
INTRODUÇÃO

As transformações de ordem infraestrutural, econômica, política e cultural vividas pela Argentina e pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX também estão relacionadas às experiências de modernização europeias. Quanto as inovações na arquitetura e no desenho industrial, semelhante influência também é observada, embora cada país sul-americano tenha vivenciado de modo particular essas repercussões.

A arquitetura moderna, materialização urbana desses postulados inovadores, seja subvencionada por membros mais arrojados das elites locais ou patrocinada pelo Estado, incrustava a olhos vistos seus primeiros estandartes nesta região. Em São Paulo, a casa modernista (1927), de Gregori Warchavchik; em Buenos Aires, o Obelisco

(1936), desenhado por Alberto Prebisch; no Rio de Janeiro, o Palácio Gustavo Capanema, prédio do Ministério de Educação e Saúde (1937–1943), obra inspirada em Le Corbusier e orquestrada por Lucio Costa. Na América Latina, cidade, modernidade e arquitetura se equacionavam de modo particular, como afirma Gorelik:

A ambição mais profunda da arquitetura moderna ratifica não só a visão da cidade americana como produto genuíno da modernidade, mas sobretudo como máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la. Porque na América Latina a cidade, como conceito, foi pensada como o instrumento para se chegar a outra sociedade, precisamente a uma sociedade moderna. O que significa, é claro, que neste continente a modernidade foi um caminho para se chegar ao desenvolvimento, não sua consequência: a modernidade impôs-se como parte de uma política deliberada para conduzir ao desenvolvimento, e nessa política a cidade foi um objeto privilegiado. (GORELIK, 2005, p.49)

Essas metrópoles sul-americanas foram tão determinantes para a reelaboração das tendências vanguardistas internacionais quanto o próprio trânsito de artistas, arquitetos e agitadores culturais que nelas se apoiou. E é nesse intercâmbio cultural entre Europa e América do Sul, ainda nas décadas de 1920 e 1930, que se concentra este artigo, com o objetivo de delinear tal panorama a partir de recortes das trajetória dos bauhausianos Alexander Büddeus, Alexander Altberg, Grete Stern e Horacio Coppola, bem como de Le Corbusier, Pietro Maria Bardi, Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta.

Esses imigrantes, gozando de distintos graus de notoriedade e na condição de residentes ou visitantes, contribuíram para o desabrochar da corrente modernista no Brasil e na Argentina, por meio da concepção e do desenvolvimento de projetos inovadores em segmentos variados, nas cidades de Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. Essa breve recuperação histórica não só dá visibilidade a nomes pouco conhecidos como os arquitetos Büddeus e Altberg, como

também favorece a compreensão de um período em que os princípios modernistas no design, ainda recém-formulados no contexto europeu, reverberavam na América do Sul, preparando o terreno para a instauração do desenho industrial moderno nesses países a partir do final da década 1940.

O panorama aqui apresentado resulta de revisão de literatura no campo da História do Design e da Arquitetura e é desdobramento de pesquisa de doutorado (AMORIM, 2015), a qual investigou comparativamente a introdução do design moderno no Brasil e na Argentina nas décadas de 1950 e 1960, segundo o discurso das revistas brasileiras especializadas *Habitat* e *Mirante das Artes,&tc*, e das argentinas *nueva visión* e *Summa*.

ANOS 1920–1930: ARQUITETURA MODERNA E DESENHO INDUSTRIAL

No início do século XX, as vanguardas europeias – e em especial a corrente constituída por construtivistas, funcionalistas e produtivistas – tiveram papel importante na formulação dos pressupostos modernistas do desenho industrial, tanto em relação à sua função na sociedade industrializada, quanto aos conceitos funcionais e estéticos para o desenvolvimento de objetos, comunicação visual e interiores (BRAGA, 2011).

Nesse período, nasciam na Europa, associações e escolas que pregavam o desenvolvimento da indústria moderna como meio para a reforma social e cultural. Em Moscou, destaca-se os VKhUTEMAS/ VKhUTEIN (1918-1930), ateliês superiores técnico-artísticos estatais, exemplo de orientação vanguardista no ensino da arte e da

arquitetura soviéticas (MIGUEL, 2006). Na Alemanha, sobressaem iniciativas como a Deutscher Werkbund (1907) e a Bauhaus (1919–1933), cujas repercussões internacionais se faziam presentes, alguns anos mais tarde, na Argentina e no Brasil.

Vale ressaltar que, desde 1890, a Alemanha e os Estados Unidos vinham apresentando desenvolvimento crescente no setor industrial, fazendo com que, logo após a virada do século, a Grã-Bretanha, em declínio econômico, já não detivesse o protagonismo nesse setor. De acordo com Chipkin, ao priorizar investimentos mais lucrativos no exterior – dentre os quais figuravam negócios na Argentina e no Brasil –, a Inglaterra deixou de modernizar sua produção interna e viu o impulso da industrialização no século XX surgir em outro país:

[...] uma nação industrial mais nova como a Alemanha, que, desejando conquistar novos mercados de além-mar, tradicionalmente preservados pelas potências marítimas mais antigas, estudou sistematicamente os produtos de seus concorrentes, e, através da seleção tipológica e de um novo design, ajudou a forjar a estética da máquina do século XX. (CHIPKIN apud FRAMPTON, 2008, p.129).

