

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Modernismo, socialismo e exílio

Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930-1945)

BELO HORIZONTE

2014

LISZT VIANNA NETO

Modernismo, socialismo e exílio:

Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930-1945)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientador: Prof. Dra. Celina Borges Lemos

BELO HORIZONTE

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

V614e

Vianna Neto, Liszt.

Modernismo, socialismo e exílio [manuscrito] : Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930 – 1945) / Liszt Vianna Neto. - 2014. 199f. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Brasil – Política e governo – 1930-1945. 2. Arquitetura – História – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Arquitetura moderna – Séc. XX - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 4. Arte moderna – Séc. XX – Rio de Janeiro (RJ). 5. Judeus alemães – Migração – Séc. XX. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 724.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação intitulada “Modernismo, socialismo e exílio: Alexander Altberg no Rio de Janeiro da Era Vargas (1930-1945)”, de autoria do mestrando Liszt Vianna Neto, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

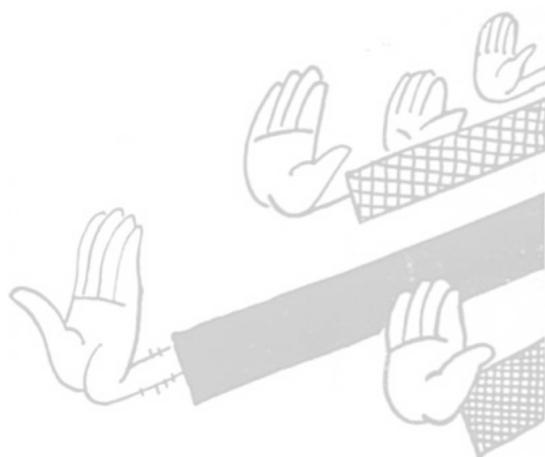
Profa. Dra. Celina Borges Lemos – EA/UFMG- Orientadora

Prof. Dr. Hugo Massaki Segawa - FAU/USP

Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – EA/UFMG

Profa. Dra. Fernanda Borges de Moraes
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
EA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de agosto de 2014



AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo apoio estrutural e incondicional, que viabilizou essa pesquisa; e agradeço à Paula pelo amor, pela presença, pelo carinho, pela constância, pela paciência, pela atenção. Também à minha cara orientadora Prof. Dra. Celina Borges, que por tanto tempo acreditou e investiu nos meus projetos e em minhas idéias, e ao longo do processo nunca abandonou sua leveza e gentileza que lhe são próprias. Agradeço também ao Prof. DR. André D'Angelo e à Profa. DRa. Vanessa Brasileiro por aceitarem participar da banca de qualificação, etapa fundamental para poder parar, refletir e tomar novo fôlego a partir de um ponto-de-vista exterior.

Agradeço ao Pedro Moreira, que não apenas trouxe a história de “Alex” à tona, mas foi generoso ao me receber em seu escritório em Berlim e me apresentar ao Altberg por telefone. Também agradeço à Inken Sarah Mischke, pelas longas conversas sobre Altberg, pelo ânimo e interesse na pesquisa, e aproveito para desejar meus melhores votos à realização de seu documentário pela Perola Filmes. Não poderia me esquecer da colaboração de Marco Altberg, sobrinho Alexander, e especialmente Tatiana, sobrinhaneta, que organizou e me disponibilizou a autobiografia de Altberg.

Agradeço à Gabriela Lemos, por localizar e disponibilizar a tese de Andreas Zeese sobre Arthur Korn, na Universidade de Viena.

Dentre os amigos do NPGAU, agradeço à Fernanda, à Renata e à Paula, pela resolução dos meus eventuais percalços institucionais. Agradeço especialmente aos professores da ACR, do NPGAU, e aos companheiros mestrandos e doutorandos que dividem comigo a visão da vida acadêmica como forma direta de mudança social, através do debate, do conhecimento, da ação política e da memória – para muito além da torre-de-marfim. Agradeço finalmente à FAPEMIG cujo fomento tornou esse projeto viável desde o início.

“A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo;
o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares;
o homem perfeito extinguiu isso”

Hugo de Saint Victor, séc. XII.

RESUMO

O exílio de arquitetos europeus nas Américas é um dos principais eventos da história da arquitetura moderna no século XX. Essa pesquisa aborda a trajetória de Alexander Altberg, arquiteto berlinense imigrado para o Rio de Janeiro em 1931, ex-aluno da *Bauhaus* e proeminente arquiteto Arthur Korn, como um estudo de caso do processo de exílio. No Brasil, Altberg atuou não apenas como arquiteto e principal realizador da vanguardista revista *Base*, mas também como um importante representante do modernismo alemão na rede social modernista brasileira. No Brasil, teve contato com grupos modernistas paulistanos como o CAM e o SPAM, com a AAB e a Pró-Arte no Rio, e com figuras centrais do contexto modernista nacional: L. Segall, G. Warchavchik, M. de Andrade, L. Costa, entre outros. Como muitos imigrantes alemães da década de 1930, teve o exercício da profissão vetado pelo governo Vargas e sua memória eclipsada pela dominância da “Escola Carioca”. A memória de Altberg, assim como dos primeiros arquitetos modernos no Brasil, é o principal objeto dessa pesquisa e crítica da arquitetura.

Palavras-chave: história da arquitetura; modernismo brasileiro; imigração alemã.

ABSTRACT

The exile of European architects in the Americas is one of the main events in the history of modern twentieth century architecture. This research concerns the trajectory of Alexander Altberg as a case study in this exile process. He was a Berliner architect who immigrated to Rio de Janeiro in 1931, and was also a former student of the Bauhaus and apprentice of the prominent architect Arthur Korn. Altberg acted not only as an architect and main producer of the avant-gardist *Base* magazine, but also as an important representative of German modernism in the Brazilian modernist network. In Brazil, he had contact with modernist groups from Sao Paulo, such as CAM and SPAM, with the AAB and *Pró-Arte* in Rio, and with the main figures of the Brazilian modernist context: L. Segall, G. Warchavchik, M. de Andrade, L. Costa, among others. As many German immigrants in the 30's, the exercise of his profession was vetted by the Vargas government and his memory eclipsed by the dominance of the "Carioca School". The memory of Altberg, as well as the first modern architects in Brazil, is the main subject of this research and critique of architecture.

Keywords: History of architecture; Brazilian modernism; German immigration.

RESUMEN

El exilio de los arquitectos europeos en las Américas es uno de los principales eventos de la historia de la arquitectura moderna en el siglo XX. Esta investigación aborda la trayectoria de Alexander Altberg, arquitecto berlinés inmigrado a Río de Janeiro en 1931, un ex alumno de la Bauhaus y del prominente arquitecto Arthur Korn. En Brasil, Altberg actuó no sólo como arquitecto y principal realizador de la vanguardista revista Base, sino también como un importante representante del modernismo alemán en la red social modernista brasileña. En Brasil, él tuvo contacto con grupos modernistas de São Paulo como el CAM y el SPAM, con la AAB y la Pro-Arte, en Río, y con figuras centrales del contexto modernista nacional: L. Segall, G. Warchavchik, M. Andrade, L. Costa, entre muchos otros. Como muchos inmigrantes alemanes en la década de 1930, él tuvo su ejercicio profesional vetado por el gobierno Vargas y su memoria eclipsada por el dominio de la "Escuela de Carioca." La memoria de Altberg, así como de los primeros arquitectos modernos en Brasil, es el principal objeto desta investigación y crítica de la arquitectura.

Palabras clave: historia de la arquitectura; modernismo brasileño; inmigración alemana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - “El regionalismo em la edificación de la vivienda suiza” por Hannes Meyer	31
FIGURA 2 - Casas-modelo de Max Cetto em “Jardines del Pedregal”	32
FIGURA 3 - Projeto de Arthur Korn ganhador do 2º lugar no concurso para um centro comercial em Haifa, 1924.....	45
FIGURA 4 - Loja da Editora Ullstein Berlim, 1925	45
FIGURA 5 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24	46
FIGURA 6 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24	46
FIGURA 7 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24	47
FIGURA 8 - Piscina, Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24	47
FIGURA 9 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39	48
FIGURA 10 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39.....	48
FIGURA 11 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39.....	48
FIGURA 12 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39.....	49
FIGURA 13 - Segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-29	49
FIGURA 14 - Segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-29	49
FIGURA 15 - Loja Kopp & Joseph, Berlim, 1922-24	50
FIGURA 16 - Foto da Exposição de Arquitetura Proletária	70
FIGURA 17 - Cartaz “Cidades do Velho Mundo”, Exposição de Arquitetura Proletária	70
FIGURA 18 - Cartaz “Urbanismo da URSS“, com o plano urbanístico de Stalingrado e Magnitogorsk.....	71
FIGURA 19 - Cartaz “Desenvolvimento de Nova Iorque“	71
FIGURA 20 - Projeto de Berlim „ <i>Die Stadt als Hotel und Fabrik</i> “ de Arthur Korn	72
FIGURA 21 - Projeto do MARS para a área do <i>Greater London</i>	73
FIGURA 22 - Projeto do MARS para a área do <i>Greater London</i>	73
FIGURA 23 - Unidade de <i>Borough</i> do plano <i>Greater London</i>	73
FIGURA 24 - Carta de abertura da revista Base	78
FIGURA 25 - Logo da revista da Bauhaus	78
FIGURA 26 - <i>Bauhausbuch</i> “ <i>Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten</i> ”	78
FIGURA 27 - Capa da revista Base N°1	79
FIGURA 28 - Fonte Sturmblood de Herbert Bayer	79
FIGURA 29 - Logo da rede norte-americana “ABC” de televisão, Paul Rand, 1962 ..	79
FIGURA 30 - Carimbo do “Atelier Alexandre Altberg Architecto”	80
FIGURA 31 - Placa de construção do “Atelier Alexandre Altberg Arquitecto”	80
FIGURA 32 - Capa da revista “Die neue Linie” de setembro de 1929	81
FIGURA 33 - Cartaz da exposição “Brasilienbaut” em Zurique, Suíça, de Mary Vieira, 1954	81
FIGURA 34 - Capa do catálogo da Exposição de Arquitetura Proletária	82
FIGURA 35 - Montagem com a paginação e “reclames” da revista Base	82
FIGURA 36 - Apresentação da fonte de Josef Albers na revista Bauhaus	82

FIGURA 37 - Catálogo do 1o Salão de Arquitetura Tropical	139
FIGURA 38 - Capa da revista Klaxon, no. 1	140
FIGURA 39 - Capa da revista Forma, nos. 4 e 5, 1930-1931	140
FIGURA 40 - Duas versões do projeto de Hugo Häring para o Club Germania no Rio de Janeiro	141
FIGURA 41 - “Reclame” da Revista Base “Escola de Arte Lasar Segall”	142
FIGURA 42 - “Reclame” da Revista Base “Klabin Irmãos & Cia.”	142
FIGURA 43 - “Reclame” da Revista Base “John Graz, Artista e Decorador”	142
FIGURA 44 - Carta de Walter Gropius a Alexander Altberg, 12 de Julho de 1935 ...	143
FIGURA 45 - Situação atual do Hotel Atlântico Business, antigo Hotel Ambassador	144
FIGURA 46 - Fachada do Hotel Ambassador, Rua Senador Dantas, nº25	144
FIGURA 47 - Vista do conjunto de edifícios da Rua Paul Redfern	145
FIGURA 48 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº36	145
FIGURA 49 - Atual situação da casa da Rua Paul Redfern	146
FIGURA 50 - Planta de reforma das atuais instalações	146
FIGURA 51 - Prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº. 32	147
FIGURA 52 - Situação atual do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº. 32	147
FIGURA 53 - Irmgard Schwabe, primeira esposa de Altberg, na cobertura do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº 32	148
FIGURA 54 - Cobertura do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº. 32	148
FIGURA 55 - Hufeisiedlung em Berlim, projeto de Bruno Taut em colaboração com Martin Wagner, 1925-33	149
FIGURA 56 - Hufeisiedlung em Berlim, projeto de Bruno Taut em colaboração com Martin Wagner, 1925-33	149
FIGURA 57 - Schillerparksiedlung em Berlin-Wedding, projeto de Bruno Taut, 1924	149
FIGURA 58 - Fachada principal e detalhe da varanda da casa de Adalberto Vertecz na Rua Paul Redfern	150
FIGURA 59 - Detalhe da varanda na fachada principal da Casa de Adalberto Vertecz	151
FIGURA 60 - Vista do hall da escada da casa de Adalberto Vertecz à noite	151
FIGURA 61 - Fachada principal da Casa de Adalberto Vertecz	152
FIGURA 62 - Vista da parte anterior da Casa de Adalberto Vertecz	152
FIGURA 63 - Prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina nº.12	153
FIGURA 64 - Apartamentos Gosstrack, projetado por Mosei Ginzburg	153
FIGURA 65 - Situação atual do prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina nº. 12	154
FIGURA 66 - Detalhe da atual varanda do prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina nº.12	154
FIGURA 67 - Perspectiva do projeto de uma casa às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas	155
FIGURA 68 - Fachada do Montépio dos Empregados Municipais	156
FIGURA 69 - Planta do Montépio dos Empregados Municipais	156

FIGURA 70 - Fachada do Montépio dos Empregados Municipais	157
FIGURA 71 - Fachada do Montépio dos Empregados Municipais em construção	157
FIGURA 72 - Planta da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus	158
FIGURA 73 - Vista em perspectiva aérea da implantação da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus	158
FIGURA 74 - Perspectiva da fachada da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus ..	159
FIGURA 75 - Fachada da loja Rudolf Petersdorff em Breslau, projetada por Erich Mendelsohn, 1927-28	159
FIGURA 76 - Diagramas de iluminação e aeração das salas de aula da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus	160
FIGURA 77 - Implantação e entorno do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA	161
FIGURA 78 - Fachada do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA	161
FIGURA 79 - Situação atual da fachada do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA	162
FIGURA 80 - Vista lateral do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.	162
FIGURA 81 - Entrada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.	163
FIGURA 82 - Fachada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.	163
FIGURA 83 - Arquibancada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.	164
FIGURA 84 - Fachada do prédio de apartamento da Rua Joana Angélica n°. 234	165
FIGURA 85 - Lateral do prédio de apartamento da Rua Joana Angélica n°. 234	166
FIGURA 86 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n°.234 ...	167
FIGURA 87 - Lateral do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n°.234, à Rua Alberto de Campos	167
FIGURA 88 - Planta do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n°.234	167
FIGURA 89 - Perspectiva aérea e planta parcial da habitação de solteiros da Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal de Vassouras, RJ.....	168
FIGURA 90 - Maquete da Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal de Vassouras, RJ	168
FIGURA 91 - Convite e planta da Exposição de um Apartamento Moderno	169
FIGURA 92 - Projeção de uma sala de jantar e fumoir assinada por Alexandre “Sacha” Altberg	170
FIGURA 93 - Projeto de decoração para sala de jantar e fumoir assinado por Luis da Gongora	170
FIGURA 94 - Situação atual do prédio de apartamentos da Rua Vinicius de Moraes n°.198	171
FIGURA 95 - Situação atual do prédio de apartamento da Rua Vinicius de Moraes, n°.204	172
FIGURA 96 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua General Venâncio Flores com Dias Ferreira n°. 506.....	173
FIGURA 97 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua General Venâncio Flores com Dias Ferreira n°. 506	174
FIGURA 98 - Fachada do prédio de apartamentos Rua Cândido Gaffrée, n°.64	175

LISTA DE TABELAS

- 1 - Imigração judaica de diferentes origens para o Brasil (1925 - 1935) Imigração judaica para as Américas (1901 – 1939) 85
- 2 - Imigração judaica de diferentes origens para o Brasil (1925 - 1935) Imigração judaica para as Américas (1901 - 1939) 86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARBKD -	<i>Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands</i>
CREA -	Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura
ENBA -	Escola Nacional de Belas Artes
IEB -	Instituto Estudos Brasileiros
KPD -	<i>Kommunistische Partei Deutschlands</i>
MARS Group -	<i>Modern Architecture Research Group</i>
NSDAP -	<i>Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei</i>
SMU -	Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro
SPD -	<i>Sozialdemokratische Partei Deutschlands</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	História e exílio	23
2	PRÉ-EMIGRAÇÃO: BERLIM, 1918-1931	33
2.1	Juventude na República de Weimar	36
2.2	Da Bauhaus à Korn & Weitzmann	38
2.3	O Coletivo de Construção Socialista e o contexto dos grupos de arquitetura	51
2.4	Dos eventos de arquitetura moderna à Exposição de Arquitetura Proletária	56
2.5	Após a Exposição de Arquitetura Proletária	68
2.6	Das revistas de arquitetura alemãs à revista Base	74
3	PÓS-EMIGRAÇÃO: RIO DE JANEIRO, CAPITAL FEDERAL, 1931-1945	83
3.1	O Brasil da Era Vargas: Arquitetura em tempos de Capanema	87
3.2	Da “fase heróica” de Warchavchik à <i>Brazilian School</i> , ou “Escola Carioca”	98
3.3	O Salão de Arquitetura Tropical entre os primeiros eventos do modernismo arquitetônico	111
3.4	A revista Base e o modernismo brasileiro	113
3.5	A revista Base e os grupos modernistas paulistanos e cariocas	122
3.6	Alexandre Altberg, arquiteto	129
4	CONCLUSÃO	176
5	REFERÊNCIA	179
6	ANEXO	184
6.1	Pequeno dicionário de artistas e arquitetos relacionados à Pró-Arte	184
6.2	Transcrição de entrevista com Alexandre Altberg	191

1 INTRODUÇÃO

A história da cultura do século XX, tanto na Europa quanto nas Américas, é permeada pela história do exílio. Parte considerável destes exilados emerge das cinzas da república de Weimar: Albert Einstein, Thomas Mann, Erwin Panofsky, Bertold Brecht, Walter Gropius, George Grosz, Wassily Kandinsky, Werner Jaeger, Ernst Cassirer, entre tantos outros.

Das trajetórias dos arquitetos europeus da primeira metade do século passado, cujas obras estão vivas em nossas memórias, sabemos o quanto a experiência do exílio os marcou. Nesta dissertação abordaremos a trajetória de Alexander Altberg (1908-2008), arquiteto berlinense emigrado para o Rio de Janeiro em 1931, que atuou como idealizador da vanguardista revista *Base*, construtor, antiquarianista e moveleiro. Ele foi parte integrante do modernismo alemão que estabelecia novos laços na rede social do modernismo arquitetônico e artístico brasileiro.

Com rapidez impressionante, Altberg se inseriu entre os modernistas cariocas e, em boa medida, também entre os modernistas paulistanos, atuando na rede modernista nacional como mais um ponto de contato entre o Brasil e a Alemanha, entre Rio e São Paulo. Seus primeiros contatos no Brasil ocorrem através da recepção, às vezes “fria”, da comunidade de emigrantes de língua alemã – de forma análoga à maioria dos arquitetos imigrantes que buscam seus compatriotas. Às vezes rechaçado por sua origem judaico-alemã, outras vezes se apartando por não dividir do mesmo ideário político-social, Altberg aprofunda suas relações na rede modernista logo nos seus dois primeiros anos de exílio. Com uma recomendação trazida da Alemanha que o leva a conhecer Gregori Warchavchik (1896-1972) e Lasar Segall (1891-1957) (ALTBERG, 2008), concunhados casados com as irmãs Klabin, Altberg passa a conhecer pessoalmente importantes agentes do modernismo brasileiro como Mário de Andrade (1893-1945), Lúcio Costa (1902-1998), Alberto Guignard (1896-1962), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), dentre outros.

Ainda na Alemanha, Altberg ingressara na vanguardista escola *Bauhaus* em Weimar em 1925. Apesar de toda a fama que a escola adquiriu, especialmente após a emigração de muitos de seus professores para os Estados Unidos, Altberg deixa o curso em 1926, pois este não lhe ofereceria um diploma e uma formação especificamente

arquitetônica (MOREIRA, 2005). Absorvendo muito de sua experiência na *Bauhaus*, Altberg formou-se como arquiteto na *Staatliche Ingenieurakademie* em Oldenburg e logo começou a trabalhar no escritório Korn & Weitzmann, por indicação de um amigo de sua mãe. Arthur Korn (1891-1978) era um proeminente arquiteto moderno alemão, membro do partido comunista alemão (o *KPD*), membro-fundador do CIAM e posteriormente professor universitário ao emigrar para a Inglaterra.

O projeto da *Villa Goldstein* tornaria o escritório de Korn um dos mais renomados em Berlim e seu interesse pelo uso arquitetônico do vidro o levou a publicar uma das primeiras obras a tratar amplamente do uso do material na arquitetura moderna – *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand* (O Vidro na construção e como objeto de uso) (ZEESE, 2010). Korn fundou em Berlim o *Kollektiv für Sozialistisches Bauen* (Coletivo para a Construção Socialista), através do qual Altberg contribuiu com o design gráfico da *Proletarisches Bauausstellung* (Exposição de Arquitetura Proletária). Nessa exposição, Altberg trabalha lado a lado com Korn e Hubert Hoffmann (1904 - 1999), também ex-aluno da *Bauhaus*, desenhando cartazes e organizando graficamente a exposição. Esta experiência, além de seu período na *Bauhaus*, será fundamental para a concepção arquitetônica, gráfica, política e social que veríamos na revista *Base* e nas obras de Altberg no Brasil.

Emigrando para o Rio de Janeiro em 1931, após a ascensão do partido nazista na Alemanha e durante o primeiro ano do governo de Getúlio Vargas, Altberg encontra empecilhos ao se adaptar à realidade nacional por ser alemão, comunista, judeu e imigrante. No Brasil, seu exercício profissional é dificultado pelo Estado, por conta do nacionalismo – e, posteriormente, do anti-germanismo – do governo Vargas. Ao contrário de muitos arquitetos alemães no Brasil, especialmente na região sul do país¹, Altberg teve seu diploma reconhecido sem necessidade de revalidação em 1933, o que contribuiu com sua busca por um sócio arquiteto. A fim de contatar outros arquitetos alemães imigrados, frequenta a associação Pró-Arte, fundada por Theodor Heuberger, outro imigrante alemão e dono de uma galeria de arte. Apesar do contato bem-sucedido junto à Pró Arte, Altberg não conseguiu associar-se efetivamente a um arquiteto

¹ Acerca dos arquitetos alemães no Rio Grande do Sul, destacam-se as obras de Günter Weimer que tangem nosso recorte:

WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da Imigração Alemã no RS*. Editora Est, 2004

WEIMER, Günter. *Arquitetura Modernista Em Porto Alegre Entre 1930 e 1945*. Unidade Editorial, 1998.

WEIMER, Günter. *Arquiteto e Construtores no Rio Grande do Sul - 1892 - 1945*. UFSM, 2004.

brasileiro ou alemão, que poderia facilitar seu processo de assimilação no campo e de aprovação dos projetos. Se por um lado Altberg não se associou a ninguém, por outro ele lentamente se aproximou do contexto modernista nacional graças ao seu capital cultural e ao arrojo de seus projetos – inicialmente financiados pelo seu próprio pai.

Ao se integrar mais profundamente no contexto modernista carioca – e após receber arquitetos curiosos em seus prédios de apartamentos recém-construídos no Leblon, onde morava com sua família –, Altberg entra em contato com o escritório de Lúcio Costa e Warchavchik, no Rio de Janeiro. A partir desse contato, Altberg parece ter alguma participação na organização da fundamental “Exposição de um Apartamento Moderno” de 1932 de Warchavchik (LIRA, 2011). É ainda possível que o contato com Warchavchik tenha sido facilitado por uma recomendação que Altberg traz da Alemanha – do marido de sua ex-professora para procurar o marido de Luísa Klabin Loch, por meio do qual ele conheceu Warchavchik e Lasar Segall (ALTBURG, 2008). Apesar de ter Lúcio Costa como figura cordial, porém distante, Altberg se aproxima mais efetivamente de Warchavchik. Nesse momento Oscar Niemeyer (1907-2012) já atuava nesse escritório, mas foram dois estagiários da Escola Nacional de Belas Artes (doravante, ENBA), que participaram ativamente nos episódios da greve dos alunos e na visita de Frank Lloyd Wright (1867-1959) ao Brasil, aqueles que se propuseram a colaborar com a revista *Base*: João Lourenço da Silva e Alcides da Rocha Miranda.

Posteriormente, Warchavchik convidaria Altberg para trabalhar em São Paulo. Altberg recusa o convite, confiante no bom momento que o mercado do Rio de Janeiro lhe propiciava. Essa decisão lhe traria depois um grande arrependimento na esfera profissional (ALTBURG, 2008). Após a conclusão de seus primeiros projetos no Leblon, Altberg conhece Carmen Portinho (1903-2001), arquiteta responsável pela “Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal”. Além da amizade duradoura entre eles, a “Revista da Diretoria...” é uma das primeiras especializadas em arquitetura, sendo um marco da autonomização do campo arquitetônico brasileiro – que não mais se restringiam a curtos ensaios e artigos de jornais².

² Sobre a fascinante trajetória pessoal de Carmen Portinho, e sua atuação na “Revista da Diretoria...”, nos valem, entre outras obras, de sua autobiografia:
PORTINHO, Carmen. *Por toda a minha vida*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2000.
NOBRE, Ana Luísa. *Carmen Portinho*. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1999.

Precedendo em poucos meses a experiência única da revista *Base*, Altberg organizou a arte gráfica do 1º Salão de Arquitetura Tropical. Contando com Frank Lloyd Wright como “presidente de honra”, cargo meramente simbólico, o evento foi organizado por pessoas relacionadas ao escritório Warchavchik & Costa, incluindo os estagiários Alcides da Rocha Miranda e João Lourenço da Silva³.

Mesmo após emigrar da Alemanha, Altberg manteve laços com a Europa não apenas através de outros imigrantes e associações, como a Pró-Arte, mas diretamente através do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Em correspondência ao CIAM (MOREIRA, 2005), Altberg se propôs a ser o representante do Congresso na América Latina, sem saber que Warchavchik já fora apontado como tal em 1930 por Le Corbusier.

Após a criação da revista *Base*, a rede de sociabilidade de Altberg, que contava com vários membros da rede modernista nacional, se encontra consideravelmente expandida e consolidada. Ela contava, inclusive, com um nome proeminente da Semana de Arte Moderna de 1922 e da intelectualidade pós-1930: Mário de Andrade, que colaborou com a carta introdutória do primeiro fascículo da revista (*REVISTA BASE*, 1933).

A revista *Base* foi uma iniciativa de Altberg que contou com diversos colaboradores, mas sua realização se fundamentou amplamente em seus esforços pessoais. Além da arte gráfica e da tipografia, Altberg trabalhou na direção, organização, redação, até na distribuição dos fascículos, e contou com o financiamento da empresa de importação de seu próprio pai – Falk Altberg – após não receber o financiamento prometido pelas sociedades paulistanas de arte moderna – CAM e SPAM (VIANNA NETO, 2008).

A proposta da revista era ampla. Assim como a proposta da *Bauhaus*, ela não visava uma especialização estrita, mas uma ampla abordagem cultural, artística e social. Se autodenominando revista de arte, técnica e pensamento, a *Base* continha artigos sobre música, balé, cinema, fotografia, propaganda, artes gráficas, além de arte e arquitetura. No âmbito gráfico a revista é um exemplar singular da *Neue Sachlichkeit*

³ A trajetória de Rocha Miranda cruza a de Altberg em dois momentos: na organização da revista *Base* e do 1º Salão de Arquitetura Tropical. A obra de Lélia Frota, contudo, destaca a participação de Rocha Miranda na concepção da revista *Base*, sendo que, ao que tudo indica, ele foi um articulista convidado por Altberg a participar da revista: FROTA, Lélia Coelho. Alcides Rocha Miranda, caminhos de um arquiteto. Editora UFRJ, 1993.

(Nova Objetividade alemã) e dos construtivismos europeus no Brasil, e demonstra um arrojo que certamente antecipa parte da estética neoconcreta dos anos 50. Mesmo se comparada às revistas alemãs coetâneas a ela, a revista *Base* ainda se destaca, tendo em vista o período duramente repressor pelo qual a Alemanha passava, forçando as revistas modernas a retomarem uma estética classicizante e a evitarem as perigosas idéias modernistas sob o risco de fecharem as portas – como ocorrera com a *Bauhaus* em Berlim.

Essa dissertação, portanto, pretende explorar a contextualização e interpretação histórica do campo arquitetônico em seu sentido mais amplo. Um trabalho arquitetônico em sentido restrito, envolvendo uma inventariação completa e a reprodução ou reconstrução das plantas não é o nosso foco e, mesmo se o fosse, o trabalho seria extremamente comprometido pela escassez documental e a curta carreira de Altberg como arquiteto. Além dos projetos por nós apresentados, muitos outros não foram localizados – permanecendo apenas uma vaga referência ao seu logradouro. Tais projetos não foram localizados pela Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro (SMU), pois, além da provável desorganização do arquivo da SMU, a aprovação das plantas pela prefeitura parece ser especialmente falha em nosso recorte temporal devido às irregularidades na construção e no fracionamento dos lotes em Ipanema e Leblon. Assim, após a construção as plantas simplesmente eram descartadas ou se perdiam ao longo do tempo. Outro fator que dificulta a localização de projetos decorre da sociedade entre arquitetos imigrados e brasileiros, que assinavam tais projetos perante as autoridades. Esse não parece ter sido o caso com os projetos de Altberg, mas essa autoria falseada perante os órgãos públicos praticamente impossibilita a localização de projetos de outros arquitetos imigrados, que não foram publicados em livros e revista.

Em arquivos, apenas o projeto da Rua Joana Angélica n.º. 234 foi localizado no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente esse arquivo não abrange grande parte dos projetos da década de 1930⁴ e veta o acesso direto de pesquisadores às fichas de localização. Evidentemente, resta às futuras pesquisas a reconstrução das plantas dos edifícios ainda existentes *in situ*, que não nos foi possível ou viável. Quanto

⁴ Os projetos de edifícios não demolidos se encontram no Arquivo da Secretária Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro, estando no Arquivo Geral da Cidade projetos de seu arquivo-morto.

aos projetos demolidos, a perspectiva de localização de alguma planta – se é que elas ainda existem – é desencorajadora. Restam referências a projetos construídos nas ruas Henrique Dumont, Saboia Lima, Mena Barreto, na Praça Saenz Pena, quatro projetos na Rua Pereira da Silva, dois na Rua Fonte da Saudade, e um possivelmente na Rua Gomes Carneiro. Contudo, mantém-se a esperança de que a reorganização e a digitalização dos arquivos públicos possam trazer à tona projetos dados como perdidos.

Assim, os capítulos desta dissertação acompanham nosso recorte espaço-temporal, se dividindo em ordem cronológica da seguinte maneira: a outra metade desta introdução, intitulada “História e exílio”, analisará o fenômeno do exílio no século XX e contextualizará a trajetória de Altberg no amplo quadro da “diáspora” de arquitetos de língua alemã para a América Latina. O primeiro capítulo trata do período de Altberg na Alemanha, do Pós-Primeira Guerra até sua emigração, antes do *putsch* nazista. O capítulo se divide, primeiramente, em uma contextualização da juventude de Altberg na capital da conturbada República de Weimar, em uma investigação de sua formação como arquiteto na *Bauhaus* e em Oldenburg, e seu ingresso no escritório Korn & Weitzmann. Nesta parte, se destaca a influência predominante de Korn sobre a trajetória profissional de Altberg. Além de assinar os primeiros projetos dos quais Altberg participou, Korn estava à frente do Coletivo no qual Altberg aliou seu ideário socialista ao *ethos* moderno. Portanto, em uma análise menos pessoal das experiências de Altberg em Berlim, trataremos do Coletivo de Construção Socialista, o qual ele integrou, no contexto dos grupos de artistas e arquitetos modernos. Trataremos também da Exposição de Arquitetura Proletária, organizada pelo Coletivo, no contexto dos eventos de arquitetura moderna, buscando rastrear as idéias que circularam. Finalmente, abordaremos a concepção da revista Base, tendo em vista a experiência gráfica das revistas alemãs de arquitetura.

O segundo capítulo abarca o período pós-imigração no Rio de Janeiro, abrangendo boa parte da Era Vargas (1931-1945), até o fim do Estado Novo – pouco mais de três anos após a declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo em 1942. Inicialmente abordaremos o amplo panorama da rápida modernização pela qual o Brasil passou após a revolução intraoligárquica de 1930, dando especial atenção ao Ministério de Educação e Saúde de Gustavo Capanema (1900-1985) e sua relação com o Campo Arquitetônico. Em seguida trataremos dos primórdios do campo arquitetônico

modernista em desenvolvimento e a conformação da chamada Escola Carioca. Contextualizaremos o 1º Salão de Arquitetura Tropical, organizado por Altberg, entre os primeiros eventos do modernismo e analisaremos, em seguida, a revista Base em seu conteúdo e em suas relações com grupos modernistas cariocas e paulistanos. Finalmente, trataremos dos projetos de Altberg sob uma análise arquitetônica interna, caso a caso, sendo a dissertação encerrada por nossa conclusão.

Como anexo, concebemos um pequeno dicionário de artistas relacionados à Pró Arte e à comunidade alemã carioca, dando ensejo a trabalhos futuros acerca de artistas e arquitetos de língua alemã imigrados no Rio de Janeiro. Também disponibilizamos parte de uma entrevista realizada pelo autor com Altberg em 2008, originalmente publicada em monografia defendida pelo Departamento de História da UFMG. As traduções presentes ao longo do texto foram feitas pelo autor, sendo os eventuais erros e imprecisões de nossa responsabilidade e as demais traduções são devidamente creditadas.

1.1 História e exílio

Quando tratamos de arquitetos de língua alemã emigrados para a América Latina, abordamos um dos fenômenos mais marcantes do século XX, produto direto do nacionalismo e do totalitarismo: o exílio. Como todo fenômeno de massa, a emigração de populações inteiras é um fenômeno moderno e por isso é uma “novidade” do século passado. Para Edward Said, palestino emigrado para os EUA, o exílio é uma fratura incurável entre o eu e seu verdadeiro lar, um estado de ser descontínuo, uma tristeza essencial jamais superada. Ela é definidora da “moderna cultura ocidental [que] é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados” (SAID, 2003, p.46). Como no contraponto musical, o exílio propicia uma visão contrapontística entre as experiências de um lugar no passado e a realidade presente, possibilitando assim uma certa originalidade de visão: “o exílio é a vida levada fora da ordem habitual” (SAID, 2003, p.60).

Os modernistas exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade, e parecem “fermentar” seu ambiente cultural – algo positivo em uma situação essencialmente negativa. Nesse sentido, um exemplo mais evidente do que a

América Latina devido ao maior montante de imigrados são os Estados Unidos, cujo pensamento acadêmico, intelectual e estético foi moldado por refugiados do fascismo, do regime soviético e de outros regimes (SAID, 2003).

Para Said, exílio e nacionalismo se relacionam como na dialética hegeliana do senhor e do escravo: opostos que se informam e constituem um ao outro. Por isso, tratar do exílio é necessariamente tratar do nacionalismo. O nacionalismo, que inicialmente uniu os separados, passou a criar um *habitus* nacional coletivo que antagoniza o “nós” e os “outros”. Como o nacionalismo, também o exílio gera um reconhecimento errôneo e um “sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade estar na mesma situação que você” (SAID, 2003, p.51). Por esse exagero, um dos remédios para o desenraizamento pode ser pior do que o mal-estar do exílio: a adoração do Estado nacional.

