alto nível, naturalmente dispendioso, cujos profissionais muitas vezes ele mesmo se viu obrigado a formar.

Residência Max Graf, rua Melo Alves (1929)

A casa da rua Melo Alves, já demolida, foi construída no mesmo período da casa da rua Santa Cruz. Em relação a esta, ela apresenta soluções onde os valores da arquitetura moderna estão expostos com muito mais clareza, não dando margem às ambiguidades que foram apontadas na casa anterior. Alguns obstáculos técnico-construtivos mais importantes já haviam sido contornados e a casa, por exemplo, pode, enfim, ostentar a laje plana, tão cara a essa poética.

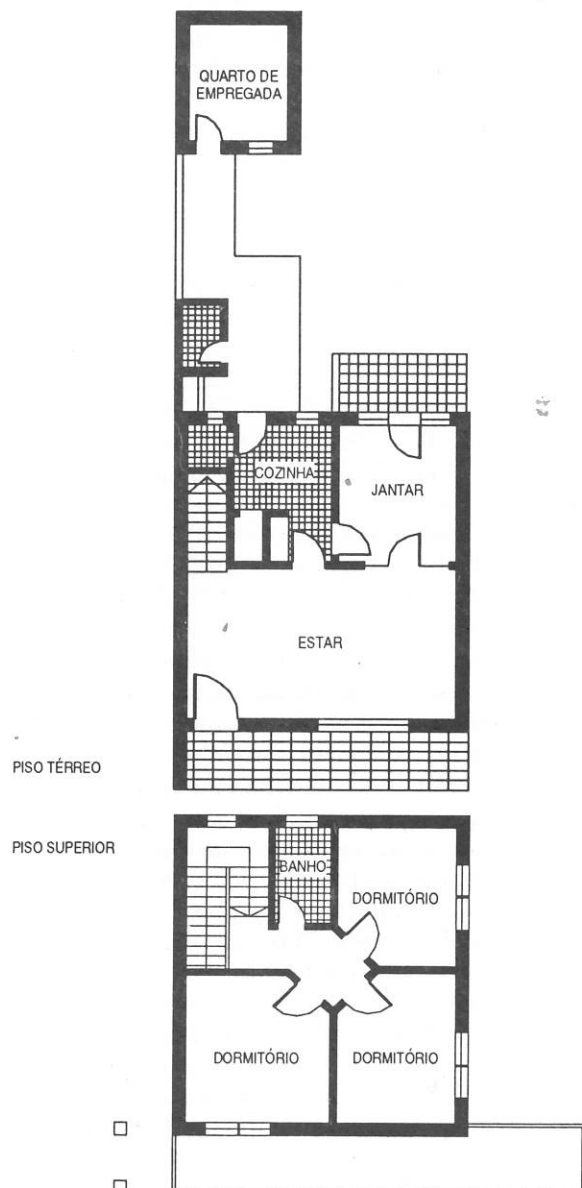
Com efeito, essa residência está muito mais próxima da totalidade dos postulados relacionados em seu manifesto, particularmente em um aspecto nodal:

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo”.

De fato, é efetivamente esta lógica racional o fator dominante no pensamento presente na concepção da casa da rua Melo Alves. Nela acontece a adoção inequívoca da linguagem abstrata, desaparecendo, em contrapartida, qualquer vestígio de elementos figurativos, como os que ainda pairavam na casa da rua Santa Cruz. O motivo adotado é o cubo, na sua qualidade de sólido geométrico puro,

constituído por linhas elementares, e que aqui acomoda de forma funcional e rigorosa todas as atividades concernentes à uma residência de porte médio.