Convertida em pouco tempo, pelo capitalismo industrial, num país caracterizado por centros de poder urbanos, amplo contingente proletariado e burguesia inquieta, a Alemanha se viu confrontada ainda em fins do século XIX com os desafios da modernização econômica e cultural. Dentre as respostas a esses desafios, estaria a criação da Deutscher Werkbund [Confederação Alemã do Trabalho], fundada em Munique, em 1907, e considerada o primeiro movimento em favor de uma arquitetura adequada à era da industrialização e de um desenho industrial funcional.

Constituída por artistas, arquitetos e empresários interessados na fabricação de produtos industriais de alta qualidade, a Werkbund congregava nomes como Hermann Muthesius, Henri van de Velde, Peter Behrens, Walter Gropius e Mies van der Rohe. Marcada por vigoroso debate e acirradas discordâncias internas, apostou na uniformidade estética e em soluções standardizadas para edifícios e objetos do cotidiano, acreditando que a própria produção mecanizada seria a saída para se romper com os efeitos da cultura capitalista e do comércio especulativo.

A indústria tinha de ser persuadida a produzir bens com responsabilidade estética, sem superfícies ornamentadas, e deixar que os objetos revelassem a sua verdadeira natureza. Deveriam deixar de tentar falar a linguagem da aristocracia do passado e mostrar, em vez disso, a realidade sobre a qual se baseava a modernidade: a produção industrial. (FRAMPTON, 2008, p.13).

Para tal, o grupo buscou envolver profissionais das artes aplicadas no processo de fabricação, direcionou o foco do discurso publicitário para a qualidade e a durabilidade dos produtos e investiu na educação para o gosto do consumidor. Essa experiência foi interrompida em 1938, com a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, sendo retomada após a Segunda Guerra (1939–1945). No Brasil, em 1929, o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sob direção do arquiteto Lúcio Costa e por ocasião da visita de Le Corbusier ao país, hospedou uma exposição sobre a Deutscher Werkbund.

Em 1919, entretanto, o bastião da arquitetura e do design como meios para a construção de uma sociedade melhor e mais justa também havia sido erguido pela Bauhaus, uma instituição estatal de ensino fundada na cidade de Weimar. Detentora de uma trajetória tão vigorosa quanto conturbada, e conduzida em sua maior parte pelo arquiteto Walter Gropius, a Bauhaus lidou com as inquietações relacionadas à melhoria dos produtos manufaturados e da arquitetura apoiando-se na ideia da obra de arte total [do alemão, *Gesamtkunstwerk*]. Essa filosofia, também abraçada pela Deutscher Werkbund e com raízes no protesto romântico do movimento inglês *Arts & Crafts*, propunha uma nova cultura universal num ambiente artificial totalmente reformado, onde o design teria papel fundamental. Subordinado à arquitetura – entendida como síntese de todas as atividades projetuais – o design era pensado enquanto ação construtiva, como reforça Cardoso:

Essa talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da Bauhaus: a ideia de que o design devesse ser pensado como uma atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana.(CARDOSO, 2004, p.118).

O espírito utópico da Bauhaus dos primeiros anos foi atenuado tanto em função de pressões externas, como o recrudescimento do nacional-socialismo no país nas décadas de 1920 e 1930, quanto de tensões internas das mais diferentes ordens. Entretanto, é importante notar que ali também, entre várias tendências e não sem sérias divergências, foi nutrida a abordagem do funcionalismo. Preceito que defende a função de um objeto – assim como de uma edificação – como aspecto determinante na configuração de sua forma ideal, tendo como recurso um repertório delimitado por rígidas convenções estéticas. Essa acabará sendo a face mais difundida da escola internacionalmente e pela qual, em consequência, a Bauhaus ganhará notoriedade na América Latina.

A influência bauhausiana na Argentina e no Brasil será sentida de modo mais enfático após a Segunda Guerra Mundial, inclusive por

meio da publicação de textos de autoria de antigos membros da instituição, como Walter Gropius, Lázlo Moholy-Nagy e Joseph Albers, em revistas como *Habitat e nueva visión*, entre outras.

No entanto, ainda na década de 1930, alguns jovens com passagem pela escola alemã – e por outras situações de projeto de orientação semelhante – imigram para a América do Sul, ajudando a semear no continente os fundamentos modernos da arquitetura, do desenho industrial, da fotografia e da comunicação visual.

Em busca do ganho material ou espiritual, do novo cliente ou da paisagem “outra”, ao encontro de um contexto político mais favorável ou para fugir de um regime persecutório, para civilizar ou verificar ganhos tidos como civilizatórios: o arquiteto moderno visto como um mestre viajou, e suas viagens, idas e retornos, fazem parte da própria história de difusão desse modernismo, assim como de sua modificação. (RUBINO, 2002, p. 69)

Sem a intenção de exaurir este tema ou de sintetizá-lo nas histórias de vida de alguns personagens, dentre eles certamente alguns arquitetos, observaremos a seguir instantâneos de distintas trajetórias individuais que ajudaram a dar contorno a esse momento de acentuada polinização cultural intercontinental.