Outra possível forma de lidar com o exílio é assumir a posição masoquista e narcisista de desdenhar da aculturação, renunciando a realidade local, como se tudo a sua volta fosse temporário. Com isso o exilado pode perder o pouco da positividade que o exílio lhe oferece: sua perspectiva crítica, de reserva intelectual e de coragem moral (SAID, 2003).

Analogamente ao editorial de *debut* da revista Base, escrito por Altberg, Adorno afirma que o exilado, ou o modernista, atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência: rompe com o mundo “administrado” com os lares “pré-fabricados”. O exílio nos faz olhar a própria casa com distanciamento, nos colocando em uma posição tipicamente modernista: “faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa” (ADORNO, 1993 apud SAID, 2003, p.58). Assim como o modernismo é dotado de um “ímpeto ahistórico”, segundo Schorske (1988), negando o passado arquitetônico, também é negado o passado do exilado: “a vida passada dos emigrados é, como sabemos, anulada” (ADORNO, 1993).

Tratando-se de trajetórias pessoais de exilados, compreendemos ser fundamental nos remetemos à microhistória como arcabouço metodológico. Após seu advento, a pesquisa de uma trajetória individual abandonou definitivamente todos os resquícios dos pressupostos ditos “positivistas”, formalistas, antiquarianistas, presentes na biografia dos “grandes personagens históricos”. A trajetória individual se tornou um

meio de alcançar uma compreensão histórica mais ampla, alcançando as mais diversas esferas de seu contexto⁵. Desta forma, a breve atuação profissional de Altberg no Brasil de forma alguma reduz seu valor histórico. Em nossa abordagem micro-histórica é mais relevante o que um arquiteto pode revelar sobre o contexto no qual ele e seus projetos se inserem – idéias que circulavam, relações sociais que se estabeleciam, tendências estruturais do campo, etc. –, do que a análise “interna” dos projetos acumulados ao longo de sua trajetória profissional.

No que tange a historiografia da arquitetura brasileira, buscaremos retomar uma contribuição fundamental do modernismo, presente inclusive em muitos manifestos, que trata o modernismo não como um “estilo e sim uma causa”⁶. Para tanto, evocaremos freqüentemente a dimensão de crítica social, política e cultural do modernismo – muito distante do que se tornaria o “modernitarismo”, segundo Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2005), e do “estilo internacional” propagado pela publicação de Hitchcock, de dimensão vastamente estética, formal e espetaculista (HITCHCOCK, 1966). Portanto, as convicções socialistas de Altberg, e da maioria dos arquitetos alemães aos quais nos referimos, são aqui absolutamente indissociáveis de suas obras e de suas posições relativas ao campo. Aliás, em poucos países europeus o modernismo não estará intrinsecamente ligado a um pensamento socialista. A exceção mais notória é a Itália fascista que, ao contrário dos demais regimes totalitários, assumiu um discurso arquitetônico oficial de caráter modernista, monumental e historicista. Outra exceção será o Brasil, que adotou o modernismo como discurso oficial de uma ditadura com vários matizes fascistas, caracterizado por uma leitura historicista do passado colonial barroco.

Valeremos-nos também da crítica que a historiografia da arte – principalmente E. Panofsky, outro exilado alemão – teceu à *Stilgeschichte* (História do estilo), muito cara aos historiadores ditos “formalistas”. A “História do estilo” é fundamentada na descrição e na “internalidade” das obras, opondo a forma ao conteúdo, tratando a história da arquitetura como mera sucessão de estilos antitéticos entre si. Abordaremos

⁵ GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.

LEVI, Giovanni. Sobre micro-história In: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

⁶ Tomo aqui as palavras de Anatole Kopp, pois não poderia colocar de forma melhor. KOPP, Anatole.

o objeto sob a perspectiva da história social da arquitetura e da arte, e da Iconologia, na qual forma, conteúdo e contexto são inextricáveis (VIANNA NETO, 2011).

Visando uma investigação histórica à contra-pêlo (BENJAMIN, 1996), que busca revolver as sedimentações da historiografia e do senso-comum acadêmico fazendo emergir novos sentidos do mesmo objeto, nos é fundamental a análise de Sérgio Miceli do “verso” das urdiduras do modernismo de 1922⁷. A análise bourdiana de Miceli se baseia não apenas nas trajetórias e obras dos artistas modernistas, mas visa suas relações extracampo, suas relações com o mecenato paulistano das elites cafeeiras, industriais emergentes, *perrepistas* (afiliados ao PRP – Partido Republicano Paulista), membros do Partido Democrático, do Estado e do mercado, enfim a análise de seus financiadores, sua posição social, suas sociabilidades, e das resistências e concessões estéticas dos artistas para o mecenato paulistano.

Por extensão, todo o arcabouço da sociologia de Pierre Bourdieu também nos é fundamental. Em nossa crítica à história “interna” da arquitetura, como diria Panofsky, herdeira do formalismo, o conceito de campo supera a análise interna da arquitetura construída, ou mesmo dos projetos não executados, e compreende enquanto parte do campo arquitetônico as sociabilidades internas e externas, a educação formal e informal, a formação dos gostos, os financiamentos, a crítica, as revistas, os eventos de arquitetura, entre outros. É de acordo com essa análise do campo cultural que nossos capítulos estão estruturados. É-nos caro também o reconhecimento do campo cultural como um espaço de conflitos internos – mais do que um grande ecúmeno de coesão social – no qual artistas e arquitetos desempenham o papel fundamental das forças coercitivas, seja do capital, seja do Estado, de coesão social em torno da classe dominante e deslegitimação do que lhe é estranho (BOUDIEU, 1997).

Dentre as considerações historiográficas, buscamos romper com certos mitos de fundação produzidos pela historiografia modernista sobre si mesma e que foram repetidos irrefletidamente desde então. Talvez o maior deles seja o mito da *tabula rasa*, comum às narrativas de fundação das correntes artísticas: a idéia de que um voluntarismo coletivo é capaz de romper efetivamente com as amarras do passado e produzir algo que irrompe, *ad nihilo*, estanque das correntes arquitetônicas anteriores e a elas não se relaciona nem que seja pela antonímia. Schorske refere-se ao que ele

⁷ MICELI, Sergio Nacional Estrangeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICELI, Sergio Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

chama de “ímpeto ahistórico do modernismo” (SCHORSKE, 1988), que é base da historiografia do modernismo: uma historiografia ahistórica. Os especialistas do patrimônio arquitetônico brasileiro conhecem bem quais conseqüências tal ímpeto modernista teve para o patrimônio eclético brasileiro, abandonado ou destruído em detrimento da preservação do patrimônio barroco – único período histórico reconhecido pelas lentes modernistas no Brasil. Assim, interpretaremos o modernismo brasileiro a partir das continuidades históricas que buscavam negar – aquilo que resistiu à vontade modernista de mudança ⁸. Ao tratarmos, no último capítulo, da arquitetura brasileira, abordaremos outros mitos específicos da historiografia modernista brasileira.

Boa parte de nossa pesquisa lida com uma “história esquecida”, constituída por emigrantes ainda hoje pouco estudados, a despeito de sua importância. Pode-se falar em uma “Nova historiografia brasileira da arquitetura”, que visa superar os mitos e os monumentos modernistas da Escola Carioca. Tal “Nova Historiografia” se vale desde artigos em revistas, como o de Azevedo e Moreira, ⁹ sobre Buddeus e Altberg, até obras de maior fôlego, como a obra de Lira sobre Warchavchik ou a revisão de Segawa da Arquitetura brasileira do século XX ¹⁰. A obra do professor Paulo Bruna recupera a história da habitação de interesse social no Brasil feita pelos “primeiros modernos”. Uma nova geração de arquitetos paulistanos tem contribuído muito com a pesquisa das trajetórias dos arquitetos imigrados para São Paulo. Mesmo na historiografia europeia avanços foram empreendidos, como a tese de Andreas Zeese que trouxe à tona a obra de Arthur Korn intitulando-se *Die vergessene Moderne* (Os modernos esquecidos).

Incluimo-nos, portanto, na história do amplo contexto de arquitetos europeus emigrados para a América Latina na primeira metade do século XX, contexto do qual Altberg faz parte. Talvez o exemplo mais conhecido desse contexto seja Hannes

⁸Cabe até mesmo questionar se a própria predileção de Lúcio Costa pela obra de Le Corbusier não partiu inicialmente de uma noção francófila de cultura, dominante no século XIX nas capitais da América Latina de forma geral.

⁹ AZEVEDO, Paulo Ormino de. “Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia”. *Arquitextos* nº 081.01 São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008.

MOREIRA, Pedro. “A cultura arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil - 1880-1945” In *Martius-Staden-Jahrbuch*. N.52, 2005.

MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos* nº 058. São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2005. <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>

¹⁰ LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke, a arte de bem projetar e construir*. PW Editores, 2012.

Meyer (1889-1954), segundo diretor da *Bauhaus* que emigrou para o México em 1939, após ter sua entrada nos EUA recusada por razões políticas.

Meyer era filiado ao partido comunista alemão (*KPD*), mesmo antes de seu período como diretor da *Bauhaus*. Na Suíça, teve experiências com oficinas de projetos arquitetônicos e gráficos coletivos, nas quais o projeto e a autoria eram horizontalmente divididos (GORELIK, LIERNUR, 1993). Após a *Bauhaus* Weimar de Walter Gropius (1883-1969) fechar as portas, mais uma vez a nova sede em Dessau seria pressionada por todos os lados. Há um corte dramático do financiamento estatal, obrigando a escola a produzir para o mercado, e impõem-se restrições à auto-organização dos alunos em grupos. Isso porque durante a diretoria de Meyer, grande parte dos alunos da *Bauhaus* – senão a maioria – dividia com o diretor o ideário comunista e, inclusive, se organizavam em grupos, produziam folhetos e revistas próprias. Pressionado por políticos e pela mídia, Meyer é forçado a deixar a direção (HAYS, 1992). Seus alunos estrangeiros comunistas são obrigados a voltar para seu país de origem, e a direção de Mies van der Rohe desencoraja duramente o engajamento político dos alunos.

Como Ernst May e vários outros arquitetos alemães, Meyer é convidado pela URSS a participar do crescimento vertiginoso dos planos quinquenais stalinistas. Lá ele tem contato com várias das experiências soviéticas no plano da arquitetura e urbanismo, como com os condensadores sociais e o planejamento das cidades lineares.

Deixando o contexto sombrio no qual a Europa se encontrava, Meyer emigra para o México em 1939 a convite do presidente Lazaro Cárdenas, após ter sua entrada nos EUA recusada. Anos antes, o México passara por um processo revolucionário intenso e violento que mobilizaria os mais diversos setores políticos, incluindo anarquistas, comunistas, e setores camponeses, operários, indígenas da sociedade. O país seria, inclusive, um dos poucos países latino-americanos a apoiar a revolução espanhola, doando armas e recebendo exilados republicanos espanhóis, como o arquiteto Félix Candela. Esse contexto pós-revolucionário essencialmente plural era muito distinto do debate político que Meyer esperava encontrar, recém-chegado da União Soviética às voltas com o totalitarismo de Stálin e com a perseguição ideológica do partido bolchevique (GORELIK, LIERNUR, 1993).

Apesar de seu isolamento no contexto mexicano, Meyer buscou produzir uma arquitetura regionalista, tropical, adaptada ao clima e aos materiais locais (FIG. 1),

enquanto os arquitetos socialistas mexicanos buscavam cada vez mais uma arquitetura internacionalista. Suas conquistas são bastante limitadas nesse período, sendo ele incumbido de alguns projetos pelo Estado mexicano que o recebera e pela Embaixada Suíça, sua terra-natal (GORELIK, LIERNUR, 1993). Ele permaneceria vivendo como um exilado, pouco articulado com o campo arquitetônico mexicano até sua volta definitiva para a Europa.

Max Cetto (1903-1980), que emigrou para o México dois anos antes de Meyer, em 1937, é a antítese dessa experiência. Cetto se adapta bem ao contexto mexicano e de forma geral é bem aceito. Seus projetos em direção a uma arquitetura tropical foram bem sucedidos e se tornaram mundialmente conhecidos. Antes de emigrar para o México, Cetto trabalhara com Hans Poelzig na Alemanha, com Ernst May em Frankfurt e cooperara com Walter Gropius e Richard Neutra nos EUA. Como Warchavchik, fora convidado por Sigfried Giedion para ser representante do CIAM na América Latina.

Um exemplo da “arquitetura tropical” de Cetto são os “Jardines del Pedregal” – empreendimento de Luis Barragán (1902-1988) com sua participação. As casas-modelo de Cetto para o loteamento são exemplos de diálogo entre o projeto e o relevo repleto de rochas vulcânicas e da exuberante vegetação mexicana (FIG. 2). A bem-sucedida parceria de Cetto com Barragán durou quase 15 anos (1939-53) e, apesar do sucesso econômico dos lotes de rocha vulcânica do Pedregal, a elite mexicana se alinharia cada vez mais ao estilo internacional, universalista, enquanto Cetto buscava uma arquitetura cada vez mais “mexicana”. Cetto moraria por anos no Pedregal, em uma das casas-modelos que construiu, e ganharia grande renome acadêmico, trabalhando como professor e publicando dezenas de obras sobre arquitetura (CETTO, 1961).

Também para o Cone Sul da América Latina emigrariam arquitetos vindos da *Bauhaus*. No Chile atuou com Tibor Weiner, ex-assistente de Meyer na escola, e que na década de 1940 promoveria uma grande renovação na educação arquitetônica chilena. Também lecionou no Chile Josef Albers, um dos mais importantes ex-professores da *Bauhaus*. Em 1936, Hans Moller, ex-assistente de Walter Gropius, abriu seu escritório na Argentina. O próprio Gropius faria um projeto de urbanização para Mar del Plata, e seria convidado a lecionar na *Universidad de Buenos Aires*. Ambos os arquitetos cooperaram em um projeto habitacional de alta densidade em Buenos Aires. Outro emigrado para Argentina foi o austríaco Walter Loos que, como Meyer, teve a entrada

rejeitada pelos EUA por razões políticas. Presente na exibição da *Österreichischer Werkbund* de 1931, e muito ativo no contexto vienense, Loos atuou muito pouco como arquiteto na Argentina. Como muitos arquitetos emigrados, incluindo Altberg, Loos teve dificuldades em se inserir no campo profissional e recorreu a outras atividades do campo artístico-cultural para manter-se profissionalmente ativo. Contudo, no campo do design de móveis Loos foi extremamente bem-sucedido, criando novas peças e introduzindo peças internacionais consagradas na Argentina ¹¹.

Nos capítulos seguintes, dividiremos a trajetória de Altberg em dois momentos: duas cidades em dois períodos sucedâneos. A primeira parte abrange o período em Berlim, pré-emigração, empreendendo uma análise do campo arquitetônico modernista a partir de Altberg. Tal análise leva em consideração – além dos arquitetos e seus projetos – grupos modernistas, eventos importantes realizados e as revistas mais significativas para a conformação do campo. A segunda parte abrange os anos pós-emigração para o Rio, em 1931, analisando no Brasil os mesmos elementos da pesquisa no campo arquitetônico alemão, sem com isso estabelecer necessariamente qualquer tipo de paralelo, analogia, comparação ou causalidade válida para ambos os contextos tão diversos.

¹¹ NICOLAI, Bernd (Org.). *Architektur und Exil, Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Porta Alba Verlag, Trier, 2003.

São muitos os casos de arquitetos emigrados, alguns deles para mais de um continente: Ernst May emigra para a URSS e depois para o Quênia. Bruno Taut para a Turquia, e depois para o Japão. Muitos arquitetos judeus, como Adolph Rading, migraram para diversos países antes de imigrarem finalmente para o recém-criado Estado de Israel – onde a arquitetura da *Bauhaus* será uma influência importante nos *kibuts*.



FIGURA 1 - “El regionalismo em la edificación de la vivienda suiza” por Hannes Meyer

Fonte: GORELIK, Adrian; LIERNUR, Jorge Francisco. La sombra de lavanguardia: Hannes Meyer em Mexico, 1938-1949. Buenos Aires: Proyecto, 1993.



FIGURA 2 - Casas-modelo de Max Cetto em “Jardines del Pedregal”
Fonte: CETTO, Max. *Moderne Architektur in Mexiko*. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1961



2 PRÉ-EMIGRAÇÃO: BERLIM, 1918-1931

“A cidade é um fenômeno político”

-Arthur Korn, 1918¹²

O contexto do entre-guerras alemão, ocupado pela República de Weimar, entre a Revolução Alemã de 1918-19 e a ascensão do *NSDP* (ou Partido Nacional Socialista Alemão), é notoriamente um período de profunda instabilidade política e econômica. O debate político era extremamente polarizado entre a esquerda e a direita, apesar de haver certa permeabilidade entre ambos. Milícias civis, especialmente da direita, como a *Freikorps*, a *SA (Sturmabteilung)*, e depois a *SS (Schutzstaffel)*, entre outras, eram uma realidade perigosa. O próprio governo social-democrata de Ebert se utilizou do exército e dessas milícias para o controle da ordem social. O governo chegou ao absurdo de autorizar execuções *in loco* de qualquer cidadão que fosse flagrado portando arma. O resultado foi o massacre indiscriminado dos militantes de esquerda. Qualquer militante de direita preso cometendo homicídio ou envolvido em uma tentativa de golpe de Estado contava com a leniência dos juízes, verdadeiras antiguidades do Império, que não hesitavam em condenar comunistas acusados dos mesmos crimes à pena de morte. Entre 1919-1922, militantes de esquerda cometeram vinte e dois assassinatos políticos, dos quais dezessete foram punidos com rigor, dez deles com a pena de morte, enquanto trezentos e cinquenta e quatro assassinatos foram cometidos pela direita, sendo um único assassino punido com rigor, sequer com a pena de morte (GAY, 1978, p.35).

Além da instabilidade política – foram dezessete governos em menos de quinze anos de república¹³ - as condições do Tratado de Versalhes, a hiperinflação e a crise de 1929 levaram o país à ruína econômica. Era extremamente difícil convencer a classe política a investir em nada que não fosse a reestruturação econômica imediata do país. A Primeira Guerra Mundial apenas agravou o déficit habitacional alemão, que se arrastava como problema social desde o séc. XIX e atingia com mais ou menos intensidade a maioria dos países da Europa Ocidental. As poucas habitações existentes eram edifícios do século XIX ou de séculos anteriores, pouco condizentes com as

¹² HOFFMANN, Hubert. „Erinnerungen an Arthur Korn“. Revista “*Der Aufbau*”, p. 35.

¹³ Há que se considerar que tal número denota uma maior instabilidade do que de fato houve, pois muitos gabinetes permaneceram entre esses governos.

demandas dos países europeus que se industrializavam rapidamente. As habitações espremidas nos maciços quarteirões tinham pouca ventilação, eram úmidas, escuras e insalubres a ponto de favorecer o desenvolvimento de doenças como a tuberculose, febre tifóide, cólera, dentre muitas outras (RICHARD, 1988).

A situação era patente a tal ponto que grande parte dos problemas que arquitetos modernos alemães, como Walter Gropius, Ernst May e Arthur Korn, buscavam resolver nas habitações de interesse social dizia respeito justamente à iluminação, ventilação e salubridade dos edifícios (MUMFORD, 2000). Além disso, as habitações eram extremamente deficientes em suas instalações. As instalações elétricas, hidráulicas e de esgoto eram precárias, quando existiam. Tal precariedade das instalações e a aglomeração de habitações no quarteirão contribuíram enormemente para a inflamabilidade dos edifícios, especialmente por conta do assoalho de madeira sem isolamento de alvenaria entre os andares. Um único foco de incêndio nos primeiros pavimentos se alastrava facilmente por todo o edifício quase que imediatamente. A obrigatoriedade legal de se construir vãos internos nos edifícios para acesso dos bombeiros e para melhor ventilação dos ambientes não foi uma contribuição definitiva para a situação dessas habitações. A falta generalizada de matéria-prima na Europa, agudizada pela Primeira Guerra Mundial, pela hiperinflação alemã e pela crise de 1929, foi outro desafio importante para a resolução desses problemas. Algo que é pouco lembrado acerca da hiperinflação alemã é que ela não representou a derrocada econômica geral da Alemanha. Antes, ela foi administrada pelo Estado como elemento de barganha da dívida de guerra alemã. A desvalorização da moeda colocou o setor industrial em situação favorável no comércio exterior, o que levou a formação de trustes que, em alguns setores, praticamente monopolizaram a economia, agravando ainda mais as desigualdades sociais (RICHARD, 1988). A conseqüente falta de recursos e os intermitentes financiamentos públicos para as reformas urbanas e construção de habitações, somadas à extrema polarização política que tornava qualquer debate acerca dos recursos públicos em uma rusga partidária, deixou muitos projetos inconclusos. Mesmo a alternância partidária local entre social-democratas e conservadores teve conseqüências sérias para a *Bauhaus* e para os planos de May para a Nova Frankfurt.

Como veremos, as soluções modernistas visavam resolver imediatamente esses problemas habitacionais, que afetavam diretamente o cotidiano do trabalhador que

sofria com toda sorte de doenças, especialmente as respiratórias. Nos projetos de habitação de interesse social de Gropius que foram apresentados nos encontros do CIAM em Bruxelas, nota-se a preocupação com a altura e o distanciamento dos blocos de edifícios, de modo a não prejudicar a geometria de insolação. Também viabilizavam edifícios altos, com até dez pavimentos, resguardando uma área verde comum entre os prédios. Já Ernst May, em seus projetos para Frankfurt, defendia habitações mais baixas, idealmente com três e no máximo seis pavimentos (segundo seus engenheiros Boehm e Kaufmann)¹⁴. Também se alinhava à *Bauhaus* e sua defesa da coletivização dos serviços domésticos, principalmente de lavanderia e cozinha, e projetava para as novas famílias nucleares urbanas, não para as antigas famílias estendidas (MUMFORD, 2000). Os projetos da *Frankfurter Küche*, ou cozinhas de Frankfurt, concebidos por sua assistente, Margaret Schütte-Lihotzke, tornaram as cozinhas verdadeiras linhas de produção domésticas racionalizadas. O modelo da *Frankfurter Küche* é derivado das pesquisas de Frederick Winslow Taylor que constatou a ineficiência da tipologia tradicional da cozinha norte-americana, que obliterava a circulação entre o fogão, a geladeira, a pia, etc. Buscou-se, então, a tipologia que melhor atendesse a um grande volume de alimento produzido, consumindo um tempo e um espaço mínimo. O modelo foi a cozinha dos navios. Por isso a cozinha frankfurtiana é tipicamente um corredor com entrada e saída em extremos opostos, dentre os quais o trabalho é exercido em uma linha de montagem racionalizada: do beneficiamento da matéria-prima, passando pela cocção e a montagem dos pratos (FLIERL, 2012).

Assim como a *Bauhaus*, May levou mais adiante os experimentos com os processos de linhas de produção, não apenas no mobiliário, mas na própria habitação, utilizando paredes inteiras pré-fabricadas. Arthur Korn se alinhava a essas idéias, até mesmo por ter compartilhado da experiência soviética da “Brigada May” em Magnitogorsk, e por ter se aproximado Gropius na década de 1920. Korn afirmava a necessidade de racionalização e coletivização dos serviços das habitações que, dentre outras coisas, liberaria a mulher do trabalho servil doméstico, rompendo definitivamente com a divisão sexual do trabalho. Contudo, Korn era mais radical, pelo

¹⁴ A *Neue Frankfurt* (a Nova Frankfurt, também o nome da revista) foi criada como um bloco, com áreas verdes semipúblicas, exterior a um cinturão verde de áreas agricultáveis, florestas e parques, ocupando as margens alagáveis do Rio Nida, que foram muradas e transformadas em hortas. Suas ruas acompanhavam as curvas de nível, e linhas de bonde conectavam o centro à periferia.

menos no discurso, acerca do problema da habitação. Posteriormente, quando tratarmos da Exposição de Arquitetura Proletária, veremos que o grupo de Korn, apoiado sobre fundamentos estritamente marxistas, afirmava que o problema da habitação é absolutamente insolúvel na sociedade capitalista. Por mais que se barateie e facilite sua produção, a constante demanda por habitação do proletariado é necessária, pois é ela que mantém os aluguéis em níveis confortavelmente rentáveis para proprietários e para a especulação imobiliária dos construtores (CATÁLOGO..., 1931).

Dentre todas essas alternativas para o problema habitacional é inegável o caráter socialista, típico do pensamento modernista alemão, presente nos projetos desses três arquitetos, todos eles membros do renomado coletivo berlinense *Der Ring* (O Anel).

2.1 Juventude na República de Weimar

Nesse turbilhão histórico, Altberg passa sua infância e juventude. Filho de um comerciante, Falk Altberg, com uma médica, Rachel Issaiavna Altberg, a migração era uma constante para a família. Rachel nasceu no Império Russo, Sibéria, e Falk em uma cidade de grande maioria judaica, Tarnopol, Império Austro-húngaro – hoje Polônia. Após se casarem na Sibéria, para onde Falk se mudou a trabalho, a recém-constituída família migrou da Rússia oriental em direção à Europa ocidental: da Sibéria, terra natal materna, passando por Tomsk, onde nasce Emanuel, Irkutk onde nasce Dora, até Berlim onde nasce Alexander. Sendo ambos de origem judaica, mas não praticantes da religião, Alexander tem como primeiras lembranças da infância a montagem da árvore de natal no final do ano, a visita muito rara de um rabino, e de assistir pela primeira vez a cerimônia de *Pessach*, a páscoa judaica, na casa de parentes ortodoxos distantes (ALTBERG, 2008).

Alexander aprendeu o russo com sua mãe, e somente depois o alemão, ainda na infância, e o francês quando adulto. Tal capital cultural certamente lhe abriu portas ao se aproximar tanto da comunidade de arquitetos alemães que trabalharam na União Soviética durante os planos quinquenais stalinistas, quanto dos judeus orientais no

Brasil e da intelectualidade francófila carioca¹⁵. Além de ser proficiente em tais línguas – alemão, russo, francês e depois o português –, Altberg trouxe para o Brasil seu violoncelo, que substituiu o piano que aprendera na juventude. Seu irmão Emanuel, afetuosamente apelidado de “Molla”, estudou pintura quando jovem e sua irmã Dora estudou o piano. Altberg recebeu uma educação muito rígida, à custa de muita “bofetada” (ALTBERG, 2008, P.18), algo nada excepcional para época. O esmero da família Altberg na formação de seus filhos seguiu a tradição da cultura alemã pautada na *Bildung* (educação ou formação cultural) e sobre o amplo conceito de *Kultur* (Cultura). Tal formação se desenvolveu entre a classe média alemã ao longo do século XIX, quase que completamente alheia à formação política aristocrática. Tal formação cultural era especialmente valorizada pela comunidade judaica, que sofreu ao longo do século XIX com a crescente pressão do nacionalismo e antissemitismo, e que buscava uma integração efetiva na sociedade alemã através da cultura. Tal integração através da *Kultur* – uma noção ampla de cultura da classe média que abarcava toda sorte de expressões artísticas ligadas à formação identitária alemã e se opunha à política da nobreza – foi vigente durante todo o século XIX. Basta lembrar quantos intelectuais e artistas proeminentes de origem judaico-germânica conhecemos. Contudo, tal visão identitária baseada na cultura alemã teve fim quando o nazismo reestruturou a identidade nacional visando unificar a Alemanha em torno de uma língua, um povo, uma raça (ELIAS, 1997).

Após perderem boa parte de suas posses ao longo das crises do entreguerras, a família Altberg perde seu *status* econômico confortável, o que aproximou os pais do partido comunista, ao qual eram filiados. Isso tem um impacto bastante significativo nas memórias mais antigas de Altberg. Certamente, a mais marcante memória desse período é de quando sua mãe o leva ainda criança para assistir um dos últimos discursos públicos de Rosa Luxemburg em Berlim. Alexander lembrava-se bem de receber em casa o jornal comunista *Rote Fahne* (Bandeira Vermelha) e o jornal burguês *Berliner Tageblatt* (Diário Berlinense). Quando estudante, Altberg ajudou a organizar uma célula do partido comunista no bairro de Wilmersdorf, em Berlim, e participou do Congresso Comunista de Leipzig (ALTBERG, 2008). Mesmo no Brasil, esse ideário comunista permaneceu em Altberg.

¹⁵ Vale lembrar que também Segall e Warchavchik nasceram no que à época era o Império Russo.

A situação economicamente desfavorável da família levou o pai a empreender viagens frequentes e duradoras a lugares cada vez mais distantes, da próxima Dinamarca, até a longínqua Sibéria. Lá, trabalhou como gerente de uma mina de prata em um campo de trabalhos forçados de prisioneiros políticos do Czar. Estabeleceu negócios até na Manchúria, em Harbin, no extremo da ferrovia transiberiana às margens do rio Sungari. Aliás, foram os negócios de Falk Altberg em Portugal que viabilizaram a mudança de toda a família para o Brasil, sendo precedidos por Emanuel.

Apesar de seu pai ser uma figura ausente nessa época – Altberg o conhece pela primeira vez apenas com quatorze anos de idade – em algumas raras ocasiões a família se unia a ele. No restante do tempo, Rachel Altberg era responsável pelos cuidados com as crianças e administração das finanças. Sempre saudosa de sua família e de sua terra natal, Rachel fez do lar da família em Berlim, e também no Rio de Janeiro, um “pequeno centro de exilados russos”, alguns estudantes, outros artistas, temporariamente retidos na Alemanha durante o desfecho da Primeira Guerra Mundial (ALTBERG, 2008).

2.2 Da Bauhaus à Korn & Weitzmann

Weimar ainda era uma centralidade no panorama cultural alemão desde o século XIX e por isso um reduto de intelectuais conservadores no século XX. A cidade respirava a memória de Goethe e Schiller. A *Bauhaus* foi fundada nesse contexto, poucos anos depois do antigo diretor da escola, Henry van de Velde, deixar o país por conta da Primeira Guerra Mundial. A empreitada do diretor Walter Gropius enfrentou, desde o início, grande oposição das linhas de políticos e artistas conservadores, uma indisposição ideológica contra os modernistas e, por isso, a dificuldade financeira foi uma constante.

Em 1925, ainda com 17 anos, Altberg ingressou na *Bauhaus* Dessau. Lá cursou o *Vorkurs*, ou curso preliminar, que duraria cerca de um ano e introduziria o aluno aos fundamentos da arquitetura através da prática com materiais e estudos das formas, para depois partir para estudos especializados. Do período, Altberg relembrou a horizontalidade da relação entre o professor e o aluno, mas também se ressentia das

dificuldades financeiras da escola e do experimentalismo que, apesar de construtivo, não garantia uma formação e um diploma em arquitetura:

“Não existia o conceito entre professor e aluno. Todo mundo era professor, todo mundo era aluno. Todo mundo fazia experiências com materiais velhos e materiais novos. Fazia os desenhos, os modelos em qualquer matéria e executava. Geralmente esses processos não davam em nada. Simplesmente para inovar alguma coisa deve haver capital, deve ter dinheiro, e dinheiro não havia. Havia dinheiro pouco para fazer experiências, não para executar experiências. Muitas dessas idéias foram anos mais tarde aproveitadas [...] – eu tenho, se não me engano, cartas tanto do Gropius como do outro, lembrando desse tempo em que nós fazíamos essas experiências. O tempo em que cada um foi atacado pelo próprio governo que não gosta de novidades, mas também pela população que achava que essas experiências, como eles viam, não davam em nada, só custavam dinheiro. E essa era uma das razões porque eu deixei a *Bauhaus*: Porque eu via que isso não me levava a nada. Eram sonhos, não havia material, não havia dinheiro e o importante sempre era dinheiro, dinheiro. Então a gente cansa, depois de certo tempo, de fazer experiências com materiais, [...], e não davam em nada. Então como eu acho que, sendo um homem prático, eu me desliguei de lá e fui para a Escola Politécnica, aonde o que se ensinava era real: o tijolo era tijolo e a madeira era a madeira. Não era necessário inovar, inventar outros materiais. E me dei muito bem com isso, a única desvantagem que eu tive nessa politécnica, essa aí eu já descrevi na minha biografia, na parte que eu falo a respeito da minha vida: as desvantagens que eu também tinha lá. Mas no fim, saí de lá com um diploma, dinheiro na mão, que eu precisei para poder exercer a profissão.[...]” (VIANNA NETO, 2008)

A desvantagem que Altberg relata ter encontrado na Academia pela qual se formou se refere ao episódio no qual seu trabalho final do curso, de caráter moderno, foi recusado pelo diretor da instituição, membro do partido nazista, que costumava afirmar: “Quanto mais raso o telhado, mais raso é o espírito”¹⁶. O diretor da Academia Estatal de Engenheiros de Oldenburg resistia em conferir a Altberg o diploma de arquiteto, apesar de suas excelentes notas ao longo do curso. A situação necessitou da intervenção de seu pai e de um novo projeto de caráter mais conservador para que ele recebesse seu diploma em 1929.

Para ser admitido na Academia de Oldenburg, Altberg estagiou na *Lenz & Co*, uma empresa de trilhos de ferro e antes de concluir seu curso trabalhou no escritório Korn & Weitzmann, sob a supervisão do arquiteto Arthur Korn. A formação de Korn se pautou na prática e no autodidatismo, mais do que na academia. Trabalhou na juventude como marceneiro e se formou em artes decorativas, o que pode soar estranho atualmente, mas era a regra para a geração do *Jugendstil* de 1880 – à qual pertenceram Peter Behrens, August Endell, Bruno Paul ou Henry van der Velde. Não era incomum para os arquitetos do início do século XX se formarem no campo da pintura, gráfica ou

¹⁶ “*Je flacher die Dächer, desto flacher der Geist*”. MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. Arqtextos nº 058. São Paulo: Portal Vitruvius, 2005.

das artes decorativas. Outro exemplo dessa formação plural era o grupo *Der Ring*, formado por alguns arquitetos vindos da formação prática e dos trabalhos manuais, especializados das artes decorativas. Tal formação de Korn não impedia seu sucesso profissional, dado os exemplos de Le Corbusier e Mies van der Rohe (ZEESE, 2010).

No ensino superior, entre uma formação reacionária e acadêmica da *Technischen Hochschule Charlottenburg* (Escola Técnica de Charlottenburg), na qual se formou Gropius, ou uma mais progressiva na *Unterrichtanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseum* (Instituição de Ensino do Museu de Arte Decorativa de Berlim), na qual se formou Mies van der Rohe, Korn inclinou-se à segunda. Lá teve aulas com Bruno Paul e como muitos arquitetos modernos de sua geração, como Mies van der Rohe, Walter Würzbach e Alfred Gellhorn. Também teve contato na *Unterrichtanstalt* com o movimento "Um 1800", influenciado pelo estilo Biedermeier – tão importante para o funcionalismo e “minimalismo” do modernismo alemão (ZEESE, 2010).

