

CASA MODERNISTA – GREGORI WARCHAVCHIK*

PALOMA BOUZON
JÚLIO DE MATOS

A DIALÉTICA DA SIMULTANEIDADE



Fig. 1. Fachada da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:00:12)

Entre 1929 e 1930, o arquiteto de origem ucraniana Gregori Warchavchik projeta e manda edificar uma casa na Rua Itápolis, em São Paulo. Destinada a habitação própria, do arquiteto e da sua esposa Mina Klabin, esta Casa Modernista, como fica conhecida, é também um encontro entre arquitetura e arte, na linha dos conceitos defendidos pelo movimento moderno. Com a escolha do local, do programa e a capacidade financeira subjacente para a sua construção, estamos perante a resposta imediata a uma necessidade funcional que incorpora manifestamente uma afirmação social. Além disto, a Casa projetada por Warchavchik na Rua Itápolis representa igualmente a materialização das referências arquitetónicas trazidas da Europa para o Brasil pelo arquiteto. A rutura com as linguagens arquitetónicas utilizadas no Brasil da década de 1920, fortemente marcadas pelo historicismo, de pendor neocolonial, confere-lhe de imediato um valor de Manifesto, e acrescenta-lhe uma camada simbólica. A exposição *Uma Casa Modernista*, organizada pelos proprietários, que permitiu à sociedade paulistana da época entrar e visitar

* Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930.

um objeto arquitetónico que já era motivo de acesa polémica nas notícias, consolidou essa camada simbólica. Originou-se, assim, uma simbiose que se tem provado resistente ao tempo, reforçando o lugar desta obra como fonte no discurso da história da arquitetura no Brasil coevo.

O mote para o nosso estudo é a reportagem em filme da inauguração da exposição, produzida pela Rossi Film, em que são intercalados planos registados no interior e no exterior desta Casa com intertítulos que contextualizam e comentam as imagens. A produtora foi fundada por Gilberto Rossi, imigrante italiano que se estabelece primeiramente como fotógrafo e depois como um dos pioneiros do cinema no Brasil. A sua ligação aos círculos intelectuais paulistanos e ao poeta Mário de Andrade, que aparece num plano do filme juntamente com o arquiteto e com a sua esposa, poderá justificar o seu interesse na exposição e o tom francamente favorável do discurso¹.



Fig. 2. Visitantes da exposição,
São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930:
captura (00:00:27)

Integrando as notícias dos boletins de atualidades cinematográficas, o filme terá sido exibido na época, possivelmente no âmbito do programa de complementos, como notícias e documentários.

Uma das cópias do filme faz hoje parte do acervo da Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura. Trata-se de uma cópia de 16 mm, muda e a preto e branco, com cerca de 3 minutos preservada em bobine. A versão que analisamos, em formato digital, é o resultado de uma ou mais passagens para outros formatos, sendo notórios o desgaste e o corte na proporção das imagens, os quais não sabemos se estão já presentes no filme de 16 mm. Note-se que uma outra cópia, semelhante no alinhamento e proporções,

¹ Veja-se CUNHA, 2011.

mas apresentando imagens muito mais nítidas, está disponível no acervo da biblioteca da FAUUSP².

Com o passar do tempo esse curto filme perdeu a sua momentânea atualidade e começou a ser encarado como fonte documental de um tempo, da arquitetura modernista, e de Gregori Warchavchik.

O tempo, como sempre, é o maior escultor da realidade. O objeto *Casa* e a fonte *Filme* acabam por se redimensionar conceitualmente e ficar ligados, parcialmente interdependentes. Hoje fazem parte de uma história muito mais ampla que atravessa continentes e nos toca a todos.

DO IMPÉRIO RUSSO À ITÁLIA — ORIGEM E PERCURSO DE GREGORI WARCHAVCHIK



Fig. 3. Gregori Warchavchik, em primeiro plano, à esquerda
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:32)

Gregori Ilych Warchavchik (Odessa, 02/04/1896 – São Paulo, 27/07/1972), filho de Sofia Podgaetz e Elias Warchavchik³, nasceu numa abastada família judaica de Odessa, antigo Império Russo e atual Ucrânia. Pouco se sabe sobre a sua infância e juventude, além de que iniciou os estudos em arquitetura, aos 16 anos, na Escola de Arte de Odessa⁴. Na época, a cidade era o principal porto ao sul do Império e importante centro cultural, sede de bibliotecas, museus, teatros e universidades, além de estar inserida nos circuitos europeus de vanguarda⁵. Não há indícios do envolvimento de Warchavchik em movimentos artísticos de renovação em Odessa. Também são desconhecidas as circunstâncias que o

² O vídeo *Arquitetura modernista em S. Paulo* mostra a inauguração da Casa da Rua Itápolis de Gregori Warchavchik.

³ LIRA, 2007: 147.

⁴ NOBRE, 2011: 175.

⁵ FERNANDES, 2011: 284-285.

levaram a emigrar para a Itália, em 1918. A historiografia sugere que Warchavchik abandonou a Ucrânia motivado pela instabilidade política da região e pela falta de perspectivas para um jovem de família bem posicionada como ele⁶. Com o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o início da Guerra da Independência da Ucrânia (1917-1921), o território ucraniano tornou-se alvo de batalhas e tratados, sendo repartido e levando ao colapso a sociedade local, que emigrou em grandes massas através do Mar Negro e dos Cárpatos⁷. Em 1917, a comunidade judaica de Odessa ultrapassava um terço da população e destacava-se em áreas como as finanças, a indústria, a importação e exportação, bem como no pequeno comércio e na prestação de serviços⁸. Apesar de importantes para a economia local, judeus e estrangeiros sofriam constantes perseguições e ataques, frutos das políticas ultranacionalistas contra os cidadãos não russos⁹.