À nitidez do cubo se contrapõe o terraço que, além de cindi-lo em duas partes iguais na sua face fronteira, acinzentando o branco da parte inferior por efeito da sua sombra, alonga-se para fora de seus limites em quase 1/3, e finaliza em uma parede da mesma espessura que, por ser naturalmente paralela à casa, cria, por sua vez, um cubo virtual. Além desse segundo cubo disposto lateralmente, as janelas/aberturas trabalham simultaneamente para o caráter inovador do conjunto, elaborado para extrair a maior sensação de movimento possível de uma forma geométrica simples e estática. Com todos esses elementos aplicados de forma assimétrica, a fachada frontal termina por facultar uma apreensão entrecortada, em que o olhar passeia em diagonais entrecruzadas provocadas pelo jogo dos cheios e vazios. O resultado final é um equilíbrio



Residência Max Graf, rua Melo Alves, 1929

periclitante, inusitado segundo os padrões daquele momento, mas coerente com a nova linguagem arquitetônica.

O mesmo estudo cuidadoso do efeito gráfico, poder-se-ia dizer, dos vazios sobre as superfícies lisas e brancas, ocorre nas demais fachadas. Na fachada lateral as duas janelas gêmeas do andar de cima do sobrado, interrompem a continuidade da superfície estabelecendo planos desiguais, efeito reforçado pelo corte incisivo da abertura linear e vertical localizada no nível inferior, e, uma vez abertas, fazem a parede funcionar como verdadeiro plano/suporte/tela das sombras que elas derramam e que formam uma mancha geométrica que varia com o ângulo de incidência do sol.

A incidência nestas e nas próximas leituras de termos como janelas/aberturas, paredes/planos, paredes/suporte, deve ser entendida como uma estratégia interessada em reconhecer e enfatizar a maneira como em suas obras, Warchavchik reserva a vários dos seus elementos constitutivos, um papel de natureza estética, tão ou mais importante que o papel garantido estritamente pela sua funcionalidade, vista na sua dimensão mais comezinha.

Mas, em Warchavchik, a tematização do movimento, tanto nesta como nas outras obras, vai mais longe do que aquilo que já se indicou. Até o momento os comentários quase que se limitaram a evidenciar o caráter dinâmico do exterior da obra, das suas fachadas. Fosse apenas isto e já teria sido consideravelmente significativa a contribuição do arquiteto. Seria o suficiente para demonstrar que a incorporação em seus edifícios da lógica da máquina, do seu *modus operandis*, não se dava sob um plano superficial, muito presente em artistas que, naquele momento, ainda fiéis ao princípio da *mimesis*, só faziam trocar a *Natureza* do Classicismo pela nova natureza formada pelas coisas artificiais. Há, de fato, nessas fachadas, um procedimento ainda mais sutil, capaz de provocar esse efetivo deslocamento de suas partes e que termina por conduzir o olhar do fruidor. Ou seja, essa sorte de transbordamento virtual da forma que as fachadas insinuam, Warchavchik obtém através do embutimento de um princípio dinâmico dentro da própria edificação, vale dizer, pensando-a como uma máquina. No caso dessa residência, esse princípio está localizado no andar superior. Com efeito, mais do que a planta do térreo, a planta do andar superior surpreende pela economia de meios, patente na quase supressão do corredor, e pela divisão interna exatamente em quatro partes do cubo em planta. São esses quatro ambientes, três deles dormitórios, que através do artifício das portas diagonais, imprimem à forma um movimento de rotação anti-horário que acaba por se refletir na fachada. Conforme se deduz das plantas, o terraço existente na fachada frontal, na face do volume, funciona como uma espécie de noção do movimento que ele carrega dentro de si.

Essa operação, coetânea das pesquisas de Gropius, explicita o alcance da concepção de casa/abrigo no elenco das idéias de Warchavchik. Por ela, vê-se como ele a entendia como um centro irradiador; um vórtice energético cujo ponto de origem estava localizado justamente nos ambientes destinados ao repouso.

A nova harmonia alcançada deixa para trás as vozes de regras de equilíbrio superadas, baseadas no princípio do equilíbrio estável e da hierarquia rigorosa das partes.

A utilização da cor vermelha para portas e janelas acentua o caráter de pesquisa pictórica na nova solução expressiva e assevera a amplitude das afinidades das investigações de Warchavchik com os padrões de linguagem abstrata utilizados pelos mestres das vanguardas, demonstrando irrefutavelmente a incorporação de pontos programáticos, inclusive da sua facção mais radical: o grupo De Stijl.