AS ROTAS BAUHAUS–RIO DE JANEIRO E BAUHAUS–BUENOS AIRES

O arquiteto Alexander Buddeüs, ex-aluno da Bauhaus, chegou ao Brasil no final dos anos 1920 já tendo projetado obras importantes na Europa. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, logo começou a construir edifícios, a publicar seus primeiros artigos – traduzidos por Sérgio Buarque de Holanda –, até ser convidado por Lucio Costa para ensinar no renovado curso de arquitetura da ENBA, ao lado de outros arquitetos modernistas. No trecho abaixo, é clara a reverberação de sua formação projetual na prática docente:

Buddeüs difundiu na escola revistas racionalistas e funcionalistas alemãs, como a *Form e Modern Bauformen* e transmitia aos alunos um discurso radical sobre a nova arquitetura. “O modernismo não é uma evolução do tradicional, isto é, dos valores artísticos do passado, mas uma criação integral do nosso tempo. A orientação modernista é construtiva, social e econômica, ao passo que a orientação tradicional era artística, decorativa, simbólica”. Ensinava aos alunos: “a fachada deve ser o reflexo da planta”. (AZEVEDO, 2007, n.p.)

De acordo com Azevedo, as principais obras de Buddeüs no Brasil estão localizadas na Bahia: os prédios do Instituto do Cacau (1932–36) e do Instituto Normal da Bahia (1936–39), este último, de evidente influência bauhausiana. No entanto, um outro ex-aluno da Bauhaus também faria parte desta primeira fase do modernismo no Brasil.

Alexander Altberg, judeu nascido em Berlim, chegou ao país em 1932. Projetou algumas casas e apartamentos no Rio de Janeiro, e também o edifício-sede do Montepio dos Empregados Municipais (1935), sua única encomenda governamental (MOREIRA, 2005). O ano de 1933, entretanto, foi marcado pelo envolvimento de Altberg em outras duas iniciativas que merecem ser aqui destacadas: a organização do I Salão de Arquitetura Tropical e a criação do periódico *base* – revista de arte, técnica e pensamento.

Sua experiência prévia com a Exposição de Arquitetura Proletária (1931), ainda em Berlim, e a aproximação com os arquitetos Lucio Costa e Gregori Warchavchik, os quais na época partilhavam um escritório em sociedade no Rio de Janeiro, possibilitaram a Altberg tornar-se coorganizador do evento e responsável pelo catálogo e convite do Salão. De acordo com Moreira, além do *layout* dessas peças gráficas estar em sintonia com a linguagem visual das publicações alemãs de então, foi incluído no catálogo um texto programático de Walter Gropius e uma nota informando sobre o recente fechamento da Bauhaus em Dessau (MOREIRA, 2005).

Figura 1.

Revista *base*. Fonte: <https://qrqo.page.link/MLuC9>



A incursão de Altberg pelo campo editorial, no entanto, realizou-se com maior intensidade na revista *base*, projeto que capitaneou em resposta ao escasso número de publicações especializadas na área no país. Segundo Moreira, o objetivo da revista era tratar a arquitetura brasileira como fenômeno cultural, dentro de um contexto internacionalizado e em relação orgânica com outras artes. Contando com colaboradores de peso ligados ao círculo modernista, como Mário de Andrade e Quirino da Silva, tal desafio exigiu de Altberg dedicação integral:

Ele foi ao mesmo tempo seu editor, financiador, designer gráfico, ilustrador, autor, “curador” de textos e – por motivo de redução de custos – até mesmo tipógrafo. Montando letra por letra todas as matérias e anúncios, Alexandre usa esta oportunidade para impulsionar a revitalização das Artes Gráficas daquele período: utilizando-se somente da letra minúscula (*sic*), ele literalmente “constrói” blocos de texto, exagerando nos espaçamentos, quando necessário. Os textos são apresentados com, alternadamente, dois tipos de letra, em interação com barras e imagens em preto e branco. Por motivo de custos, ele utiliza uma só cor primária contrastante para confeccionar a capa e acentuar conteúdos. Seu procedimento vai além daquele que havia aprendido das revistas modernas alemãs dos anos 20 e dos “*Bauhausbücher*”, livros coordenados por Lászlo Moholy-Nagy. Sua Arte Gráfica não busca ser expressiva nem causar o choque, ela é consequentemente “moderna” no sentido estético e funcional. (MOREIRA, 2005, n.p.).

Sem fôlego financeiro, a revista *base* limitou-se a apenas três edições, publicadas nos meses de agosto, setembro e outubro de 1933. A efêmera existência da publicação, entretanto, não desmerece seu caráter renovador e mesmo pioneiro – editorial e graficamente – na abordagem e reflexão sobre a arquitetura brasileira durante a eclosão da corrente modernista no país.