Por conta de sua formação generalista, foi trabalhando para escritórios de arquitetura e urbanismo que Korn tornou-se arquiteto. Isso é surpreendente, dado que Korn não tinha qualquer formação teórica e acadêmica em disciplinas como estática, projeto arquitetônico e engenharias. É na *Stadtplanungsableitung des Zweckverband GroB-Berlin* (Divisão de planejamento urbano do consórcio da Grande-Berlim) que, pela primeira vez, ocupa o cargo de *Bauleiter* (algo como um gerente de construção), tendo contato com Martin Wagner, diretor de urbanismo de Berlim e membro do *Ring*. Apesar de trabalhar apenas seis meses, tendo uma participação tímida, Korn teve contato com as *Siedlungsreform* (reformas habitacionais) de Berlim, aproximou-se das idéias da "cidade jardim" de Howard, da descentralização urbana, das alternativas às construções densas em altura. Preocupou-se sempre com questões como a supressão de áreas de lazer e espaços abertos, direcionando-se à funcionalidade do tráfego, da habitação, do trabalho e da recreação, sem deixar de atuar em um pequeno escritório próprio (ZEESE, 2010). Korn deixou o trabalho na *Zweckverband* para alistar-se voluntariamente na Primeira Guerra Mundial, tomado pelo espírito nacionalista da chamada *August-Erlebnis* que impulsionou a população alemã à guerra.

Como Altberg, Korn vinha de um lar judaico bastante assimilado, mas manteve seu círculo social e profissional em Berlim estreitamente ligado à comunidade judaica.

Korn, inclusive, conhece sua esposa, Regina Israel, após a Primeira Guerra em um grupo de jovens sionistas, muito parecido com os grupos dos quais Altberg participou quando estudante em Oldenburg. Por conta de tal contato com a comunidade, a sociabilidade de Korn após a Primeira Guerra ocorre mais entre grupos profissionais judaicos do que entre grupos de vanguarda aos quais jovens arquitetos não judeus buscavam se associar - como o *Novembergruppe*, o *Arbeitsrat für Kunst* e o *Gläserne Kette*. Com o fortalecimento do movimento nacional-judaico durante a República de Weimar, Korn integra uma série de organizações sionistas, como a *Jüdischen Wanderbund Blau-Weiss* (Federação Judaica Migrante Azul-Branco), da qual Altberg fez parte; o *Zionistischen Judenverein* (Clube de Judeus Sionistas), dedicada ao trabalho entre jovens; a *Arbeitsgemeinschaft Zionistischer Ingenieure* (Comissão de Trabalho de Engenheiros Sionistas), na qual alcançou o cargo de secretário, envolvendo-se no desenvolvimento técnico e na formação de jovens para a construção da Palestina. Contudo, a partir de 1922, seu interesse pelo sionismo decresce claramente, dando lugar ao ideário político-social marxista, levando Korn a se associar aos grupos de artistas e arquitetos modernistas (ZEESE, 2010).

Até 1922, Korn trabalharia com seu colega Erich Mendelsohn (1887-1953) em seu escritório criado dois dias antes da Primeira Guerra. A parceria de seis meses surgiu de amizades comuns entre ambos jovens arquitetos judeus, contudo a dinâmica estabelecida no escritório não é clara. Durante o período, Korn manteve um pequeno escritório próprio, atuando independentemente. Antes do escritório, Mendelsohn nunca havia trabalhado na prática ou em um escritório e, segundo Korn, faltava-lhe conhecimento técnico. Como desde 1919 Mendelsohn já se ocupava da concepção da *Einsteinturm* (Torre Einstein), Korn leva adiante o principal projeto do escritório, as habitações de Luckenwalde e a Seidenhauses Weichmann em Gleiwitz. Versões para o fim da "cooperação" entre ambos divergem. Korn destacava a natureza autocrática-perfeccionista de Mendelsohn e sua crença apenas em sua competência projetual, enquanto Mendelsohn se defendia apontando as intromissões e precipitações de Korn (ZEESE, 2010).

De 1922 em diante, Korn segue associado a Siegfried Weitzmann até sua emigração – em 1931, mesmo ano que emigra Altberg. Korn conheceu Weitzmann em uma organização de jovens sionistas, ao retornar à Alemanha durante a Primeira Guerra.

Além de ser arquiteto, formado na Escola Técnica de Charlottenburg, Weitzmann ocupava cargos importantes na imprensa e em organizações sionistas, sendo, inclusive, contratado para projetos da *Zionistischen Vereinigung für Deutschland* (Federação Sionista Alemã); e pertenceu à *Verband Jüdischer Ingenieure* (Associação de Engenheiros Judeus), onde Korn liderava a divisão de *Städte- und Häuserbau* (Arquitetura e Urbanismo). O período de sua associação à Weitzmann marca a ascensão meteórica de Korn no campo da arquitetura moderna alemã, garantindo-lhe grandes contratos. O primeiro e maior deles foi a *Villa* construída para o advogado e banqueiro judeu Ismar Goldstein. A saída de Korn do escritório de Mendelsohn abriu o caminho para Richard Neutra (colega de Korn no escritório) se destacar e tomar a frente dos projetos. Neutra posteriormente colaborou com o projeto dos jardins da *Villa Goldstein*, projetada por Korn (ZEESE, 2010).

Como transparece em sua obra “*Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*” (Vidro na construção e como objeto de uso), os projetos de Korn não raro demonstram seu interesse por esse material. Também transparece na obra sua admiração por Le Corbusier – que possui o maior número de projetos reproduzidos, patente também em seus projetos urbanísticos influenciados pela *Ville Radieuse*.

Um exemplo do uso do vidro nos projetos de Korn é seu projeto para o concurso da zona de negócios de Haifa – ainda território Palestino em 1923. Ele apresenta um edifício de três blocos (dois laterais com três pavimentos e um bloco central com quatro), cujo primeiro pavimento possui um pé-direito mais alto. O bloco central dista dos dois laterais ortogonais por apresentar uma fachada semi-circular completamente recoberta de vidro. Esse projeto exemplifica bem o uso extensivo do vidro, pelo qual Korn tornou-se conhecido, e também o envolvimento de Korn com a comunidade e a clientela judaica, como é caso da loja da Editora Ullstein (FIG. 3-4).

A *Villa Goldstein* em Grunewald, Berlim, construída entre 1922-24, apresenta uma volumetria cubista típica das primeiras obras do escritório de Korn. Nela percebemos um tratamento bastante movimentado dos volumes, das massas e dos eixos horizontais e verticais nas janelas, vidros, e *marquises*. A fachada, os frisos decorativos e a volumetria em geral, são de dicção dita “protomoderna” e se assemelham bastante às *prairie houses* de F. L. Wright, muito reproduzidas em revistas alemãs da época. Como dissemos, o projeto dos jardins ficou a cargo de Richard Neutra. O projeto desta

mansão, destruída durante a guerra, lançou o nome de Korn como um dos principais arquitetos modernos em atividade em Berlim (FIG. 5-8).

As fábricas de borrachas e preservativos *Fromms Act I & II* (1928-1930), empresa fundada pelo inventor dos preservativos contemporâneos, foi projetada pela Korn & Weitzmann em Berlim-Köpenick, tendo Altberg participado de parte do processo. Trata-se de um complexo de edifícios de escritórios, *halls* da fábrica, cantinas, e até uma planta de energia, na qual trabalhariam um total de 300 funcionários. Ela é toda construída em estrutura metálica, com amplas janelas em fita, concebidas de forma bastante simples e racional, e que deixam claro que o tijolo utilizado não tem função estrutural. Tal racionalidade do projeto industrial, muito presente no modernismo alemão, especialmente nas obras de Gropius, é diretamente influenciada pelo Taylorismo norte-americano – principalmente no que concerne as amplas janelas que visavam o aumento da produtividade e a redução dos acidentes de trabalho através da iluminação abundante do local de trabalho. As construções clarificam suas distintas funções através de seu aspecto exterior, claro e moderno. A vista da chaminé da usina elétrica denota mais uma vez o uso do vidro na arquitetura de Korn, que confere absoluta leveza à parte superior da torre, enquanto a chaminé é rodeada por um parapeito de grande valor expressivo. Devido ao questionamento com relação à implantação da fábrica, o isolamento do ruído e do odor foi levado em consideração por Korn. O projeto da usina da fábrica mostra grande afinidade com projetos modernistas de fábricas como a *Fagus*, projetada por Gropius, hoje patrimônio da humanidade.

O projeto foi precedido por uma fábrica da mesma empresa em Berlim-Friedrichshagen (1926-27), que marcou a passagem para o "esqueleto metálico" como novo tipo construtivo do escritório de Korn – substituindo a parede de tijolos pelo vidro como vedação. Korn reduz o exterior da fábrica à “treliça” de ferro e à grande abertura luminosa como preenchimento da superfície – um modelo construtivo de "pele e osso" que revela a verdade estrutural do aço. A fábrica *Fromm Act II* se destacou como obra-prima do “estilo internacional” de Korn. Infelizmente, todo o complexo foi destruído durante os bombardeios da Segunda Guerra (FIG. 9-14),

Altberg também participou do projeto da perfumaria Kopp & Joseph (1927), menor em extensão, mas motivo de grande orgulho para a Korn & Weitzmann. A loja ocupava um terreno absolutamente estreito, com 2,8 metros de largura – o que por si só

já era um grande desafio. A loja seria o "carro-chefe" da empresa (duas outras filiais seriam projetadas pelo escritório), sendo concebida a partir da renovação de uma casa do final do séc. XIX, em um terreno com 10m de profundidade e um hall de entrada com quase isso de altura. Uma grande superfície lâmina de vidro recobre dois pavimentos do edifício de três andares. A porta de entrada funcionava como vitrine, tanto aberta quando fechada. O projeto apresenta um uso racional do espaço tão reduzido, cuja solução elegante em vidro levou Korn a apresentar o projeto na obra *Glas im Bau...* Esse projeto representa uma síntese dos projetos dessa nova fase do escritório até então, demonstrando todo o potencial formal do aço estrutural e do vidro, de forma a não dicotomizar estrutura construtiva e vedação (FIG. 15).

Apesar de nossa análise dessas obras ser incompleta por se fundamentar quase que exclusivamente em reproduções das fachadas, os projetos da Korn & Weitzman contribuem com nossa interpretação dos projetos de Altberg no Brasil. No capítulo seguinte rastreamos o pensamento arquitetônico e político de grupos de artistas e arquitetos alemães, para então inserir o Coletivo de Construção Socialista em seu contexto original e analisar suas posições através da Exposição de Arquitetura Proletária no contexto dos eventos de arquitetos.

FIGURA 3 - Projeto de Arthur Korn ganhador do 2º lugar no concurso para um centro comercial em Haifa (1924), incluindo:

- 1- Hotel
- 2- Cinema
- 3- Sala de exibição e Restaurante
- 4- Mercado
- 5- Flats.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

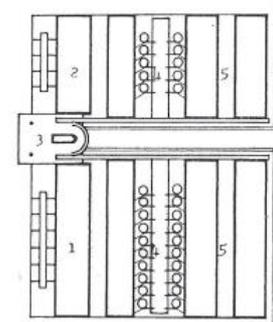
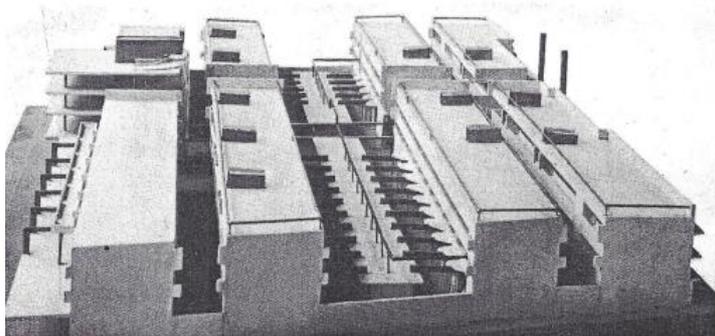
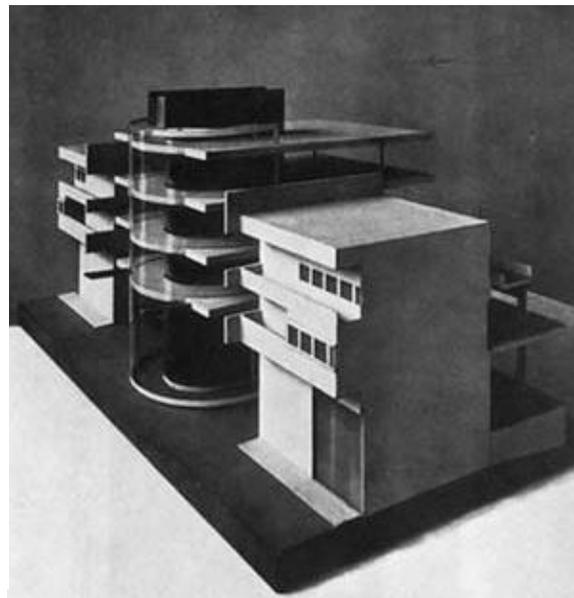


FIGURA 4 - Loja da Editora Ullstein Berlim, 1925.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

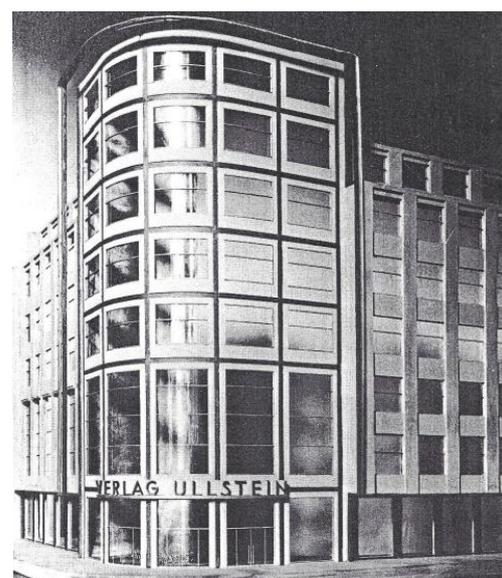




FIGURA 5 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.



FIGURA 6 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

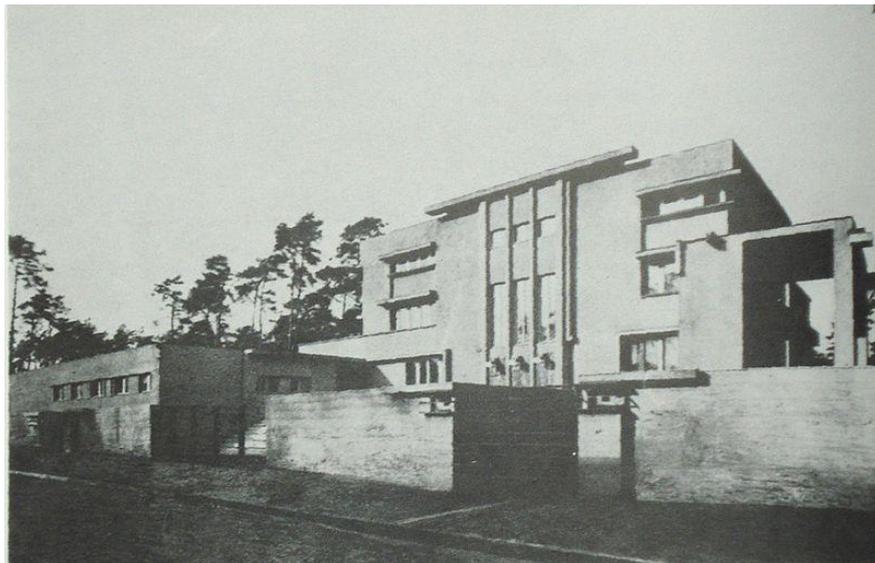


FIGURA 7 - Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London. 1967.

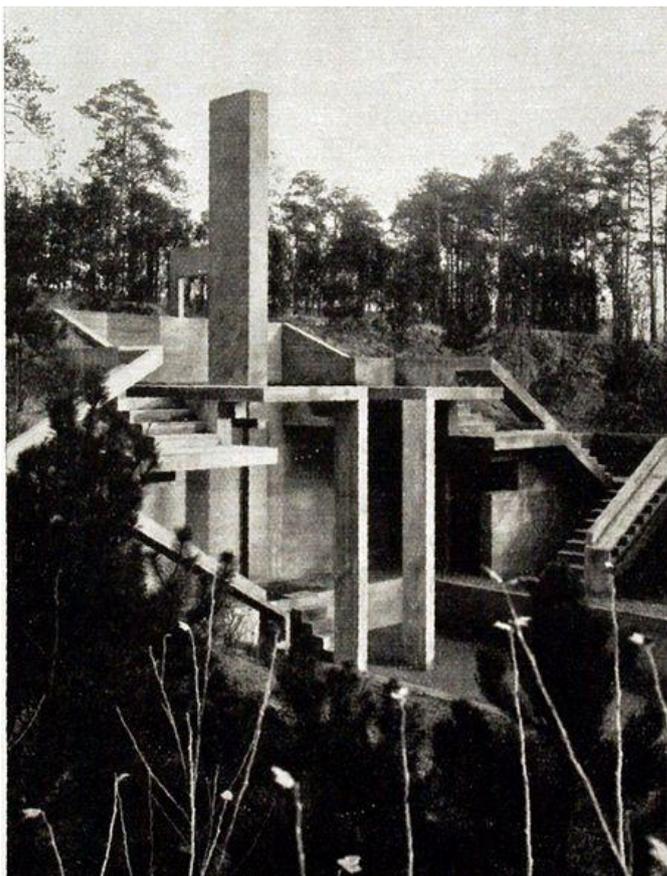


FIGURA 8 - Piscina, Mansão Goldstein, Grunewald, Berlim, 1922-24.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

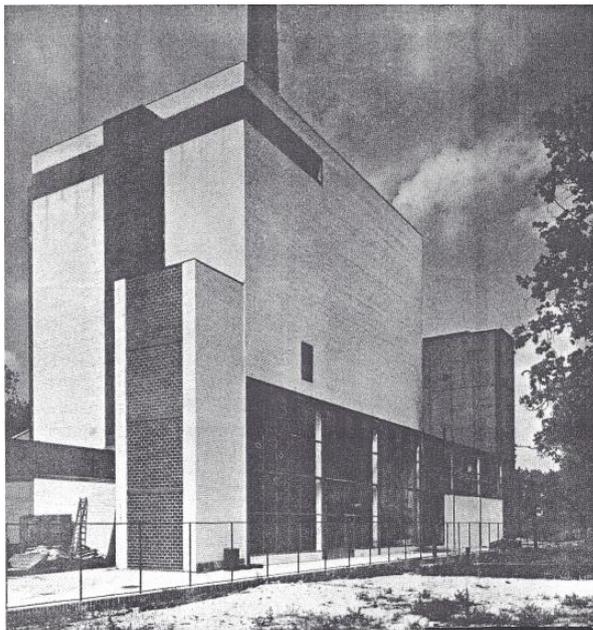


FIGURA 9 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichshafen, Berlim, 1928-39.

Fonte: SHARP, Dennis (d.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

FIGURA 10 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichshafen, Berlim, 1928-39.

Fonte: SHARP, Dennis (d.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

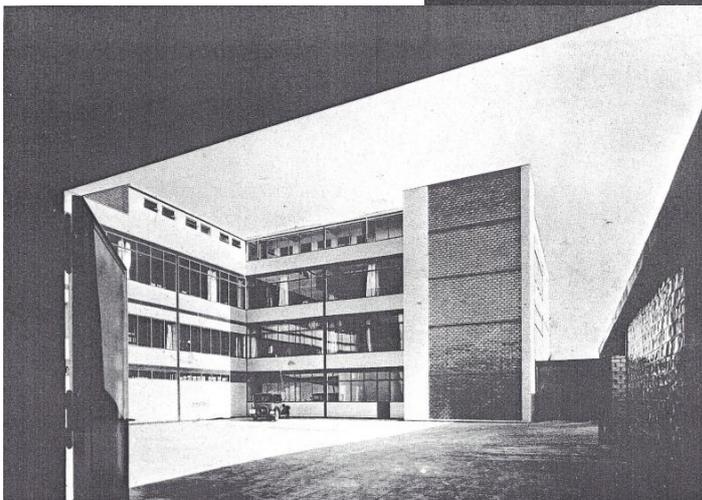
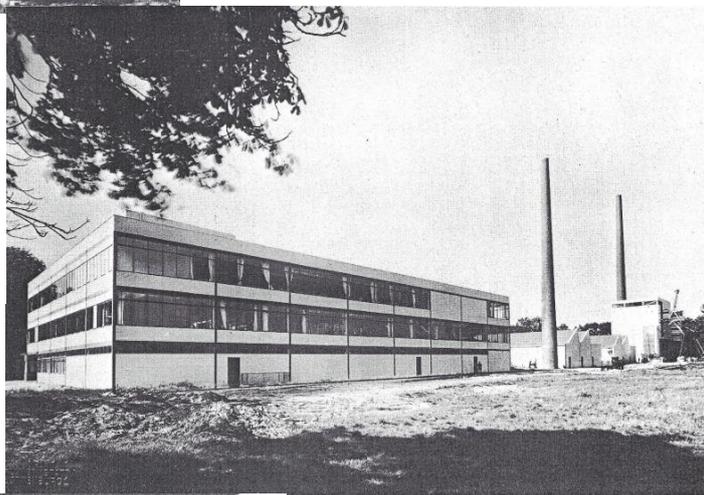


FIGURA 11 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichshafen, Berlim, 1928-39.

Fonte: SHARP, Dennis (d.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

FIGURA 12 - Usina de energia da segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39.

Fonte: SHARP, Dennis (d.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

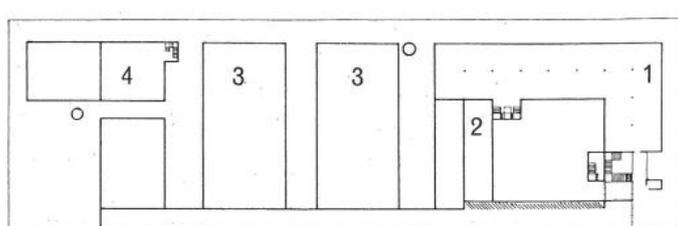


FIGURA 13 - Segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-29.
Legenda:

- 1 Escritório
- 2 Cantina e serviço
- 3 Halls
- 4 Usina de energia.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural

FIGURA 14 - Segunda fábrica da Fromm, Friedrichhafen, Berlim, 1928-39.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.



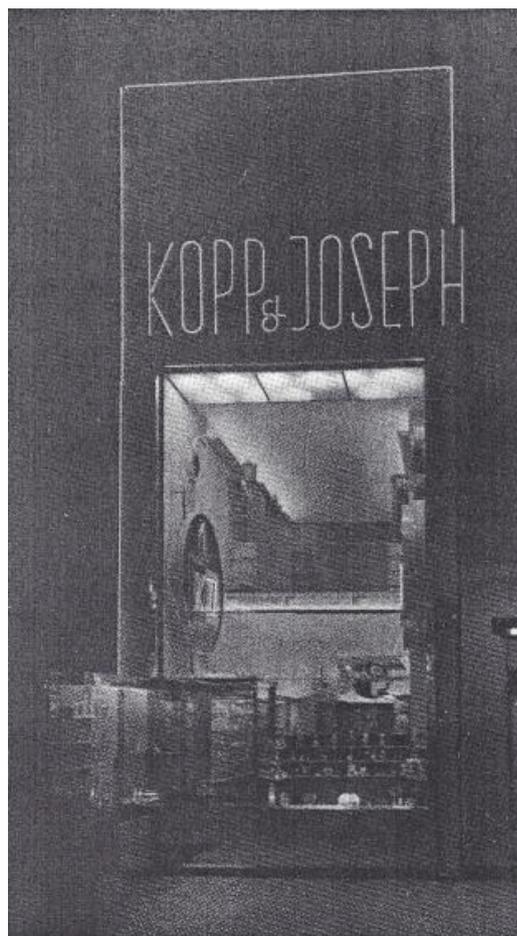


FIGURA 15 - Loja Kopp & Joseph, Berlim, 1922-24.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). Planning and Architecture, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

2.3 O Coletivo de Construção Socialista e o contexto dos grupos de arquitetura

As primeiras lembranças de Korn das aglutinações do modernismo em Berlim são da galeria de arte *Der Sturm* (A Tempestade), que publicava uma revista expressionista de curtíssima tiragem, mas de grande importância. Nessa revista os mestres da *Bauhaus*, como Klee, Kandinsky e Feiniger, expunham suas obras lado-a-lado com as obras de Muche, Léger, Chagall, Kokoschka e os italianos do grupo *Valori Plastici* (KORN, SHARP, FRY, 1971). Antes de integrar o *Kolletiv für Sozialistische Bauen* (Coletivo para a Construção Socialista) fundado por Korn, Altberg foi presidente da *Makabea*, uma associação de estudantes judeus, quando se graduava em Oldenburg. Ambos Korn e Altberg participaram da *Blau Weiss Wanderverein*, clube de difusão do sionismo entre jovens judeus que buscava formar e preparar para a vida coletiva em Israel. Essa *Wanderverein* faz parte do amplo movimento alemão das *Wandervögel* (“ave andarilha”), que no final do século XIX e início do XX unia jovens através do contato com a natureza.

De forma geral, o *Wandervögel* não possuía um perfil rastreável, uma ideologia sólida, dificultando apontar elementos em comum entre os distintos grupos. Havia alguns grupos compostos por judeus, outros que incluíam judeus, mas havia outros que eram antissemitas; que não admitiam mulheres, estimulando as amizades masculinas. Em comum, pode-se dizer que esses grupos dividiam o amor pela natureza e muitas vezes um misticismo pela mãe pátria. Seus encontros incluíam cânticos entorno da fogueira, refeições compartilhadas, tentando reconstruir o espírito de comunidade dilacerado pela Primeira Guerra. Ao mesmo tempo que alguns grupos repudiavam a política, encarando-a como causadora do conflito europeu, outros se associariam a comunistas, socialistas e nazistas, como cura das chagas da guerra. Por isso, pode-se interpretar o *Wandervögel* como um movimento pós-romantismo do fim do século XIX, com tons medievalistas, reaceso após a Primeira Guerra Mundial se tornando extremamente popular. Peter Gay afirma que o *Wandervögel* era um movimento com "vontade de transformar a adolescência numa ideologia", um "vôo no futuro através de vôo no passado, reforma através da nostalgia", uma vontade de recuperar a totalidade humana, dilacerando-a (GAY, 1978, p.97-98).

. Além do Coletivo, Altberg integrou também uma célula do Partido Comunista Alemão em Berlim, no bairro de Wilmersdorf, visitando a sede do partido em algumas ocasiões. Nessa época, participou de muitos comícios, protestos e eventos organizados pelo partido, como Congresso Comunista de Leipzig.

Após a Primeira Guerra, jovens arquitetos modernos muito rapidamente se aglutinaram em grupos modernistas – muitos deles claramente de esquerda. A *Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands* (ARBKD também chamada de “Asso” - Associação Alemã de Pintores Revolucionários) foi fundada mais tardiamente, em 1928. A “Asso” tinha seu caráter político incendiário, típico da república de Weimar, bem representado pelo seu slogan “arte é arma” (JUNKER (org), 1981, p.305). É pouco sabido que essa associação também era composta de membros arquitetos, estudantes de arquitetura, com uma maioria de jovens artistas revolucionários e escritores simpatizantes da causa. Em 21 de fevereiro de 1931 juntou-se à “bandeira vermelha” o *Kollektiv für Sozialistisches Bauen* (Coletivo de Construção Socialista). O coletivo foi fundado no apartamento de Arthur Korn, que na época já possuía o escritório com o engenheiro S. Weitzmann. Korn era membro do Partido Comunista Alemão e cabeça do coletivo, além de membro mais velho e experiente. Esse coletivo visava, de um lado, o desenvolvimento de uma *Bauwissenschaft* (Ciência da construção) marxista e, de outro, a luta revolucionária junto ao proletariado. Eles se juntaram a “Asso” e sua mais significativa ação foi a *Proletarische Bauausstellung* (Exposição de Arquitetura Proletária), que ocorreu no fim de maio até primeiro de julho de 1931 em Berlim. Korn também trouxe para o coletivo muito de sua experiência na União Soviética, com a “Brigada May” na construção de Magnitogorsk. A maioria dos integrantes do coletivo eram jovens arquitetos e estudantes da Escola Técnica de Charlottenburg (JUNKER, 1981).

Bruno Taut (1880-1938), arquiteto muito reconhecido em Berlim na época, fundador da *Gläserne Kette* (Corrente de Vidro – grupo por correspondência entre arquitetos) e atuante na *Deutsche Werkbund*, costumava se encontrar para bate-papos com estudantes membros do Coletivo para Construção Socialista, dentre os quais Adolf Behne, em um Café na Avenida Kurfürstendamm em Berlim. Taut discutia com esses estudantes do coletivo mesmo sem necessariamente se identificar com a maioria de suas idéias, muitas vezes dogmáticas e de um certo idealismo socialista – em oposição ao

benevolente “empreendedorismo esclarecido” de Peter Behrens (1868-1940), seu professor (AKADEMIE...,1980).

Dentre outros membros do Coletivo, além de Altberg, destaca-se Walter Segal, filho do pintor Arthur Segal. Benny Heuman, também membro, afirmara que o coletivo tinha dois objetivos. O primeiro era desmascarar a desesperançada e ilusória busca da sociedade capitalista pela solução do problema habitacional de interesse comum. O segundo objetivo era popularizar a experiência soviética e ao mesmo tempo deixar uma contribuição construtiva para gerar uma frutífera discussão arquitetônica (JUNKER, 1981).

Outro grupo composto por artistas e arquitetos da esquerda foi *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalhadores da Arte). O grupo, que existiu em Berlim entre 1918 e 1921 era composto por arquitetos, pintores, escultores e escritores também de caráter fortemente socialista. Formado como uma *soviète* russa, o Conselho visava à propagação e atualização do povo acerca da arte e arquitetura da época, atuando como um conselho de trabalhadores, mais do que como um grupo de especialistas. Segundo panfleto de 1º de maio de 1919: “A arte e o povo devem formar uma entidade. A arte não deve mais ser um luxo de poucos, mas deve ser gozada e experimentada pelas amplas massas. O objetivo é uma aliança das artes sob as asas da arquitetura” (SCHAROUN, 1998). Dentre outras coisas, o grupo advogava: para que toda construção seja de iniciativa pública, pela abolição de todos os privilégios oficiais, pela criação de centros comunitários como lugares de intercâmbio de arte e idéias, pela dissolução da Academia de Artes e da Comissão Nacional Prussiana de Arte, pela independência das artes e ofícios do patronato nacional, pela promoção de museus como espaços pedagógicos, pela remoção de monumentos artisticamente inúteis e pela formação de órgão estatal para promover e regular a educação artística.

Alguns dos membros fundadores foram Walter Gropius, Bruno Taut, seu irmão Max Taut, César Klein, Lyonel Feininger e Emil Nolde. O grupo teve mais de uma centena de membros e participantes de exposições, alguns famosos como a gravurista berlinense Käthe Kollwitz, o arquiteto Hans Poelzig, o teórico da arte Wilhelm Worringer, Adolf Meyer, dentre outros. Alguns arquitetos do grupo participaram da fundação da *Bauhaus*, de academias como a *Staatliche Akademie für Kunst* (Academia Estatal de Arte) e a *Kunstgewerbe Breslau* (Artes e Ofícios da Breslávia), assim como

se uniram na *Gläserne Kette* ou no *Ring*. A *Arbeitsrat*, a *Deutscher Werkbund*, e o *Novembergruppe*, do qual trataremos a seguir, eram bastante próximos – muitos desses grupos tinham integrantes em comum, assim como surgiam e se sucediam com bastante rapidez.

O *Novembergruppe* foi inicialmente fundado em 1918 por pintores – posteriormente Erich Mendelsohn seria um representante da arquitetura no grupo. O nome remete claramente à revolução alemã de novembro do mesmo ano, que acabou com o Império e fundou a república de Weimar, após a fracassada tentativa da Liga Espartaquista e do KPD de instaurar uma revolução comunista – culminando com o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Encabeçado por Max Pechstein e César Klein, o grupo tinha artistas das mais diversas correntes artísticas, como cubistas, futuristas e expressionistas, especialmente por serem unidos pela causa socialista, mais do que pela filiação estética. Uma grande parte dos professores da *Bauhaus* participou do *November Gruppe*, que exibia filmes de Picabia, Léger, Ruthmann e Eggeling. Como o *Arbeitsrat*, o grupo defendia a união entre a arte e o povo, a renovação radical das escolas de arte e tinha um programa radical, socialista e revolucionário, o que culminou com a fusão de ambos os grupos em 1918. Posteriormente, em 1922, o grupo se desarticulou dos grupos locais e se uniu ao *Kartell fortschrittlicher Künstlergruppen in Deutschland* (Cartel de grupos artísticos avançados na Alemanha) (KLIEMANN, 1969).

Das exposições do *Novembergruppe* participaram Kurt Weill, Lyonel Feininger, Hannah Höch, Wassily Kandinsky, El Lissitzky, Ludwig Mies van der Rohe, Georg Muche, Hans Scharoun, Arthur Segal, Bruno Taut, dentre outros. O grupo continha também membros dadaístas que passaram a se articular. Em 1921 elementos dadaístas mais exaltados do grupo, com discurso duramente crítico ao homem burguês, como Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Rudolf Schlichter e Georg Scholz, assinam uma declaração conjunta, quase que a título de manifesto (KLIEMANN, 1969).

Muito provavelmente o grupo mais relevante para o contexto arquitetônico berlinense foi o *Der Ring* (O Anel). O que era antes o *Zehner-Ring* (Anel dos dez), fundado em 1924, tornou-se o *Der Ring* em 1926, ainda encabeçado por Hugo Häring e

Ludwig Mies van der Rohe, que nessa época eram sócios em Berlim. Essa mudança ocorreu porque o primeiro grupo teve uma ação muito restrita e ecoou muito pouco em seu contexto. O *Zehner-Ring* foi composto por Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut e seu irmão Max Taut, dentre outros, e praticamente se sobrepôs ao posterior *Deutscher Werkbund*, cujo secretário desde 1926 era o próprio Mies van der Rohe. A articulação do grupo em toda a Alemanha ocorria principalmente através de correspondências e contou com membros de peso como Walter Gropius, Arthur Korn, Ernst May, Ludwig Hilberseimer, Adolf Meyer, Adolf Rading, Hans Scharoun e Martin Wagner, e até membros do *Novembergruppe* foram convidados a participar. O *Der Ring* se dissolveu em 1933 por conta da relação de Häring com os demais membros e pela ascensão do partido nazista ao poder.

Tal panorama dos grupos modernistas alemães nos revela alguns aspectos notáveis. Além do caráter socialista e muitas vezes revolucionário desses grupos, é patente como eles representam um círculo restrito de sociabilidade, tendo muitos integrantes em comum – todos figuras centrais do campo modernista que emergia e se delineava na formação da crítica, dos grupos, das revistas e das idéias. O Coletivo de Korn será mais um desses grupos, em amplo diálogo com os demais, de ideário estritamente marxista, mas que aglutinaria fundamentalmente membros do escritório Korn & Weitzmann.

