

Cartas da America: arquitetura e modernidade

Dr. Anat Falbel

Doutora pela FAUUSP

Pos Doutoranda IFCH/ UNICAMP, e professora colaboradora na Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Campinas

Rua Saldanha da Gama, 268, Alto da Lapa,
São Paulo, SP, 05081-000 anatifalbel@uol.com.br

Cartas da America: arquitetura e modernidade

Resumo: O presente texto busca recompor as primeiras iniciativas de articulação estabelecidas entre o modernismo internacional e o latino americano durante a década de 1930 procedidas por arquitetos de origem imigrante estabelecidos no Brasil – Gregori Warchavchik (1896-1972) - e na Argentina – o arquiteto Wladimiro Acosta (1900-1967). A singularidade da condição de imigrantes dos profissionais mencionados e algumas intersecções em suas biografias, permitem relaciona-los e à sua atuação, considerando que se o seu cosmopolitismo facilitou o papel de intermediários entre uma cultura europeia e uma cultura americana, eventualmente ele também foi o responsável pela sua fortuna crítica nas décadas seguintes.

Palavras chaves: arquitetura, imigrantes, movimento moderno

Abstract: The article aims to reconstruct the first attempts to establish ties between Latin America and the International Modern Movement during the 30's following the trajectories of two architects of immigrants origins – Gregori Warchavchik (1896-1972) in Brazil and Wladimiro Acosta (1900-1967) in Argentina. The research suggests that if their foreigner condition and the intersections in both lives ease the role of mediators between an European and an American culture, it was also responsible for their *fortuna critica* in the next decades.

Key –words: architecture, immigrants, modern movement

Objeto e inserção do tema

A crise da grande narrativa, e a decadência dos projetos nacionais, resultaram na ampliação dos estudos sobre o impacto das imigrações e exílios na construção da modernidade americana e o processo de transferências de saberes entre os continentes. Antes mesmo das iniciativas de Lewis Mumford de compreender a arquitetura como um empreendimento comum entre os povos (1952), ou das observações de Sigfried Giedion (1953) sobre a produção de profissionais como Gropius, ou Mies, ou dos trabalhos de William Jordy nos inícios da década de 1960, sobre o impacto do modernismo europeu na América (1972), em 1935, às vésperas da 2GG, Anna Maria Mazzucchelli, sugeriu que as inquietudes e a trajetória do arquiteto Richard Neutra eram emblemáticas do arquiteto moderno de sua geração e a sua obra americana constituía uma “*evidencia da*

universalidade do gosto europeu e uma clara demonstração de sua coerência estilística”, sugerindo que “a sua perspectiva polemica e seu exílio eram marcas de nosso destino”

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, foi sistematizada a partir da década de 1980 com o despertar para a contribuição dos arquitetos imigrantes na transformação da paisagem dos centros urbanos, e as reavaliações da historiografia da arquitetura moderna a partir da desconstrução de seus comprometimentos com a formação de uma narrativa nacional.

Dispondo Erich Mendelsohn ao lado de Einstein, Freud e Schönberg Bruno Zevi sob a incidência de Theodor Adorno, - e talvez de Mazzucchelli - procurou problematizar a condição do intelectual exilado, e especificamente do arquiteto, propondo uma chave de leitura para a nossa análise da trajetória e do papel pioneiro de outros dois arquitetos imigrantes na América - Gregori Warchavchik (1896-1972) e Wladimiro Acosta (1900-1967).

De origem russa, companheiros de juventude, uma cadeia de intersecções na biografia de ambos permite relacioná-los considerando a singularidade de sua condição de imigrantes na América Latina entre as décadas de 1930 e 1960, período marcado pela intensa fermentação cultural associada ao forte nacionalismo promovido por governos autoritários e populistas tanto no Brasil como na Argentina.