Foi nesse cenário que Warchavchik abandonou a sua terra natal e, em 1918, mudou-se para Roma, matriculando-se a seguir no prestigiado Instituto Superior de Belas-Artes¹⁰. O momento não poderia ser mais oportuno, pois o sistema arquitetónico italiano estava a passar por uma reforma pedagógica e profissional, que viria a unir o conhecimento técnico-científico das escolas politécnicas ao histórico-artístico das academias de belas-artes na formação do «arquiteto integral»¹¹. Na sua formatura, em 1920, Warchavchik recebeu dois certificados: o de professor de desenho arquitetónico e o de licenciado em arquitetura. O facto de ter concluído, em 1920, os estudos no Instituto Superior de Belas-Artes de Roma, cuja licenciatura em questão durava 4 anos¹², acaba por reforçar a informação de que Warchavchik havia iniciado os seus estudos ainda em Odessa.

Entre 1920 e 1923, Warchavchik colaborou em projetos arquitetónicos diversos, desde conjuntos habitacionais até projetos intervencionistas, tanto sob a direção de Marcello Piacentini e Vincenzo Fasolo, seus ex-professores, como nos escritórios Studio Artistico per le Decorazioni Edilizie e Studio Tecnico Industriale. Exemplo da intervenção de Piacentini é a reforma do Cineteatro Savoia, atual Odeon, construído no interior do Palazzo dello Strozzi, um dos mais notáveis edifícios renascentistas de Florença. «Autoridade no tema das intervenções modernas em cidades antigas»¹³, Piacentini esteve envolvido, desde 1910, em projetos arquitetónicos variados, desde prédios de apartamentos a palacetes e espaços monumentais, tendo sido colaborador

⁶ LIRA, 2007: 148, 149.

⁷ LIRA, 2007: 148.

⁸ LIRA, 2007: 148.

⁹ LIRA, 2007: 148.

¹⁰ LIRA, 2007: 149.

¹¹ LIRA, 2007: 150.

¹² LIRA, 2007: 150.

¹³ LIRA, 2007: 151.

assíduo da «Architettura» e «Arti Decorative» (1921-1926), principal revista italiana de arquitetura, e ficou conhecido, a partir de 1922, como o arquiteto de Mussolini¹⁴.

Warchavchik beneficiou tanto dos conhecimentos adquiridos junto destes grandes nomes, como de uma experiência profissional diversificada, o que lhe permitiu pôr em prática a sua formação de arquiteto integral, conhecedor tanto da técnica quanto das artes. Ao lado de nomes como Piacentini, aproximou-se das articulações da arquitetura italiana com as ideias centro-europeias e dos movimentos artísticos e arquitetónicos de vanguarda. A trajetória de aprendizagem e formação e a variada experiência profissional no estrangeiro levariam Warchavchik ainda mais longe, desta vez, até ao outro lado do Atlântico.

CHEGADA E INÍCIO DA VIDA PROFISSIONAL NO BRASIL

Warchavchik chegou ao Rio de Janeiro em 1923, aos 27 anos de idade, por intermédio da Companhia Construtora de Santos (CCS), pertencente ao jovem engenheiro e empresário Roberto Cochrane Simonsen, com quem havia firmado um contrato anual de trabalho¹⁵. Novamente, «a vinda de Warchavchik para o país deve ter sido precipitada pelo momento político e diplomático europeu»¹⁶. A ascensão de Mussolini ao cargo de primeiro-ministro da Itália, em 1922, e o desenvolvimento do fascismo inauguraram o cerco aos estrangeiros e judeus na Itália. Onde quer que Warchavchik fosse, os seus documentos sempre confirmariam a sua origem semita e ele se viu, mais uma vez, pressionado a abandonar o local onde se havia estabelecido, sob o risco de graves consequências económicas e sociais, além de uma possível extradição para «a Ucrânia no momento em que Stalin em pessoa encarregava-se de ampliar o mapa soviético sobre os escombros das antigas províncias e nações russas»¹⁷.

Fundada por Simonsen, em 1912, a Companhia Construtora de Santos foi a principal construtora do Brasil na primeira metade da década de 1920, possuindo escritórios em Santos, São Paulo e no Rio de Janeiro¹⁸. Vivia-se «um momento de valorização das funções de administração, planeamento e pesquisa tecnológica, típico de um ideal tecnocrático de reconstrução influente no pós-guerra»¹⁹. Pioneira na adoção dos princípios tayloristas de organização do trabalho, é provável que a contratação de Warchavchik seja resultado da política empresarial da CCS de importar técnicos estrangeiros para formar equipas profissionais especializadas²⁰. Warchavchik trabalhou na CCS por 3 anos e meio, entre 1923 e 1927²¹. Apesar de contratado para atuar na sua área de formação,

¹⁴ LIRA, 2007: 151.

¹⁵ LIRA, 2007: 152.

¹⁶ LIRA, 2007: 152.

¹⁷ LIRA, 2007: 153.

¹⁸ LIRA, 2007: 154.

¹⁹ LIRA, 2007: 154.

²⁰ LIRA, 2007: 154.

²¹ LIRA, 2007: 155.

é desconhecida a participação individual do arquiteto nos projetos executados pela empresa, sendo provável a sua contribuição em obras diversas, a exemplo do que fez em Itália.