2.4 Dos eventos de arquitetura moderna à Exposição de Arquitetura Proletária

Desde o momento mais embrionário do modernismo europeu, os eventos de arquitetura foram fundamentais aglutinadores e formadores de novas sociabilidades entre um círculo restrito de arquitetos, assim como reforçavam a coesão interna de grupos já formados. Dentre os eventos de reconhecida centralidade no campo arquitetônico, como os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), ou mesmo dentre eventos quase completamente esquecidos, como a Exposição de Arquitetura Proletária, há um fio-condutor tipicamente modernista que se distingue claramente dos outros: a demanda popular por moradia e a habitação de interesse social – o que inclui a *Die Wohnung für das Existenzminimum* (Habitação para a existência mínima), tema do CIAM de Frankfurt em 1929.

O primeiro CIAM ocorreu em 1928 no Castelo de La Sarraz, graças à amizade de Le Corbusier com a proprietária do Castelo. Nessa época, Le Corbusier tinha muito pouca experiência na construção habitacional e buscava propagar suas idéias. Entretanto, os participantes do evento eram profundamente diversos em vários aspectos e muitos só tinham em comum o fato de serem modernos. Esse primeiro congresso ecoaria pouco no campo arquitetônico europeu, desenvolvendo mais a sociabilidade entre os participantes do que suas idéias. Coetâneo ao CIAM era o XI Congresso da Federação Internacional para Habitação e Planejamento Urbano, em 1928 e 29. Esse evento, ocorrido no mesmo ano e com o mesmo tema do CIAM, era voltado para habitação de interesse social, mas aceitava amplamente todos profissionais da área, não apenas arquitetos modernos.

Em outubro de 1929 ocorre o segundo evento do CIAM, em Frankfurt, com o tema *Wohnung für das Existenz Minimum* voltado para a habitação com interesse social. No congresso ocorre a Exposição da “Nova Frankfurt”, cujo projeto de renovação urbana de Ernst May estava em vias de conclusão. Nesse evento compareceram G. Warchavchik e Siegfried Giedion, que à época era um jovem crítico de arte (MUMFORD, 2000).

Giedion faria uma importante contribuição para o primeiro delineamento da arquitetura moderna européia. Ele buscava excluir a historiografia anterior sobre o modernismo e propor uma nova produção, baseada em dados empíricos e em uma

estrutura programática. Para a coleta de seus dados empíricos, criou formulários extensos e exaustivos para os arquitetos e pediu que lhe fossem enviados projetos, a partir da análise dos quais ele poderia traçar um perfil dos arquitetos modernos europeus.

A primeira conferência em Frankfurt foi de Gropius, que enfatizou a importância da questão social na arquitetura, voltando-se menos à questão técnica, a qual o CIAM se direcionava cada vez mais. Sua conferência tematizou a habitação de interesse social baseada em prédios altos – como já vimos, solução oposta aos prédios baixos construídos por Ernst May em sua renovação de Frankfurt. Gropius ainda tange a questão do aluguel da habitação, defendendo que o preço aluguel não deveria ser um produto calculado a partir do investimento da empreiteira. Le Corbusier também apresenta uma conferência, mas é pouco representativa do contexto por não estar alinhada ao tema do evento, a habitação mínima, distando muito do engajamento social de Gropius (MUMFORD, 2000).

O terceiro CIAM ocorreu em Bruxelas em novembro de 1930, coincidindo com o difícil período imediatamente após os primeiros ecos da crise de 1929 na Europa. O congresso mantém o tema do último evento, se aprofundando na questão dos métodos construtivos racionais. Nesse ano observamos também o curto período de emigração de arquitetos para a União Soviética, empurrados pela crise econômica, o que inclui a “Brigada May” (a qual Korn integrou), Hannes Meyer, ex-estudantes da *Bauhaus*, e vários outros arquitetos alemães. A “Brigada May” surgiu após as bem-sucedidas experiências de Ernst May com a habitação social em Frankfurt, que junto com dezessete de seus arquitetos emigraram para a União Soviética. Na URSS as adversidades nos canteiros de obras do regime stalinista fizeram com que empreitada sofresse um série de percalços e tivesse que se adaptar às instalações industriais já concluídas. Por conta da emigração curta da “Brigada May”, os arquitetos de Frankfurt não estarão presentes em Bruxelas. Até mesmo o CIAM de 1931 deveria ocorrer em Moscou, mas as autoridades soviéticas não foram totalmente convencidas da utilidade do evento e, no ano seguinte, o evento é novamente adiado (FLIERL, 2012).

O CIAM de 1933 é ainda mais esvaziado do que no último ano: dessa vez não pela crise econômica, mas pela conjuntura política que culminaria na Segunda Guerra Mundial. José Luís Sert substitui Giedion como secretário do CIAM, sendo que muitos

arquitetos já haviam emigrado: praticamente nenhum dos arquitetos alemães, holandeses e tchecos que organizaram os eventos estará presente. Por outro lado, estarão presentes muitos arquitetos modernos alinhados ao regime de Mussolini e arquitetos franceses vindos das *École des Beaux Arts*.

Apenas em 1941 o evento volta a ser debatido, com a publicação da obra de Luís Sert nos Estados Unidos sobre o resultado do congresso de 1933: “*Can Our Cities Survive?*”. Nesse ano também é publicada a “*Chart de D’Athene*”, que surge como um documento produzido coletivamente pelo evento do CIAM, mas que em uma leitura atenta revela se tratar de um manifesto escrito pela mão de Le Corbusier. Posteriormente, essa carta seria um grande alvo de crítica, não apenas do urbanismo de Le Corbusier, mas do modernismo de forma mais ampla.

Contemporânea aos debates dos CIAM acerca da habitação de interesse social, e com uma afinidade temática impressionante, era a Exposição de Arquitetura Proletária de 1931. A Exposição de Arquitetura Proletária ocorreu em uma única sala alugada de uma *Mietkasern* em uma fábrica abandonada, na *Köpernickler StraBe* perto do bairro de Mitte em Berlim, e era composta integralmente por quadros de 60 x 90 cm. Graças ao arquivo de Hubert Hoffmann, outro ex-aluno da *Bauhaus* e organizador do evento junto a Altberg e Korn, sobreviveram quatro cartazes da exposição (FIG. 16-20). Dois deles apresentam uma perspectiva histórica do urbanismo, prenunciando o conteúdo da obra de Korn *History Builds the Town* (“A História Constrói a Cidade”, de 1953), publicada anos depois quando ele se tornara um professor renomado em Oxford, na Inglaterra, e na *Architecture Association*. Esses dois cartazes apresentam as cidades desde a antiguidade, de Luxor à habitação dos escravos, se estendendo até a expansão vertiginosa de Nova Iorque na década 1930. Em *History Builds the Town*, Korn, sendo marxista, sabia exatamente com qual história buscava romper e repudiava a ahistoricidade do modernismo e a proposital falta de memória da qual tratamos mais acima.

O sistema urbanístico que Korn organizou com Peter Friedrich nessa exposição para Berlim posteriormente seria reutilizado no projeto do *London Plan*. Outros dois cartazes tratam especificamente a questão da habitação de interesse social e das experiências soviéticas. Eles apresentam duas cidades que receberam financiamento dos planos quinquenais de Stalin como exemplo do urbanismo de uma sociedade socialista

que virá. Uma delas é Stalingrado, a outra é Magnitogorsk, da qual Korn e a “Brigada May” participaram do processo de construção, mesmo que de forma parcial e não tão bem-sucedida.

O projeto da cidade é inspirado nos grandes centros produtores de aço nos EUA: Indiana e Pittsburgh, Pensilvânia. Como mostrado nos cartazes da Exposição, o projeto para Magnitogorsk seguia um desenho de cidade linear, uma inovação do urbanismo soviético, com corredores separando super-blocos habitacionais paralelos às fábricas, com um cinturão verde separando ambas as áreas. Os projetos alinhavam o setor de moradia e produção para reduzir o tempo de viagem entre ambos, idealmente para cinco minutos. Com isso, os trabalhadores habitariam a linha paralela ao setor industrial onde trabalhavam. Contudo, quando a “Brigada May” e Albert Kahn chegam a Magnitogorsk, a zona industrial e algumas das habitações já haviam sido construídas. May teve que abandonar o projeto original de superblocos lineares para adequá-los às curvas do rio na margem oposta à indústria, como fizera em Frankfurt, o que por sua vez aumentou o tempo de viagem dos operários. May também teve que lidar com as autoridades soviéticas, com os atrasos, com a corrupção, com o inverno, etc. O cartaz ainda detalha projetos de cidades próximas à Stalingrado, que cresciam com o financiamento dos planos quinquenais (FLIERL, 2012).

Obviamente, todo esse conteúdo soviético, vindo direto da URSS, chamou atenção indesejada. Altberg, secretário do coletivo, enfatizava os riscos reais que os membros do Coletivo corriam na Exposição de Arquitetura Proletária:

“A exposição de arquitetura proletária, como nós dizemos, era uma necessidade devido à falta de moradias para gente pobre na cidade de Berlim, como em outros lugares também. Para angariar financiamento, o Korn deu a idéia de fazer essa exposição e eu naturalmente estava de acordo. Nós conseguimos a locação de um do que hoje se chama de apartamento, uma moradia. O apartamento era um buraco e nós fizemos por conta própria a exposição, que chamou a atenção do governo. Tanto assim que em uma das propagandas que nós mandamos para os jornais de Berlim para serem publicados estava meu nome como secretário desse coletivo de construção. [...] Acontece que alguns dias depois apareceu, nesse quarto alugado, no oeste de Berlim, [...]um camarada que de longe se ‘cheirava’ que era polícia. E ele me disse que ele era tratorista. Trabalhava com trator e precisava de trabalho, se podia trabalhar na obra. E eu, com dificuldade, tive que explicar a ele que por enquanto isso tudo é projeto, quando tivermos construindo ele podia se reapresentar para ser tratorista.”

Por seus membros e seu conteúdo socialista, a exposição teve a atenção da polícia. Em outro momento, dois membros do coletivo, Lonny Behrmann e Paul Hoffmann se envolveram em ações antifascistas e foram presos. Lonny morreu no campo de concentração de Oranienburg, Paul Hoffmann foi morto pela tropa do campo

de concentração Heuberg. Ambos não delataram ninguém do grupo¹⁷. Evidentemente, a exposição não recebeu a mesma atenção da imprensa escrita ou, se a recebera, ela fora muito tendenciosa. Desde 1930, o senso-comum da burguesia apressara-se em difamar arquitetos que tinham uma visão positiva da União Soviética. Basta lembrar que Hannes Meyer, que posteriormente trabalharia na URSS, fora retirado da direção da *Bauhaus* após ser execrado pela opinião pública por ser comunista. Também Bruno Taut não tardou a ser acusado de haver enriquecido com o projeto da “Escola de Dammweg” no bairro de Neuköln em Berlim. Mesmo Ernst May, que posteriormente trabalhara na URSS, havia sido rotulado de “Lênin da construção” por seus projetos com blocos pré-fabricados em Frankfurt e teve seu empreendimento apelidado de “pequena indústria soviética” por seu processo de produção em série (JUNKER, 1981, p. 306).

Em 5 de junho de 1931 em Berlim, quando May foi convidado pelo CIAM como palestrante e discursou sobre o urbanismo soviético, tocou sem querer no ponto focal da Exposição de Arquitetura Proletária. Imediatamente May foi criticado pela imprensa por ser um propagandista soviético que se levantava contra a Exposição Alemã, simultânea à de Arquitetura Proletária, e logo trataram de desconstruir de forma desleal seu notório sucesso nos projetos de Frankfurt. Um exemplo de tal ataque foi o jornal da social-democracia, o *Vorwärts* (Avante), que criticara a Exposição de Arquitetura Proletária juntamente com os projetos do grupo de May em Frankfurt por serem uma “homogeneidade sem alma”, apelidando-os de “corseletes de ferro” e descrevendo seus moradores como “escravos estatais impresados juntos” (JUNKER, 1981, p. 307). Apesar do vitupério politicamente direcionado da imprensa, a Exposição de Arquitetura Proletária e o grupo de May realmente se distanciavam amplamente do projeto nacional-socialista e social-democrata para as grandes cidades. Eles compreendiam que a crescente demanda por habitação na Europa era uma demanda intrínseca ao capitalismo e não um simples produto da incapacidade técnica de atendê-la, como pensava Le Corbusier.

Tal posição com relação ao problema da habitação nos países capitalistas é bem exposta e discutida no catálogo da Exposição de Arquitetura Proletária organizado pelo Coletivo de Construção Socialista. Esse catálogo é, grosso modo, uma leitura das obras de Marx e Engels sobre o problema da habitação, comentados e trazidos para o caso da

¹⁷ HOFFMANN, Hubert. „Erinnerungen an Arthur Korn“. Revista *„Der Aufbau“*.

Alemanha de 1930, a partir dos projetos de Korn e de outros membros do coletivo, e da experiência soviética com a habitação de interesse social. O subtítulo do catálogo, citado de Engels, deixa clara a posição do coletivo: “A demanda por habitação é parte insolúvel do sistema capitalista”. Aparentemente, o conteúdo desse catálogo remete à obra de Walter Neuzil, membro do “Bloco gráfico” do Coletivo, “*Berlin, ein Städtebauproblem*” (Berlim, um problema urbanístico), especialmente o capítulo *Die Idee Berlin* (A idéia Berlim) de Robert Kisch, Franz Löwitsch e Walter Neuzil (AKADEMIE..., 1980).

Como dissemos, essa exposição proletária se opôs à “burguesa” *Deutsche Bauausstellung* (Exposição Alemã de Construção). Eles afirmavam que tal exposição tratava de todo tipo de material de construção e técnica, mas não era capaz de sequer construir uma perspectiva ou uma análise correta para o desenvolvimento futuro das cidades, particularmente por possuir um método rígido e não dialético. Para eles, tratava-se de uma exposição meramente comercial. Sua proposta de racionalização da arquitetura era fundamentalmente diferente da racionalização funcionalista. Ela não era diferente da racionalização de qualquer outro processo capitalista de produção, cujos resultados eram: salários baixos, desemprego crescente do proletariado e ampla margem de lucro da indústria. Sobre a seção mais popular da exposição, chamada “habitação de nosso tempo”, seu organizador afirmou: “A habitação de nosso tempo está por vir”. O Coletivo rebateu peremptoriamente: “Cem pessoas ‘vivendo’ num estábulo para cavalos, doze pessoas vivendo em uma habitação de cômodo único! Essa é a habitação de nosso tempo!” (CATÁLOGO..., 1931). A exposição proletária se propunha a apontar o que deveria ter sido feito e o que se omitiu a respeito da demanda habitacional. Ela demonstra a falta de perspectiva na resolução do problema da habitação na Alemanha pelo Estado capitalista e a contrapõe com as propostas de solução da coetânea URSS.

O programa da Exposição era constituído de três elementos fundamentais: habitação, urbanismo e tráfego. Destes três elementos a maior parte é dedicada à habitação. Sobre o urbanismo, discorre-se sobre a cidade na antiguidade sob a perspectiva histórica marxista, tema que posteriormente seria objeto da obra *History Builds the Town*, de Arthur Korn. Sobre o tráfego, a parte mais curta do catálogo, trata-se apenas das condições precárias de locomoção e critica-se o subsídio estatal à aviação, da qual somente a elite e as forças armadas se beneficiam (CATÁLOGO..., 1931).

Como seu viúvo, a posição geral do programa a respeito da habitação é claramente marxista. Compreende o Estado como a organização coletiva dos proprietários de imóveis e dos capitalistas contra as massas de trabalhadores. Para eles, o que não interessa ao capitalismo não interessa ao Estado. Se os proprietários de imóveis não pretendiam solucionar o problema da habitação, nada faria o Estado capitalista a esse respeito. Segundo o Coletivo, também são fúteis as reformas sociais. Se há uma redução forçada do aluguel, como ocorreu em Viena à época, ela era acompanhada de uma redução do salário. Abaixar o aluguel também pode ser apenas um meio de subsídio ante a concorrência imobiliária estrangeira.

O programa do coletivo também faz frente ao posicionamento dos partidos políticos da república de Weimar sobre a questão da habitação. Segundo o coletivo, as propostas reacionárias dos nazistas visavam resolver o problema nas grandes cidades e deixavam os pequenos proprietários rurais retornar a um estado de quase autossuficiência precária. O pequeno produtor trabalharia sob qualquer condição para manter sua propriedade, da mesma forma que o proletário urbano não conseguia mais pagar o próprio aluguel.

A mesma crítica se aplicou ao slogan social-democrata: “Casa, Campo e jardim para todos”. Engels já refutara tal proposta ao afirmar que “os proletários são livres. Uma casinha com jardim só faria dele um hipócrita. Mata o revolucionário dentro dele. Ele e sua pequena propriedade são colocados aos mandos e desmandos do estado e da classe dominante” (CATÁLOGO..., 1931, P.2). Ainda segundo Engels, a construção com o subsídio do estado beneficia as grandes empresas de construção e seus empresários, assim como facilita o crescimento da corrupção municipal e da especulação imobiliária. Para ele, empresas de construção e as chamadas “sociedades de habitação” apenas consumiriam milhões dos impostos.

Ainda sobre os impostos destinados à habitação, o Coletivo denuncia que eles simplesmente não chegavam ao seu destino, indo, em sua maior parte, para o orçamento do Estado e para as sucessivas tentativas de estabilização do marco alemão em meio à hiperinflação. Nem mesmo o locatário se apropria da maior parte do aluguel, pagando boa parte do que arrecadava do inquilino para o Estado. Nessa questão, mais uma vez nacional-socialistas e social-democratas estariam lado-a-lado sendo contra o uso integral do fundo em habitação e, por isso, seriam instrumento da classe capitalista.

Em síntese, o coletivo defende a posição de Engels que afirma que a crescente demanda por habitação é um produto necessário para a manutenção da ordem social. A dependência da grande massa trabalhadora do salário e a grande massa de desempregados atuando como exército industrial de reserva mantinha o proletariado em situação precária e domesticada. Segundo Engels, a constante demanda por habitação não é coincidência, mas uma instituição necessária. A realidade da habitação só se alteraria quando mudada em seus fundamentos e eliminada inteiramente essa ordem social.

O diagnóstico do coletivo para o déficit habitacional alemão, segundo relatórios oficiais – que evidentemente nos cabe questionar – é de um milhão de habitações. Trezentas mil pessoas viviam em alojamentos; em Berlim, 40 000 viviam em porões; em Hamburgo, eram 28% da população. Oitenta por cento da população vivia em habitações com um ou dois quartos. Em 1931 em Berlim, de 12 a 15 000 apartamentos grandes estavam vazios. Trezentas mil casas estavam deterioradas, porém habitáveis (CATÁLOGO..., 1931, p.4).

O Coletivo segue com o diagnóstico aterrador da insalubridade das habitações: 40% dos mortos por tuberculose viviam em cortiços. No bairro de Neuköln, 75% dos pacientes com tuberculosas não tem um quarto próprio, 38% dividem um quarto com crianças, 16% dos pacientes não tem uma cama própria. Em todas as cidades com mais de 5000 habitantes havia tanto espaço habitacional vago quanto habitantes, o que demonstrava para o coletivo que a comunitarização da habitação eliminaria sua demanda (CATÁLOGO..., 1931, p.4). O Coletivo aponta ainda a contradição máxima do preço dos apartamentos. O metro quadrado era, na maior parte das vezes, mais caro em apartamentos pequenos do que em amplos apartamentos de luxo. Citando Marx, "Todos sabem que a inflação dos apartamentos é inversamente proporcional à sua qualidade e que as minas da miséria exploradas pelos especuladores imobiliários rendem mais e custam menos do que as minas de prata de Potosí" (CATÁLOGO..., 1931, P.5).

Opondo-se ao diagnóstico do Coletivo sobre o problema da habitação na Alemanha, apresenta-se a solução da URSS para o problema. A solução soviética é colocada de forma notadamente esperançosa, quase utópica, e provavelmente se baseava nos livros que circulavam, nas experiências de Korn e de outros arquitetos que

trabalharam para o Estado soviético. De qualquer forma, o relato do catálogo exalta a construção de inúmeras habitações através dos planos quinquenais stalinistas, apresentando o número exorbitante de cerca de 200 novas cidades industriais e 1000 pequenas cidades no interior (CATÁLOGO..., 1931, p.5). À época, falava-se até mesmo em vinte cidades em três anos, o que dificilmente condiz com a realidade.

Segundo o Coletivo, os planos quinquenais construía perto de Stalingrado, na foz do canal Volga-Don, cinco cidades com uma população de cerca de 300 000 trabalhando na construção de uma hidroelétrica, e com 500 000 habitantes (CATÁLOGO..., 1931, p.5). Para o Coletivo, essas cidades socialistas não seriam sonhos utópicos ou do futuro, mas fatos atuais.

O coletivo apoiava as críticas marxistas à cultura e aos costumes burgueses. Uma crítica profunda que vai além da habitação unifamiliar de existência mínima, defendida pelos arquitetos alemães das habitações de interesse social. Segundo a crítica marxista do Coletivo, o elemento básico da sociedade é a família, por meio da qual inúmeras demandas sociais e individuais recaem sobre o lar. Em cada habitação são concentradas várias atividades: preparação de alimentos, lavagem de roupas, cuidado com as crianças, etc. Como em muitas críticas de arquitetos alemães funcionalistas, incluindo a arquitetura frankfurtiana de May e a casa-modelo da *Bauhaus*, o coletivo afirmava que tal concentração seria um tremendo desperdício de energia e um processo irracional baseado na escravidão da mulher.

A organização da cidade socialista repartiria o Estado em comunidades. A habitação dessas comunidades consistiria em espaços de se estar e dormir para cada membro adulto, com refeitórios para toda a comunidade. Também comunitárias seriam as áreas de lazer, de leitura, de convivência, de banho, de estudo, as áreas para crianças, os espaços culturais etc.. Tal habitação para adultos teria 9 metros quadrados, que se expandiriam com o desenvolvimento econômico do socialismo. Apesar de parecerem pequenas, elas seriam grandes se comparadas à condição insalubre do proletariado alemão, especialmente por dividir comunalmente os afazeres e ser utilizada apenas como dormitório. A comida seria produzida e distribuída comunalmente, e a educação das crianças aliviaria o trabalho de criá-las em casa. Elas seriam criadas, desde o nascimento até os três anos de idade, nos berçários das comunidades onde as mães viviam. As mães poderiam dedicar seu tempo livre às crianças, mas livre da

inconveniência de dedicar todo seu tempo cuidando delas. O coletivo afirma que as necessidades culturais dos habitantes seriam comunais e não individuais. As comunidades não seriam apenas residenciais, mas culturais.

Tal análise dos projetos soviéticos se estendeu à análise de Berlim, em um projeto de Korn e dos membros do coletivo. “*Die Stadt als Hotel und Fabrik*” (A cidade como Hotel e fábrica) antevê uma Berlim futura, em uma Alemanha soviética que lida com "os problemas da habitação individual até a região de Berlim". Seria uma "cidade para uma sociedade livre de classes" (ZEESE, 2010, p.184), livre da propriedade privada do solo, das terras, dos meios de produção e das construções.

O nome “A cidade como Hotel e Fábrica” se refere às duas funções principais da cidade, habitação e trabalho, que deveriam ser conectadas pelo transporte e preenchidas pelas recreações. Seria uma Berlim “elástica”, projetada sob os princípios da racionalidade, da qualidade dos meios de transporte, da flexibilidade na expansão das áreas verdes e construções. O projeto seguia o conceito de “cidade linear”, ou *Bandstadt* (cidade em fita), vindo do “desurbanismo” soviético, que visava eliminar a dicotomia cidade-campo. Era uma tipologia de reforma relativamente nova, cujo projeto se assemelhava à Magnitogorsk. Seu eixo principal se estenderia ao longo de uma via central, com bondes e autoestrada.

A cidade de Berlim seria parcialmente demolida, sendo integrada à "linha" urbana que se estenderia de Berlim, passando por Potsdam, até a nova cidade em Grunewald, orientada no sentido Sudoeste-Nordeste, sendo povoado por 10 milhões de habitantes inicialmente. Os quatro milhões de habitantes da Berlim da época ocupariam uma área de apenas 83 km², cerca de um décimo da área a cidade, 12 km por 6,9 km. A densidade populacional seria extrema, de 125.000 habitantes por quilômetro quadrado, buscando prever o futuro desenvolvimento progressivo das forças produtivas. A cidade seria constituída por prédios paralelos em altura, prevendo o uso das áreas entre eles como jardins e hortas. Tais prédios teriam 70 metros de altura, 100 metros de comprimento e 14 metros de largura, de construção estrutural estandarizada, com pilotis livre. Cada prédio teria 1000 células-habitacionais de 24m², divididas em 20 andares que seriam “comunidades-corredor” de 50 pessoas. Como vimos, todo o prédio formaria uma comunidade com muitos serviços autônomos e autogeridos. A cidade seria dividida em três funções. Uma "coluna-espinhal" de um quilômetro e meio de largura seria

"faixa da cultura" que ocuparia ambos os lados da avenida central. Nela se concentrariam estabelecimentos culturais, administrativos e técnicos. A oeste dessa faixa estaria a faixa habitacional e a leste uma zona produtiva, paralelas entre si, com cerca de 2,7 quilômetros de largura. A zona interior das florestas de Grunewald, limitada a oeste por Havel e Wannsee e próxima à faixa de habitação seria dedicada à recreação. A área a leste da faixa industrial seria reservada para a expansão industrial (ZEESE, 2010).

Talvez a maior contribuição desse projeto para Berlim seja sua modularidade, de fácil montagem e desmontagem – reduzindo o tempo de amortização para 10 anos – e sua relativa flexibilidade construtiva, cujo plano geral linear da cidade poderia ampliar as células-habitacionais, seus prédios habitacionais ou seus distritos. Além disso, o projeto visava, dentre outras coisas, a maximização do tempo livre do trabalhador, reduzindo a distância entre a faixa habitacional e a produtiva que, como em Magnitogorsk, eram consideravelmente próximas.

Contudo, havia no urbanismo soviético, o que inclui a cidade linear de Magnitogorsk e o projeto de Korn para Berlim, um pressuposto autoritário. Ele era também muito presente no modernismo europeu ocidental e na Carta de Atenas, que atropelava por completo a autonomia dos habitantes em se organizar coletivamente, inclusive espacialmente. A vida comunal surgiria como uma imposição do projeto arquitetônico de uma vanguarda restrita e a sociedade seria construída a partir do papel. Em projeto específico, apresentado na fundamental revista russa *SA*, V. Kuzmin defende o fim da família, algo defendido tanto por marxistas quanto por libertários, e prevê para as habitações uma agenda com atividades cotidianas a serem desempenhadas em horários específicos:

“22h – Dormir – Oito horas de sono
 Acordar às 6h – Ginástica (5 minutos)
 6h e 5min – Ir ao banheiro
 6h e 15min – Tomar banho
 6h e 20min – Vestir-se
 6h e 25min – Caminhar até a sala de jantar
 6h e 28min – Café da manhã
 6h e 43min - (...)” (KOPP, 1985, p.81)

Aparte casos mais extremos como este, os trabalhadores soviéticos simplesmente não se adaptaram à vida comunal imposta e às habitações dormitórios. Devemos lembrar que os trabalhadores urbanos soviéticos eram, há pouco mais de uma

década, trabalhadores rurais sob um regime feudal – e que agora habitavam comunas pós-capitalistas.

Evidentemente, o projeto dessas novas habitações comunais foi totalmente abandonado – em especial após o início da Segunda Guerra Mundial. Implantou-se um modelo híbrido, prevendo não apenas habitações individuais, mas também a vida em família, contando até com uma pequena cozinha em um nicho na parede. Contudo, o que efetivamente se aplicou por toda União Soviética nas décadas do pós-Segunda Guerra foi o que na Alemanha Oriental se chamou de *Plattenbau* – construções em módulos completamente pré-fabricados, em blocos maciços de apartamentos que mais se assemelhavam a um “lar burguês” em miniatura do que aos condensadores sociais sonhados pela vanguarda construtivista.

Contudo, o experimentalismo soviético foi acompanhado de algumas conquistas sociais consideráveis. Uma delas é a libertação feminina – firmemente defendida pelos projetos de May e Korn. Desde os primeiros anos da revolução, às mulheres foram garantidos direitos que a maioria dos países desenvolvidos europeus conquistaria muitas décadas depois: direitos trabalhistas iguais entre homens e mulheres, direito ao aborto, ao divórcio, etc. Se por um lado as mulheres passaram a ter mais direitos, por outro sua entrada no mundo do trabalho não doméstico praticamente dobrou a mão-de-obra disponível em poucos anos. A outra conquista foi o atendimento efetivo à demanda habitacional, de maneira rápida e barata, através do sistema de pré-fabricação – mesmo que não segundo o modelo almejado pelos arquitetos e com qualidade crescentemente limitada.

2.5 Após a Exposição de Arquitetura Proletária

Em 1942, mais de uma década após a Exposição de Arquitetura Proletária e seu exílio, Arthur Korn integraria o *MARS Group* (Grupo de Pesquisa de Arquitetura Moderna) em Londres, onde, como diretor do subcomitê de planejamento urbano, participou do projeto do grupo para a reestruturação urbana de Londres do pós-guerra.

Trazendo na bagagem toda sua experiência em Magnitogorsk, no Coletivo, e como membro do CIAM, o *Greater London Plan* do *MARS Group* (FIG. 21-23) era francamente utópico e socialista em seu conceito. Influenciado pelo urbanista soviético Miliutin, o plano concebeu o centro da cidade sem alterações, mas com uma série de formas lineares se estendendo do Tâmis, compostas de unidades sociais e baseadas em torno da rede ferroviária. A habitação em cada unidade social consistiria principalmente de *flats*, muito tributários à noção de *unité d'habitation* do Le Corbusier. Um dos alvos do plano era promover o transporte público, com as linhas férreas como partes integrantes do planejamento, reduzindo a necessidade de carros.

A dificuldade de Korn em projetar na Alemanha nazista do pré-guerra não foi o seu último obstáculo ao exercício da profissão, como não o fora para Altberg. Por conta de sua cidadania alemã, somada à sua filiação comunista, Korn foi “internado” compulsoriamente na Ilha de Man em 1939 por um ano e meio, interrompendo assim sua direção do Plano de Londres. Em 1941, com sua libertação e retomada dos trabalhos no plano, o seu projeto com Felix Samuely é finalmente exibido e publicado pela *Architectural Association Journal* no ano seguinte (KORN, FRY, SHARP, 1971).

Evidentemente, não somente Korn sofreu com as dificuldades da Segunda Guerra em Londres - a cidade fora arrasada pelos bombardeios e incêndios. As dificuldades de reconstrução foram enormes, tanto por conta dos estragos da guerra, quanto dos subúrbios legados pela Revolução Industrial, sem serviços e sem transporte público para o centro.

Outro *Greater London Plan* - que não o projeto de Korn - é finalmente iniciado em 1944 por Patrick Abercrombie e Frederick Forshaw. Ele implicava na construção de um cinturão-verde no entorno da cidade, e a construção das *New Towns* mais distantes,

para além do cinturão-verde, devidamente providas com serviços e assim evitando a construção de novos subúrbios.

Nas décadas seguintes do pós-guerra, a Inglaterra se reconstruiria e consolidaria um Estado de bem-estar social, o *Welfare State*, viabilizado pela surpreendente derrota de W. Churchill e a vitória de Clement Attlee do Partido Trabalhista em 1946, que permaneceu até 1951. O tripé do *Welfare State* inglês era o acesso à habitação, à educação e à saúde. Inicia-se um processo de nacionalização do banco inglês, do transporte ferroviário e rodoviário, da comunicação, da siderurgia. Londres retomaria os planos anteriores à guerra e voltaria a construir grandes conjuntos habitacionais do *LCC* (*London County Council*) sob o *New Towns Act* de 1946. Assim, Londres retoma o debate acerca da habitação de interesse social que havia cessado quase que completamente antes mesmo do início da Segunda Guerra Mundial começar.

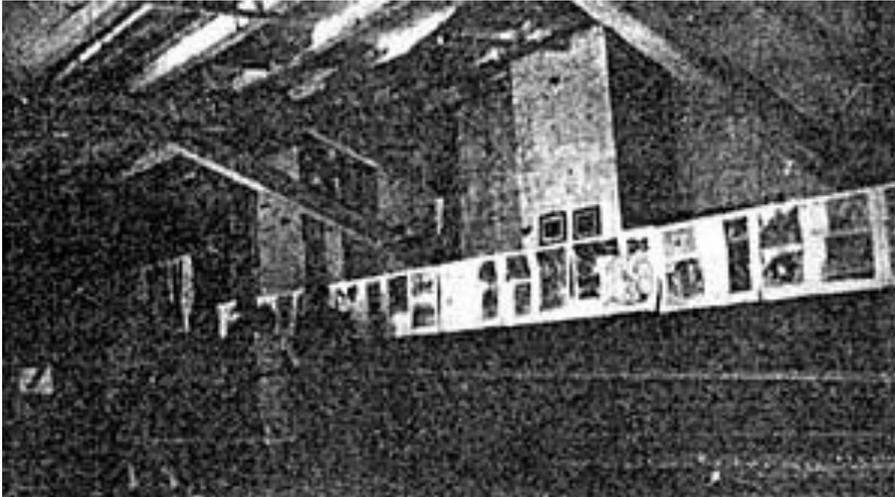
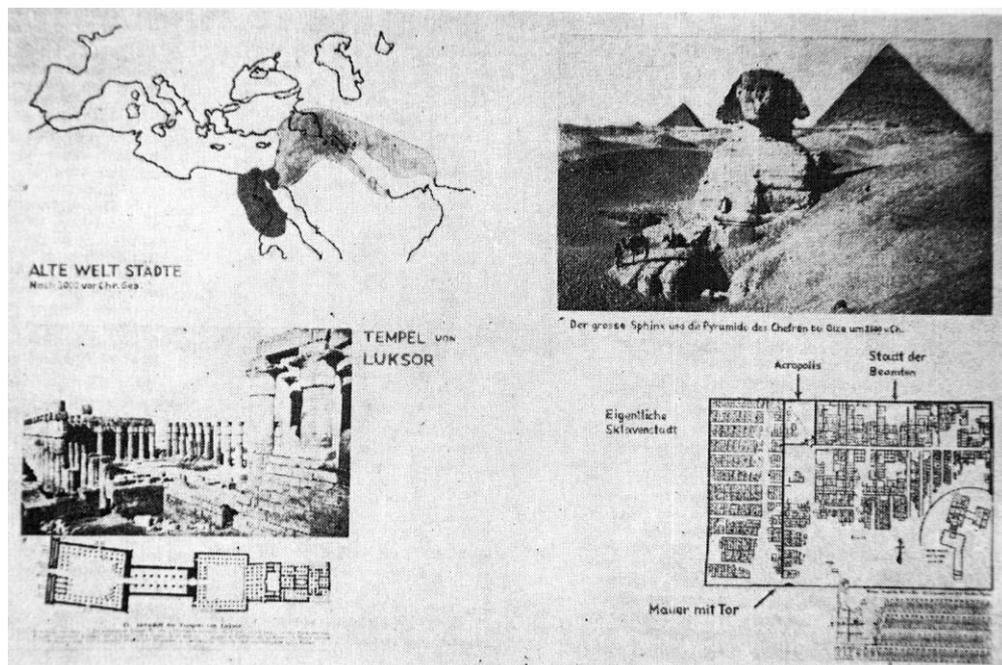


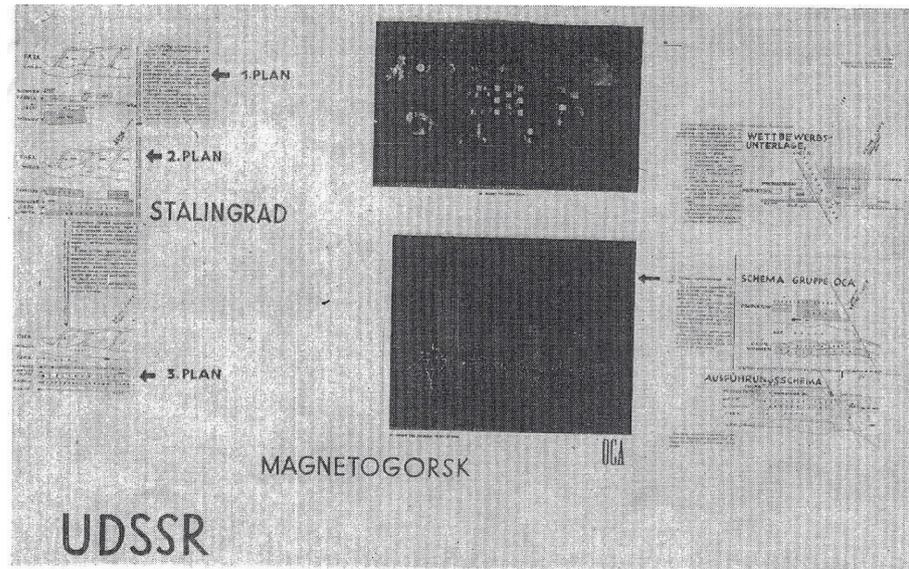
FIGURA 16 - Foto da Exposição de Arquitetura Proletária

Fonte: JUNKER, Wolfgang. Architektur der DDR. Berlin: 1981.