A particularidade da condição de arquiteto imigrante como agente na transferência, transformação e adaptação de uma cultura arquitetônica, também foi intuída precocemente pelos nossos protagonistas, muito antes da revisão do papel dos “outros nacionais” na construção da modernidade latino americana. Enquanto Warchavchik reconhecia afinidades com Richard Neutra afirmando que *“ambos haviam descoberto a América no mesmo ano [1923] trazendo consigo “a vontade de trabalhar com espírito novo...”*, Wladimiro Acosta confirmava a formulação de Erich Auerbach sobre a visão original do intelectual exilado a partir da transcendência dos limites nacionais, ao afirmar que seus *translados significaram o encontro com outras culturas, a aquisição de conhecimentos e a agudização de todas as diferenças... [representando] um sentido de evolução mais acentuado...”*

Gregori Warchavchik e Wladomiro Acosta, o período de formação na Europa

Nascidos em Odessa, a cidade sensivelmente descrita por Isaac Babel e Vladimir Jabotinsky,

Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta cresceram numa comunidade judaica diferenciada por seu judaísmo de conteúdo humanista e uma cultura secular. Filhos de uma burguesia judaica esclarecida, iniciaram sua formação na cidade natal, Warchavchik, na Faculdade de Arquitetura (1917) e Wladimiro Acosta, ou Konstantinovsky, na Escola de Belas Artes (1911). No entanto, a Revolução (1917) e a guerra civil (1918-1920) interromperam seus estudos, e devido a sua condição judaica no contexto da instabilidade política, social e econômica daqueles anos, ambos foram forçados a deixarem a Rússia em direção à Itália. Depois de perambularem por este país, reconhecendo as origens do neo-classicismo transplantado para a Rússia, inscreveram-se na Escola de Arquitetura pertencente ao *Regio Istituto Superiore di Belle Arti*, onde finalizaram seus estudos de arquitetura (Acosta em 1919, e Warchavchik em 1920)

A despeito de uma formação acadêmica nos ambientes arquitetônicos definidos pelo vocabulário Beaux Arts, entre Odessa e Roma, talvez as primeiras iniciativas de uma expressão moderna por parte de Acosta e Warchavchik, entre 1920 e 1930, tenham sido conseqüências de suas experiências teóricas e formais no centro do debate italiano, a partir de uma posição privilegiada, como assistentes de Marcello Piacentini, personalidade catalizadora nos confrontos entre os tradicionalistas e racionalistas, e que através das revistas - "*Architettura e Arti Decorative*", e "*Architettura*" - introduziu as experiências internacionais, ao mesmo tempo em que criou as bases para um estilo nacional a partir do discurso da simplificação e do reencontro da linguagem tradicional com a modernidade.

Acosta permaneceu junto a Piacentini por um período menor, mas Warchavchik ali ficou por dois anos, até 1923, atuando em projetos de casas econômicas e populares, sendo encarregado mais tarde da construção do Teatro Sabóia em Florença.

As trajetórias dos dois arquitetos se separam quando Acosta partiu em 1922 para a Alemanha onde viveu o "*momento curto, vertiginoso e frágil*" da cultura de Weimar. Foi atraído pelo *milieu* das vanguardas, especialmente pelo expressionismo, chegando a atuar como bailarino, ator e cenógrafo em peças como *Fausto*, *O mercador de Veneza* e *Macbeth*. Na Alemanha, ele completou sua formação em engenharia e planejamento na *Technische Hochschule* de Charlottenburg, em Berlim, e no Instituto de Tecnologia de Mecklenburg (1922-1924), exercendo sua profissão inicialmente no escritório dos irmãos Wassili (1889-1972) e Hans (1890-1954) Luckhardt, e Alfons Anker (1872-1958), seu conterrâneo. Acosta ainda trabalhou junto a outros profissionais ligados aos círculos da Bauhaus e ao Ring, entre eles Michel Rachlis (1884-1953), outro conterrâneo, e Fritz Epstein (1877-1960), na cidade de Frankfurt, no mesmo período da prefeitura social democrata que possibilitou os projetos de urbanização de Ernst May. Nesse sentido, a sua experiência romana foi enriquecida pela convivência com os arquitetos da *Neues*