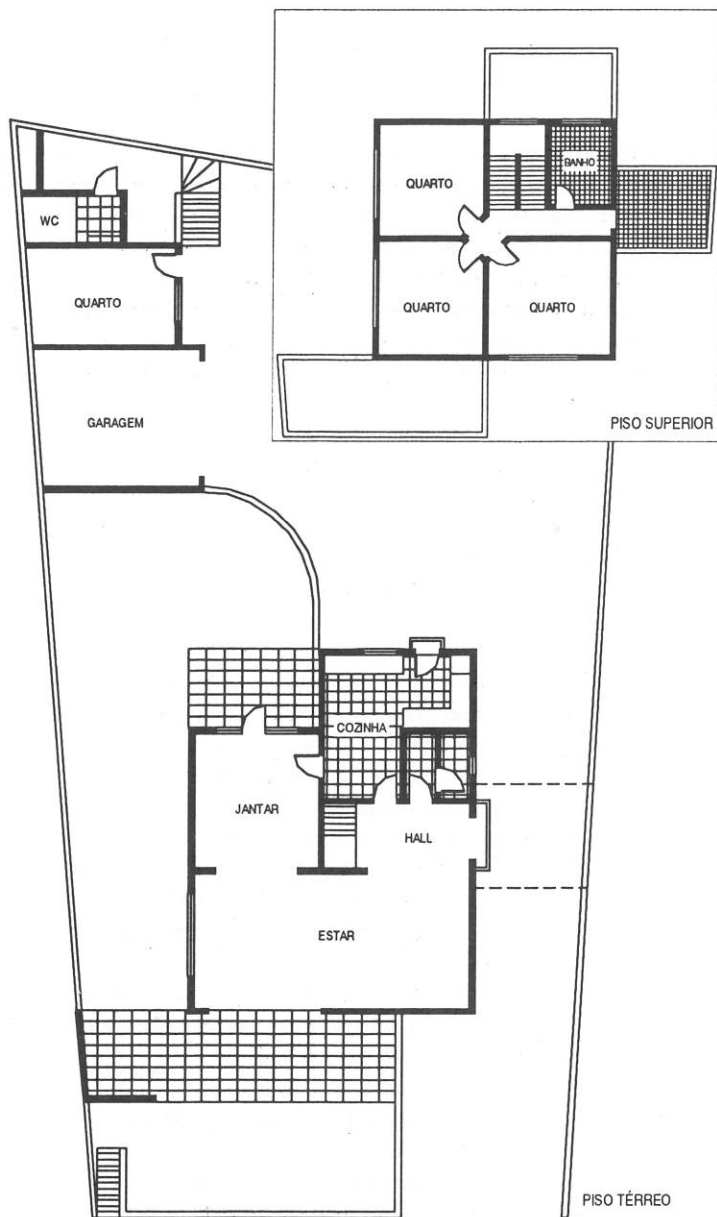
Casa da rua Itápolis - A Casa Modernista (1930)

O parentesco da casa da rua Itápolis com sua irmã menor da rua Melo Alves é tão grande, que chega a sugerir que esta tenha funcionado como uma espécie de balão de ensaio da primeira que, dessa maneira, conseguiu ser a expressão plena dos princípios norteadores da arquitetura moderna defendidos por Gregori Warchavchik.

O epíteto de **casa modernista**, conforme já foi explicado, deveu-se ao alarde que se seguiu a sua inauguração. Mais uma vez, com o intuito de propagar suas propostas e assim arregimentar mais seguidores da arte moderna, Warchavchik organizou uma exposição verdadeiramente capaz de chamar a atenção do público que, por sua vez, afluiu em grande número - os jornais da época registram a respeitável marca de 20.000 visitantes.

