

SOBRE UTOPIA E EXÍLIOS NA AMÉRICA LATINA

Anat Falbel*

RESUMO

O presente artigo propõe um estudo comparativo entre dois arquitetos imigrantes de origem russa, Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta, estabelecidos respectivamente em São Paulo e Buenos Aires a partir da década de 1920. Nossa análise é feita a partir de três abordagens principais: a primeira delas busca identificar as fontes de seus principais manifestos a partir de sua trajetória no exílio; a segunda reconstitui as cadeias de relações estabelecidas entre os dois arquitetos e as organizações e personalidades do modernismo local e internacional; e a terceira propõe uma análise de sua fortuna crítica face aos comprometimentos da historiografia da arquitetura moderna brasileira com a construção de uma narrativa nacional entre a década de 1940 até os meados da década de 1960.

PALAVRAS-CHAVE: *Arquitetos imigrantes. Arquitetura latino-americana. CIAM.*

A INSERÇÃO DO TEMA DOS ARQUITETOS IMIGRANTES

Os estudos sobre o impacto das migrações, imigrações ou exílios surgiram na esteira da crise da “grande narrativa”, conforme expressão de Jean François Lyotard, e da decadência dos projetos nacionais de modernização. Particularmente, a contribuição dos exilados europeus na América no período do entre-Guerras, assim como o seu papel de agentes no processo de construção da modernidade dos países americanos, vem sendo discutida a partir de novas chaves – não mais interdisciplinares, mas trans-disciplinares – nos mais diversos campos da expressão artística, das artes até a literatura, compreendendo ainda a sua participação no empresariado industrial e a sua inserção na esfera pública através da política.

* Professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Unicamp. E-mail: anatfalbel@uol.com.br.

No que diz respeito à arquitetura, devemos destacar que muito antes das observações de Siegfried Giedion (1954) sobre o significado da imigração no período do entre guerras e no segundo pós guerra a partir da produção de arquitetos como Gropius ou Mies, das iniciativas de Lewis Mumford de compreender a arquitetura como um empreendimento comum entre os povos (1959), ou dos trabalhos de William Jordy nos inícios da década de 1960 sobre o impacto do modernismo europeu na América e a especificidade da produção dos arquitetos imigrantes (1972), em 1935, às vésperas da Segunda Guerra, Anna-Maria Mazzucchelli já havia sugerido que as inquietudes e a trajetória do arquiteto Richard Neutra eram emblemáticas do arquiteto moderno de sua geração, e a sua obra americana uma “evidência da universalidade do gosto europeu e de coerência estilística”, afirmando que “a sua perspectiva polêmica e seu exílio constituíam as marcas de nosso destino” (MAZZUCHELLI, 1935, p. 18-19).

Na América Latina, a reconstrução do processo de intercâmbio cultural e o descortinar das dimensões multiculturais que coexistiram na aparente homogeneidade da idéia de uma cultura nacional foram sistematizados a partir da década de 1980, podendo ser justificados a partir dos conceitos de hibridismo e alteridade. As mesmas formulações também abriram espaço para a discussão das razões e das formas pelas quais certas produções foram incluídas, marginalizadas ou excluídas porque não correspondiam a um ideal cultural preconcebido, comprometido na formação de uma narrativa nacional, conforme nos mostram as reavaliações da historiografia da arquitetura moderna no Brasil e seus mais importantes proponentes, entre os quais não podemos deixar de mencionar Lúcio Costa, responsável pela elaboração de uma relação figural entre o nosso passado colonial e a modernidade arquitetônica.

GREGORI WARCHAVCHIK E WLADIMIRO ACOSTA: ARQUITETOS NO EXÍLIO

Mais uma história de imigrantes, como todas... sempre fascinantes e encapuzadas de outras histórias particulares... (Pietro Maria Bardi).¹

Cheguei em 1923, vinha da Itália. No mesmo ano chegava aos EUA meu amigo Richard Neutra que vinha da Áustria... Nossa identidade era termos ambos descoberto a América no mesmo ano, e trazer para lugares diferentes deste hemisfério nossa vontade de trabalhar com espírito novo (Gregori Warchavchik).²

¹ Pietro Maria Bardi, em sua introdução ao catálogo da exposição “Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil”. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, agosto de 1971, exposição patrocinada por Aracy e Samuel Klabin.

² Gregori Warchavchik, em discurso proferido no Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro, 1971.

A afirmação de Pietro Maria Bardi (1900-1999), fundador e diretor do Masp (1946-1990), em sua introdução à exposição em homenagem à Gregori Warchavchik, é significativa porque a sensibilidade histórica de Bardi, o primeiro a apontar o papel modernizador dos arquitetos imigrantes na construção da paisagem urbana de São Paulo (BARDI, 1975), estende a trajetória de Warchavchik àquela de dezenas de outros profissionais imigrantes das mais diversas áreas que, como ele e o próprio Bardi, desembarcaram na América durante o período do entre-Guerras e o imediato segundo pós-Guerra, e aqui fincaram suas raízes a partir de uma complexa teia de inter-relações que envolveu elementos imigrantes e nacionais.

Da mesma forma, é significativa a referência de Warchavchik, em um de seus últimos depoimentos, ao lembrar das afinidades que o uniam ao colega arquiteto Richard Neutra (1892-1970), um dos nomes mais importantes do cenário arquitetônico americano. Para Warchavchik, o ano de chegada à América posicionava a ambos numa outra categoria de “irmãos de navio” assim como o desejo comum de trabalhar “com um espírito novo”, entendendo a arquitetura não mais como a apropriação do vocabulário formal de um período passado – ou um “estilo” – mas como resultado da racionalidade construtiva, fundamentada nos princípios da grande indústria e, portanto, na standardização da construção, em conformidade com os novos tempos que se apresentavam.³

Essa afinidade entre dois arquitetos imigrantes foi precocemente intuída por Warchavchik muitos anos antes de se tornar um tema caro às discussões sobre a modernidade nas Américas e da revisão do papel dos “outros nacionais”, ou dos estrangeiros imigrantes, como agentes no processo de construção dessa modernidade, especialmente nos países periféricos da América Latina.

O objeto desse texto é sugerir a existência de outras afinidades, como aquela entre o próprio Warchavchik e seu conterrâneo e amigo de juventude, também nascido em Odessa, o arquiteto imigrante Wladimiro Acosta (1900-1967). Acosta desembarcou na América poucos anos depois de Warchavchik, em 1928, estabelecendo-se em Buenos Aires, na Argentina, após uma rápida passagem pelo Brasil. Mesmo que, efetivamente, não tenhamos até o momento encontrado nenhum documento no qual Warchavchik tivesse reconhecido de forma clara o seu relacionamento com Acosta – assim como fez em relação a

³ Gregori Warchavchik, “Arquitetura do século XX”: texto publicado em 29 de agosto de 1928 no *Correio Paulistano* e inserido na coletânea *Arquitetura do século XX e outros escritos* (WARCHAVCHIK, 2006, p. 63-70).

Neutra –, a biografia dos três arquitetos permite a identificação de uma cadeia de intersecções ao longo de suas trajetórias, considerando o seu papel pioneiro como agentes na transferência de uma linguagem moderna entre a Europa e os Estados Unidos, como foi o caso de Richard Neutra, o Brasil, no caso de Warchavchik, ou a Argentina, como ocorreu com Acosta.

GREGORI WARCHAVCHIK E WLADIMIRO ACOSTA, O PERÍODO DE FORMAÇÃO NA EUROPA

Nascido em 1896, na cidade de Odessa, Gregori Warchavchik cresceu numa comunidade diferenciada das demais comunidades judaicas da Europa Oriental. Inserida na Zona de Residência⁴ e às margens do Mar Negro, a partir da segunda metade do século XIX a cidade de Odessa fora impregnada pelo espírito da Haskala, ou da Ilustração Judaica, distinguindo-se por seu judaísmo de amplo conteúdo humanista e uma cultura secular. Se nos inícios do século XIX quase um terço da comunidade era formada pelo proletariado judaico, sensivelmente descrito por Isaac Babel e Vladimir (Zeev) Jabotinsky, o restante da população judaica destacava-se no comércio atacadista da cidade e – mesmo com as restrições impostas pela política dos *numerus clausus* – também nas profissões liberais, em exercícios que variavam desde a medicina e a advocacia até a engenharia e a arquitetura.

Filho da alta burguesia judaica, Warchavchik iniciou sua formação na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Odessa no fim da Primeira Grande Guerra, em 1917. Entretanto, seus estudos foram logo interrompidos pela Revolução Russa (1917) e pela guerra civil que irrompeu logo após (1918-1920) entre os bolcheviques, liderados por V. I. Lênin, e as forças anti-bolcheviques. O envolvimento da Rússia na Primeira Guerra havia minado suas reservas humanas e econômicas, o que contribuiu para a eclosão da Revolução. Os anos seguintes teriam efeitos ainda mais dramáticos sobre a população, com a morte de milhões de russos e a ruína da agricultura e da indústria. No caso específico de Odessa, considerada a cidade portuária mais importante a noroeste do Mar Negro, a instabilidade política e econômica provocou forte impacto sobre a classe empresarial – entre a qual se encontrava a família de Warchavchik –, perseguida pelo regime bolchevique.⁵

⁴ A Zona de Residência para os judeus foi estabelecida em 1791 por Catarina II.

⁵ Os bolcheviques tomaram o poder em janeiro de 1918. Entretanto, no intervalo compreendido entre 1918 e 1920, Odessa, considerada um ponto estratégico por excelência, passou por diferentes administrações que minaram sua estabilidade política e econômica. Além dos bolcheviques, que mantiveram sua autoridade na cidade durante dois períodos, assim como os brancos, Odessa também esteve sob o poder dos alemães, austríacos, ucranianos

Distanciado da família e isolado – o sentimento de isolamento o acompanhou por toda a vida (BARDI, 1971) –, o jovem Gregori deixou a Rússia em direção à Itália, onde continuou seus estudos de arquitetura, junto com o amigo Wladimiro Acosta, ou Konstantinovsky.⁶

Quatro anos mais novo que Warchavchik, e descendente de uma família judaica esclarecida de origem sefaradita, também vivendo na cosmopolita Odessa, Wladimiro Acosta, filho e neto de engenheiros – seu avô havia trabalhado com planejamento de ferrovias na Rússia⁷ –, foi educado em um ambiente intelectual sofisticado (sua irmã Katherine Barjansky era uma escultora talentosa) e, ao mesmo tempo, permeado pelas preocupações sobre as questões sociais assim como haviam sido formuladas pelo partido socialista russo, do qual seu pai, conforme depoimento de Telma Reca (1976, p. 9), era membro.⁸ Muito jovem, como indicaram Liernur e Aliata (2004, p. 16), Acosta ingressou na Escola de Belas Artes de Odessa (1911), seguindo, a partir do 4º ano, o curso de Arquitetura e Técnica Construtiva (MOSQUERA, 2007, p. 46), de onde saiu em 1917 com o título de bacharel e técnico em construção.

Não pudemos localizar a data exata da saída de Warchavchik e Acosta de Odessa; se, conforme sugerem Liernur e Aliata, eles deixaram a cidade durante a administração dos franceses e do exército aliado voluntário, provavelmente o fizeram durante a sua primeira administração, ou seja, entre o final de dezembro de 1918 e abril de 1919. Entre os motivos da saída dos dois jovens da Rússia encontra-se, sem dúvida, a vontade de continuarem seus estudos de arquitetura, investindo na profissão escolhida, conforme sugere a observação de Telma Reca (1976, p. 8): “a Rússia convulsionada dos anos de 1917 e 1918 não era o

e duas administrações exercidas pelos franceses e seus aliados do exército voluntário. A tomada permanente do poder pelos bolcheviques resultou na nacionalização dos grandes empreendimentos, que incluíam o setor bancário e o comércio exterior, provocando a perda completa dos bens e propriedades de famílias como a de Warchavchik. A esse respeito, ver Yeykellis (1999, p. 311). Lembramos ainda que, por ocasião da publicação do catálogo relativo à sua exposição no Masp, Warchavchik relatou algumas passagens do período, como quando substituiu seu pai, preso junto com outros capitalistas pelos bolcheviques, escapando por pouco do fuzilamento. No mesmo depoimento, o arquiteto ainda lembrou que durante o período fora recrutado para a limpeza das ruas, que diariamente amanheciam manchadas pelo sangue que pingava dos caminhões repletos de cadáveres.