FIGURA 17 - Cartaz “Cidades do Velho Mundo”, Exposição de Arquitetura Proletária

Fonte: JUNKER, Wolfgang. Architektur der DDR. Berlin: 1981.





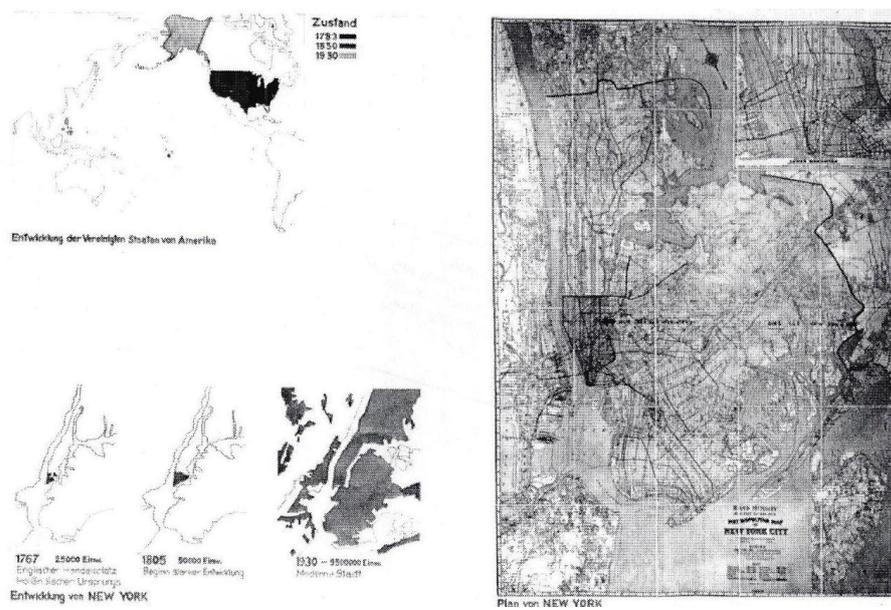
2 Städtebau der UdSSR (Planentwicklung Stalingrad und Magnitogorsk)

FIGURA 18 - Cartaz "Urbanismo da URSS", com o plano urbanístico de Stalingrado e Magnitogorsk

Fonte: JUNKER, Wolfgang (Ed.). Architektur der DDR. Berlin: 1981.

FIGURA 19 - Cartaz "Desenvolvimento de Nova Iorque"

Fonte: JUNKER, Wolfgang (Ed.). Architektur der DDR. Berlin: 1981.



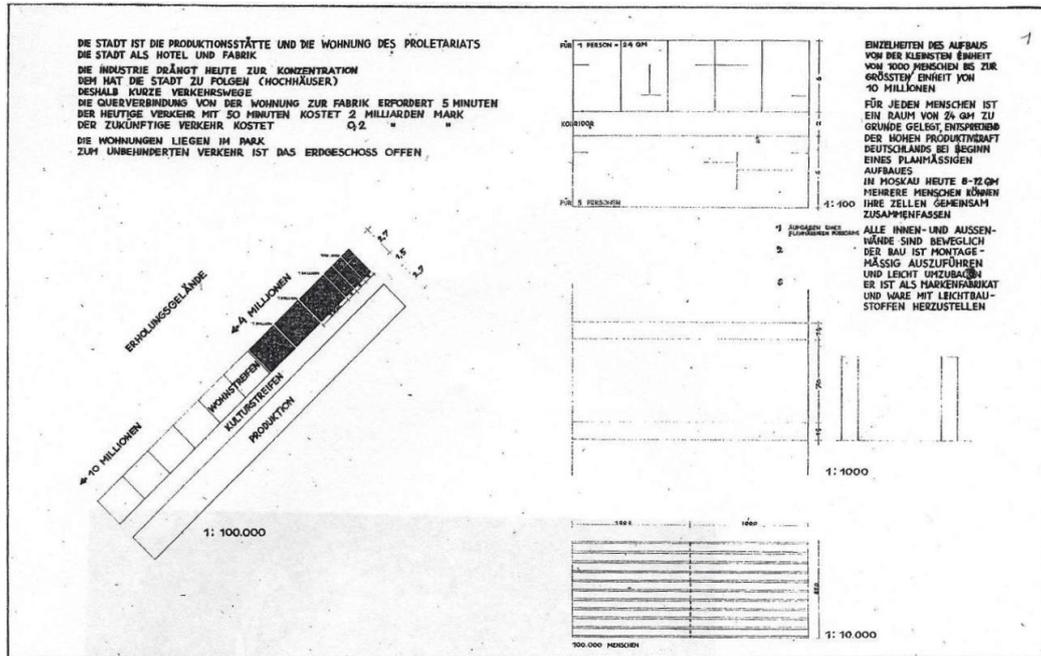


FIGURA 20 - Projeto de Berlim „Die Stadt als Hotel und Fabrik“ de Arthur Korn

Fonte: JUNKER, Wolfgang (Ed.). Architektur der DDR. Berlin: 1981.

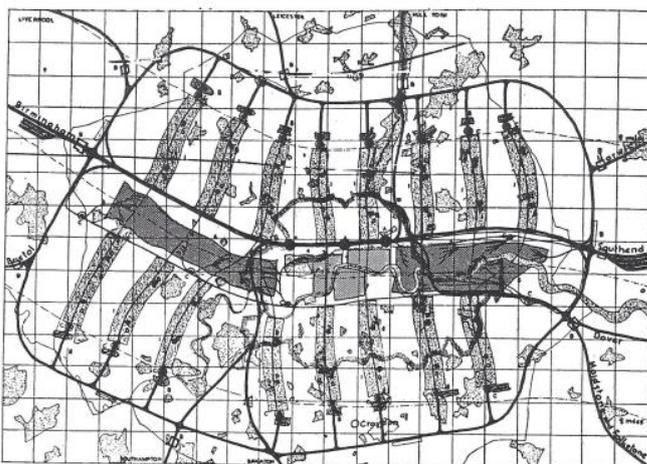


FIGURA 21 - Projeto do MARS para a área do *Greater London*, com 443.450 acres, densidade média de 75 pessoas por acre, 115.500 acres para habitação de 8.650.000 pessoas, 20.480 para indústria, 3.840 acres para a administração, comércio, etc.

O restante, 303.630 acres, ou 68.4% do total se destinam ao lazer, trazendo saúde pública e cultura.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). *Planning and Architecture*, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

FIGURA 22 - Projeto do MARS para a área da *Greater London*. Unidade Distrital com 600.000 habitantes e três subunidades de 200.000, que por sua vez era dividida em quatro "boroughs" de 50.000 cada. Um desses está indicado por um círculo.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). *Planning and Architecture*, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

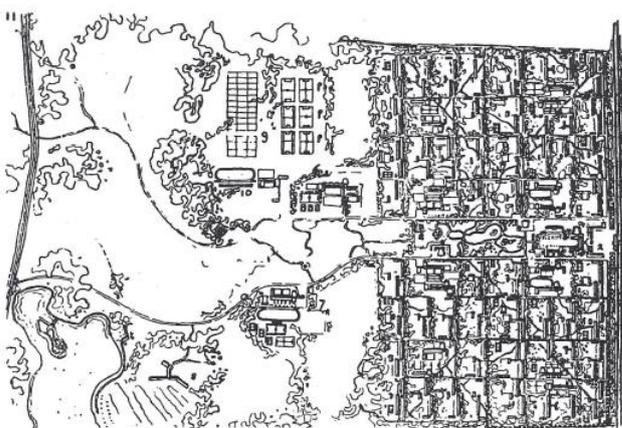


FIGURA 23 - Unidade de *Borough* que contém 50.000 pessoas, tendo de um quarto a meia milha de largura, com uma estrada arterial de lado, e uma área verde aberta do outro. O centro cívico da unidade se abre para a área verde com seus prédios públicos.

Fonte: SHARP, Dennis (ed.). *Planning and Architecture*, essays presented to Arthur Korn by the Architectural Association. The architectural association: London, 1967.

2.6 Das revistas de arquitetura alemãs à revista Base

Revistas de arquitetura e construção são um interessante objeto de análise do campo arquitetônico alemão como um todo. Isto porque é através delas que circulam com maior alcance, mais rápida e facilmente, idéias e projetos. O esmero que essas revistas dedicavam a suas capas pré-definia imediatamente um *hall* de expectativas às quais o seu público poderia se alinhar. O design gráfico dessas revistas revela a própria filiação editorial entre o ideário das novas correntes estético-arquitetônicas.

Muitas dessas revistas, que não raro contavam com tiragens curtíssimas e duravam poucas edições, funcionavam praticamente como manifestos. Contudo, isso não significa exatamente que seu alcance era limitado. É certo que seus fascículos circulavam entre agentes centrais ao campo arquitetônico mais restrito e a partir deles recirculassem para todo o campo – como projeto ou como idéias. Devemos lembrar também que um único fascículo de uma revista pode ser lido por várias pessoas, passando por diversas mãos em escritórios, grupos, coletivos, bibliotecas e instituições de ensino. Tal circulação em grupos restritos foi provavelmente o meio pelo qual a Base circulou no Brasil. Da mesma forma, predominou a influência indireta das revistas modernistas alemãs sobre o design gráfico da revista Base.

A importância de algumas revistas se torna ainda mais clara quando enumeramos as revistas produzidas e editadas por arquitetos centrais do modernismo alemão: a *Das Neue Frankfurter* de Ernst May, a *Die Neue Welt* de Hannes Meyer, a revista da *Bauhaus*, de Gropius e Moholy-Nagy, a *Die Form* relacionada à *Deutscher Werkbund*, e muitas outras.

Certamente as referências do design gráfico alemão do período mais conhecidas atualmente são oriundas da *Bauhaus* – que se tornou famosa após seu “transplante” para os EUA. Inicialmente, a escola não tinha um periódico próprio, apesar de que alguns grupos de alunos já publicavam seus próprios periódicos. Quando a revista da *Bauhaus* surge ao público em 1926, ela apresenta o projeto da escola em Dessau, construída no ano anterior. Começa de forma tímida: o primeiro fascículo é fino – são somente seis páginas – dobrado e lido como um jornal. Em 1928 ela ganha o formato propriamente de uma revista, com mais volume – alcançando mais de trinta páginas, com a ajuda dos seus vários anunciantes. A revista da *Bauhaus* foi um importante meio de divulgação

dos trabalhos de alunos e professores. No contexto específico das revistas modernistas de arquitetura, a revista teve uma vida relativamente longa, mas nada fácil, sobrevivendo até o fim da *Bauhaus*-Dessau em dezembro de 1931 – após 5 anos de publicação (BAUHAUS ZEITSCHRIFT, 1926).

Outra publicação importante da escola foram os livros da *Bauhaus* – os *Bauhausbücher*. A grande maioria deles foi escrito por professores da escola, como Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Adolph Meyer, além do próprio Gropius e Moholy-Nagy. Um desses livros é do suprematista russo Malevitch e seria um importante meio de circulação de sua obra na Alemanha. Tanto a revista quanto os livros foram idealizados e organizados por W. Gropius e L. Moholy-Nagy, sendo Moholy-Nagy mais presente na concepção gráfica de revista – dado que ele lecionava nas oficinas tipográficas e fotográficas da escola.

No design gráfico da revista *Base*, concebido por Altberg, podemos reconhecer a influência do projeto gráfico de Gropius e Moholy-Nagy para os *Bauhausbücher* em diversos elementos. Toda a formatação textual da *Base* visava a não hierarquização gráfica do texto e era constituída por grandes blocos-parágrafos, sem recuo e sem letras maiúsculas, de forma similar à contribuição gráfica de Moholy-Nagy à revista da *Bauhaus* (FIG. 24-26). Até mesmo os logotipos da revista “*Base*” e do escritório de Altberg no Rio utilizam a fonte *Sturmblood* do *bauhausler* Herbert Bayer, semelhante ao logotipo da revista da *Bauhaus* e idêntica à revista *Die Neue Linie* – primeira revista alemã de *lifestyle*. Curiosamente, muito após o surgimento da revista *Base*, esta fonte cruzaria o Atlântico com os professores da *Bauhaus* emigrados para os Estados Unidos. Lá eles formariam as primeiras gerações de designers norte-americanos e a *Sturmblood* ressurgiria no logotipo da rede de televisão *ABC* (*American Broadcasting Company*) (FIG. 27-32). A mesma fonte aparece novamente em 1954 no cartaz para a exposição *Brasilien Baut* em Zurique. Trata-se de um cartaz de Mary Vieira, artista e designer gráfica próxima do neoconcretismo brasileiro e ex-aluna de Josef Albers e Max Bill na Escola de Ulm, para uma exposição derivada da *Brazil Builds* norte-americana (FIG. 33). Todas essas referências indicam como a *Sturmblood* se tornou de fato uma fonte bastante consagrada, sendo a revista *Base* uma das pioneiras em seu uso nas Américas.

Os “reclames” da revista *Base* são, *per se*, objeto digno de uma análise gráfica pormenorizada. Muitos desses reclames projetados por Altberg, e a própria paginação

da revista, utilizam uma fonte derivada da apresentada por Josef Albers na revista da *Bauhaus* de janeiro de 1931. Também o catálogo da Exposição de Arquitetura Proletária, projetado por Altberg em cooperação com Korn e Hubert Hoffmann, utilizara uma variante da mesma (FIG. 34-36). Tal fonte de Albers é uma síntese do pensamento racionalista construtivista aplicado ao design gráfico. Ela é composta por formas geométricas mínimas: círculo, seções de círculo e quadrado. A partir delas, todas as variações, acentuações e tamanhos são construídos.

A capa da revista *Base*, por sua vez, era composta por cores básicas e linhas ortogonais, semelhantes às propagadas pelo neoplasticismo holandês. Sua arte gráfica é tributária de revistas européias como da holandesa *Wendingen* (1918-31) - revista da Escola de Amsterdam, concorrente da *De Stijl* -, da alemã *Die Form*, dentre outras (FIG. 27).

Outra importante revista alemã, publicada em 1933, é a *Die Form*. A *Die Form* era relacionada à *Deutscher Werkbund*, movimento que visava o avanço técnico e estético da Alemanha no panorama industrial internacional, no qual o país se encontrava relativamente defasado. Apesar de seu alinhamento ao modernismo, já em 1933 a revista parece ceder às pressões do regime Nazista. Apesar de manter seu design gráfico estritamente moderno intacto, uma de suas edições de 1933 é assinada por Albert Speer, arquiteto chefe do regime nazista. Essa edição se dedica à arquitetura do ambiente de trabalho, sua limpeza, higiene, ordem e à saúde do trabalhador. Boa parte do conteúdo, mais do que propriamente arquitetônico, é constituído por cartazes de propaganda nazista sobre o tema. É possível conjecturar que esse tipo de concessão ao regime esteja presente em outras revistas modernistas alemãs. No Brasil, situação análoga ocorreu com a revista *Intercâmbio*, publicada pela Pró-Arte. A Pró-Arte, por ser uma associação majoritariamente de artistas alemães, financiada pela embaixada alemã, sofreu pressão constante para publicar propagandas nazistas dentre seus artigos modernistas, após a ascensão de Hitler ao poder. Nos artigos da *Intercâmbio*, assim como na *Die Form*, coexistiram o ideário modernista e a propaganda nazista. A *Die Form*, assim como a *Moderne Bauformen*, são especialmente interessantes para nossa análise, pois elas seguramente circularam no Brasil na década de 1930, através de Alexander S. Buddeus, professor da ENBA.

Finalmente, a título de contraponto às revistas modernistas e seu design gráfico, temos a revista semanal *Bauwelt*, criada em 1910 e publicada ainda hoje. Provavelmente é a mais longeva e popular revista de arquitetura e construção da Alemanha. Seu conteúdo era em grande parte técnico, apresentando projetos mais conservadores, novidades do mercado, informando preços de materiais, etc. Seu design gráfico é rígido, divide o texto em blocos simétricos, como em jornais, e utiliza os caracteres góticos mais rebuscados em suas capas. A *Bauwelt* é um exemplo extremo da diversidade das revistas de arquitetura do período, sendo quase que completamente inserida no campo da engenharia e construção, mais próximo ao partido nazista.



FIGURA 24 - Carta de abertura da revista Base
Fonte: REVISTA BASE, N.1, 1933

FIGURA 25 - Logo da revista da Bauhaus
Fonte: Bauhauszeitschrift, 1929,

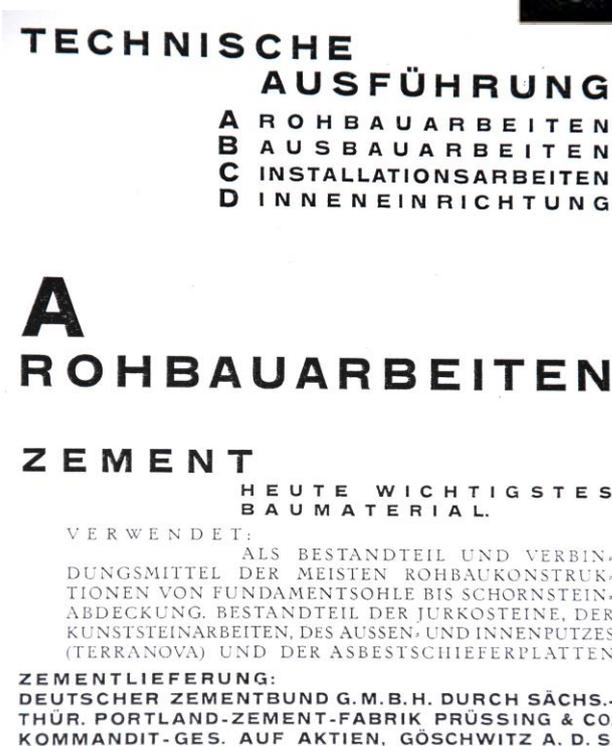


FIGURA 26 - Bauhausbuch "Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten"
Fonte: Bauhaus-Archiv, Berlim.



FIGURA 27 - Capa da revista Base Nº1

Fonte: IEB, São Paulo

FIGURA 28 - Fonte *Sturmblood* de Herbert Bayer

Fonte: CADERNOS de tipografia, nº.4, 2007.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



FIGURA 29 - Logo da rede norte-americana "ABC" de televisão, Paul Rand, 1962.

Fonte: < <http://www.wikipedia.com/>>, verbete: American Broadcasting Company, acessado em 27 de julho de 2014



FIGURA 30 - Carimbo do “Atelier Alexandre Altberg Architecto”
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, RJ

FIGURA 31 - Placa de construção do “Atelier Alexandre Altberg Arquiteto”
Fonte: Arquivo pessoal Inken Sarah Mischke



FIGURA 32 - Capa da revista “Die neue Linie” de setembro de 1929

Fonte: <www.moma.org>, acessado em 27 de julho de 2014.

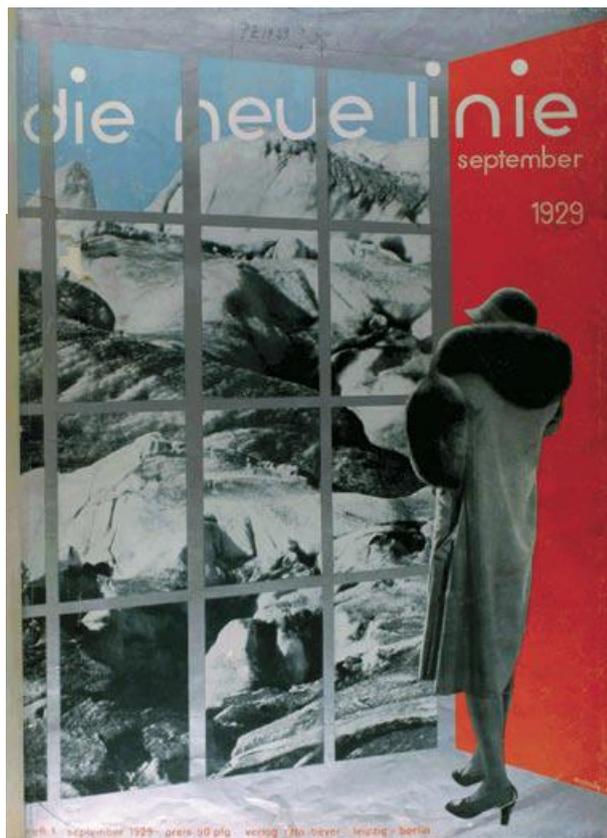


FIGURA 33 - Cartaz da exposição “Brasiliembaut” em Zúriqne, Suiça, de Mary Vieira, 1954

Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG

FIGURA 34 -
Capa do catálogo da
Exposição de
Arquitetura Proletária

Fonte: *Akademie der
Kunst Archiv*, Berlim



2 3 4
„SARASTRO”

**Cristais
Objetos modernos**

Castro Araujo

Ouvidor, 168 (Esquina de Uruguayana)

FIGURA 35 - Montagem com a paginação e “reclames”
da revista Base

f u t u r i s t
D A N N E M A N N
**CHARUTOS DE
QUALIDADE**

Fonte: REVISTA BASE, nº. 1, 1933.

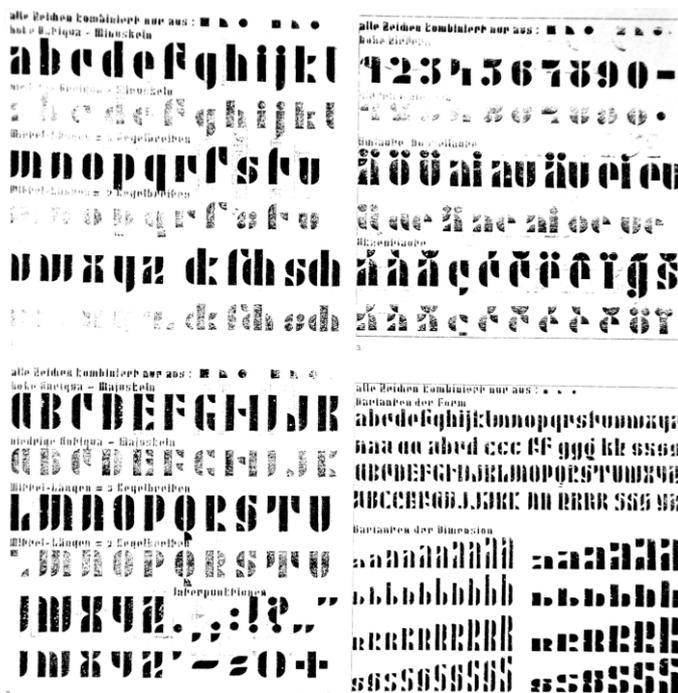


FIGURA 36 - Apresentação da fonte
de Josef Albers na revista *Bauhaus*

Fonte: *Bauhaus-Archiv*, Berlim

3 PÓS-IMIGRAÇÃO: RIO DE JANEIRO, CAPITAL FEDERAL, 1931-1945.

(...) Por mais amizade que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isto, aliás, me deixa danado de raiva e é razão por que fujo sempre das altas autoridades.
- Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade,
23 de fevereiro de 1939¹⁸

A história da imigração alemã no Brasil desde seu início é marcada pelo estreitamento da sociabilidade dos imigrantes e a formação de comunidades. Logo em 1808, com a abertura dos portos, imigram alemães interessados no comércio e importação para o Brasil. Mesmo com um vulto bastante tímido, mais de 200 entre 1808 e 1822, esses imigrantes fundaram a *Gesellschaft Germania* (Sociedade Germania) em 1821 no Rio de Janeiro. Aparentemente, esta é “a mais antiga associação cultural e recreativa de caráter étnico surgida no país” (FAUSTO, 2000, p.274) e permanece em atividade até hoje, apesar das mudanças e descontinuidades de sua história, como veremos adiante.

A imigração alemã no Brasil foi notadamente caracterizada pela baixa fixação dos imigrantes, abaixo da média nacional de 50%. Um exemplo é a colônia da Nova Friburgo, fundada em 1819 que, com o grande abandono dos suíços, em 1824 recebeu 350 alemães como forma de evitar sua extinção. Também no estado do Rio de Janeiro foi fundada a colônia de Petrópolis vinte e seis anos depois, em 1845, com assentamento de imigrantes agenciados por J. F. Koeller (FAUSTO, 2000).

No início do século XX, a comunidade alemã e seus descendentes na capital federal tinha seu próprio jornal, o *Deutsche Rio Zeitung*, fundado em 1921 e sobrevivendo até os anos 30. Além dele, e do *Nachrichten*, também fundado no Rio em 1900, foram fundados inúmeros jornais da comunidade alemã no Brasil. (FAUSTO, 2000).

Evidentemente, tais publicações foram interrompidas com as declarações de guerra ao segundo e terceiro *reich*, entre o período de 1917-1919, e 1942-1945, e com a campanha de nacionalização do ensino em 1917 e 1937. Além da inserção de propaganda nazista na revista *Intercâmbio*, da associação Pró-Arte, em São Paulo a

¹⁸ BOMENY, Helena. Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Univ. São Francisco: Ed. FGV, 2001, p. 11.

revista *Volk und Heimat* publicou, entre 1935 em 1938, conteúdo abertamente nazista. Com a ascensão do partido Nacional-Socialista ao poder na Alemanha, todas as embaixadas alemãs pelo mundo se submeteram às suas diretivas. Apesar do Brasil ser o país com o maior partido nazista fora da Alemanha, com quase três mil afiliados - maior ainda do que Polônia e Áustria -, a divulgação de seu ideário teve sucesso no meio urbano, mas um sucesso limitado entre os colonos e no meio rural. Isso se deve à noção estrita e intolerante de identidade alemã (*Deutschtum*) dos nazistas divergir fundamentalmente da comunidade alemã no Brasil – muito mais receptiva aos descendentes e à identidade mestiça teuto-brasileira (*Brasilianerdeutschtum*) (FAUSTO, 2000).

Já a imigração de alemães de origem judaica representa um capítulo à parte, ainda que muito conectado à imigração prussiana. Nela, há dois momentos fundamentais: a imigração de judeus orientais, da segunda metade do XIX até o pós-Primeira Guerra Mundial; e a imigração no período entre a ascensão do nazismo e o pós-Segunda Guerra Mundial. Esta foi composta por europeus orientais, alemães refugiados da Segunda Guerra mundial, da qual a família Altberg faz parte, e judeus provenientes de países árabes que tiveram situação comprometida pela criação do Estado de Israel.

Uma política que efetivamente buscou se implantar no Brasil, e que remete a uma política da Rússia czarista, é a tentativa de “regenerar ou normalizar” a ‘raça’ judaica através do trabalho do campo, como é o caso da Colônia agrícola Philippon, em 1904 no Rio Grande do Sul. Isso porque a ocupação desses imigrantes era tipicamente urbana, no comércio prestamista a domicílio, os “mascates”, ou *clientchiks* no Iídiche-brasileiro. Esses imigrantes ocuparam o espaço dos sírio-libaneses, que passaram a fixar-se em pequenas lojas e indústrias, mas não atendendo à demanda de mão de obra da zona rural – principal *slogan* da política migratória brasileira. A população judaica imigrada também se caracterizou pelo comércio e indústria ligeira de roupas e mobiliários - ocupação esta que sucedeu a experiência de Altberg como antiquarianista.

Com a análise dos dados da tabela seguinte, percebemos claramente a tendência a qual nos referimos: a preponderância da imigração de judeus orientais ao longo dos anos e o crescimento abrupto da imigração de judeus alemães entre 1933-34:

Origem- Ano	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	Total do período
Polônia	802	1 009	1 095	1 290	2 795	1 168	753	931	1 920	1 746	1 130	14 639
Alemanha	0	0	0	0	0	0	0	0	363	835	57	1 555
Rússia	225	283	286	315	0	0	0	0	0	0	0	1 109
Lituânia	0	0	0	151	60	7	0	0	0	0	0	218
Romênia	220	283	571	43	58	0	135	0	210	292	27	1 939
Outras	0	0	0	0	0	0	0	0	824	921	144	1 889
Total	1 690	3 154	3 175	3 167	4 874	3 558	1 985	2 049	3 317	3 794	1 758	32 521

TABELA 1 - Imigração judaica de diferentes origens para o Brasil (1925 - 1935)

Fonte: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000, p.355.

Os números dessa tabela inserem claramente a imigração da família Altberg no contexto imediatamente anterior a uma expressiva imigração judaico-alemã entre 1933-34, que praticamente irrompe de sua ausência anterior. As razões para a imigração dessa população já nos são claras: a ascensão do partido nazista ao poder e a instauração de medidas anti-semitas na Alemanha.

Evidentemente, grande parte dos dados que temos sobre a imigração judaica no Brasil é imprecisa. Os imigrantes judeus poderiam passar as fronteiras simplesmente afirmando serem cidadãos dos países de procedência, sem afirmarem sua identidade judaica por receio. Devemos também levar em conta o longo processo de unificação tardia da Alemanha que cria um complexo mosaico de imigrantes, vindos em distintos períodos de diversas regiões que passam a não mais existir. Talvez o caso mais paradigmático seja o da Polônia, que passa existir apenas com o fim da Prússia. Várias outras regiões Prussianas deixam de existir como território, mas permanecem na identidade de comunidades no Brasil. Por isso, imigrantes naturais de regiões como *Ostpreussen, Pommern, Schlesien, Böhmen, Mähren*, assim como europeus orientais, suíços e austríacos dividem a língua alemã e certa identidade com a noção de *Kultur* alemã. Assim, até mesmo os judeus orientais que imigraram massivamente para o Brasil poderiam ter o alemão como primeira língua.

Apesar do baixo número de imigrantes judeus vindos para o Brasil, se comparado aos outros países das Américas, é notável que nos anos imediatamente

anteriores à imigração de Altberg, de 1926-1930, a imigração judaica no Brasil representou quase 13% da imigração judaica mundial – tendência que impacta o período seguinte (1931-35)(FAUSTO, 2000, p.356).

Período – País	Estados					Imigração para o Brasil em relação a imigração judaica mundial (%)
	Unidos	Canadá	Argentina	Uruguai	Brasil	
1901-1914	1 346 400	95 300	87 614	-	8 750	0,5
1915-1920	76 450	10 450	3 503	1 000	2 000	2,2
1921-1925	280 283	14 400	39 713	3 000	7 139	1,7
1926-1930	54 998	15 300	33 721	6 370	22 296	12,9
1931-1935	17 986	4 200	12 700	3 280	13 957	5,5
1936-1939	79 819	900	14 789	7 677	10 600	3,6
1901-1939	1 855 936	140 550	192 040	21 327	63 860	

TABELA 2 - Imigração judaica para as Américas (1901 - 1939)

Fonte: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000, p.356.

Excetuando o período em destaque (1926-1930), os números percentuais são extremamente baixos, considerando a extensão territorial e a população total brasileira quando comparada à clara dominância dos EUA nesse quesito, e a diferença do Brasil em relação à Argentina e ao Canadá. Os motivos para números tão baixos dizem respeito ao panorama geral da imigração do Brasil, como a conhecida “lei de terras” e, no caso específico da imigração judaica, as leis e as diretrizes não oficiais do Estado que peremptoriamente restringiam a migração dessa comunidade.

Uma diferença das comunidades judaicas em relação às outras é a diversidade cultural e linguística desses imigrados de diversas nacionalidades que buscavam construir uma comunidade judaica no Brasil. Para isso, primeiramente, fundaram *Landsmannschaften* – organizações de oriundos das mesmas cidades ou regiões da Europa. Casamentos entre judeus de macro-regiões diversas eram raros, considerados “instáveis”, e havia uma clara alteridade nos comentários da comunidade acerca das diferenças de hábitos religiosos, de porte físico, aparência, etc (FAUSTO, 2000, 365). Tais diferenças não aparecem em depoimentos oficiais, pelo peso posterior da idéia de um judaísmo comum. Além dessa estranheza entre imigrantes de diversas origens, há também a falta de um espaço pan-judaico comum.

Além da falta de um Estado nacional judeu e do *status* incerto dos judeus nos países europeus – um fator importante para a baixa taxa de retorno à Europa – é notável a pouca quantidade de organizações judaicas e o tamanho do seu contingente no Brasil, se comparada à comunidade alemã, italiana e portuguesa. Muitos estigmas aderiram a esse comunidade culturalmente fragmentada, como, por exemplo, os judeus poloneses e russos que eram associados ao comunismo – mesmo tendo muitos deles emigrado antes da Revolução Russa – ou as chamadas “polacas”, judias orientais que, através de caminhos tortuosos, se tornavam prostitutas no Brasil e não eram integradas ou sequer reconhecidas pela comunidade judaica. (FAUSTO, 2000)

Ao longo da Era Vargas houve diretrizes veladas à imigração de judeus, além de elementos antissemitas no corpo diplomático e no aparato repressivo dilatado do Estado (CARNEIRO, 1988). Contudo, restrições semelhantes existiriam também na Grã-Bretanha e no governo de F. D. Roosevelt nos Estados Unidos. Apesar de todo rigor, a informalidade no trato das entidades organizativas da diáspora e as instituições brasileiras facilitaram a imigração de judeus a partir da Alemanha hitlerista.

Apesar de muitos imigrados como Altberg não se colocarem no papel de vítimas, ao afirmarem não ter sofrido com o antissemitismo, as suas trajetórias são pontuadas por situações nas quais o preconceito se apresenta. Apesar de todas as adversidades, prevalece no ideário da comunidade a imagem do Brasil como um país sem preconceitos.