Nessa casa reaparece, com dimensões consideravelmente maiores, o cubo como elemento articulador da construção. Trabalhando ainda mais ousadamente a idéia de romper as arestas sóbrias do paralelogramo, o arquiteto faz brotar na superfície frontal e na lateral, dois planos achatados e perpendiculares cujas espessuras diferentes ampliam a dramaticidade do diálogo com o bloco principal, pela tentativa de quebra da sua integridade. Entretanto, o volume primário e elementar não se esfacela nesse confronto, ao contrário, encanta pela altivez com que se mantém.

Conservando e aprimorando a orientação da casa anterior, Warchavchik continua a enriquecer o movimento das fachadas, trabalhando com maestria uma série de formas que contém em si um princípio dinâmico, como é o caso dos conjuntos e recortes em formato de L. Nessa casa ele agrega à fachada dois grandes planos/varandas/coberturas, e cria uma série de dispositivos formais que proporcionam lateralidades, evidenciam a composição pic-



Casa Modernista, rua Itápolis, 1930

tural de retângulos e quadrados - diferenciados pelas sombras que proporcionam, ou mesmo, caso das janelas frontais, pela inflexão dos planos que as compõem -, além de alternar sucessivamente os cheios e vazios de formatos díspares entre si, etc. O trato e a investigação mais segura desses elementos faz com que o arquiteto depure ainda mais sua poética copulativa entre máquina e arquitetura.

A sacada em balanço com seu plano que flete certo em ângulo reto, faz o discurso elegíaco da geometria, pela exatidão e pelo arrojo com que se arremete no ar, como que expelida à força do volume. Parte do ponto central do cubo e daí se afasta como flecha, como que indicando a não existência de um eixo organizador e se ancora solidamente ao chão. Já à partir dela, como também da cobertura lateral, percebe-se que a simetria foi abolida definitivamente, e que o sentido de movimento ampliou-se em vetores verticais, horizontais e diagonais. Como se isto não fosse suficiente, as janelas/aberturas/recortes, situados nos vértices do poliedro, dão continuidade às fachadas. Enfim, agora é o volume todo que se revoluciona e em todas as direções.

Também a fachada posterior é rica pelo jogo obtido pelos recortes que criam recuos e acréscimos no cubo básico, igualmente dividido em quatro partes. A lógica, plenamente visível, é de uma precisão matemática. São pontos dignos de nota, por exemplo, o volume saliente situado no canto esquerdo inferior do cubo com seu "L" formado sucessivamente pela porta de acesso, pelo lustre/caixa de ferro com vidro opalescente e pela janela horizontal, capaz de imprimir ao olhar um movimento tão intenso, que este se propaga conectando-se ao plano situado logo acima - que corresponde à janela que tem a função de iluminar a escada interior - e termina colidindo com o beiral, empurrando-o até o ponto de romper a linearidade da sua aresta e lhe criar um plano recortado. Deve-se lembrar que este conjunto, assim como todos os outros planos envidraçados e que são as janelas/aberturas, agem como negativo-positivo em relação à superfície opaca da casa, de modo que de dia são escuros - como aparecem nessas fotos, e, de noite, a relação se inverte, graças ao efeito da iluminação interna. Uma outra solução exemplar existente nessa fachada, está no plano/parede que, como se compensasse o recuo do bloco na sua parte inferior direita, parte exatamente do seu limite para fazer uma elegante curva que tem como centro uma árvore e que se encerra transformando-se na primeira parede da edícula.

O processo de maturação do arquiteto vai se desenvolvendo rapidamente a partir de cada uma das obras realizadas, fazendo-o assumir um traço próprio e preciso. Nesse momento, por exemplo, além do abandono das regras clássicas que, por decantação, se metamorfosearam na sua arquitetura de massas sólidas, há também o abandono da pretensão de uma arquitetura de raízes puramente brasileiras, que ainda o assaltava na casa da rua Santa Cruz. A atenção às particularidades do país onde trabalha comparecerão em suas edificações de uma forma muito mais sutil, perfeitamente compatível com sua poética racionalista. De acordo com seu relatório para o CIAM:

"Mas, os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins".²⁶

Os cactus, sem dúvida, juntamente com a vegetação parcimoniosa do paisagismo de Mina Warchavchik, iriam sempre valorizar as obras do arquiteto. Funcionando como esculturas, eles, com sua rigidez orgânica e sua aparência áspera, fazem contraponto com a assepsia geométrica da obra arquitetônica, como é o caso desta residência localizada na rua Itápolis, projetando nas superfícies limpas e brancas o nanquim recortado das suas sombras.