⁶ Conforme o relato de sua esposa Telma Reca, Wladimiro era descendente de uma família sefaradita – Acosta – que, estabelecida na Rússia, acabou por adotar Konstantinovsky como um nome autenticamente russo. Ao transferir-se definitivamente para a Argentina, em 1930, o arquiteto retomou o nome familiar original.

⁷ A profissão liberal exercida pelos membros da família Konstantinovsky, no contexto das restrições à prática profissional dos judeus no Império Czarista que também implicava no exíguo número de engenheiros judeus no quadro do Departamento de Estradas de Ferro russo, nos dá uma medida da posição alcançada pela família no quadro da elite judaica de Odessa. A este respeito, ver Nedava (1972, p. 20).

⁸ Provavelmente a família Konstantinovsky era identificada com a facção moderada do Partido Operário Social Democrata Russo e as formulações de Julius Martov.

cenário no qual um arquiteto poderia se formar”. No entanto, não podemos deixar de registrar – e nesse aspecto discordamos da interpretação sugerida por Liernur (2007, p. 264-265) no que diz respeito à partida de Acosta – a sua condição judaica no contexto da já mencionada instabilidade política, social e econômica do período. Tanto Warchavchik como Acosta eram frutos da Zona de Residência, visto que, nascidos em Odessa, viveram a dualidade do judeu moderno esclarecido, dividido entre o mundo secular russo e a marca dos *pogroms* do século anterior, iniciados em Odessa em 1820, 1859 e 1871, bem como as manifestações de anti-semitismo de seu próprio tempo, orquestradas seja por parte do governo czarista – como o *pogrom* de Kishinev (1903) ou o caso Beilis (1913) – seja por parte do governo bolchevique, conforme descreveu Isaac Babel (1894-1940) a partir de suas próprias vivências, ou, antes dele, S. Ansky (cf. BABEL, 1995; 2003; ANSKY, 2002). Nesse sentido, se alguma esperança havia no futuro revolucionário – seja para os judeus seja para todo o povo russo – o momento presente representava o abismo entre os ideais e a realidade (AVINS, 1995, p. xxxvii).

Segundo apreendemos pelo relato de Warchavchik, lembrando que ele nunca mencionou a companhia de Acosta, eles perambularam a pé pela Itália, passando por cidades como Pisa, Siena, Florença, Vicenza e Veneza, desfrutando e reconhecendo as origens do neo-classicismo, transplantado para a Rússia no século XVIII pelos arquitetos de Catarina II. A seguir, inscreveram-se no *Regio Istituto Superiore di Belle Arti* de Roma, então dirigido pelo prof. Manfredo Manfredi (1859-1927),⁹ onde finalizaram seus estudos de arquitetura, entre 1919 e 1920 sob a orientação de professores ilustres como o próprio Manfredi e Ângelo Gauzzaroni.

O intervalo entre a primeira década do século XX e os inícios dos anos 20 foi marcado por um intenso debate arquitetônico na Itália, travado no campo das atribuições do arquiteto e do engenheiro. Nesse sentido, se, conforme sugeriu Bardi, a escola de Roma ainda era a Meca dos professores do “ornato arquitetônico”, que defendiam a separação entre a engenharia e a arquitetura, entendendo esta última como a ornamentação de fachadas (BARDI in FERRAZ, 1965, p. 8), podemos inferir que a formação tanto de Warchavchik como Acosta já seria marcada pelas elaborações teóricas de Gustavo Giovannoni a respeito da idéia do “arquiteto integral” – o arquiteto “verdadeiro” fruto da

⁹ O arquiteto Manfredo Manfredi foi, juntamente com Ettore Ximenes, o responsável pelo projeto do monumento à Independência, no Ipiranga, em São Paulo, projeto ganho em concurso.

síntese formativa do artista, do técnico e do homem culto (CIUCCI, 2002, p. 9) – e a sua concretização através da criação da *Scuola Superiore di Architettura* de Roma (1919).

Portanto, a despeito de uma formação acadêmica nos ambientes arquitetônicos definidos pelo vocabulário *Beaux Arts*, como Odessa¹⁰ e Roma, talvez as primeiras iniciativas, tanto de Acosta como de Warchavchik, durante as décadas de 1920 e 1930, na busca por uma expressão moderna, conforme veremos a seguir, tenham sido conseqüências não somente de um esforço pessoal, como sugeriu Bardi (in FERRAZ, 1965, p. 8), mas das experiências iniciais no centro do debate italiano que abria o espaço para a modernidade. Nesse aspecto, a definição de uma nova categoria de profissional e a necessidade de superação do ecletismo, que se manifestou através dos múltiplos percursos arquitetônicos e matrizes lingüísticas que fermentaram durante o pós-Primeira Guerra italiano (ROSSI, 1996, p. 40-46),¹¹ foram parte das vivências teóricas e formais que enriqueceram os dois arquitetos, sendo detectadas em maior ou menor grau na obra teórica e projetual de ambos, apesar do reconhecido atraso tecnológico da arquitetura romana do período, tanto no que dizia respeito à organização do canteiro como ao desinteresse pelas possibilidades expressivas das soluções estruturais e dos novos materiais (ROSSI, 1996, p. 41) – condições limitantes que Warchavchik também enfrentaria no Brasil e pelas quais justificaria a impossibilidade do uso pleno do repertório moderno.

¹⁰ Em seu texto **Vivienda y Clima**, Acosta (1976, p. 13) relembra que a escola de arquitetura russa era a mais clássica da Europa em sua expressão, influenciada pela tradição dos tratadistas italianos Sebastião Serlio (1475-1554), Vincenzo Scamozzi (1548-1616) e Palladio (1508-1580), cujas obras eram familiares aos estudantes.

¹¹ Paulo Ostilio Rossi sugeriu classificar as diferentes matrizes lingüísticas presentes na arquitetura romana na década de 1920 como: o “gosto vienense”, difundido por Marcello Piacentini (a partir de uma viagem à Alemanha em 1913) através de uma interpretação pessoal dos diversos temas da arquitetura da Secessão entre 1913 e inícios de 1920; o *barocchetto*, a expressão que a partir das formulações de Gustavo Giovannoni buscava uma saída progressiva para o ecletismo a partir da re-elaboração dos elementos lingüísticos da arquitetura romana menor dos séculos XVI e XVII; a arquitetura da Roma antiga, uma manifestação – influenciada pelas descobertas arqueológicas em Ostia antiga – que buscava na antiga história da cidade uma expressão própria que, segundo Rossi, não deve ser confundida com a mística da *romanità* monumental imposta pelo regime fascista entre 1936-1937, logo após a conquista da Etiópia e a proclamação do Império. Também comparecem como linguagens no mesmo período, os estilos compreendidos como um repertório figurativo fazendo alusão – mais do que a simples imitação – às questões mais profundas da tradição italiana, definindo assim uma continuidade histórica; a geometria barroca aplicada como princípio de simplificação e nesse sentido retomada como o estilo representativo da complexidade moderna; e ainda os ecos do movimento moderno cuja presença na Itália afirmou-se a partir de 1926 com a constituição do Grupo 7. Este último representou a primeira associação de arquitetos racionalistas italianos formada pelos jovens arquitetos procedentes especialmente de Milão (Ubaldo Castagnoli, substituído mais tarde por Adalberto Libera, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Giuseppe Terragni, Carlo Enrique Rava), cujos manifestos – influenciados pelos textos *Vers une Architecture* de Le Corbusier (1923) e *Internationale Architektur* (1925) de Walter Gropius – foram divulgados pela revista *Rassegna Italiana*, mas cuja obra arquitetônica difundiu-se efetivamente a partir da primeira exposição do MIAR (Movimento Italiano de Arquitetura Racional), realizada em 1928, no Palácio das Exposições, em Roma.

Podemos afirmar que Acosta e Warchavchik assistiram ao debate italiano a partir de uma posição privilegiada, visto que, logo após terminarem a sua formação acadêmica em Roma – formação esta que foi complementada com um curso específico para o ensino de arquitetura¹² –, ambos foram contratados como assistentes do mais importante arquiteto italiano do período, Marcello Piacentini (1881-1960), o grande intérprete de uma expressão nacional para a arquitetura italiana durante o período fascista.¹³ Foi como assistente de Piacentini, durante dois anos, que Warchavchik trabalhou em projetos de casas econômicas e populares, sendo encarregado mais tarde da construção do Teatro Sabóia em Florença.¹⁴ Mesmo que a correspondência encontrada no acervo deste último indique que, durante o mesmo período, ele tenha prestado serviços para outros profissionais na área de projetos de arquitetura e decoração,¹⁵ talvez tenha sido a passagem pelo escritório do arquiteto Piacentini uma das chaves para a compreensão das inquietudes e das elaborações futuras dos então jovens recém-formados sobre a arquitetura e o urbanismo. Desde o fim da Primeira Guerra, Piacentini havia assumido um papel catalisador e normalizador nos confrontos entre os arquitetos tradicionalistas e racionalistas, introduzindo as experiências internacionais, ao mesmo tempo em que lançava as bases da criação de um estilo nacional a partir do discurso da simplificação e do reencontro da linguagem tradicional com a modernidade (CAPOBIANCO, 1996, p. 143). Utilizando como bases as revistas por ele dirigidas, *Architettura e Arti Decorative* (1921-1931) e sua sucessora *Architettura* (1932-1943), Piacentini articulava suas estratégias a partir da negação do classicismo acadêmico e do esoterismo estilístico, propondo uma arquitetura moderna compreendida como a simplificação e recuperação das grandes leis do passado e a renovação do caráter nacional, etnicamente autêntico.¹⁶ Nesse sentido, mesmo se, em

¹² Conforme relatou Acosta (1976, p. 14), ele lecionou em Roma pelo período de dois anos, até 1922.

¹³ Sobre Marcello Piacentini e os desenvolvimentos da arquitetura alemã, incluso sua relação com o arquiteto Albert Speer, ver Scarrochia (1999).

¹⁴ Conforme carta de recomendação assinada por Marcello Piacentini e datada de 15/11/1922.

¹⁵ Na documentação do acervo Warchavchik encontramos cartas de referências indicando que, durante quatro meses, o arquiteto prestou serviços para Augusto Innocenti Studio Artístico, em Firenze (carta de 20/04/1923); durante um ano trabalhou no projeto de casas econômicas junto ao engenheiro Alighiero Roster (carta de 25/04/1923), e por sete meses assistiu o Prof. Engenheiro Vincenzo Fasolo em outros projetos não especificados (carta de 23/10/1923).