O trabalho na CCS permitiu a Warchavchik algum contacto com a elite empresarial e industrial do Brasil. O seu chefe, Simonsen, foi «um dos representantes mais promissores da vocação ideológica e política dos politécnicos, empresário de sucesso e líder da burguesia industrial paulista»²². Em 1922, ele e o seu sócio, Francisco da Silva Telles, eram dos poucos assinantes no Brasil da revista «L'Esprit Nouveau», dirigida por Le Corbusier²³.

Em 1925, influenciado pelo ambiente profissional e intelectual no qual estava inserido e afastando-se da sua formação académica e experiências profissionais prévias, Warchavchik publicou, em italiano, o seu primeiro artigo, *Intorno all'architettura moderna*, no periódico paulistano «Il Piccolo»²⁴, onde «propunha [...] repensar a edificação tradicional a partir da racionalidade interna de seus atributos técnicos e decorativos»²⁵ e, ao mesmo tempo, reconhecer as novas imposições criadas pelo desenvolvimento económico e industrial²⁶. No mesmo ano, o artigo «destinado sobretudo a divulgar no Brasil as ideias do modernismo europeu»²⁷ seria traduzido para português e republicado no jornal carioca «Correio da Manhã»²⁸. Ainda em 1925, Warchavchik fez o pedido de reconhecimento do seu diploma italiano.

Tendo chegado a São Paulo em 1923, Warchavchik, era um desconhecido no meio cultural local. Embora a sua formação académica e experiência profissional em Itália, bem como o seu emprego na Companhia Construtora de Santos fossem relevantes para a carreira de um jovem arquiteto como ele, foi o contacto de Warchavchik com o pensamento das vanguardas europeias do início do século XX, o que despertou o interesse dos círculos modernistas paulistanos pelas suas ideias.

Em 1926, Warchavchik é convidado pela revista «Terra Roxa e Outras Terras», importante veículo cultural paulistano, para falar sobre os rumos da arquitetura internacional e brasileira²⁹. Entre 1928 e 1930, publicou, na imprensa local, artigos acerca da arquitetura moderna, como *Decadência e Renascimento da Arquitetura*, *Arquitetura Nova e Gregori Warchavchik: a arquitetura atual na América do Sul*³⁰. Ainda que alvo de muitas críticas, as declarações de Warchavchik chegaram ao conhecimento dos círculos

²² LIRA, 2007: 156.

²³ LIRA, 2007: 156.

²⁴ LIRA, 2007: 156.

²⁵ LIRA, 2007: 157.

²⁶ LIRA, 2007: 157.

²⁷ FIORE, 2002: 77.

²⁸ LIRA, 2007: 156, 157.

²⁹ LIRA, 2007: 159.

³⁰ OLIVEIRA, 2008: 41-42.

de vanguarda locais³¹, aos quais ele foi introduzido como o autor do primeiro manifesto de arquitetura moderna publicado no país, e onde veio a conhecer a sua futura esposa, uma jovem brasileira recém-chegada da Alemanha, Mina Klabin³².

O CASAMENTO COM MINA KLABIN E A APROXIMAÇÃO ÀS ELITES E AOS CÍRCULOS MODERNISTAS PAULISTANOS



Fig. 4. Mina Klabin, em segundo plano, ao centro, ao lado de Mário de Andrade, no extremo direito da imagem
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:33)

Mina Klabin (São Paulo, 1896 – São Paulo, 1969) nasceu numa família de imigrantes lituanos que fez fortuna em São Paulo. Seu pai, Maurício Freeman Klabin, fundou a M. F. Klabin, atual Klabin, maior produtora e exportadora de papéis do Brasil. Mina era uma jovem culta e refinada, recebeu educação europeia, viajava com frequência ao exterior, tinha conhecimento de línguas estrangeiras e, desde muito cedo, teve contacto com importantes nomes da intelectualidade paulistana³³. Entre 1920 e 1926, Mina viveu a maior parte do tempo na Alemanha, retornando ao Brasil em julho de 1926. Meses depois, em janeiro de 1927, contraiu matrimónio com Gregori Warchavchik.

Na época do casamento, os Klabin já eram prósperos burgueses industriais e possuíam um enorme património imobiliário³⁴. Após o casamento, Warchavchik naturalizou-se brasileiro. A seguir, deixou o emprego na Companhia Construtora de Santos e abriu o seu próprio escritório de arquitetura em São Paulo, interessado em atender à nova burguesia que surgia na cidade. O casamento com Mina Klabin marca a ascensão social e a aceitação de Warchavchik nos círculos da elite e da intelectualidade paulistanos

³¹ LIRA, 2007: 157.

³² LIRA, 2007: 159.

³³ PERECIN *apud* CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 154.

³⁴ LIRA, 2007: 164.

e o «aproxima de alguns personagens da cena cultural local, como Lasar Segall, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Brecheret»³⁵, entre outros, o que viria a dinamizar as suas ideias e os seus projetos, bem como contribuir para a projeção da sua carreira nas décadas seguintes³⁶.

Ao casar-se com Mina Klabin, Warchavchik beneficiará das relações familiares e amizades da esposa e se tornará mais íntimo dessa elite culta, cuja mentalidade estava aberta às vanguardas internacionais e à renovação das artes nacionais. Amparado pelo vultoso património familiar de Mina, Warchavchik lança-se na empreitada pioneira de construir as primeiras casas modernas do Brasil, aplicando, ainda que parcialmente e a despeito das inúmeras dificuldades com materiais industrializados e mão de obra qualificada, alguns dos princípios arquitetónicos propostos por Le Corbusier³⁷ e pela nova arquitetura, «que sabe aproveitar os ensinamentos dos grandes mestres, [...] feita para aqueles que se utilizam das conquistas da técnica e da ciência»³⁸.