Já em 1936, estabeleceram-se em Buenos Aires os fotógrafos Grete Stern e Horacio Coppola. No início da década de 1930, ambos haviam estudado na Bauhaus, em Berlim, com Walter Peterhans, na época, professor e diretor do departamento de fotografia. A mudança para a Argentina veio em consequência de um convite de Victoria Ocampo, editora de *Sur* e amiga de Coppola, para a montagem de uma exposição do trabalho do casal na redação de sua revista em Buenos Aires. O evento teve grande repercussão e ficaria conhecido como a primeira mostra pública de fotografia moderna no país. (GRETE STERN, 2013, n.p.)



Figura 2.

Grete Stern. Fonte:
<http://bauhaus-online.de/en/magazin/artikel/homage-to-horacio-coppola-and-grete-stern>



Em 1936, Coppola ainda seria encarregado pelo governo municipal de registrar visualmente a cidade de Buenos Aires por ocasião do 4º centenário de sua fundação, resultando no mítico livro *Buenos Aires visión fotográfica*. O arejado projeto gráfico de Attilio Rossi empregava a fonte geométrica sem serifa Futura, criada por Paul Renner, em 1927. Grete Stern concebeu a fotomontagem impressa na cinta do livro – a qual, na edição posterior, se converteria em capa. De acordo com Fernández, a visão de Coppola neste trabalho explora uma concepção urbana peculiar:

Figura 3.

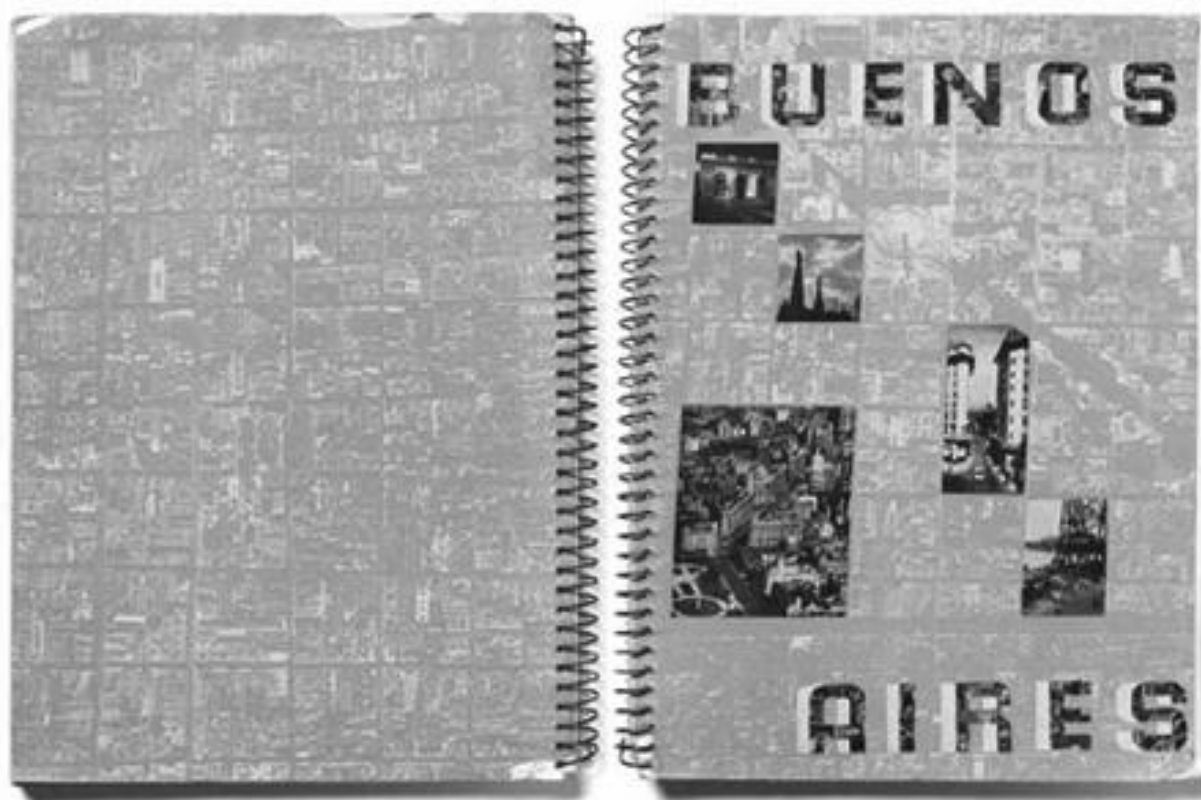
Horácio Coppola. Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/horacio-coppola>

Figura 4.

*Buenos Aires visión
fotográfica*, de 1936.

Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=9894>

na qual em vez de multidões há ruas vazias, e a imobilidade e a ‘lentidão’ substituem a velocidade e a vertigem dos futurismos. (...) A arquitetura e as vistas noturnas são as protagonistas de um livro urbano sem interiores nem retratos, sem lares nem famílias, no qual, quando aparecem pessoas, elas não têm mais importância que os demais detalhes urbanos. (FERNÁNDEZ, 2011, p.39)



Este projeto, de certa forma, relaciona-se com vivências anteriores de confronto e reflexão a respeito da condição de modernidade de Buenos Aires, quando nos anos 1920, antes de seguir para a Europa, Coppola e o escritor Jorge Luís Borges empreendem passeios pelos subúrbios – áreas então desprovidas de exemplares da vanguarda arquitetônica – construindo, como definiu Gorelik, “um olhar-manifesto sobre a cidade existente”:

Cóppola (sic) fotografa as austeras casinhas sem qualidade com seus volumes puros e suas superfícies brancas. Trata-se de uma redução essencialista e abstratizante que converte os elementos mais massivos e espontâneos da cidade em proclamação de pureza modernista. (GORELIK, 2005, p.77).

Assim como seu então marido, Grete Stern tornou-se uma das fotógrafas mais influentes da Argentina. Segundo Bertúa (2012), em meados da década de 1940 ela seria conhecida por seu trabalho como retratista e designer gráfica, colaborando para editoras e agências de publicidade. À margem do circuito artístico oficial, o estúdio de Stern se converteu em sede de reuniões e um espaço aberto para o debate e intercâmbio de ideias sobre arte moderna. Vinculada a intelectuais e artistas que mais adiante formariam o grupo *Asociación Arte Concreto-Invencción*, destaca-se em sua obra a série de fotomontagens que realizou, de 1948 a 1951, para ilustrar a coluna de psicanálise da revista feminina *Idilio*, sobressaindo ali a audácia estética e experimental.

[Grete] Apropriou-se dos legados das vanguardas europeias de modo “antropofágico” e os colocou em prática no âmbito do jornalismo de massa. O resultado foi um produto original: deixou uma marca reconhecível no meio gráfico e, mais amplamente, nos modos de percepção da cultura argentina dos anos 1940. Não se trata da velha e hoje obsoleta afirmação sobre a assimilação tardia ou descompassada das experiências europeias por parte de artistas das metrópoles latinoamericanas, argumento que sustentou a tão

Figura 5.

Le Corbusier.

Fonte: [http://www.ahistoria.com.br/](http://www.ahistoria.com.br/biografia-le-corbusier/)

[biografia-le-corbusier/](http://www.ahistoria.com.br/biografia-le-corbusier/)

mencionada hipótese de “atraso cultural”. Grete Stern foi participante ativa da vanguarda europeia e, dois décadas depois, escolheu variantes de suas linguagens visuais para fazer um uso diferente, atualizado e crítico. (BERTÚA, 2012, p. 178).

REVERBERAÇÕES CORBUSIANAS NA ARGENTINA E NO BRASIL

Ainda buscando observar, nas três primeiras décadas do século xx, intercâmbios entre Europa e América do Sul vinculados ao processo de modernização da Argentina e do Brasil, é impossível não mencionar a influência do arquiteto suíço Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), o qual também viria a contribuir significativamente para a internacionalização do movimento arquitetônico moderno.

Em 1926, na revista *L'Esprit Nouveau*, da qual era editor juntamente com o pintor cubista Amédée Ozenfant, Le Corbusier havia publicado um estudo no qual apresentou os cinco pontos da Nova Arquitetura: pilotis, planta livre, fachada livre, pano de vidro, terraço jardim.



Em sua primeira visita ao continente sul-americano, em 1929, conheceu São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideu, onde realizou conferências, criou propostas urbanísticas e sobrevoou regiões dessas cidades que então enfrentavam expressivo crescimento populacional. De acordo com Segre, é também nesse período que Le Corbusier torna-se mais flexível quanto aos princípios da Nova Arquitetura.

É possível afirmar que em 1929 se encerra a etapa platônica e purista de sua linguagem arquitetônica baseada na “estética da máquina”, abrindo-se tanto à dimensão geográfica como à adoção de elementos orgânicos e regionalistas nas pequenas obras realizadas durante a década de trinta. Ou seja, a abstração pura e o fervor utópico pela civilização maquinista cederam o passo às condições objetivas e mutantes da realidade social, política, cultural e ecológica que definiam os parâmetros dos problemas a resolver. (SEGRE, 2006, n.p.).

Em 1936, Le Corbusier retornaria ao Brasil, a convite de Lucio Costa, como consultor para os projetos da Cidade Universitária e do edifício do Ministério da Saúde e Educação, no Rio de Janeiro, quando estabeleceria estreita proximidade com Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy (SEGRE, 2006). É neste momento que se dá a emergência da “Escola Carioca”, vertente da arquitetura moderna brasileira, fortemente influenciada por sua obra e pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs). A última visita de Le Corbusier ao país aconteceria em 1962, quando conheceu Brasília.