¹⁶ “sobriedade, a síntese, a renúncia [...] o método da simplificação, da supressão das estruturas falsas inúteis, da redução da decoração ao puro necessário [...] são em resumo as antigas leis das grandes arquiteturas do passado que retornam condensando tudo o que foi feito no último século, condenando para sempre aquela arquitetura caótica [...] plebéia [...] das mil reminiscências de todos os países e de todas as épocas, e das mil engonças invenções de estilos efêmeros como o floreal. Volta a racionalidade estrutural [...]”. Sobre a arquitetura italiana, Piacentini

sua *práxis* operativa, o comprometimento com uma ideologia reacionária tenha resultado em um monumentalismo contrastante com as experiências arquitetônicas mais inovadoras da Europa e as urgências sociais da cidade moderna, sem dúvida, a poética de Piacentini deve ter exercido um forte apelo entre os jovens alunos e arquitetos ao seu redor.¹⁷

Warchavchik ainda permaneceu na Itália como assistente de Piacentini, enquanto Wladimiro Acosta, após exercer a docência por dois anos, partiu em 1922 para a Alemanha com a intenção de completar sua formação em engenharia e planejamento, o que fez entre 1922 e 1924, primeiramente na *Technische Hochschule* de Charlottenburg, em Berlim, e depois no Instituto de Tecnologia de Mecklenburg. Em Berlim, atraído pelo *milieu* das vanguardas, especialmente pelo expressionismo, Acosta chegou a atuar como bailarino, ator e cenógrafo em peças como *Fausto*, *O mercador de Veneza* e *Macbeth* (LIERNUR, 2004, p. 16). O envolvimento com a vanguarda expressionista facilitou a sua entrada no escritório dos irmãos Luckhardt, Wassili (1889-1972) e Hans (1890-1954), e seu sócio, Alfons Anker (1872-1958)¹⁸ – este último também russo de origem judaica –, mesmo considerando que, após a entrada de Anker, os sócios tivessem abraçado a *Neue Sachlichkeit*. Acosta ainda trabalhou junto a outros profissionais ligados aos círculos da Bauhaus e ao Ring¹⁹ – entre eles, conforme lembrou em suas memórias, Michel Rachlis (1884-1953),²⁰ outro conterrâneo, e Fritz Epstein (1877-1960)²¹ (ACOSTA, 1976, p. 12) – na cidade de Frankfurt, no

(1921) declara: “a nossa arquitetura caminha sob a pesada capa do estilo estereotipado, somente aparentemente nacional, carregado das mais diversas formas ornamentais, vazias de conceitos [...] Estamos hoje ainda no burguesismo arquitetônico que ostenta uma riqueza inexistente [...] devemos encontrar em nosso passado os princípios fundamentais permanentes de nossa raça e com esses elementos encontrar nossa estrada”.

¹⁷ Capobianco interpreta o comprometimento “orgânico” de Piacentini com a ditadura fascista, e o seu papel de articulador da mitologia do Estado, a partir da arquitetura da cidade, utilizada como instrumento de difusão cultural. Para Capobianco, se a ditadura moderna assumiu o compromisso de guiar e condicionar a entrada do povo na história, à poética arquitetônica de Piacentini caberia uma posição estratégica entre as inquietudes do futurismo e o ecletismo do século XIX, de modo a “prevenir as fraturas com o passado e afastar os perigos de uma revolução” (CAPOBIANCO, 1997, p. 144-145).

¹⁸ A sociedade entre Alfons Anker (1872-1958) e os irmãos Luckhardt perdurou entre 1924 e 1933. Por conta de suas origens judaicas, Anker deixou a Alemanha em 1938, refugiando-se em Estocolmo, na Suécia, onde faleceu.

¹⁹ O grupo *Der Ring* foi formado em Berlim, em 1926, com o objetivo de propagar a arquitetura moderna. Dele participaram vinte e sete dos mais importantes arquitetos funcionalistas do período, entre eles: Peter Behrens, Walter Gropius, Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer, os irmãos Luckhardt, Ernst May, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut e seu irmão Max Taut e Martin Wagner.

²⁰ Michael Rachlis (1884-1953), nascido em Moscou, chegou em Berlim em 1913, partindo em direção à Inglaterra em 1935, onde atuou como arquiteto em Londres (WARHAFTIG, 2005, p. 396-397).

²¹ Nascido na Alemanha, Epstein deixou seu país de origem em 1933 em direção à Israel, então Palestina, onde, juntamente com seu filho, abriu um escritório de arquitetura. Em 1956 Epstein retornou a Alemanha onde faleceu (WARHAFTIG, 2005, p. 128).

mesmo período da prefeitura social-democrata que possibilitou os projetos de urbanização de Ernst May (1886-1970). Datam deste período seus primeiros projetos modernos, dos quais restaram somente os esboços, publicados pela primeira vez em 1937, em Buenos Aires; edição que infelizmente não permite uma identificação mais precisa no que diz respeito à localização, propriedade, ou mesmo se foram efetivamente construídos.

A estação alemã de Acosta nos anos da República de Weimar e a vivência junto aos arquitetos da *Neues Bauen* e suas iniciativas voltadas à habitação de massas e equipamentos coletivos, tendo como base a tipificação e a produção industrial a partir do uso de novas técnicas e materiais construtivos, foram marcantes para a sua atuação futura. Imbuído pelo mesmo *élan* dos arquitetos da vanguarda em relação ao ambiente construído como instrumento de transformação social, conforme explicitado na afirmação de Hannes Meyer de que “como projetistas criativos estamos a serviço dessa comunidade. Nossa obra é um serviço direto ao povo” (MEYER, 1988 1929, p. 557), Acosta acreditava “na nova arquitetura como um fenômeno social antes de tudo” (ACOSTA, 1976, p. 19).²² Assim, foi ainda em Berlim que ele iniciou seus exercícios sobre a casa metálica modular (1926), estudos que continuaram em Buenos Aires, onde, assim como os arquitetos das *Siedlungen*, além do empenho no projeto de unidades residenciais padrão, procurou exercitar os aspectos relativos ao conforto ambiental, que na América do Sul representariam a adaptação da forma arquitetônica ao clima através do sistema que denominou “Helios” (ACOSTA, 1976).

GREGORI WARCHAVCHIK E O AMBIENTE ARQUITETÔNICO NO BRASIL DURANTE A DÉCADA DE 1920

Ao contrário do que ocorreu com Acosta, as realizações da vanguarda européia teriam alcançado Warchavchik somente quando ele já se encontrava no Brasil, conforme seu próprio depoimento. Nesse sentido, talvez tenham sido as transformações resultantes da estação alemã de Acosta, e que levariam ao seu próprio engajamento, os motivos do distanciamento que se aprofundaria entre os dois arquitetos com o passar dos anos.

²² Em seu livro publicado postumamente (1976), Acosta retoma suas reflexões publicadas em 1932 sob o título *Nuestra Arquitectura*, sugerindo que a nova arquitetura é antes de tudo um fenômeno social, e portanto teria como objetivos o aproveitamento máximo das conquistas da ciência em favor da vida dos homens, fossem eles ricos ou pobres; bem como a ampliação dos seus domínios mediante uma reforma radical de sua habitação: “a nova arquitetura erige grandes construções, mas elas não são mais castelos feudais ou palácios reais, mas habitações coletivas ou edifícios públicos” (ACOSTA, 1976, p. 19).

Em 1923, Warchavchik, por intermédio de Júlio Augusto Barbosa Carneiro, adido comercial e consultor técnico na Liga das Nações, mas também amigo de Roberto Simonsen, foi contatado pela embaixada brasileira de Roma para trabalhar na Companhia Construtora de Santos. A contratação de Warchavchik não constituiu um caso excepcional na Companhia Construtora. Ao contrário, era parte da política dessa empresa, criada em 1912 pela iniciativa do próprio Simonsen,²³ que nela aplicou suas teses a respeito da necessidade de importação de um saber técnico. O empresário santista defendia uma concepção de imigração planejada, apoiada nos postulados da eugenia que tinham como objetivo melhorar o padrão de vida e o crescimento industrial do país. Nesse sentido, para Simonsen, a vinda de técnicos e engenheiros estrangeiros alavancaria o desenvolvimento da indústria nacional pela difusão e formação de um campo de conhecimento específico (MAZA, 2002, p. 122). Foi no contexto da política de contratação da Companhia Construtora de Santos que Warchavchik – assim como um número representativo de engenheiros e arquitetos estrangeiros, entre os quais podemos lembrar o arquiteto Rino Levi²⁴ – aportou no Brasil. Junto a esta empresa Warchavchik permaneceu por três anos, durante os quais vivenciou o cotidiano de uma das mais importantes construtoras do período, com projetos diferenciados por todo o país, compreendendo construções civis e militares de todo tipo.²⁵

Como todas as histórias, a da arquitetura é uma história de conflitos entre idéias, linguagens, técnicas, interesses e personalidades cujas manifestações são muitas vezes contraditórias porque, ao mesmo tempo em que se contrapõem umas contra as outras, também tendem a se combinar e interagir. Nesse sentido, se o ambiente romano vivenciado por Warchavchik na Itália abrigava diferentes vertentes, por vezes contraditórias, por vezes convergentes, o panorama da

²³ Reunindo em torno de si um grupo de investidores santistas, Roberto Simonsen conseguiu criar uma empresa que alcançaria projeção nacional com a construção de loteamentos de bairros operários e de luxo, estabelecimentos industriais, toda espécie de obras públicas – desde pavimentação e recalçamentos na cidade de Santos, até a construção de quartéis espalhados por dez estados, além de importantes edifícios públicos como a Biblioteca Municipal de São Paulo (MARCOVITCH, 2003, p. 183-190; FISCHER, 2005, p. 139). No seu período de maior expansão, a Companhia Construtora de Santos contaria com 70 engenheiros e 18.000 empregados.

²⁴ Rino Levi (1901-1965), filho de pais italianos, nasceu no Brasil mas formou-se, assim como Warchavchik, na Escola de Arquitetura de Roma, iniciando sua vida profissional também como assistente de Marcello Piacentini. Contratado pela Comercial Construtora de Santos, Rino voltou ao Brasil em 1926, tendo permanecido na empresa santista durante um ano e meio.

²⁵ Conforme declaração da Companhia Construtora de Santos de 05/01/1926, informando que até aquela data Warchavchik, “arquiteto formado na Itália onde fora colaborador e substituto do professor Manfredo Manfredi, pertencia ao corpo técnico da empresa”. De fato, o próprio Warchavchik nunca deu a entender que trabalhou com Manfredi, mas com Piacentini, o que sugere um erro cometido pelo responsável pela redação da declaração por parte da Construtora.

arquitetura paulista das duas primeiras décadas do século XX, mesmo sem o vigor e a multiplicidade do debate italiano, de certa forma apresentava embates paralelos. A cena paulista era dominada pelo academicismo dos arquitetos Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) e Cristiano Stockler das Neves (1889-1982), ambos formados no exterior. O primeiro, graduado em Gante, na Bélgica, foi o responsável pelo desenvolvimento do curso de arquitetura da Escola Politécnica – fundamentado nos postulados dos tratados do Renascimento e do Classicismo (TOLEDO, 1981, p. 168) – e, ainda, pela reforma curricular e pela consolidação do Liceu de Artes e Ofícios. As dezenas de projetos de edifícios públicos e privados saídos de sua prancheta representaram um legado significativo para a paisagem e a cultura arquitetônica da cidade de São Paulo. O segundo arquiteto, Cristiano Stockler das Neves, formado pela Escola de Belas Artes de Filadélfia e, portanto, intérprete das vertentes do pensamento artístico francês, foi professor do curso de arquitetura da escola de Engenharia do Mackenzie College e o principal responsável pela criação da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie (1947). Um dos mais ardentes opositores da arquitetura moderna no Brasil, Stockler das Neves negou-se a reconhecer os desenvolvimentos teóricos do final do século XIX até a Primeira Guerra (SOUZA, 2005, p. 87), desentendendo-se especialmente com Warchavchik.

Ao mesmo tempo, a partir da segunda metade da década de 1910, vemos surgir, ao lado da corrente acadêmica, uma nova expressão arquitetônica, fruto do espírito nacionalista, catalisado pela Primeira Grande Guerra, que perpassou toda a América Latina. Inserido no mesmo contexto do nativismo, que deixou suas marcas tanto nas artes como na literatura e na música brasileiras, o estilo neo-colonial foi propagado e defendido pelo engenheiro português Ricardo Severo da Fonseca Costa e, a seguir, pelo médico José Mariano Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes e futuro diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como a expressão nacional que faria frente ao ecletismo introduzido pelos imigrantes em suas residências, bem como ao neoclassicismo dos edifícios públicos (AMARAL, 2006, p. 119), ou ainda – conforme as considerações tingidas de anti-semitismo de José Mariano – às alternativas futuristas; neste caso, dirigidas diretamente a Warchavchik.²⁶

²⁶ “[...] estrangeiros sem pátria, que não possuindo tradição ou sentimento de pátria, não podem compreender os delicados sentimentos de nacionalidade que envolvem o problema arquitetônico e ainda assim impõem aos seus clientes a casa moderna [...]”. Ver Mariano Filho (1943, p. 32).