A sua obra de estreia foi a própria residência do casal, construída num lote da família Klabin, na Rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo³⁹. Concluída em 1928 e considerada «o primeiro exemplar da arquitetura moderna no Brasil»⁴⁰, a residência é marcada pela ausência de ornamentação, pelas amplas superfícies envidraçadas e pelo desenho de móveis e dos acabamentos a cargo do próprio arquiteto⁴¹. Na conceção dos jardins, Mina conjugou espécies exóticas com plantas tropicais nativas⁴², num ensaio paisagístico que mais tarde viria a ser reconhecido no trabalho de Roberto Burle Marx⁴³. A Casa tornou-se espaço de convívio e salão de exposição de artistas e intelectuais do movimento modernista brasileiro⁴⁴. Apesar de duramente criticada pelas concessões às soluções construtivas tradicionais, a casa da Rua Santa Cruz marca o ponto de viragem na arquitetura brasileira. Embora Warchavchik defendesse a nova arquitetura, com destaque para obras propostas por Le Corbusier, as concessões feitas às soluções construtivas tradicionais na Casa da Rua Santa Cruz originam algumas incoerências face ao discurso modernista do próprio Warchavchik⁴⁵. Em 1934, a residência foi remodelada pelo arquiteto.

Entre 1928 e 1931, Warchavchik constrói, em São Paulo, as casas das ruas Barão de Jaguará, Afonso Celso e D. Berta, Melo Alves, Avanhandava, Tomé de Souza, Netto Araújo, Bahia, Estados Unidos e Itápolis, essa última também propriedade do casal.

³⁵ INVAMOTO, 2011.

³⁶ INVAMOTO, 2011.

³⁷ LIRA, 2007: 164.

³⁸ WARCHAVCHIK *apud* LIRA, 2007: 161.

³⁹ LIRA, 2007: 164.

⁴⁰ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴¹ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴² CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 159.

⁴³ CARMONA-RIBEIRO, CARBONI, 2019: 159.

⁴⁴ LIRA, 2007: 164, 165.

⁴⁵ LIRA, 2007: 165.

Construída com o intuito de ser arrendada, e concluída em 1930, a Casa ainda em construção foi visitada por Le Corbusier (1887–1965) durante a sua passagem por São Paulo para divulgar os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), o que rendeu a Warchavchik um convite para representar a América do Sul no evento.



Figs. 5 e 6. Visitantes da exposição, São Paulo, 1930. Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:01:11) e (00:01:43)

Inaugurada com uma *Exposição de uma Casa Modernista*, evento que reuniu importantes nomes do modernismo brasileiro e foi, como vimos, registado em atualidade cinematográfica da Rossi Film, a Casa da Rua Itápolis «marca a aceitação dessa nova forma de construir. Ela divulga a estética moderna para além do círculo de intelectuais modernistas»⁴⁶. Esta estética é reforçada pelas obras de arte exibidas na Casa durante a exposição, como as pinturas de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall e as esculturas de Victor Brecheret, além de livros de Mário e Oswald de Andrade, entre outros. A exposição recebeu cerca de 20 mil visitantes entre os dias 24 de março e 20 de abril de 1930⁴⁷.

COMO UMA FICHA TÉCNICA

*O Bairro do Pacaembu tem na sua origem a catequização dos índios pelos jesuítas. Em 1912 a companhia City propõe um plano de urbanização da área, seguindo a ideia de garden city. Em 1925 começa o loteamento do bairro. É uma área nobre porque os loteamentos eram imensos e cada casa possuía uma vista exclusiva por conta do terreno acidentado*⁴⁸.

⁴⁶ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴⁷ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁴⁸ TAKAHASHI, 2019.

Este bairro era considerado o mais belo e aristocrático, um orgulho da capital paulista. Com território ligeiramente ondulado e alto, apresentou-se como uma zona nova e agradável para se viver. A alteração do número da porta permite-nos compreender que o novo arruamento foi um sucesso e expandiu-se muito, obrigando a adaptações administrativas.

Endereço original: Rua Itápolis – n.º 119 – Pacaembu – São Paulo – SP – Brasil.

Endereço atual: Rua Itápolis – n.º 961 – Pacaembu – São Paulo – SP – Brasil.

Proprietário do terreno: Gregori I. Warchavchik.

Projeto de arquitetura: Gregori I. Warchavchik.

Período de construção: 1929 a 1930.

Área do terreno: 497,56 m².

Características do terreno: Terreno de acentuada pendente num novo arruamento.

Intervenção no terreno: Nivelado com dois terraços na frente e rampa para automóvel.

Área construída: 182,22 m².

Número de pisos: Dois pisos (rés do chão e primeiro andar).

Construção: São usados os métodos tradicionais em uso naquele local e contexto, privilegiando a mão de obra de custo acessível sobre o uso de tecnologias mais avançadas e caras. De notar que sendo uma construção custeada pelo autor do projeto, os aspetos económicos terão prevalecido nas soluções construtivas.

Estrutura: Betão armado.

Alicerces: Base dos pilares em betão com brita grossa e cimento.

Paredes: Alvenaria de tijolos assentes com argamassa de cal e areia.

Revestimento: Interna e externamente as paredes são rebocadas com cal e areia fina.

Cobertura: Lajes de tijolos furados intercalados com ferro de ¼ de polegada, impermeabilizado. É de destacar a evolução construtiva usada por Warchavchik na cobertura relativamente à primeira Casa Modernista na Rua de Santa Cruz, onde foi usado telhado de quatro águas, embora visualmente ocultado por uma platibanda.

Soalhos: Tábuas estreitas de peroba sobre madeiramento da mesma madeira. A peroba-rosa é uma madeira de uma árvore nativa do Brasil de coloração vermelha-rosada, de primeira qualidade e muito usada na construção. Este material está atualmente em perigo de extinção.