Na Argentina, alguns de seus principais interlocutores foram os arquitetos Amancio Williams, Antoni Bonet, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan. Hardoy e Kurchan haviam trabalhado em Paris, no estúdio de Le Corbusier, em 1937–38, na elaboração de um projeto para o Plano Diretor de Buenos Aires, a partir das ideias propostas pelo arquiteto suíço durante o ciclo de conferências que havia ministrado na cidade em 1929 (DEAMBROSIS, 2011). Lá, conheceram Antoni Bonet, jovem arquiteto catalão, emigrado para Argentina em 1938. No ano seguinte, em Buenos Aires, os três fundaram o grupo Austral e desenvolveram o protótipo da emblemática cadeira BKF (de suas iniciais Bonet, Kurchan e Ferrari Hardoy).



A INFLUÊNCIA DA ARQUITETURA MODERNA À ITALIANA

O início da década de 1930 registra a primeira visita à América do Sul, do jornalista, crítico de arte e galerista italiano Pietro Maria Bardi. Às vésperas de sua viagem à Argentina, em fins de 1933, Bardi funda a revista *Quadrante*, em parceria com Massimo Bontempelli, publicação com foco na arquitetura racionalista italiana, tema que o fascinava desde os anos 1920.

É interessante observar que, entre julho e agosto de 1933, Bardi havia participado do 4º CIAM, cujo tema era a cidade funcional. Devido a questões políticas, o congresso de arquitetura, previsto para ser realizado em Moscou, acabou acontecendo a bordo do navio *Patris II*. Neste encontro, que cruzou o Mediterrâneo, de

Figura 6.

Antoni Bonet e sua filha Victoria, sentado na cadeira BKF.

Fonte: <http://expo-muebleonline.com.ar/actualidad/sillon-bkf-un-clasico-argentino/>

Marselha a Atenas, foram estabelecidas as diretrizes para o urbanismo moderno (BAUHAUS.FOTO.FILME., 2013). Ali, em meio ao internacional grupo de arquitetos, Bardi é um privilegiado observador, em convívio com Le Corbusier, Sigfried Giedion, Fernand Leger e Lázlo Moholy-Nagy, entre outros. Ele publicou relatos sobre esse congresso-viagem no suplemento artístico *Quadrivio* e na revista *Quadrante*, a qual dedicou uma edição especial ao evento, com textos e diagramação de sua autoria.

Figura 7.

Le Corbusier, Pietro Maria Bardi e Gino Pollini a bordo do *Patris II*. Fonte: TENTORI, Francesco. P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.



A partir de novembro daquele ano, entretanto, Bardi concentra-se na transferência para Buenos Aires da mostra *Belvedere dell'architettura italiana d'oggi* [Panorama da arquitetura italiana hoje]. No percurso, de navio, conheceu Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, São Paulo – onde a partir de 1946 fixaria residência –, Porto Alegre e Montevidéu (TENTORI, 2000).

Os 50 painéis de imagens fotográficas sobre a produção arquitetônica racionalista na Itália foram montados no Museo Nacional de Bellas Artes e a exposição inaugurada em 1º de dezembro, com a presença do presidente da república Augustín Pedro Justo e de Victoria Ocampo, então diretora do Teatro Lírico de Buenos Aires. Originalmente, a exposição havia sido concebida pelo Movimento Italiano para a Arquitetura Racional (MIAR), inaugurada em março de 1931, na Galleria d'Arte di Roma, então dirigida por Bardi (TENTORI, 2000).

De acordo com Tentori, a Argentina naquele momento despontava como território ideal para uma conexão com a América Latina – e para a busca de novos mercados – devido tanto à numerosa população de origem italiana vivendo no país, quanto ao fato do engenheiro Luigi Kambo, cujo trabalho na Itália também integrava a exposição, haver projetado obras de infraestrutura em uma das províncias argentinas. Rifkind (2013) ressalta que esse movimento de Bardi foi também reflexo de interesses do regime fascista em aproximar-se da comunidade local de imigrantes italianos.

Contudo, a década que antecedeu a vinda dessa mostra à América do Sul marcou também a chegada de dois jovens arquitetos ucranianos com formação na Itália: Gregori Warchavchik, que em 1923 muda-se para o Brasil, e Wladimir Konstantinowski, que troca Berlim por Buenos Aires em 1928, onde adota o nome Wladimiro Acosta.

Figura 8.

Wladimiro Acosta. Fonte: <http://www.alcolearago.com/casas-taller-anonimas-y-cartas-a-giedion-wladimiro-acosta/>





Após breve temporada trabalhando entre São Paulo e Rio de Janeiro, Acosta retornaria a Buenos Aires definitivamente em 1931 (MODERNA BUENOS AIRES, 2013), onde desenvolveria o projeto arquitetônico futurístico que ficaria conhecido como *city-block* (arranha-céus em cruz), uma adaptação da ideia corbusiana de edifícios de planta cruciforme à realidade urbana portenha.

Figura 9.

Projeto do *city-block* integral, de Wladimiro Acosta. Fonte: <http://www.rafaellopezrangel.com/galeria%20buenos%20aires.htm>

O *city-block* imaginado por Wladimiro Acosta exacerbava a busca por luz, sol e racionalidade no uso, projetando um desenho habitacional-urbanístico irrealizável, mas, ao mesmo tempo, necessário para o desenvolvimento estético e projetual do estilo moderno. É uma purificação da cidade, pensada como resposta aos desenvolvimentos caóticos inscritos na história da cidade real. Mas também se pode lê-lo como expressão da forte tensão utópica que marca o momento de início e afirmação das vanguardas. (SARLO, 2010, p.53).