Entretanto, mesmo que a linguagem com a qual Severo pretendia recuperar as tradições coloniais de origem lusitana manifestasse “um estilo equivocado, porque imitava um colonial que não era o nosso, mas de origem mexicana ou um fantasma do século XVIII português” (AMARAL, 2006, p. 122), paradoxalmente, ela influenciou os dois únicos arquitetos presentes à iniciativa que representou o ingresso oficial das vanguardas, não somente no Brasil, mas na América Latina: a Semana de Arte Moderna em São Paulo, realizada em 1922 (SCHWARTZ, 1995, p. 32). Os projetos apresentados pelos arquitetos Antonio Garcia Moya (1891-1948),²⁷ de origem espanhola, e Georg Przyrembel (1885-1956), de origem polonesa, apresentavam inspirações tanto da *art-déco* como do neocolonial, retratando, portanto, as contradições existentes no seio do grupo dos assim chamados “modernistas” ou “futuristas”, divididos entre uma modernidade sob a influência da vanguarda européia – sobretudo francesa – que pretendia a renovação das linguagens, e a reflexão sobre o caráter de uma cultura nacional, traduzida na inspiração e busca de suas raízes (AMARAL, 2006, p. 123).

Foi em meio a esse debate cultural e arquitetônico que Warchavchik se introduziu nos círculos dos intelectuais modernistas da cidade com o primeiro manifesto da arquitetura moderna no Brasil, inicialmente publicado em italiano no jornal *Il Piccolo*, sob o título “Futurismo?” (14/06/1925), e posteriormente no *Correio da Manhã*, com o título “Acerca da arquitetura moderna” (01/11/1925).

O MANIFESTO MODERNISTA E OUTROS ESCRITOS WARCHAVCHIANOS: À PROCURA DE SUAS REFERÊNCIAS

Seguindo o enunciado pelo amigo Pietro Maria Bardi, malgrado uma formação acadêmica e o ambiente arquitetônico encontrado tanto na Itália como no Brasil, as iniciativas de Warchavchik na América, durante as décadas de 1920 e 1930, foram marcadas pelo pioneirismo (FERRAZ, 1965, p. 9). Vamos prosseguir procurando as incidências que poderiam justificar tanto o manifesto pioneiro como os escritos a respeito da arquitetura moderna, concentrados especialmente entre 1928 e 1931, assim como os seus primeiros projetos.

Questionado a respeito de seus primeiros contatos com o movimento de arquitetura moderna internacional, Warchavchik afirmava que conheceu a obra de Le Corbusier somente quando já se encontrava no Brasil, em 1924,

²⁷ Antonio Garcia Moya foi associado de George Krug, tio de Anita Malfatti, na empresa Krug, Moya e Cia.

através dos livros e revistas que falavam a seu respeito.²⁸ Assim, se a influência corbusiana não foi reconhecida em seus primeiros escritos e obras, o mesmo não ocorreu com relação às experimentações das vanguardas russas, que o arquiteto identificou especialmente nas personalidades e obras do artista El Lissitzky (1890-1941);²⁹ do pintor e arquiteto Vladimir Tatlin (1885-1953); e, curiosamente, ainda do pintor e arquiteto Ivan Aleksandrovich Fomin (1872-1936),³⁰ cujas propostas, apesar de embutirem novos conceitos sociais, caracterizaram-se por uma inspiração neo-clássica considerada anunciadora do realismo socialista (KOPP, 1985, p. 164-165). A sugerida atração inicial pelas vanguardas russas talvez pudesse ser entendida a partir dos questionamentos a respeito de sua identidade judaica e de sua inserção como judeu no corpo da sociedade russa czarista, *vis a vis* o projeto vanguardista que se apresentava na forma de uma utopia moderna, livre das diferenças nacionais e sociais, forjado essencialmente pelas leis da harmonia estética (SHATSKIKH, 1996, p. 73). Nesse aspecto, podemos afirmar que, mesmo sem um envolvimento efetivo, Warchavchik compartilhou o fascínio pelas idéias messiânicas – idéias estas que garantiam os direitos de cidadania plena para as diferentes nacionalidades que compunham o povo russo – com o grande número de jovens judeus que, oriundos das famílias ilustradas de São Petersburgo, Moscou e centros regionais como Kiev, Vitebsk e Odessa, engrossaram as fileiras das vanguardas russas.

No entanto, se a atração pelas vanguardas russas pode ser interpretada no contexto de uma questão identitária e da problemática de uma inserção na sociedade maior, nas Américas o anseio do arquiteto pela renovação e o seu rompimento com a academia e o passadismo poderiam ser analisados, assim como o fez Bardi, a partir de sua condição de imigrante (FERRAZ, 1965, p. 8) e da aura mítica com a qual o imaginário europeu continuava a envolver o

²⁸ O depoimento de Warchavchik faz parte de correspondência trocada com o arquiteto e historiador Paulo F. Santos em 11/08/1964, publicada por este último em **Quatro séculos de cultura** (Rio de Janeiro: UFRJ, 1966, p. 164-166) e republicada por Alberto Xavier em **Depoimento de uma Geração** (São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 351-352). Efetivamente, o primeiro artigo que encontramos sobre arquitetura moderna na revista italiana *Architettura e Arti Decorative*, criada em 1921 pela *Associazione tra i Cultori di Architettura* e dirigida por Piacentini, data de fevereiro de 1924, ou seja, posterior a saída de Warchavchik da Itália. De autoria de Erwin Gutkind, o texto “Estética técnica nelle moderne costruzione tedesche” apresentava a produção de arquitetos como Peter Behrens, Otto Bartning, Walter Gropius e Mies van der Rohe, os dois últimos presentes no pequeno volume publicado por Marcello Piacentini, *Architettura D’Oggi* (1930).

²⁹ Lazar Mordukhovich Lissitzky (1890-1941), estudou arquitetura e engenharia em Darmstadt. Além de sua importância no movimento das vanguardas russas, bem como no desenvolvimento do suprematismo, Lissitzky também contribuiu para o despertar de um modernismo judaico através de suas ilustrações na imprensa iídiche, assim como com suas atividades em sociedades de arte e etnografia judaicas.

³⁰ Conforme Kopp (1985, p. 164), Fomin reconhecia semelhanças entre sua própria obra e aquelas de Auguste Perret, na França, e Marcello Piacentini, na Itália.

continente americano, ideado como o paraíso terrestre, da democracia racial e da beleza (CALIL, 2002, p. 327). Nesse caso, se, tanto para Warchavchik como para seu colega Acosta, a América ainda não representava o rompimento final com o mundo diaspórico – conforme acreditaram os arquitetos modernos, refugiados da Europa, que construíram as cidades de Tel Aviv, Haifa ou Jerusalém a partir da segunda metade da década de 1920 –, ao menos, para os exilados da Europa, ela se oferecia como a Nova Jerusalém de uma concepção utópico-revolucionária no seu sentido mais amplo.³¹

No entanto, quais teriam sido, além das explicitadas influências das vanguardas russas, os demais influxos do manifesto de Warchavchik, ao apontar o desacordo entre a arquitetura e a vida contemporânea, clamando por uma arquitetura conforme com o espírito do tempo e a metamorfose da realidade econômica, social e técnica? Aparentemente comprometido com as orientações do movimento moderno, o manifesto sinalizava a influência das vertentes alemãs – apesar da formação italiana do seu autor, e portanto, em princípio afastado da influência da Bauhaus. Nesse caso, talvez tenha sido Acosta – que, conforme vimos, encontrava-se na Alemanha imerso no *milieu* da *Neues Bauen* – a figura intermediária entre as formulações mais recentes desenvolvidas na Europa Central e Oriental e Warchavchik, mesmo que este último, trabalhando no Brasil nos escritórios da Companhia Santista e próximo ao núcleo formador da Semana de 22, muito provavelmente também tivesse tido acesso tanto às publicações alemãs de sua área de atuação como àquelas que alimentaram nossos primeiros modernos, como Mário de Andrade.

Porém, o título original “Futurismo?” e a análise proposta por Warchavchik em seu manifesto – especialmente no que tange à desqualificação do academicismo e do ecletismo como uma arquitetura fachadista, obstruindo a verdadeira arquitetura, resultado único da construção e da lógica³² – nos remetem a uma outra vertente a ser considerada. Efetivamente, o manifesto estabelece um diálogo claro com o texto *L’Architettura Futurista*, publicado

³¹ A esse respeito ver Löwy (1998).

³² O manifesto de Warchavchik fundamenta-se nos seguintes tópicos: a compreensão da beleza como algo em constante evolução e, portanto, paralelo à idéia de progresso; a arquitetura como manifestação do espírito do tempo e sua analogia com as máquinas que representam o tempo presente; a problematização da imitação cega das técnicas da arquitetura clássica, desvirtuando os edifícios modernos; a importância da aplicação dos princípios da indústria na arquitetura e, portanto, a questão da estandardização dos componentes e a valorização dos materiais construtivos.

pelos futuristas italianos Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti,³³ em Milão, em 1914, ao qual o arquiteto muito provavelmente teria tido acesso durante seus anos na Itália,³⁴ mesmo que, ao contrário de Sant'Elia, Warchavchik acreditasse na arquitetura contemporânea como uma expressão manifesta no longo processo da evolução da história, conceito que o futurismo italiano desprezou, conforme podemos observar nas palavras de ordem tanto de Warchavchik como Sant'Elia:

³³ A menção direta a Marinetti como responsável pelo emprego da palavra “futurismo” comparece no texto “Passadistas e Futuristas”, publicado por Warchavchik em 23/09/1928 no *Jornal Correio Paulistano*.

³⁴ “A nova beleza do concreto e do aço se vê profanada pela superposição de incrustações decorativas carnavalescas que não encontram justificativas nem pela necessidade construtiva nem por seu gosto, e cuja origem deve ser buscada na antiguidade egípcia, hindu ou bizantina ou nesse assombroso florescimento de idiotices e de impotência conhecido como “neo-classismo” [...] Os jovens arquitetos italianos [...] mostram seu talento nos bairros novos de nossas cidades, onde uma alegre mistura de colunas ogivais, folhagens do século XVII, de arcos góticos, de pilastras egípcias, de volutas rococó, de anjos do século XV e cariátides afetadas pretendem considerar-se como estilo vangloriando-se arrogantemente de uma presumida monumentalidade. O caleidoscópico aparecimento e desaparecimento de formas, o multiplicar-se das máquinas, o aumento diário das necessidades impostas pela rapidez de comunicações, pela aglomeração dos homens, pela exigência de higiene e com outros fenômenos da vida moderna, não provocam qualquer preocupação àqueles que se dizem renovadores da arquitetura. Seguem aplicando obstinadamente as regras de Vitruvio, de Vignola e de Sansovino [...] Esta arte de expressão e síntese converteu-se [...] em uma repetição de fórmulas mal empregadas para camuflar de edifício moderno a vulgar aglomeração de cerâmica e pedra. Como se nós, acumuladores e geradores de movimento, com nossas prolongações mecânicas, com o ruído e a velocidade de nossas vidas, pudéssemos viver nas mesmas casas ou nas mesmas ruas construídas pelos homens de quatro, cinco, seis séculos atrás para suas próprias necessidades [...] não se trata de estabelecer diferenças formais entre edifícios novos ou velhos. Trata-se de criar uma nova planta da casa futurista, construindo-a com todos os recursos da ciência e da técnica, de satisfazer até o limite todas as exigências de nossa forma de vida e nosso espírito [...] estabelecendo novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e volumes, uma arquitetura cuja razão de ser baseia-se somente nas condições especiais da vida moderna, cujos valores estéticos estão em perfeita harmonia com nossa sensibilidade” (Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti, Manifesto “A Arquitetura Futurista”, 1914).