3.1 O Brasil da Era Vargas: Arquitetura em tempos de Capanema

Como sabemos, a semana de 1922 foi bastante reticente no que tange à arquitetura moderna. Talvez o que há de mais relevante para se notar a esse respeito seja a presença de pouquíssimos arquitetos. Fizeram parte da semana de 1922 a exibição de desenhos e projetos do espanhol Antonio Garcia Moya caracterizados pelo seu decorativismo pré-colombiano (que seria bastante disseminado sob a forma do “estilo marajoara”); e o arquiteto polonês Georg Przyrembel, imigrado para o Brasil em 1912-13, com seus projetos neocoloniais e maquete da residência de veraneio de sua família (AMARAL, 1992).

Somente a partir de 1925 a historiografia da arquitetura reconhece esforços efetivos em direção a uma arquitetura moderna. Isso se dá através dos artigos publicados por Warchavchik nos jornais *Il Piccolo* (FERRAZ, 1965), da comunidade ítalo-paulistana, e depois no *Correio da Manhã* no Rio, assim como artigos de Rino Levi (1901-1965) no *Estado de São Paulo*. Projetos posteriores – como o do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, de Flávio de Carvalho (1909-1973), a casa da rua Santa Cruz, de Warchavchik, e o edifício de apartamentos da rua Angélica, de Júlio de Abreu Júnior (1895-?) – são os primeiros exemplos de arquitetura moderna no Brasil.

Ao longo dos anos 30 os ânimos exaltados da semana de 1922 há muito se acalmaram. Entre 1924-1928, há o desenvolvimento da retórica política nacionalista, especialmente em torno do Pau-Brasil e da Antropofagia, de um lado, e do outro o Verde-amarelismo e o grupo Anta, próximos à Ação Integralista Brasileira e Ação Católica. Posteriormente, parte importante dessa intelectualidade seria cooptada pelo Estado brasileiro. Em torno do ministro da educação e saúde pública, Gustavo Capanema, se aglutinaram diversas figuras do campo modernista brasileiro. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), se torna seu chefe de gabinete. Heitor Villa-Lobos (1897-1959) advoga pela educação musical através dos Cantos Orfeônicos. Portinari (1903-1962) negocia a execução de obras e cargos na ENBA. Lúcio Costa participa da grande reforma educacional de Capanema através do projeto da Universidade do Brasil e da construção do Edifício do Ministério. Le Corbusier acerta suas visitas ao Brasil e a publicação de suas obras. Mesmo que receoso das posições de Capanema, Mário de Andrade busca organizar os projetos de uma enciclopédia, um dicionário, gramática, assim como trata da distribuição de cargos – a ele próprio é ofertado o posto de diretor do teatro e professor da Universidade do Brasil (SCHARTZMAN, BOMENY, COSTA, 2000).

A idéia de modernidade no Estado brasileiro se desenvolve rapidamente durante a Era Vargas, como se desenvolveria no campo artístico e arquitetônico carioca do mesmo período. A modernidade fazia parte do arcabouço ideológico varguista no vitupério à Primeira República – “a república velha”, a “república da espada”. A crítica varguista era, em alguns aspectos, legítima, condenando a república oligárquica fundada no pacto entre as elites mais restritas do sudeste, o deferimento de candidaturas pelo

Congresso, o pacto entre as elites mais restritas do sudeste, os conchavos, fraudes e currais eleitorais, etc.

No entanto, o Estado de direito autoritário da Primeira República será substituído por outro Estado de direito autoritário, em outros aspectos, porém moderno – sucedido por uma ditadura. O conceito de “revolução intraoligárquica de 1930” ajuda a pontuar claramente que as mudanças nos arranjos políticos após o golpe abrangeram fundamentalmente as oligarquias. A modernidade alardeada pelos discursos políticos e pelas propagandas do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) falseava a grande permanência autoritária e oligárquica pós-1930 (MICELI, 1912).

Há que se considerar, no entanto, que a modernização ocorreu de fato, e não apenas no discurso, nas esferas institucionais, políticas e econômicas. A começar pela abertura de inúmeros ministérios como o de Educação e Saúde Pública (1930), Trabalho, Indústria e Comércio (1930), Aeronáutica (1941). Também houve a criação de organismos ligados à presidência da república: Departamento de Administração do Serviço Público (1938), Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), Conselho Federal do Comércio Exterior (1934), Conselho de Imigração e Colonização (1938), Conselho Nacional do Petróleo (1938), Conselho Nacional de Águas e Energia (1939), Conselho Nacional de Segurança. Inúmeros foram os institutos e conselhos criados para organizar o setor produtivo oligárquico através da colsutoria, intervenção e ingerência direta do Estado, após a crise de 1929: Instituto do Cacau, do Café, do Açúcar e do Álcool, do Mate, do Pinho, do Sal e o Conselho de Planejamento Econômico (MICELI, 1912).

No campo da cultura processo similar se desenvolveu, através do Ministério da Educação e Saúde Pública: houve a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a Comissão de Teatro Nacional em 1936, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro e o Serviço da Radiodifusão Educativa em 1937, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos em 1938, o Conselho Nacional de Desportos em 1941, a criação do SENAI e de escolas técnicas por todo país. Também temos a criação e qualificação de diversos museus como o Museu das Missões, da Inconfidência, do Ouro, o Imperial em Petrópolis, e da Arquitetura no Rio. Das medidas do ministério que afetaram diretamente os imigrantes alemães destaca-se a Nacionalização do Ensino

Primário nos estados com grande número de imigrantes – São Paulo e o sul do país – visando “remover do território nacional a aparelhagem desnacionalizadora do ensino primário estrangeiro” (SCHWARTZMAN, 1982, p.362).

Evidentemente o campo arquitetônico foi contemplado com esse surto de crescimento institucional ao ser encarregado de projetar as sedes de tais institutos; ou a ocupar os inúmeros novos cargos criados pelo funcionalismo público (por exemplo, o SPHAN) e pela nova burocracia estatal. Tal expansão do campo arquitetônico e da engenharia representou uma verdadeira crise entre a nova geração de advogados, que na década anterior ocupavam amplamente os cargos públicos. Tal absorção da mão-de-obra de arquitetos e engenheiros pelo Estado evidentemente teve um preço alto: a tutela direta do Estado sobre o campo através do CREA (1924), no contexto do trabalhismo varguista de inspiração fascista. Restou aos arquitetos estrangeiros apenas o ônus de tal relação: o cerceamento do exercício da profissão, que se fundou não apenas sobre pretextos ideológicos nacionalistas e xenófobos, mas também na defesa de mercado dos profissionais nacionais – cuja formação ainda muito precária e pouco técnica inviabilizou a competição com estrangeiros. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, tais medidas puderam ser suspensas, dado que as primeiras gerações de arquitetos modernos brasileiros já se encontravam formadas, bastante consolidadas e em posição dominante no campo.

É preciso lembrar que o governo Vargas se manteve através de medidas claramente autoritárias e posteriormente o Brasil viveu uma franca ditadura a partir de 1937, escorada no falso Plano Cohen. A ditadura lançou partidos na ilegalidade (tanto o PCB quanto a AIB), perseguiu, prendeu, torturou e extraditou elementos “nocivos” ao regime. Mesmo assim, o governo Vargas foi capaz de atrair a intelectualidade brasileira – apesar de grande parte ter sido fichada no DEOPS.

Curiosamente, logo após a revolução intraoligárquica de 1930, o próprio Getúlio Vargas era acusado de ser “comunista” pela imprensa, após o recolhimento pelo Estado de parte da renda do café nos portos. Isso ocorre porque a posição inicial do governo Vargas não era clara a respeito do comunismo. A partir de 1935 há um grande surto anticomunista, em reação à Intentona Comunista do PCB. A AIB (Ação Integralista Brasileira), fundada em 1932, já com caráter nacionalista, autoritário e antiliberal, acirrou muito mais seu discurso anticomunista. Isso porque a direita brasileira

difícilmente reconhecia o comunismo como um risco real, com pouca chance de se desenvolver em meio à grande “conciliação racial e cultural” que reinava no Brasil, sendo o comunismo mais afeito ao “temperamento e às idiossincrasias russas”. Com a “Intentona comunista” em 1935, no Rio de Janeiro, Recife e Sergipe, a ameaça comunista se torna algo próximo e real, e não mais uma ameaça da longínqua Rússia de 1917. A estabilidade do Partido Comunista desde sua fundação em 1922 fora garantida justamente por essa percepção, que deixara de existir (MOTTA, 2002).

Uma especificidade do anticomunismo do governo Vargas é que, ao contrário dos anos 60, ele é praticado pelo Estado, e não pela sociedade civil organizada. Mesmo antes da Intentona, a atividade comunista entre artistas e arquitetos já era monitorada. O DEOPS (Departamento de Ordem Pública e Social) investigou a atividade de muitos indivíduos e até grupos como o CAM em São Paulo. Este grupo tinha vários membros comunistas e anarquistas, e foi dissolvido pelas autoridades através da ação de um agente duplo infiltrado – o “reservado Guarany” (FORTE, 2008).

É razoável pensar que imigrantes, especialmente europeus orientais, judeus e alemães fossem especialmente vigiados pelo DEOPS e chamassem atenção da opinião pública. É o caso de Warchavchik e Segall. Em documento ainda inédito, Arquimedes Memória, cujo projeto eclético para o Edifício do Ministério de Educação e Saúde foi eleito pelo júri do concurso, se revolta com o apontamento de Lúcio Costa para um novo projeto e despeja toda sua ira diretamente com o presidente Getúlio Vargas. Curiosamente, a carta sequer dirige seu ataque à Costa, mas muito mais maliciosamente à Warchavchik, seu sócio naquela época. Archimedes Memoria, envolvido na Ação Integralista, atacou da forma mais baixa possível o elo mais fraco, o emigrado “judeu russo de atitudes suspeitas”, que sequer se envolveu no projeto. Insatisfeito com o vitupério gratuito, Memoria ataca também a “célula comunista” do CAM e a Carlos Drummond de Andrade:

O que acabamos de narrar [o abandono do projeto de Memoria em detrimento de Costa], tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse architecto (sic) é sócio do architecto Gregório Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo Lúcio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas Artes, onde ambos, tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto.

Não ignora o Sr. Ministro da Educação as atividades do architecto Lúcio Costa, pois, pessoalmente já o mencionamos a V. Exc. entre vários nome dos filiados ostensivos às correntes modernistas que tem como centro o Club de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do ministério da

educação, onde têm como patrono e intransigente defensor o Sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro.¹⁹

Tal grave denúncia de Memoria a Vargas certamente implicaria em uma investigação do DEOPS e da polícia dos costumes – na qual Warchavchik provavelmente já era fichado. Também Lasar Segall, concunhado de Warchavchik, fora publicamente denunciado por Cypriano Lage em carta endereçada a Gustavo Capanema no jornal “A Notícia”, aconselhando-o a:

“(…) voltar atrás em suas iniciativas a favor da arte moderna (...) até o dia em que tivéssemos um ‘Salão Independente’ ou um ‘Museu de Arte degenerada’ [exposição organizada pelos nazistas], em cujos salões – e aqui vai a revelação sensacional – Lasar Segall já figura, e desde alguns anos, com um dos melhores quadros (...)” (CARNEIRO, 1988, p.430).

Do outro lado da contenda exposta por Memoria, está o testemunho de Costa em favor de Capanema:

“Fosse outro ministro e o edifício não seria este. Foram as suas qualidades e, possivelmente, alguns dos seus defeitos que tornaram esta obra exequível. Nenhum outro homem público, nem aqui nem em qualquer outra parte, teria tido a coragem de aceitar e levar a cabo, em circunstâncias tão desfavoráveis, obra tão radicalmente renovadora (...)” (BOMENY, 2001, p.26).

O defeito a que Costa se refere é a decisão de Capanema de desconsiderar a transparência do resultado do concurso que favorecia Memoria e convocar arquitetos desclassificados para o projeto. Como pano de fundo desse contexto, há ainda os contatos entre G. Capanema e Marcello Piacentini, arquiteto à frente dos projetos da Itália fascista, especialmente durante a concepção da Cidade Universitária.

Na década de 1930, juntamente com a revolução intraoligárquica, o comunismo se torna uma grande fonte de esperança de renovação. Foi em maio do mesmo ano que Prestes declara em manifesto seu alinhamento com o marxismo-leninismo. No entanto, é na mesma década que se desenvolve uma grande indústria de livros anticomunistas e uma cooperação internacional visando a repressão policial. Em 1932, a AIB (Ação Integralista Brasileira) é fundada, atuando como uma das organizações anticomunistas de mais significativa militância.

Nesta campanha anticomunista que se lançava, o principal alvo estrangeiro, maior do que os próprios russos, eram os judeus. Eles eram vistos como os criadores das

¹⁹ Agradeço ao colega Raul Lanari por fornecer a transcrição da carta de memória.

"doutrinas malsãs", segundo fascistas e católicos. Isso pode ser em parte baseado na origem judaica de Marx, assim como a de alguns bolcheviques (às vezes chamados de maximalistas à época) como Trotski, Fenoviev, Kamenev entre outros. Porém essas especulações chegavam às raias do absurdo, afirmando que também Lênin e Stalin fossem judeus (MOTTA, 2002, p.57).

Nos incansáveis ataques do jornal da AIB (Ação Integralista Brasileira), "Offensiva", havia charges e uma coluna regular chamada "Judaísmo Internacional". Os títulos dessas matérias atrelavam claramente a figura do judeus ao bolchevismo: "Bolchevismo, expressão do espírito judaico", "Complot comunista judaico-americano em Hollywood", "Rússia, paraíso dos judeus", "Complot comunista no Paraná. Prisão de vários agentes vermelhos, a maioria judeus" e "Por que judeus são comunistas" (MOTTA, 2002).

Obviamente há nessas colunas da AIB uma clara influência do pensamento nazista, que pregava os judeus como grande mão-oculta. Também atribuído aos judeus é o cosmopolitismo, diga-se de passagem, fundamentalmente moderno e bem expresso em Altberg, que os tornava "apátridas" aos olhos nacionalistas.

Certamente, por conta de tal campanha anticomunista e pela sua frágil condição de imigrado, o envolvimento político de Altberg no Brasil é discreto se comparado à sua militância em Berlim. Os riscos envolvidos no ativismo político de alguém com seu perfil era extremamente alto. Altberg foi alvo de interesse da polícia, por conta de denúncias ou de investigações. Além da circunstância da preparação da "Exposição de Arquitetura Proletária" em Berlim, em solo brasileiro Altberg teve de lidar com situações semelhantes. Foi chamado para depor duas vezes, uma delas em Niterói quando Filinto Müller era delegado²⁰. Após esperar por horas na delegacia, foi liberado sem deixar depoimento. As razões dessa intimação são desconhecidas. Outro episódio ocorreu em seu próprio apartamento em frente à sede do Club Germania, quando certamente foi vítima de denúncia. Na ocasião, policiais que se diziam do corpo diplomático subiram até seu apartamento e o revistaram por completo. Felizmente, Altberg havia pedido à sua companheira na época para encadernar todos os livros que

²⁰ Filinto Müller (1900-1973) foi Delegado Especial de Segurança Política e Social do Distrito Federal (1933) e Chefe de Polícia do Distrito Federal (1933-1942), seguindo carreira política até 1973 (Verbete: Filinto Muller, In Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001).

tratassem de política com uma cor neutra - verde. Obviamente os livros em alemão foram vistos com suspeita e um livro sobre teatro separado para averiguação, mas não chegou a ser apreendido (ALTBERG, 2008).

Algumas vezes Altberg desconfiou que batidas inoportunas à porta fossem, na verdade, um policial disfarçado. Uma dessas visitas inoportunas ocorreu na casa de sua família na rua Paul Redfern, vizinha à casa onde foi preso Arthur Ewert, codinome de Harry Berger, ex-deputado alemão pelo partido comunista e contato de Luiz Carlos Prestes com a Comintern²¹.

Outro episódio envolveu seu amigo jurista Pontes de Miranda, que o auxiliara em um litígio quando da construção do Montepio dos Empregados Municipais. Altberg relata que:

[...] Pontes foi nomeado Chefe da Polícia do Rio de Janeiro. Contou ele, que depois de terem mostrado a ele todas as secções da polícia, ele pediu que levassem para ele a ficha pessoal dele, que ele sabia que existia. Recebeu a ficha. Tudo certo, até os pormenores, até na rubrica "COMPORTAMENTO" estava impresso: "AMIGO DE JUDEUS". Pontes não ficou muito tempo como Chefe de Polícia (ALTBERG, 2008, p.89).

Apesar dos incidentes de Altberg com a polícia não terem maiores consequências, muitos judeus-comunistas foram presos no período. No Rio de Janeiro, por exemplo, em 1935, foram presos judeus que organizaram a Brazcor, ligada ao PCB, que financiava uma biblioteca e cozinhas populares.

Há de se lembrar que o Plano Cohen levava um nome tipicamente judaico, farsa sobre uma tentativa de golpe comunista que justificaria a ditadura do Estado Novo e que fora escrita pelo capitão Mourão Filho, membro do serviço de informação da AIB. A partir de então foi ainda mais restrita a entrada de judeus pelo Ministério do Exterior em junho de 1937. Foi alegada, com essa medida, a difícil assimilação cultural do contingente judeu, o seu desinteresse em se ocupar do trabalho no campo e sua propensão a aceitar ideias comunistas. A medida foi apoiada pelo conservadorismo católico como forma de refrear o avanço do comunismo (TUCCI, 1995).

Nas décadas posteriores, o anti-semitismo arrefeceu por conta da assimilação da população e das atrocidades do holocausto que passaram a ser associadas diretamente ao antissemitismo nazista. Até mesmo Gustavo Barroso, membro da AIB que utilizava o antissemitismo como principal plataforma política, deixou a questão de lado.

²¹ Agente da Komintern Arthur Ewert, nome verdadeiro de Harry Berger, era o “estranho morador” da Rua Paul Redfern n 33 que mantinha contato com Prestes no cativo, deixando claro para os policiais que prestes estava no Brasil (JORNAL “DIÁRIO CARIOCA”, 7 de janeiro de 1936).

Além da perseguição do DEOPS e da Polícia dos Costumes - que coibia malandros, “falsos-mendigos”, prostitutas e vadios, e vetava manifestações da Umbanda e do Candomblé -, os imigrados durante a Era Vargas sofreram gravemente com as dificuldades do processo de naturalização e reconhecimento do título profissional. Para os arquitetos que registraram seu diploma no Ministério da Educação e Saúde Pública antes da promulgação do Decreto Federal n. 23.569 de dezembro de 1933, a lei estabelecia que somente "aqueles formados no exterior em escolas ou institutos técnicos superiores [que tivessem] revalidado os seus diplomas de acordo com a legislação federal do ensino superior" até aquela data poderiam exercer a profissão de arquiteto no país (SILVA, 2010, p.56-57).

Esse parece ter sido o caso de Altberg, que registrara seu diploma na Universidade do Rio de Janeiro em 1933 sem necessitar de uma prova de revalidação²². Contudo, Altberg não imigra ao Brasil com o passaporte alemão, pois, segundo a legislação alemã da época, o fato de seus pais serem estrangeiros não lhe conferia necessariamente a nacionalidade. Provavelmente ele possuía o passaporte austríaco, polonês e possivelmente o russo, sendo declarado alemão apenas quando naturalizado brasileiro. Sua naturalização foi agilizada por João Segadas Viana, Ministro da Guerra, primo de sua segunda esposa, Eleonora (ALTBERG, 2008, p.109)²³. Com o início da Segunda Guerra, Altberg voluntariou-se como oficial no CPOR, certamente para evitar suspeição e problemas com as autoridades. Contudo, diretrizes do Ministério da Guerra de Dutra o proibia de servir como oficial, sendo Altberg registrado apenas como reservista.

Além de terem exercício profissional dificultado, os direitos dos estrangeiros seriam mais uma vez tolhidos. Com a promulgação da Constituição Federal de 1937 no início do Estado Novo, a chamada “Polaca” (inspirada em constituições autoritárias como a Polonesa e a *Carta del Lavoro* fascista italiana) arbitrava os direitos e garantias

²² JORNAL “CORREIO DA MANHÃ”. Rio de Janeiro: 8 de fevereiro de 1933.

²³ José de Segadas Viana (1906 - 1991), nascido no Rio de Janeiro, foi deputado constituinte (1946 e 1954), ministro do trabalho, indústria e comércio de Getúlio Vargas (1951-53) e ministro interino no governo Ranieri Mazzilli (1961), secretário de segurança do Estado da Guanabara no governo de Carlos Lacerda (1961) diretor do Ministério do Trabalho na gestão de Lindolfo Collor, co-autor da CLT, membro da Organização Internacional do Trabalho, e elaborou a constituição da República Dominicana. Durante o governo Vargas, deixou o cargo de ministério do Trabalho por discordar da aliança do deputado João Goulart com os “comunistas”, deixando o PTB de Jango em 1958. (Verbete “José de Segadas Viana” In Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001).

individuais de brasileiros e estrangeiros. Ela limitou o direito de livre circulação dos estrangeiros no país, vetando-lhes o acesso aos cargos públicos e o direito de ser proprietário, acionista ou diretor de empresas jornalísticas. Ela definia que apenas poderiam exercer atividades profissionais aqueles que tivessem visto permanente concedido.

Após o fim do Estado Novo em 1945 foi promulgada a constituição de 1946, garantido novamente os direitos iguais entre brasileiros e estrangeiros, o que não implicou em um processo mais fácil do reconhecimento do título profissional ou da cidadania. A lei n. 6948 de 1908 exigia documentos de identidade, maioridade legal, residência no Brasil pelo tempo mínimo de 2 anos e bom procedimento moral e civil. Além de toda dificuldade de reaver documentos do outro lado do Atlântico, às vezes perdidos durante a guerra, Silva afirma que:

“Esse último documento [a certidão de bom procedimento moral e civil] era de difícil aquisição, pois cabia ao estrangeiro apresentar como "prova de não estar processado, pronunciado, nem ter sido condenado pelos crimes específicos no art 9, um atestado da autoridade do domicílio do naturalizado e um documento passado pelos agentes diplomáticos ou consular da nação do mesmo naturalizado e do país de onde houver emigrado" até a lei n. 818 de setembro 1949, quando a lei dificultou esse processo.” (SILVA, 2010, p.56-57).

Os arquitetos estrangeiros tinham ainda a possibilidade de complementar ou refazer o curso no Brasil, como qualquer outro brasileiro, e se registrar no CREA. Mais frequentemente, arquitetos imigrados se associaram a brasileiros ou a imigrantes naturalizados, que assinavam o projeto perante as autoridades. Era uma forma de evitar a interminável burocracia do processo de naturalização e validação do diploma, que para a maioria dos arquitetos durou cerca de uma década. Essa autoria falseada perante os órgãos públicos certamente dificulta muito a localização de projetos que não foram publicados em livros e revistas.

Além da política imigratória claramente antissemita e da ação policial do DEOPS, a declaração de guerra aos países do Eixo em 1942, após o suspeito naufrágio de navios mercantes brasileiros, fez irromper um segundo surto de antigermanismo no Brasil. O primeiro surto ocorreu com a declaração de guerra à Tríplice Entente em 1917 e teve consequências muito similares ao segundo surto. Por todo país, polícias locais orquestraram e fizeram “vista grossa” à destruição de vitrines e lojas de proprietários alemães. Apesar de ser proprietário de um antiquário na época, Altberg não foi vitimado, mas se recordava da depredação da casa Lohner, de Hermann Stolz

(ALTBERG, 2008, p.57). Evidentemente essa depredação incluiu imigrantes judeus alemães que, além de serem vítimas do antissemitismo nazista, foram vítimas do antigermanismo varguista e sequer eram considerados alemães por grande parte dos imigrados alemães mais conservadores. A bem da verdade, havia um grande abismo entre a sociabilidade de imigrantes alemães judeus e não-judeus, como veremos posteriormente.

Na Capital Federal, o Estado empastelou jornais da comunidade alemã e expropriou o Hospital Alemão, assim como a sede do Club Germania - vizinho de Altberg na praia do Flamengo.

O fechamento da sede do Club Germania foi algo a ser comemorado nas páginas dos jornais. O ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, com ares de generosidade, entrega a sede à União Nacional dos Estudantes e ao Diretório Central da Universidade do Brasil, transformando o clube em um “quartel-general da luta contra a ‘quinta coluna’”. Gratos, os membros da UNE agradecem:

Os universitários, ao iniciar os seus trabalhos na nova sede, reafirmaram os seus propósitos de prosseguir decisivamente na campanha cívica e patriótica contra o nazismo, contra a ‘quinta coluna’ contra os inimigos do Brasil nessa hora de perigo, esta de proporções maiores e mais duráveis, a saber, a campanha pela ‘União Sagrada’ dos brasileiros para que a nossa Pátria neste momento possa formar toda ela não propriamente um povo, mas na verdade um exército.(grifo meu)”²⁴

É desnecessário apontar como o discurso dos universitários brasileiros, mais do que se contrapor ao fascismo, é afinado com seu ideário. A esse discurso se pode aplicar a noção de “povo-invasão”, que Graça Aranha cunhou em vitupério aos alemães. Muito posteriormente, durante a ditadura militar, a antiga sede do Club Germania ocupada pela UNE seria trágica e criminosamente incendiada por agentes do regime.

No campo brasileiro da construção, disposição conservadora similar é patente no Club de Engenharia. Seu alto escalão fora ocupado por prefeitos, governadores, coronéis, senadores, dentre outros elementos da mais alta elite dirigente nacional. As relações do clube com os governos Vargas são claramente pautadas pela troca de favores. Imediatamente após o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com o Eixo, em agosto de 1942, o Club de Engenharia parece se antecipar às medidas de Estado restritivas às liberdades dos imigrantes no Brasil. Na reunião do Clube para deliberar sobre a questão, propõe-se a exclusão de todos sócios alemães e italianos - os

²⁴ JORNAL “O GLOBO”, 22 de agosto de 1942.

“súditos do Eixo”. Um dos membros do Club, conservador mais exaltado, intercede na reunião pedindo que fossem excluídos também os membros japoneses, mesmo o Brasil ainda não tendo rompido relações com o Japão. Alguém mais sensível à situação dos imigrantes pondera que a expulsão indiscriminada de alemães e italianos é absolutamente injusta, dado que grande parte desses imigrados eram judeus exilados do nazismo e italianos antifascistas refugiados, e defendeu que apenas simpatizantes do fascismo deveriam sofrer tais sanções. Em vão. O Club não apenas toma tais medidas, como remete uma carta a Getúlio Vargas aconselhando-o a estender tal medida a todos os grupos de profissionais e organizações de classe em território nacional ²⁵.

O resultado desse expurgo foi mais tímido do que os discursos anunciavam. Do expurgo acordou-se em poupar descendentes de imigrantes, imigrantes naturalizados e possivelmente figuras mais proeminentes. A exclusão dos japoneses afetou apenas um sócio em São Paulo, ao passo que os italianos foram dez - número surpreendentemente baixo. Alemães foram vinte e cinco, sobre os quais sabemos ainda muito pouco. Talvez o mais proeminente seja Rudolf H. Baumann, engenheiro chefe da Wayss & Freytag ²⁶. Contudo, devemos lembrar que o expurgo dos alemães dos conselhos profissionais, as dificuldades de naturalização, as restrições à imigração, as ações do DEOPS, a depredação de lojas, o empastelamento de jornais, a expropriações de clubes, etc., de forma alguma irromperam com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. No entanto, a construção do discurso arquitetônico nacional e o veto *a priori* do elemento estrangeiro certamente são produtos do governo Vargas em vias de Estado Novo.

3.2 Da “fase heróica” de Warchavchik à *Brazilian School*, ou “Escola Carioca”

Acerca dos arquitetos modernos de língua alemã atuando na Capital Federal durante a Era Vargas, nos interessa investigar como se deu sua recepção no campo arquitetônico brasileiro e quão permeável ele era ao modernismo alemão. Em primeiro momento, podemos acreditar que o caráter mais técnico da matriz alemã prevaleceu por conta dos avanços de engenheiros alemães no desenvolvimento do concreto armado e protendido (como Wayss, Freytag e Mörsch), que precedem o modernismo. Também

²⁵ ATA DA ASSEMBLÉIA GERAL EXTRAORDINÁRIO DO CLUB DE ENGENHARIA EM 31 DE AGOSTO DE 1942 (Sem paginação).

²⁶ Ibidem.

devemos levar em conta que a técnica é reconhecida como um campo neutro e objetivo, que não implica em um ideário político e social e, por isso, mais facilmente assimilável. Tal prevalência da técnica é atestável pela atuação de engenheiros estruturais e calculistas de língua alemã e seus descendentes no Brasil, anos antes da arquitetura moderna circular nos jornais brasileiros. Muitos desses engenheiros e suas companhias eram consideravelmente bem-sucedidos - como L. Riedlinger, o dinamarquês Christiani Nielsen, Kemnitz & Cia, Emil e Emílio Odebrecht, Emílio Baumgart, sobrinho de Emil, dentre outros - e circulavam por todo o Brasil, especialmente no sul, construindo pontes, viadutos, hangares, etc.

No campo da arquitetura as primeiras evidências do modernismo alemão por aqui são esparsas. Como representante do CIAM na América Latina, presente no encontro em Bruxelas em 1930 e nomeado por Giedion após indicação de Le Corbusier, Warchavchik teria um acesso privilegiado às publicações e atas de reuniões do grupo (como Gropius oferecera a Altberg em carta). Aparentemente, também Rino Levi teria acesso a livros que importava da Alemanha. Algumas editoras trabalhavam nesse ramo de importações e faculdades de engenharia, como a Mackenzie, importavam muitas dessas revistas. No panorama geral, parece que a circulação de livros e revistas alemães não era algo raro.

Na década de 1930, temos a presença ativa de embaixadas, que estavam interessadas em atividades de divulgação cultural, como a embaixada alemã que financiava a associação Pró-Arte. Na ENBA, o professor recém-contratado Alexander S. Buddeus divulgava revistas alemãs como a *Die Form* e a *Moderne Bauformen* (XAVIER, 1987, p.54). O Bávaro Theodor Heuberger organizava exposições de arte decorativa alemã, assim como há referência a uma exposição relacionada à *Deutsche Werkbund* na ENBA, durante uma das visitas de Le Corbusier ao Brasil. Também é certo que circularam no Brasil publicações da *Bauhaus* e da *Siedlung* de Weissenhof.

Porém, a matriz alemã do modernismo no Brasil era apenas mais uma, em meio ao turbilhão de conflitos e tensões do campo modernista nacional em formação. E certamente, os conflitos mais intensos ocorriam entre as matrizes nacionais e não entre as estrangeiras. Na historiografia modernista brasileira há uma clara divisão entre dois grandes núcleos: Rio de Janeiro e São Paulo. Ambos defendem seus mitos de fundação próprios: de um lado a Semana de Arte Moderna de 1922 - ou, tratando-se de

arquitetura, as primeiras obras de Warchavchik, Levi e Flávio de Carvalho em São Paulo -, de outro a reforma da ENBA por Lúcio Costa e as visitas de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, em 1929 e 1936.

Na década de 1930, Rio de Janeiro, capital federal, e São Paulo, em um recente surto de industrialização, não concorriam apenas simbolicamente no campo cultural, mas concorrem violentamente no campo político. Primeiro a posse de Vargas põe fim à “política do café com leite” entre Minas e São Paulo, depois a Revolução de 1932 em São Paulo, que se opôs ao golpe de Vargas contra a constituição de 1891, defende a autonomia dos estados perante o governo federal.

Apesar de tudo isso, é clara a permeabilidade entre ambos os núcleos estaduais nos primórdios do modernismo, que carecia de respaldo mútuo e nacional para levantar-se contra os “acadêmicos”. Warchavchik, por exemplo, fora convidado por Lúcio Costa para ser professor da ENBA. Ambos por um breve tempo se tornaram sócios e executaram projetos importantes como a residência da rua Toneleros e o conjunto da Gamboa. Altberg conhecia alguns artistas estabelecidos em São Paulo, como Segall e Di Cavalcanti, e foi pessoalmente à casa de Mário de Andrade em São Paulo receber a carta de abertura da revista Base. O CAM de São Paulo, que se comprometeu a financiar a revista Base, se associou à Pró-Arte do Rio de forma muito bem-sucedida, levando a Exposição da artista expressionista berlinense Käthe Kollwitz para São Paulo. Quirino da Silva, articulista da Base, se muda para o Rio, atuando em ambos os campos. Não são raros os casos de artistas que transitaram com facilidade entre Rio e São Paulo durante a década de 1930.

Desses dois núcleos, tratamos de dois momentos distintos que passam a se distinguir mais claramente ao longo da década de 1930. O primeiro momento é fundamentalmente diverso e por isso nomeado de muitas formas. Flávio de Aquino chamava o período de “primórdios do modernismo” (XAVIER, 1987, p.10). Já Wilson o nomeou de “outra tradição”. Warchavchik o chamava de “fase heróica” do modernismo – um conceito auto-monumentalizador.

O segundo momento da arquitetura modernista brasileira foi posteriormente conhecido e propagado internacionalmente pelos compêndios de Goodwin e Mindlin - *Brazil Builds* e *Modern Architecture in Brazil* - e compreende a hegemonia da chamada “Escola Carioca” - originalmente *Brazilian School* em Goodwin (SEGAWA, 1999).

Durante a primeira década formativa do modernismo, certamente o evento mais significativo - depois das contribuições de Warchavchik, R. Levi e F. de Carvalho em São Paulo - foi a reforma da ENBA no Rio de Janeiro. Lúcio Costa toma posse como diretor da Escola em 12 de dezembro de 1930, quando ela contava com cerca de 450 alunos. Após sua nomeação, figuras do mais alto quilate da intelectualidade modernista tiveram que sair publicamente em sua defesa nos jornais, até porque era grande o número de professores da Escola que Costa transferiu e demitiu— engrossando as fileiras dos críticos. Paulo Santos compararia a greve da ENBA à batalha da *Bauhaus* com os setores conservadores de Weimar, que culminaria em seu reestabelecimento em Dessau (XAVIER, 1987, p.56).

N'O Jornal, de 1931, Rodrigo de Melo Franco de Andrade escreve um artigo, a pedido de Jorge Moreira, defendendo a diretoria de L. Costa ante a ilegalidade de sua posterior exoneração. Melo Franco é ousado ao afirmar que se a lógica de tal ilegalidade que exonerou L. Costa fosse seguida até a última instância, Getúlio Vargas deveria também deixar o poder com a promulgação da nova Constituição brasileira, abrindo-se então eleições. Esse foi um movimento de um comprometimento político extremo por parte de Melo Franco, dado que poucos anos depois ele trabalharia para o governo Vargas. Melo Franco vai além e afirma que a reforma do Salão de Belas-Artes foi de importância e repercussões maiores do que a Semana de Arte de 1922, defendendo o mito modernista local (XAVIER, 1987, p.54). O caráter apaixonado das defesas em favor de Lúcio Costa partindo de figuras tão centrais do campo cultural corroboraram muito com a construção do mito fundador da reforma da ENBA. Evidentemente, trata-se de um evento fundamental para se compreender o crescimento da arquitetura moderna nas décadas seguintes. Contudo, quem mais capitalizou com esse mito foi o próprio Lúcio Costa e seus alunos “escolhidos”, e não os dois arquitetos imigrados que o acompanharam como professores contratados, Buddeus e Warchavchik. Como veremos, ambos foram deliberadamente apagados por Costa de sua história da arquitetura brasileira.