A transferência de Warchavchik para São Paulo, por sua vez, dá-se em função de seu contrato com a Companhia Construtora de Santos, de propriedade do brasileiro Roberto Cochrane Simonsen – líder da burguesia industrial paulista. Em pouco tempo, ele também faria parte do requintado ambiente social do modernismo na cidade, assim como da parcela mais bem-sucedida da comunidade judaica local (LIRA, 2011).

Um importante aspecto levantado por Lira é que Warchavchik, diferentemente de Acosta, não parece ter se envolvido com a arquitetura de vanguarda europeia antes de mudar-se para o Brasil. É, portanto, em grande medida, através do trabalho na Construtora, das leituras de Walter Gropius e Le Corbusier e de discussões nas rodas locais de arte moderna – informadas por livros especializados e periódicos internacionais e pela interlocução com artistas estrangeiros e brasileiros com incursões recentes pela Europa – que Warchavchik amadurece sua visão sobre o assunto (LIRA, 2011). Logo em seguida, em 1925, publicaria o primeiro de seus textos, o manifesto “*Acerca da arquitetura moderna*”, no jornal *Correio da Manhã*.

Em 1927, casa-se com Mina Klabin, filha de um grande industrial do papel. Nesse

mesmo ano, Warchavchik estabelece seu próprio escritório e inicia a construção da residência de sua família, na rua Santa Cruz, no bairro da Vila Mariana, considerada a primeira obra brasileira de arquitetura moderna. Longe de atender a todos os postulados da Nova Arquitetura, em face de inúmeras limitações técnicas, a casa é por isso mesmo um testemunho do modernismo possível no Brasil: desviante em relação aos seus referentes internacionais.

As ideias de Warchavchik na imprensa brasileira no final dos anos 1920, seja através da divulgação de suas obras, seja através de entrevistas e artigos de sua autoria, irá repercutir também internacionalmente, em revistas como a italiana *Domus* e a argentina *Nuestra Arquitectura*. Inclusive, o primeiro texto sobre arquitetura moderna brasileira editado no exterior – “*L’Architecture d’aujourd’hui dans L’Amérique du Sud*” – foi escrito por ele, e publicado em 1930 no 3º CIAM, em Bruxelas, quando era delegado brasileiro no congresso, por recomendação de Le Corbusier.

Os artigos de Warchavchik são valiosos também por reportarem as condições e os desafios reais de execução da incipiente arquitetura moderna no país: a legislação

estética conservadora, o alto custo de técnicas industriais e de materiais importados, a inexistência de mão de obra especializada, a desvalorização cultural e econômica do fazer artesanal e a exploração da força de trabalho. Segundo ele, frente a esses obstáculos, o arquiteto de vanguarda na América do Sul deveria acumular as funções de engenheiro, desenhista industrial e mestre de oficina.

Tive eu mesmo que montar as oficinas capazes de executar as janelas, as portas de madeira compensada, os móveis etc., porque a indústria, que, aliás, trabalha muito bem para a arquitetura rotineira, não podia realizar com precisão e o cuidado necessários aquilo que lhe demandava. (WARCHAVCHIK apud LIRA, 2011, p. 248).

Desse modo, a responsabilidade completa da obra, incluindo projetos de interiores e instalações – mobiliário, esquadrias, luminárias, maçanetas, corrimões – seria uma característica de suas construções. Principalmente como resposta às já citadas condições adversas no canteiro, o que ironicamente dava um novo sentido ao anseio modernista do “arquiteto integral”. Foi assim, por exemplo, na casa da Rua Itápolis (1930), no bairro do Pacaembu, em São Paulo, inaugurada com a pioneira *Exposição de uma casa modernista*; na casa Nordschild (1931), na rua Toneleros, em Copacabana, no Rio de Janeiro, cuja mostra foi visitada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright; e na reforma integral de uma cobertura na avenida Atlântica (1931), propriedade de Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias, a qual também hospedou uma mostra pública de arquitetura, decoração e design, a *Exposição de um apartamento moderno*, cuja montagem ficou

a cargo de Alexandre Altberg. Warchavchik seria, portanto, integrante da geração denominada por Santos (1995) de pioneiros do design moderno na arquitetura e no design de móveis no Brasil.



Figura 10.

Lucio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik na Casa Nordschild. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/829>



Figura 11.

Alexandre Altberg.

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484building-dessau>

No Rio de Janeiro, em 1930, Warchavchik, assim como Buddeüs, ainda integraria o novo quadro de docentes do curso de arquitetura da ENBA a convite do diretor Lucio Costa, então encarregado da renovação do ensino projetual e técnico da instituição. Em 1932, ambos se tornaram sócios em

um escritório, tendo como colaboradores Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy, e como estagiários Alcides da Rocha Miranda e Oscar Niemeyer. Em parceria, projetaram residências, edifícios e um pequeno conjunto de habitação popular.