Bauen e suas iniciativas voltadas à habitação de massa e aos equipamentos coletivos, fundadas na tipificação e na produção industrial, marcando sua atuação futura assim como a sua crença “na nova arquitetura como um fenômeno social antes de tudo”. Datam deste período seus primeiros projetos modernos dos quais restaram somente os esboços

Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta, o ambiente arquitetônico em São Paulo e Buenos Aires entre as décadas de 1920 e 1930.

Gregori Warchavchik chegou ao Brasil em 1923, contratado por uma das mais importantes construtoras do país no período – a Companhia Construtora de Santos, cujo proprietário Roberto Simonsen, influenciado pelas teses da eugenia, havia imposto uma política de importação de técnicos e profissionais de modo a alavancar o desenvolvimento nacional.

Por sua vez, Wladimiro Acosta chegou em Buenos Aires em 1928, um ano antes da passagem de Le Corbusier pela cidade. Em 1929, ele passou por São Paulo em busca de oportunidades de trabalho, chegando a desenvolver alguns projetos. Acosta, estabeleceu-se definitivamente na capital portenha em 1930, empregado inicialmente no escritório de Alberto Prebisch, o arquiteto que desde 1924 já havia iniciado a sua pregação por uma linguagem moderna na Revista *Martín Fierro* (1924-1927) e mais tarde na *Sur* (1931).

Centro político e financeiro da Argentina - na condição de porto de saída da produção agrícola de uma das grandes economias mundiais -, Buenos Aires dos inícios da década de 1930 já era uma cidade cosmopolita de mais de 2 milhões de habitantes conforme mostram as imagens de Horacio Coppola, quase metade deles imigrantes que formavam o substrato urbano concreto das fantasias e da pan língua de Xul Solar. Ao contrário de Buenos Aires, apesar de um primeiro fluxo modernizador na segunda metade do século 19, o fluxo imigratório modernizador com raízes nas vanguardas, alcançou a cidade de São Paulo somente a partir da segunda metade da década de 1920 – quando teve início a verticalização sob a influência do americanismo - intensificando-se com os fascismos europeus. Mesmo assim, quando nos inícios de 1930 a população mal completara 1 milhão de habitantes, um visitante ilustre como Levi Strauss ainda a descreveria como uma cidade “selvagem”, “indômita”, e “provinciana”.

Entre o final da década de 1920 e os inícios da década de 1930, os embates nos meios arquitetônicos dos centros urbanos da América Latina, como São Paulo e Buenos Aires, podem ser considerados semelhantes, catalisados entre o academicismo dos edifícios públicos, e do neo-colonial, resultado do espírito nacionalista do pós 1GG. Ambas as tendências opunham-se ferozmente às alternativas da vanguarda. No entanto, mesmo no interior da vanguarda tanto no

Brasil como na Argentina, onde era capitaneada por Victoria Ocampo, existiam contradições e divisões entre uma modernidade sob a influência européia – sobretudo francesa - que pretendia a renovação das linguagens, e a reflexão sobre o caráter de uma cultura nacional e a tradição. Essa dinâmica pode ser comprovada no Brasil, pela linguagem neo colonial dos dois arquitetos presentes na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, considerada como o ingresso oficial da América Latina nas vanguardas; e pela diversidade semântica da vanguarda argentina, explicitada seja nas diferenças entre o criollismo urbano pregado por Alberto Prebisch, e a revolução estética e política dos intelectuais agrupados ao redor da revista *Contra*, ou então no paradoxo da residência em “estilo moderno” projetada por Alejandro Bustillo para Ocampo (1929).