Caixilharia: Portas e janelas de cedro, outra madeira brasileira da melhor qualidade e adequada ao fim. Os quartos de dormir serão providos de venezianas.

Cozinha e quartos de banho: Com piso revestido de ladrilhos, assentes sobre cimento armado. Em redor das paredes azulejos brancos.

Estado: Construído.

Estado de conservação: Bom.

Descaracterização: Baixa.

Restauro: Empreendido por Mauris Warchavchik, filho de Mina e Gregori.

Uso atual: Espaço expositivo que convoca Warchavchick enquanto arquiteto, tendo como pano de fundo a exposição, no mesmo local, de uma Casa Modernista em 1930.

Classificado: 1961 COMPRESP; 1986 IPHAN; 1992 CONDEPHAAT.

O OBJETO ARQUITETÓNICO, *CORPUS*

Factual e objetivamente, um olhar sobre o programa plasmado na Casa da Rua Itápolis leva-nos a concluir que, como na canção do prémio nobel Bob Dylan, já em 1929 se podia afirmar que «The Times They Are a-Changin'». E se nos tentarmos posicionar mentalmente no tempo, e aos valores da sociedade dos abastados da época, temos de reconhecer a modernidade do programa, materializado em espaços, plasticidade e em alguma economia de recursos.

Olhemos agora para os espaços e para a sua distribuição. No piso térreo, e a partir da pala que no exterior protege do sol ou da chuva, a interface automóvel/casa, em que reconhecemos uma herança simbólica da arquitetura palaciana europeia, tem-se acesso à porta principal da entrada.



Fig. 7. Fachada da Casa da Rua Itápolis. Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:00:36)

Franqueando a porta, um pequeno e funcionalmente denso *hall* de entrada distribui a circulação para a zona de estar, cozinha, quarto de banho e escadas de acesso ao piso superior. É na zona de estar que encontramos uma verdadeira revolução em relação à casa da Rua Santa Cruz. Três compartimentos deram origem a uma única sala comum reunindo três espaços com funcionalidades diversas — o estar, o trabalhar e o jantar — com uma ligação direta à cozinha.

Subindo em dois lanços de escada ao piso superior deparamo-nos com um pequeno corredor com funções de *interface* com o quarto do casal, dois quartos individuais, um quarto de banho e terraço sobre a pala.



Figs. 8 e 9. Sala de estar da Casa da Rua Itápolis
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:02:09) e (00:02:16)

No exterior, por se tratar de um terreno com grande declive, temos a rampa de acesso, e, ao topo, oculta pela volumetria da casa, uma garagem. Paredes meias o quarto de serviço, o quarto de banho e a lavanderia com zona para secagem de roupa. Talvez tão importante quanto a parte construída é o jardim em terraços, um verdadeiro trabalho de arquitetura paisagista, que, como já sabemos, é da autoria de Mina Klabin, sobre o qual nos debruçaremos mais a frente.



Fig. 10. Sala de jantar da Casa da Rua Itápolis
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:02:18)

Estamos na presença de uma «Casa Manifesto» da arquitetura modernista, na essência um paralelepípedo quase cúbico, marcada por linhas muito sóbrias e programaticamente funcionais, destacando uma volumetria articulada com palas sombreadoras e respetivos muretes de suporte, que visualmente em contraponto dão a ideia de se tratar de uma construção de maior dimensão. O equilíbrio formal das aberturas na construção, janelas e portas, refletem um pensamento que nos remete para uma forma

de projetar racional, sofisticada e contemporânea. A total ausência de elementos decorativos, tão ao contrário do gosto da época, além de coerente projetualmente, estabelece uma relação simbiótica com as intervenções de Mina Klabin.

O projeto valoriza o primado do olhar numa volumetria que queria ser entendida como purista. No entanto, existem dois aspetos importantes, aparentemente contraditórios e anacrônicos, que nos remetem para os saberes da arquitetura clássica greco-romana e renascentista. A planta não é rigorosamente quadrada (8,35 metros x 8,25 metros). Os dois pisos têm alturas de pé direito ligeiramente diferentes, sendo no piso térreo de 2,80 metros e no piso superior de 3 metros. Quando vistas lateralmente e ao nível térreo, essas diferenças são perceptíveis. No entanto, se a construção for vista frontalmente da rua, portanto de baixo para cima, tem-se a ilusão de que a largura e a profundidade são iguais. O mesmo se passa relativamente à percepção da altura dos pisos, que passam a parecer iguais. Numa análise crítica academicista, sem o domínio integrado da linguagem arquitetónica e projetual, as diferenças de medidas serão consideradas problemas, erros, defeitos, faltas de rigor, etc. O conhecimento do funcionamento da percepção humana sensorial e a sua prática são pedras basilares da produção artística.