Residência Luiz da Silva Prado, rua Bahia, 1930

Natureza e arquitetura aqui se entrelaçam num diálogo tenso como uma poesia de João Cabral. A luz ilumina tão fortemente o volume elementar branco e chapiscado, que chega a desmontá-lo momentaneamente, fazendo-o oscilar em direção ao plano, ao mesmo tempo em que rompe sua unicidade pela irrupção de lâminas angulares de sombras.

Dentro, como na casa anterior, o despojamento e a forma dos espaços internos reforçam o raciocínio operado externamente e confirmam, à maneira da casa anterior, que eles são o motor de todos os movimentos registrados nas fachadas. A expansão dos espaços internos e sua continuidade através dos terraços, evidenciam tanto a tradução da idéia de interpenetração entre espaço natural e espaço construído, como o movimento de sentido rotativo horário provocado pela planta composta por formas tensionadas em L. Não há nenhuma possibilidade de se confundir esse raciocínio com algo que não um fato mecânico (o contrário seriam as pinturas maquinistas de Leger, ou a Chilehaus de Fritz Hoyer tão semelhante a um barco). Como diz Argan a propósito do prédio da Bauhaus de Gropius:

“Todo o conjunto está concebido como um lento girar de volumes e planos que esgotam em suas qualidades plásticas as forças do movimento que eles mesmos suscitam”.²⁷

Da mesma forma que o prédio de Gropius, é evidente que o pensamento compositivo de Warchavchik se baseia na mecânica elementar da alavanca e da biela. Mais uma vez o arquiteto reduz drasticamente as áreas de passagem, o que garante à casa uma funcionalidade estrita no que tange aos seus ambientes, e, no caso da planta do segundo andar, a repetição do esquema de divisão em quatro partes iguais do cubo, irá garantir o mesmo efeito da casa Melo Alves. Um esquema cuja reiteração iria fazer com que sua produção fosse descuidadamente chamada de cubista pelo público leigo.

Residência Luiz da Silva Prado, casa da rua Bahia (1930)

A casa da rua Bahia apresenta novos progressos da poética de Gregori Warchavchik. O bloco monolítico empregado nos trabalhos anteriores se decompõe no jogo de volumes. Claro está que o terreno contribui para a solução adotada: incrustado em uma encosta com um desnível de 11 metros entre a rua Bahia e rua paralela imediatamente abaixo. Mas, na verdade, o simples fato do terreno ser considerado a ponto de definir o partido adotado na concepção arquitetônica, já indica a amplitude do termo *funcionalismo*.

Assim, dois cubóides de dimensões distintas e ambos com uma altura bem acentuada, interpenetram-se criando profundidades diversas e desníveis espaciais, sendo que estes são ocupados por terraços-jardim. Os princípios formulados por Le Corbusier aparecem quase que integralmente, muito embora estejam submetidos à morfologia própria criada por Warchavchik.

A fachada quase monástica para a rua Bahia oferece dois volumes desiguais dispostos um ao lado do outro, e cujo aspecto monolítico só é rompido, no maior, por uma espécie de janela estreita que o rasga lateral e verticalmente, reforçando e indicando o vetor de altura da construção e, no menor, que está um pouco recuado em relação ao primeiro, pelo plano/ cobertura que equaliza os dois volumes ao mesmo tempo que registra o efeito de cisalhamento que atacou os dois sólidos, e pela porta de acesso. É digno de nota também, o gradil do terraço-jardim que, composto por uma trama de linhas, suaviza a aridez da fachada, atenuando sua opacidade por efeito da sua transparência. Um outro pequeno detalhe que vale a pena mencionar está nos dois cubos feitos de tijolos de vidro que ladeiam o portão de entrada e que a noite cumprem a função de iluminar.