Em meio a esse debate cultural e arquitetônico Warchavchik, introduziu-se na condição de arquiteto de forma solitária no círculo dos intelectuais modernistas de São Paulo com a mesma estratégia das vanguardas européias. Inicialmente ele publicou aquele que seria considerado como o primeiro manifesto da arquitetura moderna no país, com o título de “*Futurismo?*” (1925), divulgado em italiano no jornal “*Il Piccolo*” – e posteriormente no *Correio da Manhã*, com o título “Acerca da arquitetura moderna”. Entre 1927 e 1928 ele projetou e construiu a primeira residência modernista (1927-28) que contou com o paisagismo de Mina Klabin Warchavchik, e a seguir repetindo o acontecimento da Weissenhof (1927) ele organizou a exposição da Casa Modernista (1930) que reunindo as manifestações do grupo de artistas e intelectuais modernos completou a iniciativa original da Semana de 1922. O internacionalismo aparente tanto no manifesto como em seus primeiros projetos, acrescido ao cosmopolitismo do autor, que efetivamente carregava consigo a marca da multinacionalidade, ao contrário de algumas das personalidades da vanguarda brasileira como Mario de Andrade - provocaram críticas e desafetos ferozes tanto por parte dos acadêmicos como dos adeptos do neo-colonial.

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. No entanto, enquanto 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, 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.

Considerando que a importância pioneira de Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta na América Latina se fez a partir de seus primeiros manifestos na forma de escritos e obras prototípicas, antes da década de 1940, procederemos a análise de suas formulações, buscando identificar suas fontes e incidências.

O manifesto modernista, e outros escritos warchavchianos: à procura de suas referências

Nas primeiras iniciativas de Warchavchik na América entre 1920 e 1930, tanto no que diz respeito aos seus projetos como seus escritos, as influências corbusianas não foram reconhecidas. Ao contrário, ele reconheceu as experimentações das vanguardas russas, especialmente a partir das obras de El Lissitzky, Vladimir Tatlin, e curiosamente, Ivan Aleksandrovich Fomin .

A atração inicial pelas vanguardas russas, que identificamos tanto em Warchavchik como em Acosta, poderia ser interpretada no contexto da sua etnicidade, visto que o projeto de uma utopia moderna implicava em uma sociedade livre das diferenças nacionais e sociais. Por outro lado, o anseio dos arquitetos pela renovação nas Américas, também poderia ser analisado, a partir de sua condição de imigrante e da aura mítica com a qual o imaginário europeu continuava a envolver o continente americano, e nesse caso, para ambos, a América parecia oferecer-se como a Nova Jerusalém de uma concepção utópico-revolucionária no seu sentido mais amplo.

O manifesto fundador da modernidade brasileira *Futurismo?* ou *Acerca da arquitetura moderna* (1925), parece ter sido tributário da formação italiana do seu autor, a começar pelo seu título que já indica um diálogo com *L'Architettura Futurista* (1914) de Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti, mesmo que ao contrário de Sant'Elia, Warchavchik acreditava na arquitetura contemporânea como expressão do processo da evolução da história, e que considerando a carga dos impulsos violentos que caracterizavam o futurismo, poderíamos afirmar que o Manifesto de Warchavchik apresenta-se muito mais próximo das idéias da *Nuova Tendenze* e seus representantes como Ugo Nebbia.

As suas elaborações em torno da arquitetura como expressão de um *Zeitgeist* marcado pela mecanização e pelas possibilidades da standardização; da organicidade entre vocabulários arquitetônicos em culturas amadurecidas e seus respectivos sistemas construtivos; ou ainda da percepção do edifício moderno como o monumento da contemporaneidade, foram idéias comuns à cultura arquitetônica italiana nas duas primeiras décadas do século XX, podendo ser encontradas

em textos como o *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907) de Mario Morasso, no bastante difundido *Moderne Architektur* de Otto Wagner, e do próprio Marcello Piacentini. Nesse sentido se o *Messaggio* de Sant'Elia representou a reiteração dos grandes temas da cultura arquitetônica progressista do seu tempo, o Manifesto de Warchavchik, a seu modo, e sem as bruscas rupturas propostas pelo arquiteto italiano, também constituiu uma reiteração das questões e formulações do mesmo período na Itália.