O OBJETO ARQUITETÓNICO, *EPIDERMIS*

Do mobiliário e decoração

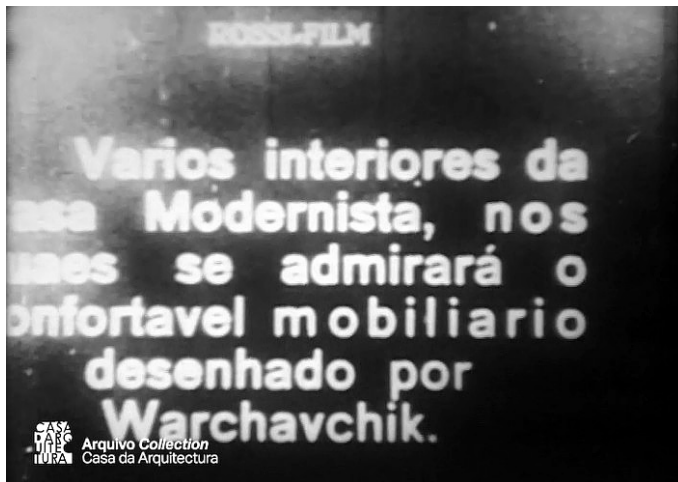


Fig. 11. Sobre a autoria do mobiliário da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:01:58)

Tal como era prática no contexto internacional da época, Warchavchik além de ser arquiteto, desenhava mobiliário. Na sala de estar da Casa Modernista, podiam ver-se móveis de formas inéditas, da sua autoria, metalizados com Duco, um inovador acabamento tipo laca, de composição nitrocelulosa, da Dupont Company dos anos de 1920. Inventada

para a indústria do automóvel, era de facto uma atitude vanguardista usar este material para o acabamento de mobiliário. Na Casa podiam ver-se obras modernistas de artistas brasileiros e estrangeiros, tais como M. Del Picchia, L. Segall, J. Graz, J. Klabin Segall, A. Gomide, E. Bessel, Di Cavalcanti, C. Dias, C. A. de Menezes, V. Brecheret, A. Malfatti.

Pela simples análise dos nomes acima, percebe-se que se tratava de uma pequena comunidade intelectual e estrangeirada, com laços de relações familiares apertados, diversa nas origens e quase todos de primeira ou de segunda geração. Figuravam obras de Jacques Lipchitz e de Sonia Delaunay, ou seja, peças de Paris, capital cultural do mundo nessa contemporaneidade, e objetos provenientes de Dessau, que é o mesmo que dizer Bauhaus, e toda a carga modernista, vanguardista e neoplasticista que a palavra carrega, do seu pensamento e atores.

Embora nas imagens disponíveis à época não apareçam livros na Casa, sabemos pela bibliografia que no acervo da biblioteca figuravam obras de A. Machado, Á. Moreyra, A. Schmidt, A. Carneiro, A. Ferreira, A. Meyer, B. Gerson, C. Ricardo, F. d'Oliveira, G. Aranha, G. de Almeida, J. de Lima, J. A. de Almeida, M. Bandeira, M. de Andrade, M. Del Picchia, M. Filho, O. Cesar, O. de Andrade, P. Cavalcanti, P. Salgado, P. Prado, R. de Carvalho, R. de Moraes, T. de Athayde, e outros. Uma biblioteca é sempre uma construção ao longo de um tempo alargado e naquela época ainda mais o seria. Pelos nomes dos autores percebe-se que a língua portuguesa seria dominante. Sendo Warchavchik emigrante recente e com toda a probabilidade ainda não proficiente na língua portuguesa, o núcleo original da biblioteca seria com certeza de Mina Klabin, revelando uma profundidade de interesses diversificada. Também digno de nota é o facto de haver repetições de apelidos, ex. Di Cavalcanti, e mesmo de nomes com Menotti Del Picchia, entre as obras expostas na decoração e os livros da biblioteca.



Fig. 12. Quarto do casal da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: captura (00:02:20)

No quarto de dormir do casal, pintado em violeta, podiam ver-se móveis de embuia polida, uma madeira brasileira aromática com toques de canela. Na parede, o quadro *Cartão Postal*, de Tarsila do Amaral e sobre a cama, uma colcha de veludo produzida por Regina Graz.

Do paisagismo



Figs. 13 e 14. Jardins da Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930
Fonte: ROSSI FILM, *prod.*, 1930: capturas (00:01:59) e (00:02:07)

Quando, em 1927, Warchavchik constrói a primeira casa de pendor racional no Brasil, na Rua Santa Cruz, São Paulo, o projeto do jardim é de Mina Klabin. Esta colaboração do casal encontra continuidade, expande-se e amadurece com o projeto de paisagismo na residência da Rua Itápolis. É de facto pela criação de jardins tropicais, tanto no exterior como no interior, através da incorporação de plantas exclusivamente brasileiras, nomeadamente *Schizolobium parahyba*, *Philodendruon bipinnatifidum*, *Phormium tenax*, *Dracaena*, que, pela sua plasticidade, se estabelece uma simbiose natural entre o vanguardismo e internacionalismo das formas arquitetónicas e o tropicalismo brasileiro. Um casal com raízes oriundas das longínquas periferias do Império Russo contribuiu para um momento ímpar na história do Brasil, do nascimento simultâneo da arquitetura moderna e do paisagismo moderno no Brasil.

A ATUAÇÃO NO RIO DE JANEIRO E OS ÚLTIMOS ANOS DE ATIVIDADE PROFISSIONAL

Em 1931, após a exposição da Casa da Rua Itápolis e da parceria com Le Corbusier nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), Warchavchik é convidado pelo arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), então diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, para fazer parte do corpo docente da instituição, na cadeira

Composição de Arquitetura⁴⁹. Tornando-se «professor da primeira geração de arquitetos modernos»⁵⁰, Warchavchik contribuiu para a reforma pedagógica do ensino artístico promovida por Costa, a qual integrou a ENBA no movimento modernista brasileiro da época⁵¹. No mesmo ano, professores e estudantes da escola organizaram o *Salão de 31*, primeiro salão revolucionário, onde Warchavchik exibiu as únicas construções modernas realizadas até então, no Brasil⁵².