Além de defensores influentes, L. Costa contava também com seus alunos fiéis, como Alcides Rocha Miranda, Ernani Vasconcelos, O. Niemeyer, Milton Roberto, Hélio Uchoa, A. Reidy, entre muitos outros. A maioria deles trabalharia com Costa pelas décadas seguintes.

Tal “revolução do ensino” contribuiria para a participação de L. Costa com G. Capanema na formação da Universidade do Brasil, envolvendo Le Corbusier e Piacentini na concepção da Cidade Universitária. Capanema assume tal “revolução” para seu ministério de forma ampla e em poucos anos criaria mais de seis escolas de arquitetura no Brasil, consolidando a arquitetura moderna brasileira através da formação das novas gerações de arquitetos.

Certamente, o ponto culminante do mito de fundação da “Escola Carioca”, e que praticamente se tornaria sinônimo de arquitetura brasileira por muito tempo, foi a construção do Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Ele representa o *capo lavoro* do grupo, aglutinando os mais diversos agentes - G. Capanema, L. Costa, O. Niemeyer, A. Reidy, R. Burle Marx, dentre outros - em torno de um único edifício. Nesse edifício também é propagandeado o “Manifesto” da Escola, importado diretamente da consultoria de Le Corbusier, agora em versão tupiniquim: Planta livre, Fachada Livre, Pilotis, Terraço Jardim, Janela em fita.

É com a construção do Edifício do Ministério da Educação e Saúde (posteriormente, Ed. G. Capanema) que a sociabilidade dos ex-alunos de Lúcio Costa nos permite tratar de uma “Escola Carioca” plenamente formada - cujo pretexto nacionalista excluía o imigrante. Ao questionamento se de fato houve uma “Escola”, compreendemos que a denominação, apesar de potencialmente enganosa, é em grande medida válida. Isso porque de fato se estabeleceu um círculo de sociabilidade bastante estreito entre alguns arquitetos no Rio de Janeiro, centralizado na figura de Lúcio Costa. Em muitos casos a noção de “Escola” é quase literal: Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Burle Marx, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, João Lourenço da Silva, Alcides Rocha Miranda e muitos outros foram efetivamente alunos de L. Costa na ENBA - assim como boa parte dos arquitetos modernos cariocas no período. Apesar de pertinente, a noção de “Escola Carioca” às vezes pressupõe uma enganosa homogeneidade de seus membros, ou que esta seria uma amostra representativa da arquitetura carioca (quicá brasileira): o que seria fundamentalmente enganoso (SEGAWA, 1999).

Ao contrário do modernismo paulista da década de 1920 - que se nutria de tertúlias, festas e encontros nas chácaras e palacetes da elite paulistana - e que pôde se organizar em grupos, a trajetória da arquitetura carioca e dos grandes empreendimentos

arquitetônicos a partir da década de 1930 foi marcada pelo financiamento do Estado. Ele era o grande mecenas que havia calculado seu próprio projeto modernista da nação brasileira e que necessariamente previa a legitimação de alguns e a marginalização de tantos outros. Até mesmo a visão estrangeira sobre a arquitetura brasileira foi conformada pelo Estado brasileiro, através de suas relações exteriores. O caso icônico é a exposição do MoMA *Brazil Builds* de 1943, concebida por P. Goodwin. Tal exposição fez parte da “política de boa vizinhança” norte-americana que propagou o Brasil internacionalmente. Como a Carmen Miranda e o Zé Carioca, a “*Brazilian School*”, com sua propaganda voluntária dos EUA, visava atrair a aliança do Brasil na Segunda Guerra Mundial ante a reticência de Getúlio Vargas, que se mostrava bastante interessado nas conquistas políticas do nacional-socialismo. A recepção da intelectualidade brasileira não foi das piores. Mário de Andrade aparentemente teve uma visão condescendente com relação à “boa vizinhança” norte-americana, acreditando que o Brasil teria seu complexo de inferioridade curado pelo reconhecimento estrangeiro, findando com o binômio “por-que-me-ufanismo idiota - jeca-tatuísmo conformista e apodrecente” da intelectualidade brasileira (SEGAWA, 1998, p.100). Mário de Andrade vai mais adiante e elogia a Escola Carioca, afirmando que "a primeira escola, o que se pode chamar legitimamente de 'escola' de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lucio Costa à frente e ainda inigualada até hoje" (SEGAWA, 1998, p.103). Apesar de apresentar com alguma generosidade arquitetos paulistas, incluindo Warchavchik, o compêndio *Brazil Builds* definitivamente exalta o prédio do Ministério da Educação e Saúde de G. Capanema e L. Costa. O compêndio exalta também outros edifícios de arquitetos cariocas, como a sede da Associação Brasileira de Imprensa, de Marcelo e Milton Roberto, a estação de hidroaviões, de Atílio Correia Lima e equipe. Mas especialmente celebrados são os projetos de Niemeyer: a casa Cavalcanti, o Grande Hotel de Ouro Preto, a obra do Berço e conjunto da Pampulha (SEGAWA, 1998, p.101). Ao se referir à “*Brazilian School*”, o catálogo inaugura a sobreposição da “Escola Brasileira” à “Escola Carioca”, tornando uma o sinônimo da outra no panorama internacional pelas décadas seguintes. Contudo, devemos deixar claro que tal sobreposição foi deliberadamente construída pelos integrantes da “Escola”, com anuência incondicional do Estado brasileiro.

Apesar do cenário obscuro e largamente opressivo que se desenhava para a intelectualidade, os círculos mais restritos do campo da cultura brasileira se aproximaram cada vez mais das altas instâncias federais, conferindo legitimidade simbólica e de fato ao governo Vargas. O alinhamento dos artistas ao governo é bem representado pelas cartas de Portinari a Capanema, nas quais ele pleiteia a abertura de um curso de pintura mural na ENBA, onde seria professor, com o apoio de Lúcio Costa nessa questão. Ele também pleiteia a participação na empreitada do Edifício do Ministério, após Fiori, escultor ítalo-judaico, ter sua obra rejeitada (CARNEIRO, 1995).

Portinari sabia do papel simbólico de um pintor como ele para o governo e defendia o valor da pintura mural para os fins que o Estado brasileiro visava, em especial para o edifício-propaganda do ministério. Portinari defende que a pintura mural - pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva - tem sido utilizada, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. E ainda se desfaz em elogios a Getúlio Vargas:

É dizendo que o presidente Getúlio é querido pelo povo, que as novas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho. Que o presidente é um grande patriota que tem defendido o que estão fazendo comigo (referindo ao artigo na Nação Armada que o atacara)(SCHWARTZMAN, BOMENY, COSTA, 2000).

Além do cargo de Portinari, Lúcio Costa defende a nomeação de Lipschitz e Niemeyer para a ENBA, “sem concurso para evitar burocracias”²⁷.

Como dissemos, o Estado brasileiro tinha um projeto da nação brasileira bastante específico a ser atendido. Tanto quanto modernista, Lúcio Costa era um nacionalista e legitimou o chamado “futurismo” do início dos anos 1930. Ele se valeu das cidades coloniais em Minas, Bahia e em Pernambuco, em cuja verdade “tudo de fato é aquilo que parece ser” (XAVIER, 1987, p.48), e se referiu ao contexto carioca coetâneo como um “pastiche, camelote, falsa arquitetura”. Porém, Lúcio Costa faz uma ressalva à afirmação nacional ao dizer que “as afinidades que temos com nossos contemporâneos de outras nacionalidades são muito mais acentuadas do que por ventura tenhamos com nossos antepassados coloniais” (XAVIER, 1987, p.49). Por isso diz que

²⁷ Devemos levar em conta que concursos públicos não eram obrigatórios nem uma praxe dominante no período, ou nas décadas posteriores. Vargas foi, inclusive, o responsável por acelerar o processo de burocratização do Estado.

a arquitetura modernista “desnacionaliza-se”. Com o concreto armado, a construção “mais perfeita” e a “mais econômica” “simplifica-se”. E com o fim da distinção de classe na arquitetura moderna, ela “uniformiza-se”.

Posteriormente Costa evocaria mais uma vez o passado colonial para fundamentar o gênio de Niemeyer. Entretanto, para erigir tal mito, Costa tece um longo ataque a F. de Carvalho e Warchavchik, por não encarnarem o espírito nacional:

“Essa questão que importa e para cujo esclarecimento a obra pioneira do nosso querido Gregório e a personalidade singular de 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 esparecesse exilado, desde bebê, em Paris ou na Passárgada. E isto porque as realizações posteriores ao ‘advento’ do arquiteto [...] Oscar Niemeyer [...] tem 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 sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier em 1936, que frutificaram.”

“[...] No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.” (WARHAVCHIK, 2006, p.13-14).

Vemos que o discurso de L. Costa, que na década de 1930 era extremamente crítico aos historicistas conservadores (sendo ele mesmo influenciado pelo neocolonialismo), em 1950 era excessivamente monumentalizador e grandiloquente, se voltando contra os próprios colegas modernistas de São Paulo. Esse é um exemplo da busca constante da historiografia modernista pelos primórdios da arquitetura moderna no Brasil. Poder apontar a fundação, a gênese da arquitetura brasileira, é dizer a respeito de sua “essência” - o que demonstra a vontade do campo modernista carioca de se autodefinir e de definir as regras do jogo modernista nacional.

Niemeyer, por sua vez, reafirma tal monumento a partir da influência de Le Corbusier na arquitetura brasileira. Apropriando-me da expressão de Bourdieu (1997), Niemeyer parece ser dotado de um “narcisismo por procuração” com relação a Le Corbusier. Afirma que toda arquitetura contemporânea se baseia na obra de Le Corbusier; um “arquiteto por nascimento” cujo “gênio inventivo e inovador” manifesta-se em todos esses períodos – quer na pintura ou na arquitetura – como caráter predominante absoluto de sua personalidade (XAVIER, 1987, p..329-330).

Le Corbusier, o “artista plástico por excelência” (alcunha a qual muito arquitetos recusariam), deixaria então seu legado ao movimento arquitetônico brasileiro, liderado pelo “nosso caro mestre Lucio Costa”. O mito de fundação da arquitetura nacional, segundo Niemeyer, se baseia na obra de Le Corbusier, que seria um “libelo contra esse regime de mistificações e injustiças em que vivemos” (XAVIER, 1987, pp.329-330). Le Corbusier teria até mesmo sua indicação ao Prêmio Nobel da Paz apoiada por Lúcio Costa e pelo Instituto de Arquitetos do Brasil em 1950. Contudo, a historiografia modernista carioca claramente se omite com relação à visita de F. L. Wright ao Brasil, ou a qualquer influência de outros arquitetos em suas obras.

Boa parte desse monumento será desconstruído a partir de críticos estrangeiros, que atacam com dureza o formalismo escultórico desta arquitetura, especialmente após a construção de Brasília. Uma série de críticas vem dos mais diversos *fronts*: Walter Gropius, Moholy-Nagy, Max Bill, Bruno Zevi, Ernesto Rogers, Leonardo Benevolo, Geraldo Ferraz, dentre outros (KAMITA). No Brasil, o paulista Luís Saia afirmou que logo que acabou a “fase heróica” em 1954, renascia a “Fênix” academicista: o “academismo modernista”. Esse academismo escapava “ao problema atual, que é prático, técnico-profissional, social e filosófico”. Saia criticou duramente o repertório modernista carioca-corbusiano que todos nós conhecemos muito bem: “as cartas do atual baralhão são poucas e fáceis, eficientes e redondas: meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: ‘Brise-soleil’, ‘colunas em V’, ‘Pilotis’, ‘Amebas’, ‘Panos contínuos de vidro’, ‘Moderno’, ‘Funcional’, etc” (XAVIER, 1987, p.204). De forma geral, tais críticas, nacionais e estrangeiras, retomam a dimensão antiformalista e sócio-política do modernismo.

A desconstrução dos pressupostos monumentalizantes da historiografia modernista deve ser acompanhada pelo esforço de reestruturação de baixo para cima da história da arquitetura brasileira. Para tanto, cabe retomar a memória dos arquitetos eclipsados por não fazerem parte do projeto modernista da nação, muitos deles imigrantes. Ironicamente, dentre os contratados por L. Costa na ENBA, encontra-se um bom número deles. Além de Warchavchik, que lecionava composição de arquitetura no quarto ano, também lecionavam os imigrantes de língua alemã Leo Putz²⁸, na cadeira

²⁸ Leo Putz se encarregou das disciplinas de pintura e composição da ENBA, tendo como mais destacado “discipulo” Burle Marx. Sua obra demonstra grande assimilação e verdadeiro interesse pela luz e pelos tons claros das paisagens tropicais. Elas distam da dicção *Art Nouveau*, Impressionista e Expressionista

de pintura, sendo R. Burle Marx seu aluno, e Alexander S. Buddeus na cadeira de composição de arquitetura do quinto ano. Buddeus foi especialmente importante para a formação da primeira geração de arquitetos modernos por afirmar o caráter racionalista e funcionalista da arquitetura na ENBA. Além disso, ele apresentou para os alunos revistas de arquitetura modernista alemãs como a *Die Form* e *Moderne Bauformen*, sobre as quais tratamos anteriormente. Buddeus também foi lembrado por seu aluno Paulo Santos pela lição: “A fachada deve ser o reflexo da planta” (SANTOS, In XAVIER, 1987).

Sobre Alexander S. Buddeus sabe-se e pesquisa-se ainda muito pouco. Buddeus chegou ao Brasil no final da década de 1920, com cerca de 30 anos. Na Europa, esse jovem arquiteto já projetara o Pavilhão Hanseático Germânico na Exposição Internacional da Antuérpia, escritórios administrativos da fábrica de produtos químicos I. G. Farben e um porto de aviação comercial em Munique. Em artigo do jornal “Correio da Manhã” de 10 de junho de 1931, Buddeus expõe seu “manifesto” modernista:

A architectura é sempre moderna – enquanto se adapta pelo menos aos fundamentos espirituais e economicos de sua época.

A architectura não é moderna – no momento em que se afasta das exigências econômicas e psychologicas de seu tempo.

Ele se opõe à interpretação da arquitetura como uma “questão de estilo”, destacando a importância das demandas funcionais e econômicas do projeto. Assim, Buddeus denota o valor funcional orgânico em detrimento dos valores artísticos abstratos, condenando o decorativismo da geração de arquitetos alemães de 1880. O valor artístico não seria, portanto, ideal ou abstrato, mas produto da organização funcional e da aplicação mais eficiente dos elementos – como em um projeto industrial de um automóvel. Para Buddeus, o Brasil era um país novo que deveria abandonar as ideias artísticas antiquadas vindas da Europa e produzir algo mais adaptável às suas condições e possibilidades.

No Rio, além do prédio da Rua da Alfândega, Buddeus realizou o projeto do Rio Cricket Club, ainda existente em Niterói. O Rio Cricket Club, feito em parceria com Anton Floderer - um arquiteto austríaco emigrado com quem teve escritório durante

de suas obras no grupo *Die Scholle* e na *Münchener Sezession*. Leo Putz sempre se declarou abertamente contra o nazismo e, em seu retorno à Alemanha, teve seu trabalho exposto como “arte degenerada” (*Entartete Kunst*) pelos nazistas, sendo interrogado pela Gestapo várias vezes.

algum tempo - foi exposto no I Salão de Arquitetura Tropical no Rio de Janeiro, em 1933. Buddeus projetou com Floderer o Instituto do Cacau (1932-34) na capital bahiana em plena modernização pós-1930. É um edifício notável por suas instalações tecnologicamente avançadíssimas para época – com esteiras transportadoras e elevadores de carga –, pelo seu exterior modernista, tributário do expressionismo da *Deutsche Werkbund*, e por seu interior de clara dicção *Art Decó* do “estilo marajoara”. Buddeus também projetou o Instituto Normal da Bahia (1936-39), claramente inspirado na *Bauhaus* de Dessau com seus volumes cúbicos brancos e suas amplas janelas em fita. Buddeus retorna à Alemanha em 1938, antes da Segunda Guerra estourar, para construir uma fábrica de dinamite para a Companhia de Alfred Nobel. Após a Guerra, em 1951, temendo um terceiro conflito mundial, aceitou um convite para ir trabalhar na Etiópia sendo encarregado de projetar um novo palácio para o Imperador Haile Selassié I. Como Altberg, Buddeus era extremamente bem articulado na rede modernista nacional, amigo muito próximo de Sérgio Buarque de Hollanda e Rodrigo Melo e Franco de Andrade, aos quais confidenciaria seu amor e eterna saudade do Brasil, após seu retorno à Alemanha logo antes da Segunda Guerra. Além de ser um dos poucos arquitetos a representar a Nova Objetividade e arquitetura modernista alemã no Brasil, Buddeus marcou profundamente a formação das primeiras gerações de arquitetos modernistas como professor da ENBA (AZEVEDO, 2008).

Recém-chegado ao Rio de Janeiro em 1931, Altberg naturalmente buscou associar-se a outros arquitetos alemães²⁹, como faziam os recém-imigrados que não eram naturalizados e nem tinham sua carteira profissional reconhecida. Altberg, então, entra em contato com Anton Floderer, arquiteto austríaco já bem estabelecido no Brasil, que o recebe com frieza e profundo antissemitismo: “Por que o Sr. não vai procurar trabalho com a sua turma de judeus?” (MOREIRA, 2005).

Anton Floderer permanece na história da arquitetura como uma figura ainda mais desconhecida do que seu sócio Buddeus. Durante a segunda metade da década de 1920, Floderer associou-se ao escocês Robert Prentice, sendo consideravelmente bem-sucedido: projetou a “tropicalização” do elevador Lacerda, em 1929, o pavilhão da mapoteca do Palácio do Itamarati no Rio, em 1927-30, a Usina do Gasômetro em Porto

²⁹ Altberg associou-se muito brevemente a Arnaldo Gladosch, engenheiro teuto-brasileiro empregado pela Wayss & Freytag, que colaborou com Plano Agache de remodelação urbana do Rio de Janeiro.

Alegre, em 1928, a sede da Sulacap em São Paulo e o Edifício Tofic Nigri em 1931, construído pela Cia Construtora Nacional – construtora de origem alemã. Os sócios projetaram, junto com a importante construtora do norueguês Christiani Nielsen, o Banco Econômico da Bahia, entre 1926-27, a sede da firma Manuel Joaquim de Carvalho e Cia., em 1927, e o Edifício Itaoca, em 1928³⁰. Pelo perfil de tais projetos, percebemos que Floderer e associados tiveram uma considerável centralidade, se não no campo modernista restrito, no campo arquitetônico mais próximo às grandes multinacionais (AZEVEDO, 2008).

Como muitos dos imigrantes bem-sucedidos no mercado nacional, a obra de Floderer se alinhava claramente ao *Art Decó*. Tal opção, muito comum entre os arquitetos que atendiam à elite carioca, era uma aposta segura para sua clientela, especialmente para grandes empresas: não era tão retrógrada como ecletismo e o neocolonial, sugerindo arrojo e futuro, mas não aspirava à contestação sócio-política do modernismo. Floderer se associara a Buddeus em seus projetos mais revolucionários em Salvador e ao bem-sucedido arquiteto escocês Robert Prentice, nome de grande destaque do *Art Decó* carioca.

Além de sócios, Prentice e Floderer eram também presenças constantes nos campeonatos de tênis em dupla do Jockey Club do Rio, usufruindo da sociabilidade com a clientela da elite carioca, que lhes garantiu o projeto do Rio Cricket Club de Niterói. Altberg, Buddeus, Floderer e Prentice participaram também do I Salão de Arquitetura Tropical (1933), evento que contou com a presença em peso da Escola Carioca, mas cujo tema da “aclimação” do modernismo provavelmente era mais caro aos estrangeiros do que aos brasileiros. Posteriormente, Prentice seguiria sua carreira de sucesso sem Floderer, projetando para grandes empresas como a *Standard Oil Co.* (Edifício Standard, em 1935) e a Sul América Capitalização S.A. (Edifício Sulacap, em 1936).

Após um ou dois anos projetando sozinho, Floderer se associou a Buddeus, colaborando com o projeto do Rio Cricket Club e o Instituto de Cacau da Bahia, entre 1932-34. Como ocorrera com Altberg, é quase certo que Buddeus tenha se associado a

³⁰ Apenas na Bahia, Floderer participa de três projetos pela companhia: o Banco Econômico da Bahia (1926-27), a sede da firma Manuel Joaquim de Carvalho e Cia. (1927) e a “tropicalização” do projeto do Elevador Lacerda (1929). AZEVEDO, Paulo Ormino de. “Alexander S. Buddeus: a passagem do cometa pela Bahia”. *Arquitextos* n° 081.01 São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008.

Floderer por não ter o exercício da profissão reconhecido no Brasil. Tal situação não era nada incomum. Em São Paulo, Lucjan Korngold, Daniele Calabi e Franz Heep somente conseguiram ter seu registro na ordem reconhecido após quatorze, nove e onze anos de permanência no Brasil, respectivamente. Em colônias de imigrantes alemães no sul do Brasil, quando o alemão se tornou uma língua proibida a bem da segurança nacional, muitos arquitetos permaneceriam sem ter seus diplomas reconhecidos (WEIMER, 1998).

Outra faceta da imigração de arquitetos e engenheiros alemães no Brasil são as empresas de construção que se estabeleceram aqui e trouxeram consigo seus profissionais. Nesse âmbito, o silêncio a respeito dessas grandes construtoras e escritórios alemães no Brasil é assombroso, porém eloquente. Sabe-se que essas empresas sobreviveram intactas ao período da declaração de guerra ao Eixo e se expandiram consideravelmente nas décadas posteriores, principalmente após a ditadura militar de 1964. Essas empresas não sofreram grandes constrangimentos durante o Estado Novo, pois, além de estarem à frente da modernização do país (como a Kemnitz & Cia, a Wayss & Freytag, a R. Riedlinger e a dinamarquesa Christiani Nielsen, que contava com muitos alemães em seus quadros), elas praticamente detinham o monopólio tecnológico do cálculo estrutural e da execução de projetos em concreto armado. Além disso, elas mudavam seus nomes, recobrando-se com um verniz nacional. A alemã Wayss & Freytag, por exemplo, fundada pelos donos da patente do cálculo estrutural do concreto armado, mudou seu nome no Brasil para Cia. Construtora Nacional. A empresa R. Riedlinger se tornou Cia. Construtora em Cimento Armado - antes de ser fundida à Wayss & Freytag. Há que se investigar também os contatos dessas empresas com o campo da engenharia alemã, que se aliou inextricavelmente ao furor bélico-tecnológico do regime nazista (HERF, 1993), e suas relações com o Estado Brasileiro durante as mudanças de posição diplomática do Estado Novo com os países do Eixo.

3.3 O Salão de Arquitetura Tropical entre os primeiros eventos do modernismo arquitetônico

A década de 1930 no Rio de Janeiro foi um período de verdadeira efervescência cultural modernista. A tradicional Exposição Geral de Belas Artes na ENBA, já em sua 37ª edição em 1930, foi sucedida no ano seguinte pelo “Salão Revolucionário”, encabeçado por Lúcio Costa. De 1931 a 1934, a Pró-Arte promoveu salões anuais, além dos eventos semanais regulares do grupo. Também nesse período a AAB (Associação de Artistas Brasileiros) teve o apíce de suas atividades, organizando inúmeras exposições coletivas e individuais. Temos também visitas de arquitetos estrangeiros como Le Corbusier (em 1929 e 1936) e a visita de Frank Lloyd Wright em 1931, em plena Greve dos estudantes da ENBA.

Contudo, o evento de maior relevância para a carreira do recém-chegado Altberg, e que contou com agentes de peso do modernismo carioca, foi o 1º Salão de Arquitetura Tropical. Esse salão ocorreu no Palace Hotel em 17 de abril de 1933 e foi inaugurado pelo ministro Washington Pires, antecessor de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde Pública. Por conta de sua visita recente, Frank Lloyd Wright foi homenageado com a presidência de honra - algo estritamente simbólico que provavelmente não chegou aos seus ouvidos. A comissão organizadora foi formada pelos estagiários do escritório Costa & Warchavchik, João Lourenço da Silva, Alcides Rocha Miranda e Ademar Portugal. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Emílio Baumgart são os chamados “precursores” do evento, provavelmente por estarem à frente do escritório e apoiarem a iniciativa. A Altberg é creditada a organização do evento e do catálogo.

Costa afirmava ter conhecido a Casa Modernista de Warchavchik através da revista *Para Todos*. Cícero Dias, colega de turma de Lúcio Costa na ENBA, afirma que mesmo antes da revolução de 1930 “já havia um movimento muito importante para trazer o Warchavchik de São Paulo para cá, para ser professor, movimento dos próprios alunos” (LIRA, 2011, p.277). Em São Paulo, Costa é apresentado a Paulo Prado, Olívia Guedes Penteadó e a Warchavchik por Mário de Andrade, quando o convida a ser professor da ENBA. Por conta das dificuldades do mercado paulistano, Warchavchik já visitava frequentemente o Rio de Janeiro devido à construção da Casa Modernista da

Rua Toneleros. As razões para o fim da sociedade divergem. Segundo Warchavchik: “a duração da firma Warchavchik e Lúcio Costa foi perto de um ano e meio (...) Tendo eu me retirado depois da revolução constitucionalista, pela impossibilidade de comunicação e por motivos particulares meus.” Segundo Lúcio Costa, além da escassez de trabalho, haveria certa “balda propagandística” do “modernismo estilizado” de Warchavchik, combinada à adesão incondicional do arquiteto carioca aos “verdadeiros princípios corbusierianos”. Segundo José Lira, as plantas compactadas das casas de aluguel projetadas pela sociedade em sua primeira fase são “claramente associadas aos partidos cúbicos das construções de Alexander Altberg” (LIRA, 2011, p.304). Na fase final da sociedade, os projetos seguiram as diretrizes dos cinco pontos corbusianos.

Segundo Vilanova Artigas, a chamada “arquitetura tropical” à qual o evento se referia remetia mais à arquitetura racional do que propriamente a uma arquitetura adaptada ao clima tropical (CONGRESSO..., 1961). O catálogo do salão, organizado por Altberg, com imagens de seus projetos e fotos do artigo da Base “Futurismo” (FIG. 37), contava com reproduções de obras de Lúcio Costa, Gregori Warchavchik, Anton Flodderer, Alexandre Buddeus, do próprio Alexander Altberg, Alcides Rocha Miranda, João Lourenço da Silva, Emilio Baumgart, Affonso Eduardo Reidy, Gerson Pinheiro, Marcelo Roberto, Luis Nunes, Vicente Batista e Ademar Portugal, contando também com um texto traduzido de Walter Gropius e com a transcrição das recomendações dos CIAM, sobre o qual circulavam notícias. O catálogo também apresenta uma foto da *Bauhaus*-Dessau com a legenda “fechada pela situação política”, se referindo ao fechamento da escola por conta da pressão do partido nazista, em 1933 (MOREIRA, 2005).

As palavras de abertura do evento foram de A. Rocha Miranda:

“Este Salão de Arquitetura Tropical marca o início do movimento que a seção de arquitetura da Associação de Artistas Brasileiros (AAB) vai desenvolver pela racionalização da arte de construir em nosso país” [...] “A ausência de uma arquitetura viva exprime um impasse social incompatível com a nossa civilização” (CONGRESSO..., p.22-23).

O diretor da AAB, Celso Kelly, também exortou a nova arquitetura:

“pois a eletricidade não te deu novos recursos, o concreto-armado não te facultou meios mais eficientes de arrojo das tuas iniciativas, o rádio não trouxe ao teu lar a agitação da vida externa, e o espírito moderno não te permitiu libertar-te das formas acadêmicas, para aconselhar-te a lógica do conforto, do bem-estar e do melhor rendimento aos teus exercícios e trabalhos?” (CONGRESSO..., P.22-23).

O evento, juntamente com a visita de F. L. Wright, dá respaldo à renovação de L. Costa na ENBA, além de ser uma oportunidade de se desenvolver a sociabilidade desses indivíduos atuantes no modernismo do Rio de Janeiro.

O relato de Celso Kelly, presidente da AAB, anos mais tarde durante o II Congresso Nacional de Críticos de Arte em 1961, certamente monumentaliza a importância do Salão para a arquitetura moderna. Segundo ele, o Salão seria o evento mais importante na fundação do modernismo arquitetônico brasileiro, algo contestado por Artigas, que atribui à greve da ENBA tal importância. A posição de Kelly é compreensível ao lembrarmos que a AAB contribuiu com o evento oferecendo o Salão do Palace Hotel onde aconteciam as reuniões regulares do grupo. Em seu depoimento, Kelly faz parecer que o Salão seria um evento da AAB, o que é incorreto. Contudo, seu relato é bastante preciso ao listar de forma bastante completa a presença dos seguintes arquitetos: Abelardo Riedy de Souza, Adhemar Marinho, Ademar Portugal, Afonso Reidy, Alexandre Altberg, Alcides Rocha Miranda, Aníbal de Mello Pinto, Anton Floderer, Ary Paes Leme, A. S. Buddeus, Benedito de Barros, Daniel Valentim Garcia, Emílio Baumgart, Fernando Valentim, George Bandeira de Mello, Gerson Pinheiro, Gregori Warchavchik, Jacy Rosa, João Lourenço da Silva, José Afonso Soares, José Teodulo da Silva, Jorge Mesiano, Jorge Moreira, Lauro Lessa, Lúcio Costa, Luiz Nunes, Marcelo Roberto, Nelson Tinoco, Nestor de Figueiredo, Raul Penafirme, Robert Prentis, Ruy Costa, Tomás de Souza e Vicente Batista.

É difícil precisar a importância ou apontar claramente as ideias que circularam no 1º Salão de Arquitetura Tropical, contudo, nos parece razoável afirmar que o evento foi exitoso em aglutinar de forma bastante eficaz arquitetos modernistas das mais diversas vertentes, nacionais e estrangeiros.

3.4 A revista Base e o modernismo brasileiro

Assim como a Semana de Arte Moderna de 1922 representou um ponto de inflexão no contexto cultural brasileiro, a revista Klaxon (1922-23) representou um marco importante para o design gráfico brasileiro e para a divulgação do modernismo pós-1922. A Klaxon contava com uma arte gráfica arrojada, cujas capas não se alteravam entre os fascículos, exceto pela única cor aplicada à letra “A” do nome e o

número do fascículo (FIG. 38). O uso da cor a tornava mais chamativa, alinhava a revista às cores primárias do modernismo pictórico europeu, além de ser especialmente econômica em sua produção.

Outra antecessora, quase contemporânea à Base, é a revista Forma, que existiu de 1930 a 1931. Dirigida por Baldassini e Emilio Baumgart, a revista Forma contou com a colaboração de Quirino Silva, articulista da Base, e com artigos de Le Corbusier, Lucio Costa, Gregori Warchavchik, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, dentre outros, em seus fascículos. A revista tinha um design enxuto da capa e das fontes, surpreendentemente próximo às revistas alemãs da época. Até mesmo o nome evoca a famosa revista alemã *Die Form* (FIG. 39).

Contudo, tanto a Klaxon quanto a Forma eram exceções em termos de qualidade gráfica das revistas modernistas. A própria Revista de Antropofagia, tão fundamental nos rumos do modernismo paulistano, não demonstrava grande arrojo em sua concepção gráfica. Outras revistas modernas importantes, como A Revista, a revista *Electrica* e a revista Verde de Cataguases, alinhavam-se graficamente às correntes promodernas, como o Art Nouveau e *Art Decó*, e ao Expressionismo.

Uma revista de pouca expressão gráfica, mas fundamental para a formação do campo arquitetônico, é a “Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal”, lançada em 1932 e que nos anos seguintes mudaria várias vezes de nome ³¹. Tal revista, uma das primeiras de arquitetura do Brasil, era co-produzida por Carmen Portinho, Diretora de Engenharia do Rio de Janeiro. Portinho é uma arquiteta cuja trajetória é realmente apaixonante. Foi uma notória ativista feminista, provavelmente a primeira arquiteta de destaque no Brasil (mesmo que por vezes seja lembrada por ser esposa de Affonso Reidy) e que representou o país em diversos eventos feministas e de arquitetura no exterior. Portinho era amiga de Altberg e essa amizade lhe abriu caminhos no campo nacional. Altberg contribuiu com artigos para a “Revista...”, publicando a carta de fundação do CIAM em La Sarraz em 1928, e teve três de seus projetos publicados – o Montépío dos Empregados Municipais do Rio de Janeiro, a

³¹ As mudanças sucessivas de nomes ocorreram da seguinte forma: De janeiro de 1932 a outubro de 1937, Revista da Diretoria de Engenharia, de novembro de 1937 a dezembro de 1959, Revista Municipal de Engenharia do Rio de Janeiro. De 1960 a dezembro de 1977, Revista de Engenharia do Estado da Guanabara. De 1978 em diante, Revista Municipal de Engenharia. A revista Também ficou conhecida como PDF por ser criada pela Prefeitura do Distrito Federal em janeiro de 1932 através do decreto nº 3759, sendo publicada em julho de 1932.

Escola com Parque Desportivo de Ilhéus e a Casa de Adalberto Vertecz (REVISTA DA DIRETORIA). Portinho também contribuiu com o primeiro projeto de Altberg para o poder público, em 1935, intermediando seu processo com a burocracia municipal.

Nesse contexto gráfico, cuja única referência alemã era o Expressionismo, e no qual poucas revistas de arte e arquitetura modernas circulavam, surge a revista Base. De maneira geral, a linha editorial da revista Base tinha preocupação análoga à da *Bauhaus*: não apenas unir os mais diversos campos das “artes da forma” (*gestaltende Künste*), mas também os mais diversos aspectos da vida - ou seja, a não alienação entre arte e vida. Assim como a *Bauhaus* se propunha a ser uma escola de arte e técnica, a revista Base se definia como revista de “arte, técnica e pensamento” e abrangia em seu programa “arquitetura, pintura e escultura, literatura, música, teatro, foto e cinematografia, dança (sic), reclame e tipografia, educação e higiene, urbanismo e tráfego” (REVISTA BASE, 1933). Em artigo da revista, Altberg afirma que:

“a “base” não quer nem pretende ser uma revista do gênero para divertir, mas sim uma coletividade, um núcleo de trabalhadores que, mui (sic) seriamente se ocupa com todos os problemas da arte, da técnica e do pensamento” (REVISTA BASE n.º 2, 1933, p.26)

Desta forma, mais do que atribuir a revista ao seu esforço individual, o que de fato parece ter ocorrido, ou a um grupo de profissionais especialistas, Altberg atribui o empreendimento da revista a uma coletividade, a um núcleo de trabalhadores – o que revela claramente seu ideário comunista-coletivista herdado do coletivo de A. Korn e do contexto alemão. A própria *Bauhaus*, sob a direção de Hannes Meyer, dividiria desse ideário comunista através da produção para o mercado em oficinas-coletivos que aboliam o individualismo entre os alunos e a autoria nos projetos, assinando simplesmente como Co-Op (Cooperativa). Mesmo no manifesto da Escola em 1919, escrito por Gropius, o fim da hierarquização entre o artista e o trabalhador é citado, ainda que a partir de um imaginário medievalista - que preexistia no movimento *Arts & Crafts* e na *Werkbund* alemã e austríaca:

“Queremos criar uma nova corporação de artesãos que desconheça o orgulho de classe que ergue um muro arrogante entre artesãos e artistas. É preciso querer e imaginar e preparar em comum o novo edifício do futuro, que unirá harmoniosamente Arquitetura, Escultura, Pintura; esse edifício será erguido pelas mãos de milhares de operários no céu futuro – emblema cristalino da nova fé no porvir” (BAUHAUS..., 1919).