“Do mesmo modo, cariátides suspensas, numerosas decorações não construtivas, como também 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 tão somente uma necessidade construtiva tornou-se agora um detalhe inútil e absurdo [...] 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 [...] O homem num meio de estilos antiquados deve sentir-se como num baile, fantasiado [...] O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano [...] Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra [...] fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto saberá comunicar à arquitetura um cunho original” (Gregori Warchavchik, “Futurismo? ou, Acerca da Arquitetura Moderna”, 1925).

Marinetti visitou o Brasil em 1926 (a esse respeito ver SCHNAPP; ROCHA, 1996), no entanto sua obra era conhecida no país desde 1909, quando da publicação de seu “Manifesto Futurista”, no *Jornal de Notícias da Bahia*, 30/12/1909, publicado por Almacchio Diniz. Esta última publicação foi utilizada como referência na formação do discurso dos intelectuais da vanguarda brasileira, entre os quais Oswald de Andrade – que introduziu o autor logo após sua primeira viagem à Europa em 1912 (a este respeito ver SCHWARTZ, 1983) –, o crítico Mário de Andrade, o diplomata Graça Aranha – responsável pela publicação dos escritos de Marinetti em 1926 – ou um historiador como Sérgio Buarque de Holanda e um poeta como Manoel Bandeira. Por outro lado, se Marinetti negava a continuidade histórica – “Esta arquitetura não pode estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como novo é o estado de nossa alma” (Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti, “A Arquitetura Futurista”, 1914. In: HEREU; MONTANER; OLIVERAS, 1994, p.164-167) –, Warchavchik, ao contrário, parece compartilhar da perspectiva do italiano Gustavo Giovannoni, o responsável pela criação da *Scuola Superiore di Architettura* de Roma, em 1919.

[...] [a] arquitetura não pode estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como o nosso estado de alma (Sant’Elia e Marinetti, Manifesto “A Arquitetura Futurista”, 1914).

[...] 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 da beleza” (Gregori Warchavchik, Manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna”, 1925).

Por outro lado, considerando a carga dos impulsos violentos e audaciosos que caracterizaram o movimento futurista, podemos afirmar que o Manifesto de Warchavchik apresenta-se muito mais próximo às idéias do movimento vanguardista representado pela *Nuova Tendenze*³⁵ – com o qual Sant’Elia rompeu em 1914, poucos meses após a exposição *La Città Nuova* –, conforme sugerem algumas convergências encontradas no corpo do manifesto de 1925 e no discurso de Ugo Nebbia, membro do *Nuova Tendenze* por ocasião da exposição do grupo, em 1914, em Milão:

[...] a idéia de uma verdadeira arquitetura e cidade moderna; bela não somente por suas proporções, massas, solidez, praticidade; livre da escravidão dos estilos; porque as coisas que são bem construídas, bem feitas, e cômodas, podem até mesmo esteticamente satisfazer as necessidades de uma nova geração; pois a verdadeira arquitetura é somente construção e lógica, não a incrustação arbitrária de qualquer época, rearranjada e combinada para mascarar as estruturas dos edifícios que necessitamos (Ugo Nebbia, in: ETLIN, 1991, p. 66).

Portanto, apesar do compromisso com o movimento moderno, conforme sugerido por nossos historiadores da arquitetura, as convergências apontadas parecem indicar que as incidências sobre o texto do Manifesto apresentado por Warchavchik em 1925, são efetivamente os influxos de uma cultura arquitetônica européia disseminada desde o século XIX, acrescida de algumas contaminações dos movimentos progressistas dos inícios do século XX já presentes na Itália no final da década de 1910. De modo que se, conforme escreveu Etlin, o “Messaggio” do arquiteto Sant’Elia representou a reiteração dos grandes temas da literatura arquitetônica progressista do período, o Manifesto de Warchavchik, ao seu modo, mesmo sem as bruscas

³⁵ O *Nuove Tendenze* foi formado entre os anos de 1913 e 1914, por artistas vanguardistas que exploraram a estética futurista sem adotar a sua doutrina ou seus métodos propagandísticos. Sant’Elia chegou a fazer parte do grupo até a sua adesão ao grupo futurista.

rupturas propostas pelo arquiteto italiano, também constituiu uma reiteração das questões e formulações do mesmo período na Itália. As suas elaborações em torno da organicidade entre vocabulários arquitetônicos em culturas amadurecidas e seus respectivos sistemas construtivos, ou o entendimento da arquitetura moderna como expressão de um mundo marcado pela mecanização e pelas possibilidades de standardização, ou ainda a percepção do edifício moderno como o monumento da contemporaneidade – argumentos todos eles desenvolvidos no seu “Acerca da Arquitetura Moderna” –, foram idéias comuns à cultura arquitetônica italiana nas duas primeiras décadas do século XX. Tais idéias podem ser encontradas em textos como o *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907), de Mario Morasso, ou no *Moderne Architektur*, de Otto Wagner (texto que recebeu quatro edições entre 1896 e 1914), no qual a assertiva do autor de que “qualquer forma arquitetônica surge na construção tornando-se em seguida uma forma-arte” (WAGNER, 1988, p. 92) parece ter sido quase certamente uma fonte de referência importante – mesmo que indireta – para o arquiteto russo que, em seu manifesto, escrevia: “o que era tão só uma necessidade construtiva tornou-se agora um detalhe inútil e absurdo [...] os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca nenhum deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo”.

O próprio Marcello Piacentini, com quem Warchavchik trabalhou durante dois anos, já em 1913 defendia uma nova arquitetura fundada nas modernas tecnologias construtivas, perspectiva retomada por Warchavchik em 1925, ao apontar as idiosincrasias entre os engenheiros e os arquitetos de seu tempo. Os primeiros, reconhecendo e aproveitando as potencialidades dos novos materiais e métodos construtivos; os últimos, educados no espírito das tradições clássicas, ainda preocupados com uma “beleza ilusória” em cujo nome sacrificavam funcionalidade e conforto. Ou, então, conforme expressaram Piacentini e Warchavchik,

uma estrutura racional e orgânica fazendo-se sinceramente aparente; uma nova proporção entre elementos de apoio e áreas apoiadas a partir de novos materiais e sistemas construtivos; um conceito integral da relação entre sólidos e vazios, não mais fundamentados na superposição de pedras; amplas projeções de telhados e balcões sem o apoio de falsos e inúteis consoles; recobrimento do esqueleto estrutural a partir de formas geométricas simples e planas, conectadas e superpostas e absolutamente desnudadas de qualquer ornamentação supérflua e enganosa (Marcello Piacentini, 1913, in ETLIN, 1991, p. 72).

uma bela concepção de engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado, sem colunas ou consoles que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consoles posições assegurados com fios de arame, os quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso quanto o custo da construção (Warchavchik, Manifesto de 1925, in WARCHAVCHIK, 2006, p. 34).

A formação italiana de Warchavchik identifica-se, ainda, especialmente em suas considerações acerca da arquitetura brasileira publicadas na revista *Terra Roxa e outras Terras*, em 1926 (Cf. WARCHAVCHIK, 2006, p. 39-54). As suas reflexões introduzem não somente a questão de uma arquitetura e de um paisagismo adaptados ao seu entorno, ao clima e aos costumes locais – elaborações que serão retomadas em textos posteriores³⁶ – mas também a possibilidade do uso de outras linguagens ou estilos passados, desde que “apropriados ao lugar”. O curioso texto – que em alguns trechos, especialmente no que diz respeito à atuação dos arquitetos imigrantes,³⁷ não consegue disfarçar a interferência da perspectiva “brasileirista” dos redatores da revista, todos eles pertencentes ao círculo dos intelectuais modernistas – parece ter tido como inspiração o espírito do *ambientismo* italiano e suas preocupações com a contextualidade do projeto arquitetônico.³⁸ Definido pelo arquiteto Gustavo Giovannoni como

³⁶ Ver “Decadência e Renascimento da Arquitetura”, de 1928 (in WARCHAVCHIK, 2006, p. 59).

³⁷ O penúltimo parágrafo da suposta transcrição da entrevista feita com Warchavchik introduz curiosamente a questão dos profissionais imigrantes no Brasil a partir de uma perspectiva e argumentação semelhante àquela já expressa por Mário de Andrade, na mesma revista, com relação a aportação de cultura pelos estrangeiros que vêm ao Brasil. Se, para Mário de Andrade, o aporte dos estrangeiros era visto como “tudo inculcatura, tudo superstição [...] agravado pela boçalidade de estrangeiros mal transplantados que gemendo de gratidão idiota e saudade idólatra pela pátria em que não conseguiram ganhar o pão, vem envenenar a água da gente com uns Denzas, uns Renée Batons, uns edicéteras de porcaria, inomináveis” (Mário de Andrade, in *Terra Roxa e outras terras*, 20/01/1926, p. 5), para o articulista que redigiu a entrevista de Warchavchik, “é preciso que se esforcem os arquitetos em substituir os estrangeiros. Estes são os grandes causadores dos disparates cometidos em terras novas [...] O único que pode criar realmente o estilo para o país é seu filho, porque as afinidades que tem em si fazem-no acertar assim que se liberta das influências exóticas. Seria ingenuidade fiar-se em indivíduos que para cá vieram com intenção de lucro” (Gregori Warchavchik, in *Terra Roxa e outras terras*, 17/09/1926, p. 3). O argumento preconceituoso em relação ao imigrante, que comparece no último parágrafo, dificilmente seria levantado por outro imigrante, e nesse aspecto o cotejo dos dois parágrafos acima nos permite levantar a hipótese de que o texto da “entrevista” com Warchavchik constituiu efetivamente uma elaboração desenvolvida por um dos articulistas da revista conforme com as posturas brasileiroistas assumidas por seu corpo editorial, e do qual Mário de Andrade fazia parte. Entretanto, não podemos deixar de observar a persistência do argumento entre a intelectualidade brasileira ao vê-lo ressurgir décadas mais tarde, em 1957, no texto de Yan de Almeida Prado, “Depoimentos para uma História da Arquitetura em São Paulo” (PRADO, 1960), quando o autor menciona os arquitetos imigrantes na cidade fazendo uso de um discurso e de expressões muito próximas àquelas dos defensores do brasileiroismo da década de 20: “o verdadeiro bem de uma nação só pode vir de modo intensivo de seus próprios filhos”, ou então “um estrangeiro imigrado para melhorar a vida jamais arriscaria escandalizar clientes como faz um Niemeyer” (PRADO, 1960, p. 22-23).

³⁸ O contextualismo, ou *ambientismo* – conforme ficou conhecido na Itália – foi definido pelo arquiteto Gustavo Giovannoni como “a correlação entre a obra e sua envoltória; a harmonia artística entre a obra individual e o todo” (ETILIN, 1991, p. 116). Divulgado e apregoado pela *Associazione Artistica* de Roma, o *ambientismo*, que fundamentou o novo urbanismo das primeiras duas décadas do século XX na Itália, tinha como origens a obra de Camille Sitte.

“a correlação entre a obra e sua envoltória; a harmonia artística entre a obra individual e o todo” (in ETLIN, 1991, p. 116), o *ambientismo* alicerçado na obra de Camillo Sitte também incidiu sobre as expressões do modernismo na Itália. Entretanto, o conceito seria instrumental, especialmente na fundamentação da vitalidade da arquitetura vernácula italiana, fornecendo para arquitetos como Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini³⁹ o substrato teórico para a definição de uma arquitetura nacional moderna durante o período fascista.

Porém, a idéia de regional, sugerida no Brasil por um exilado como Warchavchik, desvinculou-se do nacional, voltando-se para o universal. Assim, apesar das críticas daqueles que o consideravam internacionalista, seu discurso em favor de uma arquitetura representativa do seu próprio tempo, conforme observamos no parágrafo abaixo, aproximou-se das elaborações dos intelectuais do pós-Primeira Guerra que pregavam – assim como o arquiteto Erich Mendelsohn, já em 1919 – um supra-nacionalismo que atendia a pressupostos regionais como materiais, clima e cultura local, dados que o arquiteto alemão chamaria de “delimitações nacionais”.⁴⁰ Assim, para Warchavchik,

Haverá um só estilo moderno, com suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Teremos talvez uma arquitetura européia, outra sul americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado pela construção, o concreto, o ferro, o vidro. Aliás, construindo pelas leis da mecânica, da estática, da ótica, da acústica, leis estas todas universais, usando do concreto, do ferro e do vidro, seremos obrigados a formas todas científicas, das quais não será possível libertar-nos e que serão as mesmas para todos os países do mundo. Apesar disto, esta arquitetura será a mais regional possível, porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo (Gregori Warchavchik, “Decadência e Renascimento da Arquitetura”, 1928).