A despeito da instabilidade político-econômica vivida no país, fruto da queda da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, e do golpe de Estado de 1930⁵³, a notoriedade de Warchavchik levou-o a expandir a sua atuação no Rio de Janeiro, então capital do Brasil⁵⁴. Ainda em 1931, ele recebeu a encomenda da Casa Nordschild, primeira casa moderna do Rio de Janeiro⁵⁵, cuja inauguração contou com a presença do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959)⁵⁶. Em 1932, remodelou um apartamento em Copacabana, endereço nobre da capital carioca. Ambas as obras foram inauguradas com exposições semelhantes à da Casa da Rua Itápolis, em São Paulo⁵⁷.

Entre 1931 e 1933, período em que Warchavchik atuou principalmente no Rio de Janeiro, ele e Lúcio Costa tornaram-se sócios numa empresa de construção civil, parceria que teve como estagiário Oscar Niemeyer (1907-2012). Essa sociedade permitiu a Lúcio Costa realizar «as primeiras construções modernas, pois até então, sua defesa ao movimento moderno se limitava a idéias e princípios»⁵⁸. Na cidade, desenvolveram projetos como a Residência Alfredo Schwartz, onde o paisagista Burle Marx estreou profissionalmente⁵⁹, as casas de rendimento Maria e Dulce Gallo e o conjunto residencial Vila Operária da Gamboa⁶⁰. Em 1933, participam do primeiro Salão Internacional de Arquitetura Tropical, que tem como presidente de honra Frank Lloyd Wright⁶¹.

De retorno à capital paulista, Warchavchik é premiado duas vezes em concursos realizados pela Prefeitura de São Paulo, primeiro, com o Edifício Mina Klabin, de 1939, vencedor na categoria prédio de apartamentos⁶² e, depois, com a Residência de Salomão Klabin, de 1941, eleita melhor projeto residencial⁶³. O conjunto de casas da Rua Barão de

⁴⁹ NOBRE, 2011: 176.

⁵⁰ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵¹ FERRAZ *apud* OLIVEIRA, 2008: 32.

⁵² ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵³ OLIVEIRA, 2008: 29.

⁵⁴ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁵ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁶ HECK, 2005: 61.

⁵⁷ ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁵⁸ FERRAZ *apud* OLIVEIRA, 2008: 32.

⁵⁹ GUERRA, 2002: 21.

⁶⁰ HECK, 2005: 45.

⁶¹ HECK, 2005: 46.

⁶² ITAÚ CULTURAL, 2020.

⁶³ FERNANDES, 2011: 286.

Jaguara e o Edifício Mina Klabin foram classificados como património municipal pela Prefeitura de São Paulo em 2018⁶⁴. Em finais dos anos de 1930, Warchavchik envolveu-se ainda nos concursos para o Paço Municipal, em coautoria com Vilanova Artigas, e para a Praça da República de São Paulo⁶⁵.

A década de 1940 foi para Warchavchik um período de maior envolvimento com os negócios familiares, onde o arquiteto desvia o foco da divulgação da nova arquitetura para se dedicar aos negócios imobiliários⁶⁶. A partir de 1938, projetou as residências da Av. Rebouças, das ruas Chile e Venezuela e da Vila Mascote, em São Paulo, e a Residência Conde Raul Crespi, no Guarujá, zona costeira próxima à capital paulista, entre outras.

Em 1952, o arquiteto associa-se ao seu filho, Mauris e a Walter Neumann na criação da construtora Warchavchik & Neumann⁶⁷, que mais tarde teria como sócio o influente Carlos Chambers de Souza. Interessado em participar do processo de verticalização da cidade de São Paulo, Warchavchik lançou-se em projetos de maior envergadura, alguns em parceria com outros arquitetos, como a sede do Clube Atlético Paulistano e o ginásio da Associação Hebraica. Ao contrário das primeiras casas modernas, as obras realizadas na época da construtora assumem-se como menos inovadoras e, portanto, mais consensuais. Da autoria de Warchavchik são ainda os edifícios Moreira Salles (1951), Cícero Prado (1953), Santa Margarida (1954-1958) e Guaranésia (1955-1959), bem como o salão de festas do Esporte Clube Pinheiros (1955-1956), entre outros. Warchavchik atuou profissionalmente até a década de 1960⁶⁸. Faleceu em 1972, 3 anos após sua esposa, Mina.

O seu espírito explorador, a sua coragem, ambição e sobretudo, a sua vocação para a arquitetura, levou Warchavchik a cruzar continentes, sob os mais diversos riscos, com determinação e sabedoria para aproveitar as oportunidades. Não surpreende que Warchavchik tenha chegado tão longe, literal e metaforicamente. Fugindo de guerras e perseguições políticas, o destino tratou de colocá-lo no Brasil, nação miscigenada por natureza. Livre para se preocupar com o que mais lhe interessava, a arquitetura, Warchavchik expôs-se ao mundo sem reservas. A sua obra diversa ultrapassa as construções identificadas nesta investigação, e a despeito do esquecimento a que foi votada nas últimas décadas do século XX, o pioneirismo e contributo de Warchavchik voltou aos holofotes desde o início do século XXI, sendo o foco de trabalho de nomes fundamentais no tema, como José Lira, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, autor e orientador de alguns dos mais recentes e importantes estudos sobre a trajetória e legado de Gregori Warchavchik.

⁶⁴ *Resolução N.º 33/CONPRESP/2018* (SÃO PAULO. Prefeitura Municipal. CONPRESP, 2018).

⁶⁵ FERNANDES, 2011: 287.

⁶⁶ FERNANDES, 2011: 286.

⁶⁷ PRÓSPERO, 2011: 30.

⁶⁸ ITAÚ CULTURAL, 2020.