No entanto, nos textos posteriores e na obra arquitetônica de Warchavchik, a incidência das vertentes alemãs, é bastante clara. Provavelmente, mais do que a eventual intermediação de Acosta, foi Mina Klabin (1896-1969) – sua futura esposa, a responsável no que diz respeito à recepção e apropriação destas influências em seu discurso. A refinada formação humanista e cosmopolita de Mina, filha do industrial imigrante Samuel Klabin, se fez na Europa, entre a Alemanha e a França, ainda antes da 1GG, e ao longo de toda a década de 1920. Foi ela que introduziu o arquiteto no círculo da elite intelectual brasileira formada por elementos nacionais e imigrantes, que em 1932 formariam a SPAM – Sociedade Pro Arte Moderna, da qual Mina seria uma das grandes animadoras, e que contou com a participação do pintor Lasar Segall. Seria também Mina, por seu conhecimento de línguas, a responsável por toda a correspondência do arquiteto, inclusive com Le Corbusier, Giedion e Neutra. Mas, especialmente seria Mina a responsável pelos primeiros projetos de paisagismo que intermediaram as obras modernas de Warchavchik e seu entorno, justificando o discurso do arquiteto de uma arquitetura regional.

“Haverá um só estilo moderno, com suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Teremos talvez uma arquitetura européia, outra sul americana, outra americana... todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pela material idêntico... apesar de tudo esta arquitetura será a mais regional possível, porque sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo...”

No entanto, enquanto a elaboração de regional proposta por Warchavchik, desvinculou-se do nacional voltando-se para o universal, de forma semelhante às formulações dos intelectuais do pós 1GG como o arquiteto Erich Mendelsohn - que já em 1919 propunha um supra-nacionalismo atendendo às “delimitações nacionais” como materiais, clima e cultura local; ou então Lewis Mumford - que desde a segunda metade da década de 1920 também se ocupou do conceito de regional a partir das discussões sobre o particular e o universal -, a perspectiva dos intelectuais modernos brasileiros entendia o nacionalismo – ou brasileirismo – como uma etapa para o universal.

É portanto nesse contexto, no qual todas as artes aspiravam alcançar a expressão de uma cultura nacional que entendemos o isolamento de Warchavchik e a sua fortuna crítica. O seu pioneirismo seria questionado nas décadas seguintes, conforme o paradigma imposto pela historiografia da moderna arquitetura brasileira e seu principal articulador - o arquiteto Lucio Costa, que em seu *Depoimento* (1948) afirmava que embora jamais contestada a prioridade de Warchavchik na construção das primeiras casas modernistas- “...o que se passou então aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda quando ...houvesse realizado a sua obra alhures ...”, asserção que vinha ao encontro da relação figural sugerida por Costa entre a arquitetura tradicional do barroco brasileiro e seu principal arquiteto Francisco Aleijadinho e a moderna arquitetura brasileira e seu principal arquiteto Oscar Niemeyer.

Os escritos de Wladomiro Acosta

As elaborações teóricas de Acosta, maturado nos círculos progressistas entre Berlim e Frankfurt entre 1922 e 1927, são resultado dos debates do modernismo centro-europeu, entre os 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 Reca- e compreendem: a forma arquitetônica e o princípio helios; a moradia operária; e os city blocks como resposta às aglomerações contemporâneas e a cidade linear.

A forma arquitetônica e o princípio hélios: 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 o 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, *Befreites Wohnen . Licht, Luft, Oeffnung* [Liberated Dwelling. Light, Air, Opening, Moradia liberada. Luz, ar, aberturas] (1929), ou Adolf Behne, *Wochenende, und was man dazu braucht*, e antes deles Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), 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.