Nesse sentido, mesmo sem a densa formação humanista de Mendelsohn ou de um pensador como Lewis Mumford, que desde a segunda metade da década de 1920 também se ocupou do conceito de regional a partir das

³⁹ Tanto Gustavo Giovannoni como Marcello Piacentini, expoentes máximos da arquitetura fascista foram, conforme sugeriu Etlin, formados no círculo da *Associazione Artistica* de Roma (ETLIN, 1991, p. 102).

⁴⁰ Em sua conferência “O problema de uma nova arquitetura”, dirigida para o círculo do *Arbeitsrat für Kunst* em Berlim, Mendelsohn afirmava que “como cada período decisivo para o desenvolvimento da história da humanidade unificou sob a sua vontade intelectual todo o mundo conhecido, assim também nós aspiramos poder tornar felizes todos os povos para além de nosso país e para além da Europa. Com isso não propagamos o internacionalismo que representa a estética sem pátria de um mundo que se encontra em decomposição, mas o supra-nacionalismo que compreende as delimitações nacionais como pressuposto; somente uma humanidade livre pode estabelecer uma cultura mais ampla” (in BENEDETTI, 1997, p. 260).

discussões sobre o particular e o universal⁴¹, Warchavchik se insere, ao seu modo, no grande debate cultural do pós Primeira Guerra que atinge a Europa e as Américas ao mesmo tempo. A partir do texto do primeiro manifesto de 1925, seguiram-se outros escritos, especialmente entre 1928 e 1931, incluindo uma série de artigos publicados no jornal *Correio Paulistano*, durante o ano de 1928, a respeito dos desenvolvimentos da arquitetura moderna na Europa. Nestes artigos, Warchavchik noticiava desde a Exposição de Weissenhof, nos arredores de Stuttgart⁴², até a iniciativa do I Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM), no castelo de La Sarraz, Suíça (1928), comprovando os elos culturais existentes entre a elite cultural brasileira e os centros de difusão na Europa e na América.⁴³

No entanto, a perspectiva dos modernos brasileiros, assim como expressa por sua intelectualidade nas palavras de Sérgio Milliet, entendia o nacionalismo – ou brasileiroismo – como uma etapa indispensável para o universal, permitindo-se relacionar modernismo e romantismo (LARA, 1972, p. 163-164)⁴⁴: “Ora, o nacionalismo é um princípio e não um fim. O fim só pode e só deve ser geral, e nunca o particular. Mas quem nunca teve nada precisa começar pelo começo, eis porque o nacionalismo nos é indispensável” (Sérgio Milliet apud LARA, 1972, p. 160).

As expressões assumidas pelo nacionalismo brasileiro no campo da arte e da cultura – e especificamente da arquitetura a partir da segunda metade da

⁴¹ Em seu *Sticks & Stones. A study of American Architecture and Civilization*, texto publicado em 1924, Lewis Mumford inicia a abordagem do regional a partir de uma análise social das formas e funções da arquitetura americana. Entretanto, a definição de regionalismo será maturada posteriormente em *The South of Architecture*, publicado em 1941. Warchavchik poderia ter tido acesso ao primeiro texto mencionado, visto que este foi publicado na Alemanha em 1925, atraindo a atenção dos modernistas europeus, entre eles Walter Gropius, Ernst May e Erich Mendelsohn.

⁴² O bairro de Weissenhof foi concebido e construído em 1927 com a participação de 17 arquitetos da vanguarda europeia, entre os quais Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Hans Scharoun. Para descrever a exposição de Weissenhoff, Warchavchik justapõe recortes de jornais alemães, sugerindo a tendência e público leitor de cada periódico.

⁴³ Lembramos que Warchavchik era casado com Mina Klabin, filha do industrial Samuel Klabin, cuja formação intelectual se fez nos círculos mais cosmopolitas da Europa. Mina, responsável pelos jardins das casas projetadas por seu marido, era irmã de Jenny Klabin, esposa do pintor de origem lituana Lasar Segall, formado por sua vez junto à vanguarda alemã, e, desde 1923 no Brasil, continuava a manter seus contatos na Alemanha mesmo que por correspondência.

⁴⁴ Conforme demonstrou Cecília de Lara, o programa nacionalista será responsável por uma aproximação entre modernismo e romantismo em ensaístas e colaboradores da revista **Terra Roxa**, assim como Cândido Motta Filho “Ora, o nacionalismo constitui programa essencial para todos os povos livres. Não o criaram por capricho, mas o aceitaram como uma fatalidade. Cresceu no Romantismo. E se repete agora, brilhantemente [...] Nele não vejo restrição à universalidade estética [...] por ele chegaremos às mais louváveis amplitudes [...] toda arte que não tiver um fundo local e não partir daí para a generalização não é arte”; ou mesmo um historiador como Sérgio Buarque de Hollanda, ao afirmar que “O velho jacobinismo dos nossos românticos de 1860 [...] começa a ser brilhantemente ressuscitado pelos nossos românticos de 1926” (LARA, 1972, p. 161-162).

década de 1920 – permitem compreender a fortuna crítica de Warchavchik. Apesar de homenageado como um dos precursores da moderna arquitetura brasileira, juntamente com Lúcio Costa e Emílio Baumgart, em 1933 no I Salão de Arquitetura Tropical,⁴⁵ Warchavchik sofreria com o paradigma da historiografia para o qual muito contribuiu Lúcio Costa, com o seu Depoimento (1948), no qual – embora jamais contestada a prioridade de Warchavchik na construção das primeiras casas modernistas, assim como a “saudável ação demolidora de Flávio de Carvalho” – afirmava que:

a obra pioneira do nosso querido Gregório e a personalidade singular do Flávio de nada podem adiantar, porquanto o que se passou então aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda quando o primeiro houvesse realizado a sua obra alhures, e o segundo espairesse exilado, desde bebê, em Paris ou na Passárgada. E isto porque as realizações posteriores ao “advento” do arquiteto [...] Oscar Niemeyer [...] têm vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação tendente a repor a arquitetura sobre bases funcionais legítimas. Não foi de segunda ou terceira mão, através da obra do Gregório, que o processo se operou: foram as sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1936, que frutificaram (COSTA, 1995, p. 198).

O internacionalismo aparente no manifesto de Warchavchik e o cosmopolitismo do autor – que efetivamente carregava consigo a multinacionalidade, ao contrário de algumas personalidades da vanguarda brasileira como Mário de Andrade, um cosmopolita sem jamais ter saído de seu lugar de origem (SCHWARTZ, 1983, p. 6-7) – provocaram críticas ferozes tanto por parte dos acadêmicos, representados por Christiano Stockler das Neves, como dos adeptos do neo-colonial representados por José Mariano Filho, que faziam uso da mesma argumentação elaborada ainda em 1928 pelo teórico suíço da arquitetura nazista Alexander Von Senger (1940-1968), em seu *Krisis der Architektur*, com relação a Le Corbusier e sua revista *L'Esprit Nouveau*. Para Von Senger, a obra de Le Corbusier não passava de uma síntese das tendências russas, alemãs e austríacas, atuando como “propaganda bolchevista disfarçada” (cf. BANHAM, 1979, p. 474), tendo servido como fontes para a arquitetura da Bauhaus, para o Ring, assim como para o movimento russo (cf. JONES, 1999, p. 138).

⁴⁵ Organizado pela Associação de Artistas Brasileiros, o I Salão de Arquitetura Tropical contou com profissionais estrangeiros Anton Floderer, Alexandre Buddeus, e Alexandre Altberg, e nacionais, entre os quais alguns cujos nomes tornar-se-iam incidentes para os desenvolvimentos futuros da moderna arquitetura brasileira: Affonso Reidy, Luiz Nunes, Marcelo Roberto e Alcides da Rocha Miranda.

WLADIMIRO ACOSTA E O AMBIENTE ARQUITETÔNICO EM BUENOS AIRES

Wladimiro Acosta (1900-1967) estabeleceu-se em Buenos Aires, na Argentina, em 1928, um ano antes da passagem de Le Corbusier pela cidade que então abrigava mais de dois milhões de habitantes, quase metade deles estrangeiros. Centro político e financeiro do país, Buenos Aires era o porto de saída de toda a produção agrícola que colocava a Argentina entre as maiores economias mundiais. Com sua aparência híbrida, a cidade mesclava a rígida grelha colonial com edifícios ecléticos erigidos pelo governo e pela classe dirigente, travestidos não somente pelos estilos francês, gótico ou neoclássico, conforme os projetos de arquitetos locais e estrangeiros de formação européia, mas também pelo estilo neo-colonial de acordo com o espírito nacionalista que se difundiu por toda a América Latina no pós Primeira Guerra. Nesse sentido, assim como sugeriu Schwartz para o caso brasileiro, a vanguarda portenha, liderada pela figura de Victoria Ocampo, também se dividiu entre as incidências da vanguarda européia e a tradição, porém com maior diversidade semântica, conforme apontou Beatriz Sarlo ao desenvolver o conceito de cultura de mescla para a sociedade argentina do período. Essa diversidade foi explicitada nas diferenças entre o criollismo urbano, pregado por Alberto Prebisch, e a revolução estética e política dos intelectuais agrupados ao redor da revista **Contra**, assim como no paradoxo da residência em “estilo moderno” projetada por Alejandro Bustillo para Ocampo (1929). Ainda no campo da arquitetura La Platense, a própria Sociedade Central dos Arquitetos abrigava em seu interior distintas orientações e, nesse sentido, também poderia ser entendida como a expressão da cultura de mescla referida por Sarlo.

Em sua publicação póstuma **Vivienda y clima** (1976), Acosta descreveu o ambiente arquitetônico de Buenos Aires no qual, conforme relata, a arquitetura oscilava entre o colonial e o clássico, ou “o pseudo-clássico francês”, e a nova arquitetura surgia como contraponto ao ecletismo estabelecido, sugerindo que a própria casa de Victoria Ocampo, aparentemente racionalista, era o produto da linguagem estilística escolhida por seu arquiteto, Alejandro Bustillo:

A arquitetura de Buenos Aires é um fenômeno paradoxal. Enquanto na Europa os arquitetos já não perdiam tempo com polêmicas pró ou contra a arquitetura moderna [...] e faziam obras modernas, em Buenos Aires a maior parte do público ignorava a existência deste fenômeno ou o percebia como algo exótico, “futurista”, “meio louco”. Os poucos

arquitetos que timidamente tentavam afastar-se dos “estilos” geralmente aceitos eram também considerados como “futuristas” e “meio loucos”. A arquitetura moderna surgiu aqui a título de escândalo social. É notável que um dos primeiros edifícios modernos não foi uma casa coletiva, uma residência popular mas uma residência luxuosa surgida como iniciativa de uma dama que naquele momento exercia a liderança intelectual no país. Curiosamente, para se projetar esta obra “moderna” escolhe-se um arquiteto especializado em “estilo francês”, que quase simultaneamente publicou um extenso artigo em que combatia a nova arquitetura, julgando-a como uma espécie de competição desigual [...] em outras palavras, ele via na nova arquitetura somente o fato externo de lavar, barbear e vestir com formosura o selvagem (ACOSTA, 1976).