Contrariamente à face frontal da residência, planos e linhas verticais e horizontais se contrapõem animadamente na fachada posterior. Os volumes se deslocam e são escavados combinando alternadamente planos chapados e largos, delgados e lineares, cuja materialidade varia da concretude das paredes, passa pela transparência ou pelo efeito

de espelhamento provocado pelos panos de vidro, e acaba na virtualidade dos vazios formados pelas sacadas e pelas grades que lhes servem de elemento de contenção. A arquitetura se movimenta em pressões e acréscimos.

As mesmas janelas horizontais contínuas que atravessam o volume na parte posterior concorrem em pé de igualdade com as dimensões dos planos de alvenaria. Além disso, elas permitem a quem lhes olha através uma fruição da paisagem expandida que elas enquadram. Por outro lado, são estas mesmas janelas que, vistas do lado de fora, retomam a linha de horizonte dessa mesma paisagem que a barreira física do edifício impede de ser vista, ao mesmo tempo em que quebram a verticalidade excessiva da edificação.

Comparados com as duas últimas residências estudadas o programa da casa da rua Bahia é quase luxuoso. Mesmo assim, a dificuldade de ocupação de um terreno cuja área utilizável é reduzida, obriga ao arquiteto um equacionamento muito feliz e que se pode ser aferido pelo zoneamento equitativo da casa, articulado em torno do eixo formado pela caixa de escada. É a partir desse eixo que os quartos e salas se organizam num fluxo concêntrico que se espalha nos terraços a que dão acesso. Esses ambientes estão voltados para o norte, para o sol, enquanto a parte da casa orientada para o sul e que coincide com a fachada, reserva-se ao abrigo de banheiros, cozinha e corredor.

Com a casa da rua Bahia fecha-se praticamente a pesquisa iniciada com a casa da rua Santa Cruz, passando pelas casas da rua Melo Alves e da rua Itápolis. Todos os pontos que Warchavchik defende são virtualmente realizados. O mobiliário está mais aperfeiçoado e entre ele já se encontra os móveis feitos de aço tubular e os de madeira compensada. Só lhe restará continuar batendo-se pela implantação das condições técnicas ideais, o que só seria obtido com o passar dos anos e com a efetiva industrialização do país.

Residência Antonio da Silva Prado Neto, casa da rua Estados Unidos (1931)

O interesse desta obra reside no fato de que nela o arquiteto busca outras possibilidades além daquelas já relatadas. Ao contrário das soluções verticais adotadas nas obras anteriores onde o cubo inicial foi progressivamente ganhando altura, aqui o elemento adotado é o paralelepípedo. Trata-se, portanto, de uma variação perfeitamente previsível dentro do horizonte de especulação de Warchavchik; nada que contrarie os antigos passos.

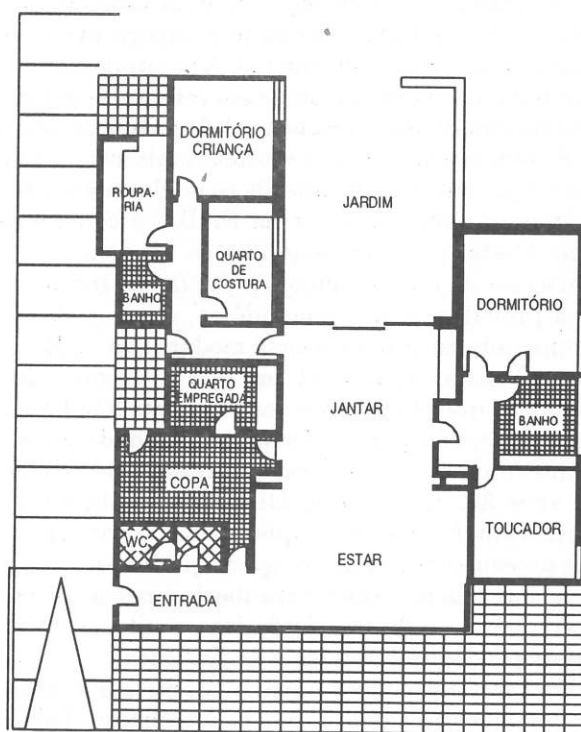
Ainda assim, somado a esse novo motivo geométrico, desaparecem as proposições gráficas que faziam com que as superfícies construídas funcionassem como plano/suporte/tela. O fascinante dessa obra é o modo como a arquitetura toma posse, enfim, da sua materialidade e passa a estabelecer