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 das 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, in the Nidda valley) Seus textos são plenos de referências à revista mensal *Das Neue 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 a 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 essencialmente um fato social transparece nas inúmeras referências às discussões da vanguarda arquitetônica russa, e 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 os 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 com as elaborações dos arquitetos e urbanistas russos concretizadas no projeto do Narkomfim de Moisei Ginzburg e Ignatii Milinis (Moscow, 1928-30), bem como a 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...”.

o city block: A mais elaborada proposição teórica de Acosta para Buenos Aires também é resultado da formação alemã do arquiteto, fundamentando-se na concentração da população em grandes blocos e a 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 *Groszstadtarchitektur*, 1927. Assim, se para Hilberseimer a *Hochhausstadt* representava a implantação na Europa dos visionários projetos americanos de cidades de arranha-céus, Acosta será 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 conforme com as propostas contemporâneas de Hilberseimer e Korn na Alemanha, ou então Le Corbusier em Alger e Rio de Janeiro, ou a Broadcare City de Frank Lloyd Wright.

A fortuna crítica de Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta

Tanto na Argentina como no Brasil, o final das décadas de 1920 e início de 1930 foram anos de grande atividade no sentido de afirmação de uma linguagem moderna e o estabelecimento de laços com o modernismo arquitetônico internacional. A importância do papel desempenhado por Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta deve ser analisada tendo em conta essas duas perspectivas. Em texto anterior utilizamos a metáfora do “judeu errante” para designar essa geração de arquitetos exilados que contribuíram para tecer relações entre o modernismo local e internacional.

Efetivamente, foi da residência Warchavchik à rua Santa Cruz em São Paulo, e no papel timbrado do arquiteto russo que Le Corbusier escreveu à Giedion informando da existência de um grupo de brasileiros dispostos à participar dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM).

Poucas semanas antes ele havia passado por Buenos Aires, onde conheceu Wladimiro Acosta, então trabalhando junto ao arquiteto Alberto Prebisch. Foi também da residência da rua Toneleiros, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1931, que o arquiteto Frank Lloyd Wright observou o cenário do Rio de Janeiro; e foi também, por causa dos projetos de Warchavchik publicados na monografia de Alberto Sartoris (*Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*), que Pietro Maria Bardi, futuro diretor do Museu de Arte de São Paulo, e então responsável junto com Le Corbusier pelo prefácio da monografia, fez uma escala no Rio de Janeiro em sua primeira viagem para a América Latina (Bardi, 1966:7).

Se a indicação de Warchavchik como representante brasileiro no CIAM se deu em 1930, em 1935 foi a vez de Acosta ser indicado para representar o grupo argentino com o reconhecimento de Warchavchik e do próprio Le Corbusier.

No período no qual a Europa foi varrida pelos fascismos, o Brasil iniciava o seu crescimento industrial e urbano. Com o mercado imobiliário aquecido, Warchavchik retirou-se do debate público já desgastado pelas críticas ferozes que alcançavam não somente a arquitetura moderna, mas também a sua condição de imigrante. Voltando-se às atividades de projeto e construção ele atuou em um amplo círculo de clientes formado especialmente pela elite imigrante e paulista. O escritório florescente deu abrigo à nova leva de profissionais refugiados europeus que maturados junto aos desenvolvimentos da arquitetura moderna europeia contribuíram para a introdução de novas perspectivas projetuais e a revisão de sua.

Devido a sua personalidade e às suas próprias limitações físicas, Acosta permaneceu isolado no *milieu* dos intelectuais progressistas argentinos, muitos deles de origem ou mesmo formação europeia como o casal de fotógrafos Horacio Coppola e Greta Stern, ou o escritor Alberto Gershunoff. Entretanto, mesmo sem poder concretizar um número maior de projetos - ao contrário de seu colega Warchavchik no Brasil - a sua produção foi absolutamente consistente com os seus desenvolvimentos teóricos. Nesse aspecto, seus ensinamentos marcaram uma geração de arquitetos, seus alunos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Buenos Aires entre 1957 e 1966, de modo que a sua presença na Escola de Desenho de Ulm, em 1960, também não pode ser considerada fruto do acaso. Acosta seguiu para Ulm, como convidado de Tomas Maldonado, então reitor da escola, em reconhecimento à sua trajetória e às suas contribuições teóricas, talvez para a própria formação de Maldonado.