Figura 12.

Casa Modernista da Rua Santa Cruz, projeto de Gregori Warchavchik.

Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>



O fim da sociedade, que durou por volta de um ano e meio, foi creditado a várias razões: a escassez de trabalho e a divergência entre Costa e Warchavchik quanto ao grau de adesão aos princípios corbusianos e, no plano nacional, as consequências do realinhamento político após a Revolução Constitucionalista de 1932.

Não apenas em função de “razões políticas” – Warchavchik, cada vez mais paulista e ainda por cima judeu, não era muito simpático ao varguismo, frequentemente antissemita –, mas também pelas dificuldades de comunicação entre o Rio de Janeiro e São Paulo e o acirramento das rivalidades entre as duas cidades depois do movimento constitucionalista. Além disso, a perda de vitalidade da clientela paulistana desde o início do movimento, em paralelo ao surgimento de uma produção moderna oficial no Rio de Janeiro, logo viria a assinalar um curto-circuito histórico no campo da cultura com a passagem no Brasil de uma vanguarda do capital cafeeiro a outra do Estado Nacional. (LIRA, 2011, p.327)

Como explica Lira, essas turbulências contribuíram tanto para a retirada de Warchavchik das trincheiras da avançada arquitetônica no Brasil – e para o conseqüente ocaso de sua carreira – quanto para o triunfo da “Escola Carioca”, liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e de seu reconhecimento em âmbito internacional.

CONCLUSÕES

Pregando a rejeição ao repertório formal do passado e a aversão à ideia de estilo, com foco na criação e no estudo de espaços abstratos, geométricos e mínimos, a arquitetura moderna, contudo, não cristalizou um ideário único. Suas origens remetem à Bauhaus, na Alemanha; a Le Corbusier, na França, e a Frank Lloyd Wright, nos EUA. Colocando em perspectiva o panorama apresentado, reconhecemos o vigor das influências bauhausiana e corbusiana na disseminação desses princípios na América do Sul nas primeiras décadas do século XX.

O exílio dos personagens mencionados na Argentina e no Brasil implicou uma trama de encontros e intercâmbios com seus pares locais, integração que favoreceu a influência dessas orientações modernistas na região. Nesse sentido, destaca-se como fator de atratividade a modernização expressiva a que cidades como Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro foram submetidas, o que as colocava no radar desses agentes internacionais em um cenário europeu já conturbado por nacionalismos e totalitarismos.

Esse processo, entretanto, para além da realização de projetos de edificações, foi articulado ainda pelo engajamento de vários desses profissionais no campo gráfico, especialmente na publicação e divulgação de textos e revistas especializadas (Altberg, Stern, Bardi e Warchavchik); na montagem de exposições (Altberg e Bardi); e no ensino da arquitetura (Büddeus e Warchavchik). O que contribuiu para dar densidade a esse tema, bem como problematizá-lo, frente às vicissitudes de se levar adiante o projeto modernista nas realidades argentina e brasileira.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem à PROPG e à CAPES pela alocação de bolsa, possibilitando a consecução da pesquisa de Doutorado.

REFERÊNCIAS

- AMORIM [COSTA SILVA], Patricia. **Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina:** o desenho industrial na perspectiva das revistas *Habitat* e *Mirante das Artes,&tc, nueva visión* e *Summa* [1950–1969]. Tese de doutorado. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.
- AZEVEDO, Paulo. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. **Arquitextos**. Ano 07, fev. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>. Acesso em: 31 ago. 2013.
- BAUHAUS.FOTO.FILME. Catálogo de exposição. Sesc Pinheiros. São Paulo. 2013.
- BERTÚA, Paula. **La cámara en el umbral de lo sensible:** Grete Stern y la revista *Idilio* (1948–1951). Buenos Aires: Biblos, 2012.
- BRAGA, Marcos. **ABDI e APDINS-RJ:** história das associações pioneiras de design do Brasil. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Blucher, 2004.
- FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília:** cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GRETE STERN. Bauhaus. Names. Disponível em: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/grete-stern>. Acesso em: 24 nov. 2013.

LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MIGUEL, Jair. **Arte, ensino, utopia e revolução**: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). São Paulo, USP, 2006. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História.

MODERNA BUENOS AIRES. Arquitectos. Acosta, Wladimiro. Disponível em: http://www.modernabuenosaires.org/autores_detalle.php?autorid=5>. Acesso em: 5 jan. 2013.

MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. **Arquitextos**. Ano 05. Mar. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

RIFKIND, David. **Pietro Maria Bardi, Quadrante and the Architecture of Fascist**

Italy. The Italians in the Centers of South-American Modernism. 9-11 Abr. 2013. Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. 2013.

RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese de doutorado. Departamento de Antropologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: SP, 2002.

SANTOS, Maria Cecília. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEGRE, Roberto. Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo – Cuerpo, naturaleza y abstracción. **Café de las ciudades**. Arquitectura de las ciudades. Ano 5. Número 46. Ago. 2006. Disponível em: http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm. Acesso em: 1 set. 2012.