uma relação com o solo: o volume solidamente ancorado no solo é rompido, o que cria profundidades distintas, enquanto que algumas das superfícies opacas das paredes cedem lugar aos grandes panos de vidro, emoldurados em grandes e elegantes perfis metálicos, cuja transparência franqueia ainda mais a relação interior-exterior. A cada reentrância produzida vai se descortinando uma nova espacialidade.

Todos esses elementos, especialmente a ocupação fluida do solo dada pela horizontalidade da edificação, remete inevitavelmente ao arquiteto alemão Mies Van der Rohe. A plasticidade das formas arquitetônicas tão elaborada por Le Corbusier, parece perder espaço na poética de Warchavchik que, de fato, talvez fosse excessivamente geométrico para ceder aos devaneios formais que mais tarde tanto encantariam o mestre suíço. Assim, a continuidade dos espaços, a flexibilidade dos ambientes internos, e o acabamento requintado das partes componentes da construção, quesitos tão cuidadosamente tratados por Mies, parecem sensibilizar e corresponder melhor aos anseios e à inclinação natural do trabalho de Warchavchik.

Com este procedimento o contorno rígido da linha definidora do desenho se desvanece. Elemento recidente é a varanda em balanço, que aqui não atua como fator desestabilizador da articulação estática do conjunto, mas sim sugere virtualmente o limite espacial definido e aponta para a ausência da linha angular de fechamento.

Os ambientes, bem mais amplos que nas outras casas analisadas, traem seu compromisso com a racionalidade através da própria malha modular



Residência Antonio S. Prado Neto, rua Estados Unidos, 1931

que preside sua locação e que pode ser observada na planta através do prolongamento das linhas formadas pelas paredes mas que a rigor já acontece no reticulado que circunda metade da edificação, formado pelas lajotas e ampliado na trama da pérgola. Os diversos ambientes estão colocados às margens de um espaço central - salas de estar e de jantar-, que também atua como uma espécie de jardim de inverno, na medida em que é definido pela ausência de uma fatia do paralelepípedo, e está limitado na frente e atrás por duas paredes de vidro composta por portas de correr, propiciadoras de um percurso de dentro para fora - jardins, ou vice-versa. Verdadeiro caminho de mão dupla dentro da casa, com este ambiente Warchavchik opera em sua obra uma expansão dos preceitos relativos à interpenetração dos espaços externo e interno, posto que a ligação entre os dois territórios (o universo e o íntimo), é muito mais livre, dependendo minimamente da existência de espaços de transição.

À maneira de conclusão

Como se viu, foi um trabalho típico de pioneiro aquele que Warchavchik se impôs. E não lhe faltou disposição para ele. Após os vários percalços sofridos por ocasião da casa da rua Santa Cruz, o arquiteto envolveu-se numa polêmica com o arquiteto Dácio de Moraes e que redundaria exatamente na série de artigos publicados no *Correio*. Fortalecido pela adesão dos intelectuais modernistas, após a edificação de algumas residências igualmente afinadas com seu ideário, lavrou mais um tento para si com a construção da casa da rua Itápolis e do evento intitulado "Exposição de uma Casa Modernista" onde não faltaram quadros, tapeçarias e mobiliário, todos eles modernistas. A partir dessa casa Warchavchik transformou-se em referência obrigatória dentro do meio intelectual do país e passou a ser festejado como nosso arquiteto mais atualizado. Não foi por outra razão que ele se abalaria até o Rio de Janeiro para ingressar na ENBA, a convite de Lúcio Costa, para, em seguida, se associar com o colega carioca numa colaboração onde era indiscutível a prevalência das suas idéias, o que pode ser comprovado na primeira casa modernista do Rio, a da rua Toneleros, de 1931, em completa consonância com as que ele já havia realizado em São Paulo. Entretanto, sua permanência nesta cidade jamais foi interrompida, e as obras realizadas até o início dos anos 30, conforme análise feita, reafirmam o aprimoramento das suas qualidades, e confirmam seus pressupostos e sua crença de que a arquitetura moderna seria perfeitamente aberta e permeável ao lugar que a acolhesse. Tudo isso muito antes do célebre prédio do Ministério da Educação.