Em 1942, Oscar Niemeyer concluiu o Conjunto da Pampulha, e em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) publicou o livro *Brazil Builds* no qual Philip Goodwin sob a

influência de Lucio Costa - mesmo que destacando a presença de arquitetos imigrantes no corpo da produção arquitetônica brasileira - já indicava o paradigma da historiografia da arquitetura moderna no Brasil marcado pela asserção do binômio nacionalidade – modernidade. O paradigma que Lucio Costa transformou em uma narrativa nacional – e que permaneceu até meados da década de 1960 - foi explicado a partir de uma perspectiva figural que relacionava a arquitetura barroca e seu principal arquiteto, o escultor Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, com a arquitetura moderna brasileira e sua personalidade maior, Oscar Niemeyer. Neste contexto, não havia lugar para o papel fundador desempenhado por um imigrante como Warchavchik, cujo pioneirismo seria contestado por Lucio Costa em seu *Depoimento* (1948) considerando que embora jamais contestada a prioridade de Warchavchik na construção das primeiras casas modernistas- “...o que se passou então aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda quando ...[Warchavchik] houvesse realizado a sua obra alhures ...”.

A primeira monografia sobre o arquiteto foi publicada somente em 1966, com o apoio de seu amigo Pietro Maria Bardi. O livro, de autoria de Geraldo Ferraz foi seguido de uma exposição no Museu de Arte Moderna Brasileira, em 1971. No entanto estas iniciativas preocuparam-se em focalizar as primeiras obras do arquiteto, sem registrar a diversidade de temáticas com as quais 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 envolveram arquitetos, artistas, fotógrafos e empresários e intelectuais imigrantes em São Paulo, também não foi contemplado pela historiografia.

Por sua vez, como homenagem póstuma Wladimiro Acosta teria seu segundo livro publicado por iniciativa de Telma Reza, sua esposa, em 1971. No entanto, somente quase 20 anos mais tarde, seu nome seria recuperado para a historiografia da arquitetura moderna argentina, com uma exposição organizada por alguns antigos alunos, em 1986, na Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires. Mais recentemente Acosta foi contemplado com a compilação de textos *Wladimiro Acosta* (2007) organizada por Arnoldo Gaité, seu aluno e uma segunda coletânea organizada e publicada por Jorge Francisco Liernur (2008) em Pamplona, Espanha.

Se para ambos os arquitetos Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta, o diálogo entre o nacional e o estrangeiro foi difícil ou por vezes inaudível, o diálogo com a paisagem local se fez através do seu instrumento primeiro, o projeto, e “a vontade de trabalhar com um espírito novo”, mesmo e apesar da marca indelével do exílio, visto que conforme escreveu A. Dines, o biógrafo de Stefan Zweig, mesmo “o sol dos trópicos não foi suficiente para afastar as sombras e secar os naufragos

encharcados...”