OS DISCURSOS DO TEMPO NA COMPREENSÃO DO OBJETO

As linguagens, qualquer que seja a sua natureza, são o resultado de um processo complexo, e não acontecem por um fenómeno de geração espontânea. O designer, artista e autor italiano Bruno Munari (1907-1998), afirmou no título do seu ensaio publicado em 1981, que *Da Cosa Nasce Cosa*. Munari ao longo de cerca de 400 páginas desenvolve o assunto e demonstra substancialmente a sua tese.

Há 100 anos, tal como hoje, quem está mal tenta emigrar à procura de uma vida com mais futuro. Reza o nosso ditado popular «a quem se muda, Deus ajuda». Como já referido anteriormente, o futuro arquiteto Warchavchik, emigra para Itália, país que o atraiu e acolheu. Foi uma época de grande renovação cultural e uma verdadeira revolução nas artes. No seu percurso profissional, Warchavchik aprende, pratica e observa o turbilhão de novas atitudes que atravessam o continente europeu. Impossível a um artista atento ao seu tempo ignorar a Bauhaus em Dessau e o De Stijl na Holanda. E nesse contexto a pintura de Mondrian e as «casas Stijl» dos anos de 1920, de Theo van Doesburg. No seu trabalho como colaborador em *ateliers* de arquitetura, com uma linha de pensamento mais conservadora, não chegou a experimentar a linguagem modernista, mas levou-a consigo para o outro lado do Atlântico. E, mesmo posteriormente, por revistas e contactos pessoais, como o seu trabalho prova, conheceu as obras e o pensamento dos *designers* e arquitetos de vanguarda.

Como já vimos, Warchavchik, em 1923, inicia a sua atividade profissional no Brasil. Aí encontra uma sociedade de valores muito conservadores e muito dependente da influência cultural de Paris. É só quando projeta e, mercê do seu casamento com Mina Klabin, quando pode financiar as suas duas primeiras obras, que o seu pensamento arquitetónico se materializa. É de acentuar o grau de liberdade criativa que, nunca, enquanto assalariado, tinha tido. Parece ser indubitável que terá sido o responsável pelas primeiras experiências de arquitetura modernista no Brasil. A primeira, ainda que de uma forma tímida, a casa da Rua Santa Cruz, em 1928. A segunda, na Rua Itápolis, em 1929, já com muito mais determinação e segurança projetual. As suas obras em São Paulo terão sido o embrião da arquitetura moderna no Brasil. Estará encontrado o elo perdido? Segundo o pensamento de Munari, a maturidade nas linguagens só é possível posteriormente a um, mais ou menos longo, processo de gestação.

Reforçamos aqui a ideia de que a *Exposição de uma Casa Modernista* foi, além de um acontecimento social, um verdadeiro manifesto. A inauguração desta casa de família teve uma grande notoriedade em São Paulo, e, através do filme, teve divulgação na rede de cinemas. A inauguração permitiu à *intelligentzia* local, *socialites* e políticos tomarem contacto direto com o acontecimento que em São Paulo estava na ordem do dia. O edifício foi olhado com muita curiosidade, mas também com desconfiança, como o demonstram várias polémicas.

Tão nova era aquela linguagem arquitetônica que não foi facilmente compreendida. Marshall McLuhan (1911-1980) no seu magistral ensaio *The Gutenberg Galaxy*, em 1962, explica que o ser humano nem sequer compreende o novo quando a percentagem do que é novo excede uma muito baixa percentagem do conhecido. O mote do seu livro de 1967, *The Medium is the Massage*, torna ainda mais clara a forma como aquele objeto arquitetónico terá sido recebido.

Já sabíamos do reconhecimento do trabalho de Warchavchik por alguns expoentes mundiais do momento do pensamento da arquitetura moderna, nomeadamente por Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Sigfried Giedion. Assim como o facto de, com Lúcio Costa, o futuro urbanista de Brasília, ter fundado um *atelier* de arquitetura onde o jovem Oscar Niemeyer entrou como aprendiz, teriam bastado para que o seu nome não se tivesse dissipado. Mas, no entanto, não foi isso que se passou. Não bastou a Warchavchik estar integrado numa família industrial com elevado poder económico e social para ser acarinhado na sociedade. Lendo Pietro Bardi, isso torna-se evidente e tristemente fácil de compreender quando, na companhia de Le Corbusier lhes é, «com desprezo», negado o acesso ao Congresso dos Arquitetos Sul-Americanos no Rio de Janeiro, por (supostamente) não estarem vestidos a rigor. A presença do nome de Gregori Warchavchik na história da arquitetura brasileira tem sido residual. Mais recentemente, o filho do casal, também arquiteto, lança as mãos ao trabalho e volta a pôr Warchavchik na ordem do dia.

A premiadíssima escritora belga Amélie Nothomb (1966), da Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, escreve em 2011, o romance *Tuer le père* onde este conceito é perscrutado. O comportamento humano que muitos temos de querer apagar a qualquer preço o nosso umbigo cultural. E o mito da geração espontânea foi, durante muitos anos, a singular forma de explicar o aparecimento e pujança da arquitetura moderna brasileira.

Na atualidade, diversos investigadores debruçam-se sobre este arquiteto. Passou-se quase um século e é incontornável, hoje, a necessidade de o visitar e de o integrar na história da arquitetura contemporânea. Identifica-se em alguns autores ou críticos uma certa vontade de desvalorizar este arquiteto à luz de um academismo levado a letra, ainda sem lhe conceder o devido mérito. Um olhar contemporâneo sobre as problemáticas em torno do objeto é ainda um assunto em aberto. Parece-nos evidente ser o momento de a investigação sobre arquitetura voltar a equacionar a importância de Warchavchik.