Por tudo isso é que é surpreendente a manutenção dessa obra à sombra. Seu eclipsamento. Talvez seu estabelecimento definitivo em São Paulo e o mergulho em direção à rota que ele cuidadosamente

traçou para si, tenham sido os principais responsáveis para a posição que ele manteve naqueles anos, de certa forma à margem do debate e das questões específicas que, como se discutiu nos capítulos anteriores, permearam a implantação do modernismo em arquitetura no Brasil. Mas isto não diminui o valor do seu trabalho. Cada realização sua parece materializar uma rota segura, cujo traçado obedece fielmente aos seus pressupostos primeiros, emitidos já no seu manifesto de 1925, de união entre arte e indústria. Sob este aspecto São Paulo seria, afinal, o sítio privilegiado para o seu desenvolvimento. Que não o fosse para os postuladores de uma arquitetura legitimamente brasileira é uma outra questão.

Suas obras inauguram indubitavelmente a chegada no país de um novo pensamento arquitetônico, afeito à luz e à razão, signos emblemáticos da nova era que se instaurava. Por isso são claras e solares. Tiram partido do tensionamento entre a geometria, apuradamente embalada em branco, e o sol, que lhe abre gretas escuras e cambiantes na epiderme imaculada.

Contemplar as obras de Warchavchik, passear por seus contornos exatos, é reviver o desembarque e a surpresa da razão ocidental diante da canícula e da claridade desmedida. É como assistir a chegada de Apolo aos trópicos.

Notas

- 1 Gregori Warchavchik. "Acerca da Arquitetura Moderna", *Correio da Manhã*, 1/11/1925)
- 2 Le Corbusier. *Por uma Arquitetura*, 1973, p.XXIX.
- 3 Gregori Warchavchik. "Arquitetura do Século Vinte", 1º artigo, p.1.
- 4 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 5 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 6 *Idem, ibidem*, 2º artigo, pp.4/5.
- 7 Mafredo Tafuri, *Teorias e História da Arquitetura*, 1979, pp.60/61.
- 8 Gregori Warchavchik. "Arquitetura do Século Vinte", 2º artigo, p.5.
- 9 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 10 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.13.
- 11 *Idem, ibidem*, 1º artigo, p.1.
- 12 *Idem, ibidem*, 1º artigo, p.2.
- 13 *Idem, ibidem*, 6º artigo, pp.22/23.
- 14 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.12.
- 15 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.15.
- 16 *Idem, ibidem*, 3º artigo, pp.10/11.
- 17 *Idem, ibidem*, 7º artigo, p.25.
- 18 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 19 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 20 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 21 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 22 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.30.
- 23 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.30.
- 24 Geraldo Ferraz, *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940*, p.51.
- 25 *Idem, ibidem*, p.28.
- 26 *Idem, ibidem*, p.51.
- 27 Gian Carlo Argan, *El Arte Moderno 1770-1970*, 1975, p.77.

Aginaldo Aricê Caldas Farias é professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos (USP) e doutorando em História pela UNICAMP. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em História, no programa de pós-graduação em "História Social do Trabalho" (IFCH-UNICAMP), intitulada *Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, orientada pelo Prof. Dr. Nicolau Sevcenko e defendida em 1990.