Bibliografia:

- AMARAL, ARACY Do Modernismo à Abstração (1910-1950), in textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso do lugar. São Paulo: editora 34, 2006, pp. 119-131.
- ACOSTA, WLADIMIRO *Vivienda y Clima*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, SAIC, 1976.
- ACOSTA, WLADIMIRO *Vivienda y Ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1947.
- BENEDETTI, MARA DE; PRACCHI, ATTILIO *Antologia dell'architettura moderna*. Testi, manifesti, utopie. Bolonha: Nicola Zanichelli Editore, 1997.
- CALIL, CARLOS AUGUSTO *Tradutores do Brasil in Brasil 1920-1950*. Da Antropofagia a Brasília. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, pp. 325-349.
- CAPOBIANCO, MICHELE S.E. Marcello Piacentini, in *ArQ12 Architettura italiana 1920-1939*. Naples, Electa Napoli, 1996, pp. 143-158.
- CARVALHO, MARIA CRISTINA WOLFF DE Ramos de Azevedo. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASCIATO, MARISTELLA *The Italian Mosaic: The Architect as Historian* in *Journal of the Society of Architectural Historians*. V. 62, n, 1, pp. 92-101.
- CIUCCI, GIORGIO *Gli architetti e il fascismo*. *Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 2002.
- ETLIN, RICHARD A. *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- FICHER, SYLVIA *Os Arquitetos da POLI*. Ensino e Profissão em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2005.
- GAITE, ARNOLDO Wladimiro Acosta. Buenos Aires: Nobuko, 2007;
- GUTIERREZ, RAMON Alberto Prebisch: una vanguardia com tradicion. Buenos Aires: Cedodal, 1999.
- JORDY, WILLIAM H. *The impact of European Modernism in the mid-twentieth century*. Nova York: Oxford University Press, 1986.
- KATZENSTEIN, ERNESTO *Argentine Architecture of the Thirties*, in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1992 pp. 54-75
- KOPP, ANATOLE *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses Universitaire de Grenoble/ École Nationale Supérieure des Beaux Arts. 1985.
- LARA, CECÍLIA *Klaxon terra roxa e outras terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

- LIERNUR, JORGE FRANCISCO; ALIATA FERNANDO Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilo, obras, biografías, instituciones, ciudades. Buenos Aires: AGEA, 2004.L
- LIERNUR, JORGE FRANCISCO; PSCHUPIURCA, PABLO La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). Buenos Aires : Universidade Nacional de Quilmes / Prometeo Libros, 2008.
- LÖWY, MICHEL O Messianismo Judeu e as Ideologias Políticas Modernas in A Paixão de Ser. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998, pp. 151-172.
- OTXOTORENA, JUAN MARIA Wladimiro Acosta 1900-1967. Madri:T6 Ediciones, 2008.
- SOUZA, RICARDO FORJAZ CHRISTIANO DE O Debate Arquitetônico Brasileiro 1926-36. Tese de Doutorado. São Paulo FFLCH, 2004.
- MARCOVITCH, JACQUES Pioneiros & Empreendedores. A Saga do Desenvolvimento no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2003.
- MAZA, FABIO O idealismo prático de Roberto Simonsen. Ciência, Tecnologia e Indústria na construção da nação. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2002.
- ROSSI, PIERO OSTILIO Caratteri stilistici nell'architettura di Roma degli anni Venti. Quale strada per uscire dall'eclettismo? In ArQ11 Architettura Italiana 1920-1939, org. Emanuele Carreri. Napoles: Electa Napoli, 1996, pp. 41-62.
- SARLO, BEATRIZ Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1988.
- SHATSKIKH, ALEXANDRA Jewish Artists in the Russian Avant-Garde. In Russian Jewish Artist. Org. Susan Tumarkin Goodman. Munique: Prestel –Verlag, 1996, pp. 74-80.
- SCHWARTZ, JORGE Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.
- SCHNAPP, JEFFREY T.; ROCHA, JOÃO CEZAR DE CASTRO Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America in South Central Review, vol 13, n. 2/3 , 1996, pp. 105-156.
- TOLEDO, BENEDITO LIMA DE São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Duas Cidades, 1981
- WAGNER, OTTO Modern Architecture. Introdução e tradução de Harry F. Mallgrave. Santa Mônica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.
- WARCHAVCHIK, GREGORI Arquitetura do século XX e outros escritos. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- WARHAFTIG, MYRA Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon. Berlim: Dietrich Reimer Verlag, 2005.