Ao contrário do isolamento inicial de seu colega, a inserção de Acosta no cenário portenho nos inícios da década de 1930 se deu no corpo de um grupo de arquitetos que, apesar de uma formação acadêmica e por vezes um apego muito mais prático do que ideológico em relação às vanguardas, era responsável por uma produção equilibrada, influenciada pelo racionalismo alemão, pela obra de Robert Mallet Stevens e pelo americanismo, como recipiente de uma cultura arquitetônica e urbana. Efetivamente, o nome de Acosta iria destacar-se junto ao de Alberto Prebisch e Antonio Ubaldo Vilar (1887-1966) na primeira modernidade argentina (KATZENSTEIN, 1992, p. 59). Alberto Prebisch propunha uma interpretação dos princípios do Movimento Moderno sob a perspectiva da particularidade das questões locais, adotando uma chave mais estética que social, e Antonio Vilar, depois de uma adesão inicial estrita ao funcionalismo, assumia já no fim da década de 1930 a influência das correntes da arquitetura européia compromissadas com o vernacular e o monumentalismo. Já Acosta, aquém da corrente, permaneceu convicto da idéia da arquitetura como um fenômeno social e do desenvolvimento das formas como resultado do progresso da técnica, o que impedia a sua efetiva integração no corpo tanto das elites aristocráticas, representadas pela Associação dos Amigos da Arte, como nos círculos ligados ao poder e às instituições tradicionais, como a Sociedade Central dos Arquitetos.

OS ESCRITOS DE WLADIMIRO ACOSTA

As elaborações teóricas de Acosta, maturadas nos círculos progressistas entre Berlim e Frankfurt entre 1922 e 1927, são resultado dos debates do modernismo centro-europeu, em meio aos influxos das experiências

arquitetônicas e urbanísticas americanas e soviéticas. Diferentemente de Warchavchik, o discurso de Acosta visava atuar diretamente sobre as questões da arquitetura e do urbanismo nas grandes aglomerações urbanas da América Latina e em especial em Buenos Aires, a partir da análise das condicionantes físicas, econômicas e sociológicas da região. Os seus principais temas foram explicitados em duas publicações – **Vivienda y ciudad** (1937) e **Vivienda y clima** (1976), editada postumamente por sua esposa, a psicanalista Telma Rea – e compreendem: a) a forma arquitetônica e o princípio helios; b) a moradia operária; c) os *city blocks* como resposta às aglomerações contemporâneas e à cidade linear.

a) a forma arquitetônica e o princípio helios: visando adaptar a linguagem da arquitetura moderna às condições físicas e à geografia humana das Américas, Acosta propôs o sistema Helios. No entanto, os estudos do arquiteto acabaram limitados à questão do conforto térmico, alcançado através da orientação do edifício, suas aberturas, e do uso de planos verticais e horizontais como anteparos. Destacando a correspondência entre a arquitetura moderna e os desenvolvimentos das ciências médicas e das condições higiênicas da moradia, Acosta revelava o seu conhecimento das obras mais recentes de Sigfried Giedion ou Adolf Behne e, antes deles, Le Corbusier,⁴⁶ das proposições do naturismo, e das práticas da Helioterapia, disseminada desde o início do século pelo médico Auguste Rollier (1874-1954) não somente para a profilaxia e cura da tuberculose, mas como parte do processo formativo nas escolas, destacando a importância da reconquista da sintonia orgânica entre o corpo e a natureza, formulação que encontramos presente na obra teórica e projetual de Acosta.

b) a moradia operária: a partir da análise das condições de vida da população operária em Buenos Aires, Acosta sugere uma normalização para o planejamento e a construção de novas moradias para essa camada da população, utilizando os instrumentais teóricos e práticos dos arquitetos e urbanistas alemães da República de Weimar – e particularmente as experimentações levadas a cabo por Ernst May para Frankfurt am Main e suas comunidades satélites através do plano regional do *New Frankfurt* –, durante a gestão de Ludwig Landmann e sua *Kulturpolitik*, mencionando particularmente Römerstadt e Praunheim. Seus textos são plenos de referências à revista mensal *Das Neue*

⁴⁶ Sigfried Giedion, **Befreites Wohnen. Licht, Luft, Oeffnung** [Liberated Dwelling. Light, Air, Opening. Moradia liberada. Luz, ar, aberturas], (1929); Adolf Behne, **Wochenende, und was man dazu braucht**; Le Corbusier, **Vers une architecture** (1923).

Frankfurt, dirigida por Ernst May (1886-1970) e Fritz Wichert; às produções da *Kunstschule*, relacionadas com *Die Wohnung für das Existenzminimum* ou a habitação mínima, representadas pelas propostas de mobiliário de Franz Schuster, e pela cozinha de Margaret Schütte-Lihotzky. Para o desenvolvimento de seu projeto de habitação mínima para Buenos Aires (1934-1935), Acosta utiliza ainda os diagramas de Alexander Klein para a *Reichsforschungsgesellschaft* (*National Housing and Building Research Society*) (1928), e as propostas de Gropius para a habitação mínima, formuladas em escritos como “As bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades industriais” (*Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung*) (1930) e “As Construções Baixas, Médias ou Altas?” (*Die Wohnformen: Flach-, Mittel- oder Hochbau?*) (1929).

O seu engajamento e a crença na idéia de arquitetura como um fato social transparecem nas inúmeras referências às discussões da vanguarda arquitetônica russa. Nesse sentido, o arquiteto pode ter sido envolvido pelo debate através da imprensa especializada alemã que publicava os escritos de El Lissitzky (*G- Zeitschrift für elementare Gestaltung*), Ludwig Hilberseimer (*Sozialistische Monatshefte, Russia*, 1930), ou pelos testemunhos dos arquitetos e artistas alemães engajados nas fileiras da Revolução, como Bruno Taut; ou então, visto que tinha domínio da língua, diretamente pelas revistas russas como a *AS* [**A arquitetura contemporânea**], dirigida por Aleksandr Vesnin e Moisej Ginzburg.

É a partir dessa última hipótese que entendemos propostas como a “edificação coletiva”, conforme as elaborações dos arquitetos e urbanistas russos concretizadas no projeto do Narkomfim de Moisej Ginzburg e Ignatii Milinin (Moscow, 1928-1930), bem como a cidade linear, que provavelmente alcançou Acosta não a partir de Arturo Soria y Mata, ou Charles Gide, mas a partir das fontes russas, sejam elas El Lissitzky ou Nikolai Milioutine (Sotsgorod, 1930), às quais os arquitetos alemães engajados, como Ernst May ou Arthur Korn, também teriam tido acesso. Sobre a cidade linear, Acosta afirmaria que, como uma síntese entre a cidade e o campo, ela seria a expressão espacial “de uma ordem de relações estabelecida entre os homens pelo trabalho coletivo socialista”.

c) o city block: a mais elaborada proposição teórica de Acosta para Buenos Aires também é resultado da formação alemã do arquiteto e fundamenta-se na concentração da população em grandes blocos e na liberação de áreas

de espaço verde. A primeira formulação tem como referência o projeto de Ludwig Hilberseimer para a *Hochhausstadt* (1924), *the Highrise City*, publicado na obra *Großstadtarchitektur*, 1927. Assim, se para Hilberseimer a *Hochhausstadt* representava a implantação na Europa dos visionários projetos americanos de cidades de arranha-céus, Acosta seria responsável por transplantar o conceito da cidade de arranha-céus novamente para a América, propondo os mesmo instrumentos de regulação do crescimento urbano, e a circulação, mesmo que em seu desenho Acosta tenha utilizado os blocos cruciformes sugeridos por Le Corbusier para a sua cidade de 3 milhões de habitantes (1922). Se, no final da década de 1920 e inícios de 1930, os projetos de Hilberseimer parecem buscar um ambiente mais humano a partir dos conceitos de descentralização e de cidade linear, o mesmo acontece com o projeto do *Block City* de Acosta, que desenvolveu-se no sentido da busca por um equilíbrio maior entre superfícies verdes e edificadas a partir da alternância entre *city blocks* e parques, mantendo porém a forma e o dimensionamento originais do traçado urbano da cidade de Buenos Aires. O arquiteto agrupa as quadras originais de 130 metros de distância entre eixos, de modo a obter 260 metros de distância entre eixos, aproximando-se da proposição corbusiana. Versões posteriores do *city block* utilizam blocos implantados seguindo uma orientação linear, de acordo com as propostas contemporâneas de Hilberseimer e Korn na Alemanha, ou então de Le Corbusier em Alger e Rio de Janeiro, ou da *Broadcare City* de Frank Lloyd Wright.

A FORTUNA CRÍTICA DE GREGORI WARCHAVCHIK E WLADIMIRO ACOSTA

Tanto na Argentina como no Brasil, o final da década de 1920 e o início da de 1930 foram marcados por grande atividade no sentido de afirmação de uma linguagem moderna e do estabelecimento de laços com o modernismo arquitetônico internacional.

Em 1929, Le Corbusier desembarcou em Buenos Aires a convite de Victoria Ocampo, e patrocinado pela *Asociacion Amigos del Arte* (AAA), pela Faculdade de Ciencias Exatas (FCE) da Universidade de Buenos Aires e pela *Asociacion Amigos de la Ciudad* (AAC). Foi nessa oportunidade que ele conheceu Acosta, então trabalhando junto com Alberto Prebisch. Poucas semanas depois, durante a sua estadia em São Paulo, a convite de Paulo Prado, Le Corbusier encontraria Warchavchik. No entanto, se a visita do mestre suíço ao Brasil renderia a Warchavchik o convite para atuar como representante do CIAM

na América Latina,⁴⁷ Wladimiro Acosta, sem a recomendação particular de Le Corbusier ou do próprio Warchavchik, conseguiria o apoio do secretário geral da organização, Siegfried Giedion, somente em 1935. Em 1931, as obras de Warchavchik seriam publicadas no livro de Alberto Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*⁴⁸; no mesmo ano, Frank Lloyd Wright, em passagem pelo Brasil, faria uma série de visitas ao recém-completado projeto da residência na Rua Toneleros, no Rio de Janeiro.

Tanto Warchavchik como Acosta ainda produziriam, neste período, algumas residências prototípicas, projetos que seriam divulgados junto com seus textos – no caso de Acosta, em revistas como a argentina **Nuestra Arquitectura**, ou a **Actualidad**, publicada pelos intelectuais da esquerda argentina; no caso de Warchavchik, nos jornais brasileiros, visto que no Brasil, com exceção da revista **Base**, as publicações especializadas ainda se encontravam nas mãos dos tradicionalistas e acadêmicos.

Enquanto Warchavchik lecionou por quase um ano na Faculdade de Belas Artes no Rio de Janeiro a convite de Lúcio Costa – com quem manteve uma sociedade até 1933 –, Acosta desenvolveu suas propostas urbanas, parcialmente concretizadas no início dos anos 1940 com o projeto da casa coletiva *Hogar Obrero* (1941-1950), iniciativa que articulava socialismo, habitação social e arquitetura moderna (BALLENT, 1989) no contexto do amplo programa da *Cooperativa de Consumo, Edificacion y Credito Ltda - El Hogar Obrero*, e do qual participavam ainda os arquitetos Fermin H Bereterbide (1899-1979) e Alfredo Felicios. O mesmo tema seria apropriado anos depois pelos arquitetos peronistas em seus projetos de habitação social.

O final da década de 1930 no Brasil abriria as portas para o período de crescimento industrial e urbano. Com o mercado imobiliário aquecido, e desgastado pelas críticas ferozes que alcançavam não somente a arquitetura moderna mas também a sua condição de imigrante, Warchavchik retirou-se do debate público voltando-se para as atividades de projeto e construção em um amplo círculo de clientes formado especialmente pela elite imigrante e paulista. Os fascismos europeus e a Segunda Guerra provocaram uma nova

⁴⁷ Escrevendo para Giedion, do “interior da casa absolutamente simpática” de Warchavchik em São Paulo, Le Corbusier, após a sua passagem pela Argentina, onde havia conhecido Acosta, informa da disposição de um grupo de arquitetos modernos brasileiros de incorporar-se ao CIAM, informando da possibilidade de formação de um grupo argentino (1929).

⁴⁸ Em 1933 Sartoris também escreveu a Wladimiro Acosta pedindo material referente à sua produção, de modo que pudesse ser incluído na edição revisada de sua *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*. No entanto, o trabalho de Acosta não chegou a ser publicado.

leva migratória para o país, trazendo consigo profissionais da arquitetura, maturados junto aos desenvolvimentos do movimento moderno. Esses arquitetos encontrariam um primeiro abrigo nos escritórios de arquitetura já estabelecidos, como o de Warchavchik e Neumann, e, introduzindo novas perspectivas projetuais, levariam o arquiteto a uma revisão de linguagem, ao mesmo tempo que à ampliação de suas temáticas, que passaram a abarcar não somente as residências e os edifícios comerciais e residenciais, mas também as escolas, os hospitais, os edifícios religiosos, clubes e estádios.

Em 1942, Oscar Niemeyer concluiu o Conjunto da Pampulha e, em 1943, o MoMA publicou o livro **Brazil Builds**, no qual Philip Goodwin, sob a influência de Lúcio Costa, mesmo fazendo referência à presença dos arquitetos imigrantes no corpo da produção arquitetônica brasileira, já indicava o paradigma da historiografia da arquitetura moderna no Brasil, marcado pela afirmação do binômio nacionalidade e modernidade, a partir do qual a arquitetura moderna brasileira seria identificada nas obras do grupo dos arquitetos cariocas liderados por Oscar Niemeyer. A mesma perspectiva continuaria presente até meados da década de 1960, eclipsando, conforme sugeriu Agnaldo Farias, o papel fundador desempenhado por um imigrante como Warchavchik (FARIAS, 1990). Em 1965, com o apoio de Pietro Maria Bardi, foi publicada a primeira monografia sobre o arquiteto, seguida de uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1971. No entanto, estas iniciativas preocuparam-se em focalizar as primeiras obras do arquiteto, sem registrar a diversidade de temáticas com as quais o arquiteto trabalhou e que compreenderam – além das residências – edifícios comerciais, clubes, hospitais, edifícios religiosos e escolas. Do mesmo modo, o seu papel, talvez não mais como catalisador, mas como intermediário, numa rede de intercâmbios que envolveu arquitetos, artistas, fotógrafos, empresários e intelectuais imigrantes em São Paulo, também não foi contemplado pela historiografia.

Exilado no *milieu* de intelectuais imigrantes em Buenos Aires, junto a personalidades como o casal de fotógrafos Horacio Coppola e Greta Stern, ou o escritor Alberto Gershunoff, Wladimiro Acosta, ao contrário de Warchavchik, devido à sua personalidade e suas limitações físicas, mas talvez mesmo por conta de seu engajamento, não conseguiu formar uma clientela que permitisse uma diversidade maior de temáticas, apesar do conjunto de hospital e asilo na província de Santa Fé⁴⁹ e dos projetos venezuelanos de escolas.⁵⁰ No

⁴⁹ Colonia de Alienados de Oliveros e Hospital Psiquiátrico, na Província de Santa Fé (1939).

⁵⁰ Escuela unificada de aplicacion del Instituto Pedagógico, e escolas rurais experimentais em Caracas (1947).

entanto, a sua produção manteve uma coerência absoluta com relação aos seus desenvolvimentos teóricos e, nesse sentido, ao seu didatismo. Efetivamente, seu didatismo, demonstrado em inúmeras conferências fora do país,⁵¹ marcou uma geração de arquitetos, seus alunos de Composição Arquitetônica entre 1957 e 1966, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Buenos Aires. O seu primeiro livro, **Vivienda y ciudad**, foi publicado em 1937. Em 1971, após seu falecimento, sua esposa, a psicanalista Telma Reza, publicou uma compilação de seus textos, **Vivienda y clima**. A partir da década de 1980, sua trajetória vem sendo contemplada com inúmeros estudos a partir de distintas chaves.⁵²

Se a interação entre o nacional e o estrangeiro foi difícil, em Warchavchik e Acosta, ainda que marcados pela condição de exilados, o diálogo com a paisagem local se efetivou por meio do desenho e da “vontade de trabalhar com um espírito novo”, posto que “trópico viçoso não espanta todas as sobras, o sol nunca basta para secar os náufragos encharcados” (DINES, 2004, p. 17).

ON UTOPIA AND EXILES IN LATIN AMERICA

ABSTRACT

The article propose a comparative study between two immigrants architects of Russian origins established in Latin America since de 1920s: Gregori Warchavchik in Brazil and Wladimiro Acosta in Argentina. My analysis follows three main approaches. The first one, search to identify the theoretical sources of the architects' main manifestos within their exiles. The second approach aims to recompose the network of relations forged between both architects, the institutions, and personalities of the local and international modernism. Finally, the last perspective, suggests the understanding of Warchavchik and Acosta fortuna critica considering the historiographical commitments of modern Brazilian architecture with the construction of a national narrative between the 1940s and 1960s.

KEY-WORDS: CLAM. Immigrant Architects. Latin American Architecture.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, W. **Textos, proyectos y obras**. Testimonios sobre el maestro. Universidad de Buenos Aires: Nobuko, 2007.

⁵¹ Sobre as conferências proferidas por Acosta fora da Argentina, consultar a cronologia incluída por Arnaldo Gaite (2007) em sua coletânea.

⁵² Entre as publicações monográficas mais recentes, mencionamos: Otxotorena (2008); Gaite (2007); Adagio e Muller (2008).

_____. **Vivienda y clima**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; SAIC, 1976.

_____. **Vivienda y ciudad**. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1947.

ADAGIO, N.; MULLER, L. **Wladimiro Acosta. Del City Block a la Pampa**. Plan de Salud de la Provincia de Santa Fe – 1938-1942. Santa Fe: Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, 2008.

AMARAL, A. Do modernismo à abstração (1910-1950). In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso do lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 119-131.

ANSKY, S. **The Enemy at his Pleasure**. A Journey Through the Jewish Pale of Settlement During World War I. New York: Henry Holt and Company, LLC, 2002.

AVINS, C. J. Introduction. In: BABEL, I. **1920 Diary**. New York: Yale University Press, 1995.

BABEL, I. **1920 Diary**. Nova York: Yale University Press, 1995.

BALLENT, A. **Socialismo, vivienda y ciudad: la Cooperativa El Hogar Obrero**. Buenos Aires, 1905-1941. 1989. Disponível na *web*: <http://www.elhogarobrero1905.org.ar/Eho1989201.htm>

BANHAM, R. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARDI, P. M. **Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1971. [Catálogo de exposição]

_____. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BENEDETTI, M. de; PRACCHI, A. (Org.). **Antologia dell'architettura moderna**. Testi, manifesti, utopie. Bolonha: Nicola Zanichelli Editore, 1997.

CALIL, C. A. Tradutores do Brasil. In: **BRASIL, 1920-1950**. Da antropofagia a Brasília. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 325-349.

CAPOBIANCO, M. S. E. Marcello Piacentini. **ArQ – Architettura italiana, 1920-1939**, n. 12, p. 143-158, 1996.

CIUCCI, G. **Gli architetti e il fascismo**. Architettura e città, 1922-1944. Torino: Einaudi, 2002.

COSTA, L. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DINES, A. **Morte no paraíso**. A tragédia de Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ETLIN, R. A. **Modernism in Italian Architecture, 1890-1940**. Cambridge: The MIT Press, 1991.

FARIAS, A. A. C. **Arquitetura eclipsada**. Notas sobre História e Arquitetura, a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 1990.

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

GAITE, A. **Wladimiro Acosta: textos, proyectos y obras**. Testimonios sobre el maestro. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

GIEDION, S. **Space, Time and Architecture**. The growth of a new tradition. Cambridge: Harvard University, 1997.

HEREU, P.; MONTANER, J. M.; OLIVERAS, J. **Textos de Arquitectura de la Modernidad**. Madri: Nerea, 1994.

JABOTINSKY, V. **The Five: a novel of Jewish life in turn of the century Odessa**. Ithaca: Cornell University, 2005.

JONES, P. B. **Hugo Häring**. Stuttgart: Axel Meages, 1999.

JORDY, W. H. **The impact of European modernism in the mid-twentieth century**. New York: Oxford University Press, 1986.

KATZENSTEIN, E. Argentine architecture of the thirties. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, p. 54-75, 1992.

KOPP, A. **L'architecture de la période stalinienne**. Grenoble: Presses Universitaire de Grenoble; École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1985.

LARA, C. de. **Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

LIERNUR, J. F.; ALIATA F. **Diccionario de Arquitectura en la Argentina**. Estilo, obras, biografias, instituciones, ciudades. Buenos Aires: AGEA, 2004.

LIERNUR, P. Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán. Consideraciones acerca de los fundamentos ideológicos del sistema Hélios. In: GAITE, A. **Wladimiro Acosta: textos, proyectos y obras. Testimonios sobre el maestro.** Buenos Aires: Nobuko, 2007.

LÖWY, M. O messianismo judeu e as ideologias políticas modernas. In: SLAVUTZKY, A. **A paixão de ser.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 151-172.

MARCOVITCH, J. **Pioneiros & empreendedores.** A saga do desenvolvimento no Brasil. São Paulo: Edusp, 2003.

MARIANO FILHO, J. **À margem do problema arquitetônico nacional.** Rio de Janeiro: Estúdio de Artes Gráficas C. Mendes Junior, 1943.

MAZA, F. **O idealismo prático de Roberto Simonsen: ciência, tecnologia e indústria na construção da nação.** Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2002.

MAZZUCHELLI, A.-M. Richard Neutra. **Casabella**, n. 85, p. 18-19, jan. 1935.

MEYER, H. **Il Bauhaus e la Società Benedetti.** In: BENEDETTI, M. de; PRACCHI, A. (Ed.). **Antologia dell'architettura moderna.** Testi, manifesti, utopie. Bolonha: Zanichelli, 1988. P. 557-558.

MOSQUERA, C. M. Depoimento. In: GAITE, A. **Wladomiro Acosta: textos, proyectos y obras. Testimonios sobre el maestro.** Universidad de Buenos Aires: Nobuko, 2007.

NEDAVA, J. **Trotsky and the Jews.** Filadélfia: Jewish Publication Society of America, 1972.

OTXOTORENA, J. M. (Dir.) **Wladimiro Acosta, 1900-1967.** Pamplona: T6 Ediciones, 2008.

PRADO, Y. de A. Depoimentos para uma História da Arquitetura em São Paulo. In: GFAU. **Depoimentos 1.** 1960.

PIACENTINI, M. Il momento architettonico all'estero. **Architettura e Arti Decorative**, (1), p. 32-76, maio/junho 1921.

RECA, T. Prefacio. In: ACOSTA, W. **Vivienda y clima.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

ROSSI, P. O. Caratteri stilistici nell'architettura di Roma degli anni Venti. Quale strada per uscire dall'ecclettismo? **ArQ – Architettura Italiana, 1920-1939**, n. 11, p. 41-62, 1996.

SCARROCHIA, S. **Albert Speer e Marcello Piacentini: L'architettura del totalitarismo negli anni trenta.** Milão: Skira, 1999.

SCHNAPP, J. T.; ROCHA, J. C. de C. Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 trip to South America. **South Central Review**, v. 13, n. 2/3, p. 105-156, 1996.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Edusp; Iluminuras; FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, J. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20.** Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SHAT'SKIKH, A. Jewish artists in the Russian avant-garde. In: GOODMAN, S. T. (Org.). **Russian Jewish Artists.** Munique: Prestel-Verlag, 1996. p. 74-80.

SOUZA, R. F. C. de. **O debate arquitetônico brasileiro: 1926-1936.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2005.

TOLEDO, B. L. de. **São Paulo: três cidades em um século.** São Paulo: Duas Cidades, 1981.

WAGNER, O. **Modern Architecture.** Santa Mônica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.

WARHAVCHIK, G. **Arquitetura do século XX e outros escritos.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WARHAFTIG, M. **Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon.** Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2005.

YEYKELLIS, I. A. Anatra: Odessean Entrepreneur, 1914-1919. **The Historian**, v. 61 (2), 1999.