A ampla abrangência temática da revista é consonante também com o *Vorkurs* (curso preliminar) cursado por Altberg na *Bauhaus*. Este previa para o estudante a oportunidade de trabalhar em ateliês de materiais, madeira, metal, vidro, cores, espaço, composição fotografia, tecelagem, tipografia, estudos naturais, prevendo até mesmo a prática de esporte como disciplina curricular. A inclusão do esporte no *curriculum* não é algo completamente abstruso. O esporte representa a integração das disposições corpóreas e mentais na construção de um “novo homem”, de um novo tempo, de uma nova civilização. Tal ideal de um homem física e mentalmente saudável como fundamento de uma nova sociedade é defendido entre o século XIX e XX por diversas correntes esotéricas-espiritualistas, mas principalmente pelo nazi-fascismo (DROSTE, 2004).

A dissolução das fronteiras entre arte, vida e a sociedade, assim como a distinção entre artista, artesão e trabalhador - tanto da revista Base quanto no construtivismo alemão e russo - revelam o projeto de construção de um novo homem moderno, completo e não alienado pelo trabalho. Na *Bauhaus* esse novo homem é o *Bauhausler*: racional, porém místico - oposto à alcunha de “funcionalista” atribuída à *Bauhaus*. Além da busca de uma síntese racional, presente nos trabalhos de professores como Oskar Schlemmer e Lászlo Moholy-Nagy, há também a busca por um “desenvolvimento espiritual” da sociedade através da arte. Tal elemento espiritual não remete apenas ao espírito (*Geist*) como ente metafísico do idealismo alemão, mas também ao espírito no sentido místico-esotérico do termo (DROSTE, 2004).

Tal misticismo esotérico ganha tons sectários quando o Mazdaísmo, divulgado pelo professor Johannes Itten, se torna muito popular dentro da *Bauhaus*. O Mazdaísmo deriva do Zoroastrismo e prevê a limpeza espiritual através de práticas de limpeza corporal. Essa doutrina se torna uma seita muito popular na escola, o que não seria preocupante pela dieta vegetariana ou pelos ritos de abluções através de vômitos e enemas, mas por defender a raça ariana e a civilização européia como ponto culminante do desenvolvimento histórico global, segundo o próprio professor-monge Itten (DROSTE, 2004).

Também espirituais eram as teorias da arte de Paul Klee e de Wassily Kandinsky. Kandinsky, por exemplo, concebia o desenvolvimento espiritual da

sociedade como uma pirâmide, em cujo vértice superior estaria o artista - uma proposta quase hegeliana do desenvolvimento histórico do espírito (KANDINSKY, 2003).

Na revista *Base*, o novo homem moderno não é espiritual, mas prenuncia uma nova sociedade. Segundo a carta de abertura da revista assinada por Altberg, o artista teria a função de auxiliar e guiar o entendimento entre as novas e as velhas gerações, entre o elemento nacional e o estrangeiro. Na carta de abertura da revista, Altberg deliberadamente evita o tom programático de um manifesto, denotando que a *Base* não tem um programa fixo, doutrinário e potencialmente autoritário, mas tem programa dinâmico e aberto em sua concepção.

Tal carta de abertura da revista é notavelmente internacionalista. Ela critica as fronteiras nacionais erigidas pela política e pela economia, incumbindo à arte e à ciência sua ruptura em prol do desenvolvimento da humanidade. Outro articulista da *Base*, Alcides Rocha Miranda, ataca os devaneios nacionalistas aos quais artistas e arquitetos, mesmo os modernistas, se entregavam: “O nacionalismo é para o povo o mesmo que o egoísmo é para o indivíduo, si o egoísta é pernicioso a sociedade, o nacionalista é nocivo ao universo” (REVISTA BASE. N. 3. 1933, p.70). No mesmo artigo, Rocha Miranda critica o *Art Decó* de “cor local” e a “Exposição Marajoara” da Pró-Arte, anunciada pela própria *Base* em fascículo anterior, dizendo que de nacional a exposição tinha apenas os “jacarés”, pois o restante era uma cópia formalista e ornamental do *Art Nouveau* europeu. Já João Lourenço, colega de Rocha Miranda, dirige um artigo ao Club de Engenharia, entidade notoriamente elitista e conservadora.

A crítica arquitetônica de Altberg é claramente funcionalista. Ele ataca duramente a arquitetura de “belas fachadas”, o uso do ornamento e a liberdade artística individual extremada - demonstrando seu estranhamento e suas impressões do panorama geral da arquitetura carioca. Altberg propõe uma racionalização da arquitetura, na qual a beleza é uma consequência da função e do uso, e se aproxima da “estética da máquina”: “Hoje em dia o arquiteto, de acordo com a essência da arquitetura moderna, tornou-se mais engenheiro do que artista. Alegra-o tudo quanto é claro e sincero. Construir significa plasmar processos vitais” (REVISTA BASE n.º.1. 1933, p.27). A arquitetura deve ser antiformalista: deve servir à pulsação e aos processos vitais. Altberg compreende a arquitetura como “máquina de morar”, como pensavam os membros do CIAM e o próprio Le Corbusier.

Em consonância com a proposta da Base, está o artigo de abertura intitulado “esta revista”, assinado acronimamente - era a praxe da revista o semi-anonimato - por Mário de Andrade (m.d.a.). O artigo discorre sobre a função da razão e da ciência em favor da arte em consonância com a vida: “a arte está em todos os cantos e penetra todos aspectos da vida”. Mário de Andrade ainda discorre sobre a construção de um homem contemporâneo que acaba com a cisão entre artista e público.

Seguramente, Mário de Andrade é no Brasil o exemplo mais próximo do “intelectual total” que se pode encontrar, cujo autodidatismo o fez cobrir praticamente todas as áreas da cultura, nas quais atuou ao longo da vida. Inúmeras são as obras, eventos e projetos culturais basais do modernismo brasileiro que ocorreram sob os auspícios do “augusto acadêmico” (MICELI, 2001). O fato de a revista estreiar com o texto de um modernista dessa magnitude é simbolicamente da maior relevância, contribuindo para alcançar seu leitor-ideal, o meio no qual pretendia circular e um financiamento estável.

Mesmo em seu primeiro fascículo, a revista já demonstra uma integração consideravelmente profunda de Altberg com o campo cultural carioca e paulista. Lembremos que entre a chegada de Altberg no Rio de Janeiro e o fim da revista passaram-se cerca de dois anos. Desde o primeiro fascículo, Altberg conseguira a promessa de financiamento do CAM, do SPAM (que nunca de fato ocorreu, apesar da propaganda dos grupos na revista) e o financiamento efetivo da Pró-Arte e possivelmente da AAB. Até mesmo o contato de Altberg com Mário de Andrade é direto e não através de terceiros - Altberg recebeu o texto de Andrade de suas mãos, em sua residência em São Paulo. Certamente, seria impossível que Altberg conseguisse essa verdadeira façanha sem contar com contatos realmente valiosos em São Paulo. O principal deles é Lasar Segall. Altberg chega da Europa com a recomendação do marido de sua ex-professora de procurar Dr. Loch, casado com Luisa Klabin Loch, cunhada de Luba Segall³². É possível que Altberg tenha conhecido Lasar Segall antes mesmo de sua exposição na Pró-Arte quando regressou de Paris. Após conhecer Warchavchik na casa de Segall em São Paulo e haver construído as casas da rua Paul Redfern no Leblon, Altberg é convidado por Warchavchik a participar da organização do Apartamento Modernista do Rio, aproximando-o do escritório Costa & Warchavchik (ALTBURG,

³² Lasar Segall imigrou para o Brasil após seus irmãos, entre eles, Luba Segall Klabin, casada com Salomão Klabin, tio da esposa de Lasar, Jenny Klabin.

2008). Esse contato com Warchavchik é importantíssimo e muito presente em uma série de elementos da revista Base. As referências mais óbvias são as propagandas da manufatura de porcelanas dos Irmãos Klabin; do ateliê de Lasar Segall, ao qual Altberg dedica um artigo inteiro; e possivelmente do modernista suiço John Graz (FIG. 41-43).

No artigo sobre a construção do ateliê de Segall, concebido pelo próprio pintor, Altberg defende que o projeto exemplifica como um artista pode unir pintura e arquitetura de forma bem-sucedida. Altberg critica o pintor revolucionário que em seu íntimo é burguês e o especialista que é incapaz de unir as artes à arquitetura. Tal crítica articula a proposta totalizante das artes e a crítica socialista ao artista burguês (REVISTA BASE. n.º2, 1933, p.12).

Outro elemento que aponta em direção a Warchavchik são os dois colaboradores da revista, João Lourenço Silva e Alcides Rocha Miranda, que eram alunos da ENBA e trabalhavam no escritório Warchavchik & Costa, junto com Niemeyer, Leão e Reidy. Contudo, apesar de ambos jovens arquitetos estarem à frente do I Salão de Arquitetura Tropical, a colaboração de Rocha Miranda e Lourenço Silva parece ter sido limitada³³.

Além de Rocha Miranda e Lourenço Silva, outro importante articulista da Base foi o polímata carioca Quirino da Silva. Tal importância se deve, dentre outras coisas, à atuação de Quirino da Silva na redação e, posteriormente, edição da revista Forma (1930-31) - pioneira entre as revistas modernas e quase contemporânea à Base.

Também precede a atuação de Quirino na Base a sua participação no chamado “Salão revolucionário”, dirigido por Lúcio Costa, que seria uma das primeiras fraturas na estrutura dos “Salões de Belas Artes” da ENBA - quando Altberg ainda era apenas um recém chegado no Rio de Janeiro. Tal bagagem Quirino da Silva utilizaria posteriormente ao idealizar e organizar os “Salões de Maio” em São Paulo. Junto a Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, Quirino da Silva atuou nas exposições dos “Salões de Maio” de 1937 e 1938 e, por conta de desentendimentos, o último “Salão de Maio” em 1939 ficou a cargo de Flávio de Carvalho. É admirável na trajetória de Quirino da Silva sua capacidade de articulação entre o campo cultural paulistano e carioca, o que o torna um importante mediador entre ambos.

³³ O livro de Ana Luzia Nobre sobre Alcides Rocha Miranda dá grande destaque à sua colaboração, o que parece ser desmedido.

Por ser distribuída no circuito restrito dos clubes de arte, a revista Base foi também um importante meio de divulgação de exposições e atividades dos clubes modernistas. Além de uma miríade de exposições de artistas brasileiros (Portinari, Di Cavalcanti, Segall, entre muitos outros), é anunciada pela Base uma exposição internacional da artista-gravurista berlinense Käthe Kollwitz em São Paulo, organizada originalmente no Rio pela Pró-Arte e gentilmente cedida ao CAM em parceria ³⁴. Kollwitz foi um expoente do expressionismo berlinense cujas obras tinham um cunho social muito forte e frequentemente representavam a vida de trabalhadores. Altberg guardaria consigo algumas gravuras de Kollwitz, doando-as para o instituto da artista na Alemanha já no fim de sua vida.

Outra função da Base era atualizar o público brasileiro acerca dos eventos internacionais, como a Triennale de Milano (com um excerto do catálogo oficial) e o CIAM de 1933. Esse seria o último congresso do CIAM com ampla participação dos arquitetos modernos e com um conteúdo denso. Outros congressos seriam organizados, mas nenhum com o teor dos anteriores.

Ao apresentar a “Habitação proletária na Gamboa”, um dos projetos mais importantes do curto período de existência do escritório de Costa & Warchavchik, Altberg retoma o debate da “construção proletária” e da *Existenzminimum Bau* dos CIAM, que já circulava no Brasil. Ele defende a habitação de interesse social de qualidade e uma construção que seja efetivamente barata, recorrendo para tanto a uma arquitetura racional e econômica no uso dos materiais. Como Gropius em suas apresentações nos CIAM, Altberg demonstra preocupação com a questão da ventilação e iluminação natural, diretamente relacionada à salubridade. Tais questões estarão expressas nos próprios projetos de Altberg, como na União dos Trabalhadores do Livro e do Jornal, em Vassouras, também apresentada em um artigo da Base.

Na seção de “Novos livros” da revista, encontram-se resenhas de muitas obras que hoje são consideradas clássicos da literatura e da intelectualidade modernista, o que demonstra uma afinidade da revista com a intelectualidade nacional. Entre elas estão: “Serafim Ponte Grande” de Oswald de Andrade, “Evolução Política do Brasil” de Caio Prado Júnior, “Cacau” de Jorge Amado, “História do Brasil” de Murilo Mendes,

³⁴ Podemos imaginar que a exposição foi intermediada pela Embaixada Alemã, financiadora da Pró-Arte.

“Menino de engenho” de José Lins do Rego e “Noroeste e outros poemas” de Ribeiro Couto.

Por conta de seu financiamento precário, já no segundo fascículo a revista aponta problemas financeiros:

“eis aí a razão porque relativamente muitas revistas encontram relativamente poucos leitores. e como revistas não podem viver sómente de deficits continuos, vemo-las em constantes transformações. jornais e revistas morrem quasi diariamente, outros nacam e debaixo de dôres, mais ou menos fortes. resultado: o publico e os interessados, inclusive os jornaleiros que têm que vender os novos produtos “espirituais”, olham com certa desconfiança para as novidades no mercado de publicações periodicas” (REVISTA BASE. N.º. 2. 1933, p.25).

Apesar disso, Altberg afirma que o número de assinantes e interessados é surpreendente. Ele também reconhece o legado do design gráfico da revista, ao dizer que ela “faz escola” entre as revistas brasileiras. Nesse sentido, foi bem-sucedido o objetivo primordial de Altberg de atualizar as revistas de arte e arquitetura brasileiras através da Base. A revista também sempre prezou por imprimir claramente sua opinião, ao invés de se abster, e criticava os jornais que ao noticiar uma exposição imprimiam fotos de visitantes ilustres e não das obras expostas.

Ao longo de seus fascículos, a revista Base deixa transparecer sua proximidade com a comunidade alemã imigrada para o Rio de Janeiro, especialmente com os imigrantes associados à Pró-Arte. Essa associação, sobre a qual trataremos em breve, recebia o financiamento da embaixada alemã para divulgar sua cultura no Brasil, oferecendo cursos de língua e publicando uma revista própria, sendo por isso consideravelmente próspera e frequentada por centenas de pessoas. A embaixada alemã forneceria a Altberg materiais para suas resenhas e artigos. O terceiro e último fascículo da Base, em seu momento de maior dificuldade financeira, foi preenchido com artigos diretamente ligados à Pró-Arte. Esse fascículo é dedicado a cartazes, reclames e propaganda, certamente influenciado pela “Exposição de cartazes artísticos” da Pró-Arte e pela Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro daquele ano. Além de uma boa amostragem do design gráfico do período, esse fascículo revela bem o campo de ilustradores alemães no Rio de Janeiro e foge completamente do espectro conservador das “Belas Artes”.

O financiamento através da comunidade alemã veio também através de muitas propagandas: Galeria de arte Heuberger (propriedade do fundador da Pró-Arte),

Aquecedores Junkers, Casa Allemã de móveis e tapeçaria, charutos Danemann, dentre outras. A revista apresentou obras de vários artistas alemães, uns conhecidos internacionalmente, outros pertencentes à comunidade alemã no Rio: George Grosz, Gustav Thorlichen, Max Grossman, Friedrich Maron, Sylvia Meyer, Herbert Arthur. Reiner, Hans Reyersbach, M. Rosenfeld, dentre outros³⁵.

3.5 A revista Base e os grupos modernistas paulistanos e cariocas

A anedota diz que quando dois alemães se encontram, juntos formam um clube. Apesar do exagero, a anedota diz algo sobre a República de Weimar. Vimos como os grupos de arquitetos modernistas irrompem após a Primeira Guerra e como diversos grupos sionistas se desenvolvem no mesmo período. Durante sua vida estudantil, Altberg participou de um número considerável de grupos das mais diversas naturezas. Vimos que foi presidente da *Makabea*, uma associação de estudantes judeus. Como Korn, participou da *Blau Weiss Wanderverein*, além, é claro, do “Coletivo...” e do Partido Comunista Alemão. No Brasil, Altberg participou da Pró-Arte no Rio de Janeiro, um clube com certo direcionamento modernista e grande número de sócios alemães, incluindo judeus. A própria revista Base é uma fonte primária valiosa acerca das associações modernistas brasileiras já que, por ser parcialmente financiada por elas, comprometia-se a divulgar suas agendas e a produzir artigos sobre seus eventos culturais. Além disso, a maioria dessas associações surge mais ou menos junto com a Base. As associações cariocas de arte moderna, ao contrário das paulistanas, são ainda vastamente inexploradas pela historiografia da arte e da arquitetura, e são objetos fundamentais para a pesquisa da sociabilidade e circulação de ideias no contexto modernista carioca.

De forma geral, os grupos modernistas brasileiros da década de 1930 se distanciariam paulatinamente do financiamento exclusivo das grandes parentelas e potentados das oligarquias políticas, se aproximando das instituições estatais, de partidos e da grande imprensa, que os financiaram generosamente. Desta forma, os artistas e intelectuais tiveram que negociar suas posições entre suas demandas modernistas e a demanda nacionalista do mecenato, assegurando sua autonomia e a

³⁵ Um pequeno dicionário de artistas e arquitetos ligados à Pró-Arte encontra-se anexo à dissertação.

autonomia do campo ante as demandas do financiamento estatal. Nesse contexto, São Paulo perde espaço durante a aproximação entre o campo e o Estado em desenvolvimento na capital - especialmente após todas as quedas-de-braço com o governo Vargas, expressas pela revolta de 1934 (MICELI, 2001).

Nesse sentido, o caso do Rio de Janeiro é fundamentalmente distinto de São Paulo, até mesmo por seu status de capital há séculos. Sendo assim, o campo cultural no Rio de Janeiro era próximo do Estado desde muito tempo, mediado pelas Academias e Liceus de artes. A crise do mecenato da elite em São Paulo - representado no modernismo paulistano por Dona Veridiana, José Freitas Valle e Dona Olívia Guedes Penteado - e a chegada do financiamento via Estado, partidos e mercado foi, no Rio de Janeiro, uma reestruturação e reintensificação do mecenato estatal (MICELI, 2001).

Desta foram, o financiamento da Base pelos grupos modernistas se dá em um período de certa transição. Por razões desconhecidas, a parte devida do financiamento da Base vindo de São Paulo, do CAM e do SPAM, não chegou a Altberg - apesar da revista veicular a agenda do grupo em seus fascículos. Isso impactou diretamente o fim da revista, que contava apenas com o financiamento dos “reclames” de empresas. Entre elas, a importadora de Falk Altberg, pai de Alexander e, dos grupos modernistas cariocas, possivelmente apenas da Pró-Arte, que tinha revista própria financiada pela embaixada alemã (VIANNA NETO, 2008).

Ambos os grupos paulistas tem gênese quase única. O CAM (Clube de Arte Moderna) surgiu como uma dissidência do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), antes mesmo deste existir de fato. Curiosamente, o nome de ambos os grupos remetem a trocadilhos similares: os primeiros serviços aéreos de correio no Brasil se chamavam CAM (Correio Aéreo Militar) e SPAM (Serviço Postal Aéreo Militar). Os dois grupos de artistas se distinguem em pontos importantes: o CAM dependia do financiamento dos sócios e era frequentado pela elite, mas também por trabalhadores, sendo encabeçado por um grupo de artistas. Já o SPAM era centralizado na figura de Lasar Segall e sustentado por financiadores, como Olívia Guedes Penteado e o próprio Segall, tendo uma sede que condizia com as demandas de um público de elite (FORTE, 2008).

O CAM se auto-definia como “um laboratório de experiências(sic) para a arte moderna e um grande reservatório(sic) de energia”. As atividades do Clube parecem extremamente interessantes e em consonância com os interesses de Altberg. A

programação do Clube publicada pela Base contava com uma exposição de cartazes soviéticos, seguida de uma palestra, uma audição de discos da URSS e uma conferência de Tarsila do Amaral sobre “arte proletária”. Apresentou-se também um estudo comparativo de Ozório Cezar da arte de vanguarda e a arte dos “alienados”, assim como no mês seguinte expôs-se desenhos de crianças e de “loucos”, com uma conferência de médicos sobre o assunto (FORTE, 2008).

Tal programação parece no mínimo surpreendente: o interesse desses artistas por desenhos infantis e de “loucos” demonstra grande consonância com o interesse da maioria das vanguardas européias pelo assunto e pelos eventos relacionados às artes na União Soviética, o que nos leva a refletir acerca da circulação e recepção da mesma pelo público brasileiro. Contudo, tais disposições vanguardísticas do grupo lhes rendeu uma perseguição implacável por parte do DEOPS, que o considerava uma célula comunista e contava com um agente duplo infiltrado no grupo - o “reservado Guarany”. Tal situação se tornaria insustentável e levaria à dissolução do CAM em 1933 (FORTE, 2008).

O “primo rico” do CAM, o SPAM, foi fundado em dezembro de 1932 e em agosto do ano seguinte já contava com uma sede nova e bastante central, na Praça República, bem estruturada, com salas de leitura, bar, palco com lugares para cem pessoas e um calendário repleto de atividades. No primeiro fascículo da Base o SPAM apresentava inúmeros eventos para o mês, com quatro reuniões semanais. Além de atividades mais “leves”, como o baile dançante com músicas de cabaret e a festa ao ar livre, a sociedade promovia conferências, como de Anita Malfatti e Cecília Meirelles, e concertos de Camargo Guarinieri, sua esposa, a pianista Lavinia Viotti Guarnieri, dos violinistas Kurt Blois e Francisco Mignoni, e de Frutuoso Vianna – um dos músicos presentes na semana de 1922 (FORTE, 2008).

No Rio de Janeiro, os grupos modernistas tinham caráter consideravelmente distinto dos paulistanos. Os artistas ditos “profissionais”, ou seja, aqueles que passaram por uma academia ou que podiam “viver de arte”, frequentemente se articulavam e tinham espaço garantido nas exposições e eventos da própria academia. A Associação de Artistas Brasileiros, fundada em 1929, foi criada e composta pelos chamados “amadores”, artistas que se sustentavam de outros ofícios e representavam “um grito de

independência aos preceitos escolásticos que dominam o ‘Salão Nacional de Belas Artes’”.

A AAB foi uma importante apoiadora da realização do 1º Salão de Arquitetura Tropical, que ocorreu no seu salão de reuniões no Palace Hotel. Seu presidente na época do Salão, Nestor Figueiredo, também presidente do Instituto de Arquitetos, foi um dos articuladores das palestras de F. L. Wright que ocorreram no salão nobre da ENBA e no salão da AAB no mesmo Palace Hotel. Até o fim da revista Base, quando a AAB comemorava seu quarto aniversário, a Associação organizara vinte concertos e inúmeras exposições de pintura e escultura em seu salão no Palace Hotel. Excetuando Portinari, as exposições anunciadas nos trazem nomes consideravelmente pouco conhecidos hoje em dia: Hernani de Irajá, Euclides Fonseca, Georgina de Albuquerque, Paulo Gargarin, Gilberto Trompowsky, Castagneto, Guerra Duval, Raul e Olga Pedrosa. Tal fato parece estar de alguma forma relacionado ao caráter “não-acadêmico” e “não-profissional” do grupo, relegando-os à margem do campo. O próprio fundador da AAB, Mário Navarro Costa³⁶, era um reconhecido “pintor de marinas”, um diplomata de carreira que não se formou pela ENBA. Com sua morte logo após a criação da AAB, Celso Kelly se torna o primeiro no comando. Kelly era advogado, jornalista, escritor, autor teatral, pintor e crítico de arte, sendo professor na faculdade nacional de Filosofia e presidente da ABI (Associação Brasileira de Imprensa)³⁷. Logo antes da direção de Kelly e do financiamento da Base, a AAB apresentara intensa atividade organizando, além do 1º Salão de Arquitetura Tropical, uma exposição individual de Portinari, vários Salões dos Artistas Brasileiros e exposições coletivas, dois Salões do Livro e dois Salões “Branco e Preto”.

O outro grupo carioca financiador da revista Base foi a Pró-Arte. Esta foi fundada em 1931 por iniciativa do *marchant* Theodor Heuberger, contando com a colaboração de Maria Amélia Rezende Martins - uma senhora de muitas posses que era responsável pelo departamento de música do grupo -, do Frei franciscano alemão Pedro

³⁶ Mesmo não sendo acadêmico, Navarro participou de diversas edições do Salão Nacional de Belas Artes, sendo premiado em 1907, 1912, 1913 e 1920.

³⁷ Segundo Miceli (MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p.44):

“Nascido em 1909, Niterói, Celso Otávio Prado Kelly era filho do Grão-Mestre da Maçonaria, magistrado e futuro ministro do Supremo Tribunal Federal Otávio Kelly e irmão do parlamentar José Eduardo do Prado Kelly. Frequentou a Escola de Direito e a ENBA. Ao longo da década de 1920 participou de praticamente todos os salões da época. Não sendo reconhecido como artista da forma que esperava, dedicou-se ao ensino e crítica de arte, e à presidência da AAB.”

Sinzig, um notório anticomunista que publicou livros sobre assunto³⁸, dentre outros. Heuberger emigrou para o Brasil com 26 anos de idade a convite de Navarro Costa, fundador da AAB, por ser um jovem “adepto da escola *Bauhaus*” e para organizar a Exposição de Arte e Arte Decorativa Alemã de 1924. Heuberger foi recebido no de Rio de Janeiro por Quirino da Silva, posteriormente articulista da Base e membro da Sociedade Brasileira de Belas Artes (LACOMBE, 2008).

Em 1935 a Pró-Arte organizou a revista *Intercâmbio*, que foi descontinuada em 1941, retornando a ser publicada após a Segunda Guerra Mundial. A revista, por ser bilíngue, apresentou poemas em alemão de Drummond, Bandeira e Mário de Andrade aos leitores imigrados, além obras de Guignard, Rossi, Putz e Maron. Graças ao patrulhamento da embaixada alemã, ao longo da segunda metade da década de 1930, o conteúdo nacional-socialista marca presença na revista cada vez maior em detrimento do conteúdo modernista. Este é paulatinamente substituído por uma propaganda cultural alemã bastante conservadora, que divulgava obras clássicas de Bach, Goethe, Kant, Beethoven, dentre outros. Mais grave, a revista publicou um editorial sobre o falecido presidente Hidenburg, grande herói da Primeira Guerra e notório conservador, no qual se enaltece Hitler, seu chanceler, que agora era seu herdeiro político à frente da Alemanha. A revista também cobre paradas e eventos nazistas na Alemanha. Por conta disso, é acusada em 1942, pelo jornal Diário de Notícias, de ser uma célula nazista no Brasil, visando a desnacionalização da cultura brasileira. Aparentemente, de fato houve pressão para Heuberger se filiar ao partido nazista, à qual ele provavelmente objetou diplomaticamente.

Altberg se recorda da Pró-Arte como sendo um grupo com grande número de judeus, o que não ocorria frequentemente em grupos da comunidade alemã, como o Club Germania. Altberg parecia ser muito bem relacionado na comunidade de artistas alemães no Rio. Ele afirma ter ajudado muitos artistas de alguma forma - comprando suas obras, oferecendo uma refeição, ou até mesmo alojamento. Afirma ter ajudado alguns artistas da Pró-Arte, como o escultor austríaco Max Grossmann e Guignard, que estudara por anos na Alemanha e, segundo ele, falava um alemão perfeito. Afirma

³⁸ Pedro Sinzig, fundador da Pró-Arte, escreveu a obra "O bolchevismo por dentro", publicado pela editora da Construtora Mendes Junior. (MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o 'perigo vermelho': o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p.10).

também que foi próximo Di Cavalcanti e Noêmia, Poti Lazaroto, Augusto Rodrigues e o arquiteto húngaro Portinari, “que já cedo começou a andar ‘de nariz para cima’”. Porém, sem dúvida, Altberg foi também muito ajudado:

“Lasar Segall me ajudou, organizando um jantar em São Paulo, na casa dele, aonde tinha convidado os cunhados dele, o Dr. Lafer, o Arquiteto Warchavchik e outras pessoas. Na mesma ocasião Segall falou com o Augusto Acadêmico (Altberg refere-se a Mário de Andrade), em cuja casa em São Paulo estive, que me recebeu, vestindo com uma Jaqueta Louis XVI, de seda com punhos de renda, muito chique, muito chique, que me prometeu um artigo para a minha revista "Base", e realmente me mandou o mesmo e publiquei no nº1.

Continuamos bons amigos com Segall. Cada vez que ele vinha para o Rio saímos, para fazer uma pequena farra.” (ALTBURG, 2008, p.90).

Tendo trazido da Alemanha a recomendação de buscar a família Klabin, vemos que Altberg utilizou de seu capital social para tecer contatos no Brasil. Mas a situação inversa também ocorreu, quando Altberg buscou se aproximar dos CIAM se oferecendo como representante latino-americano do grupo. Contudo, para tal cargo o próprio Warchavchik já havia sido apontado anos antes por recomendação de Giedion. Em correspondência localizada por Moreira, W. Gropius busca responder positivamente ao contato proposto pelo jovem arquiteto (FIG. 44):

“Caro Senhor, nós realizamos há pouco nossa reunião anual dos Delegados em Amsterdam e nessa ocasião foram feitos relatos sobre os diversos grupos. (Nesse contexto) eu avantei seus esforços e lamentei que os CIAM não mais receberam notícias suas, mas, de qualquer maneira, não queremos perder a oportunidade de enviarlhe os protocolos das reuniões em Amsterdam.

Com minhas cordiais saudações” (12 de Julho de 1935 – tradução de Moreira).

Infelizmente, por algum descaminho, a carta nunca chegou ao seu destinatário.

Certo dia, visitando a sede da Pró-Arte, Altberg é saudado por um jovem: *Heil Hitler*. Incrédulo, ele corre à redação do jornal onde qual trabalhava Carlos Lacerda, também sócio do grupo. Segundo a autobiografia de Lacerda, Altberg e ele vão à reunião na qual seria eleita a chapa de presidência da associação. A embaixada alemã, financiadora do grupo, já havia escolhido a chapa vencedora, avisado Heuberger, e infiltrado partidários nazistas na reunião para garantir o sucesso. O candidato escolhido pelos nazistas, o historiador do IHGB Max Fleiuss, alegava sequer saber do plano e, ao ser avisado, se revela ultrajado. No entanto, não havia muito a ser feito. Os membros judeus e antifascistas se recusaram a assistir àquele teatro horrendo e saíram da sala de reunião e do grupo (LACERDA,).

Provavelmente a Pró-Arte foi um dos principais centros de sociabilidade de alemães imigrados no Rio de Janeiro. A maioria das atividades, que ocorriam no quinto

andar de um edifício da Avenida Rio Branco, parecem ser promovidas por alemães, sendo que o próprio Altberg organizou uma peça de teatro apresentada ao grupo. A associação oferecia cursos regulares de alemão, eventos “leves” de socialização como o “jantar-dansante” e o “chá-bridge”, aulas de desenho e pintura, possuindo até mesmo uma “*Deutsche Lesehalle*”, uma biblioteca e uma sala de estudos alemã, que facilitava o intercâmbio de jovens para a Alemanha. A Pró-Arte se tornou uma associação muito grande, provavelmente uma das maiores associações de artistas do Brasil, contando com oitocentos e quinze sócios, e com quinhentos e doze inscritos em seu curso de alemão oferecido pela embaixada. Ela chegou a abrir filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre, e organizou importantes salões de arte moderna, promovendo quatro salões anuais sucessivos de 1931 a 1934. Um dos membros mais conhecidos e certamente o mais atuante foi Alberto da Veiga Guignard, que organizou e participou dos todos os quatro. Guignard, nascido em Nova Friburgo, havia morado na Alemanha por mais de duas décadas e se formado na Academia de Belas Artes de Munique. Por isso, seria natural sua aproximação com a Pró-Arte, onde conheceu Altberg. Os dois primeiros eventos parecem ser menores, contando com a presença de Max Grossmann, Friedrich Maron, Rossi Osir e Antonio Gomide - este último presente somente no primeiro salão. O terceiro e o quarto contaram com um número maior de participantes, muitos deles de peso: Di Cavalcanti, Cícero Dias, Tomás Santa Rosa, Candido Portinari, presentes em ambos os eventos; Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Ismael Nery, Noemia, Pedro Luiz Correia de Araújo, Correia Dias, Paulo Gagarin, Bellá Paes Leme, presentes somente no terceiro evento; e Hugo Adami, Pedro Luiz Correia de Araújo e Victor Brecheret, presentes apenas no quarto e último evento em 1934. Em 1942, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e o fim do apoio financeiro da Embaixada Alemã, a Pró-Arte fechou as portas. Em 1947 ela ressurgiria, já em outro contexto.

Além da Pró-Arte, a sociabilidade dos imigrantes alemães se dava em muitos outros grupos. Contudo, um fato muito curioso revela como o Club Germania era extremamente bem articulado internacionalmente. Esse Clube, de uma elite de perfil conservador, encomendou em 1922 o projeto de sua nova sede a Hugo Häring. Ele foi um dos arquitetos fundadores do grupo *Der Ring* e do CIAM, e participou da construção da *Siemensstadt* junto com Walter Gropius e outros membros do *Ring* (MOREIRA,

2005). Na época, surpreendentemente, dois de seus irmãos haviam imigrado para o Rio de Janeiro e frequentavam o Club. Infelizmente, o projeto nunca foi executado, mas foi apresentado na 1ª *Bauhausausstellung* em Weimar. Para a exposição, Häring apresentou uma adaptação rigorosamente modernista, feita a partir do projeto original de dicção neocolonial brasileira. Aparentemente o neocolonial atendia a uma demanda por aclimatação ao ambiente e à cultura local, ao mesmo tempo em que refletia uma posição conservadora dos associados de elite (FIG. 40).

3.6 Alexandre Altberg, arquiteto

Como vimos, o conceito de “fase heróica” de Warchavchik é monumentalizador e, portanto, pouco apropriado para nossa análise. Contudo, ele é bastante pertinente em certo aspecto. A primeira geração de arquitetos modernos no Brasil enfrentou as maiores dificuldades no que concerne à sua prática profissional. Suas obras foram executadas por trabalhadores sem qualquer experiência com técnicas modernas do uso do concreto armado. Também para os engenheiros o cálculo do concreto armado era novidade. Por isso os engenheiros alemães e seus descendentes foram tão bem-sucedidos no Brasil. A atuação dos censores de fachada nos órgãos das prefeituras era outro empecilho. Era geralmente resolvido aprovando-se uma fachada classicista, que eventualmente não era finalizada sob o pretexto de haver estourado o orçamento. Havia uma recepção crítica negativa das obras perante a imprensa e a opinião pública, e uma consequente rejeição da clientela de forma geral. Além de tudo isso, havia a frágil condição do imigrante, dentre eles os primeiros arquitetos modernos. O caso do próprio Warchavchik serve de exemplo para os demais arquiteto imigrados: assim que tais desafios foram vencidos, uma nova geração de arquitetos brasileiros triunfou, obliterando sua atuação profissional e sua memória.

O início de carreira de Altberg no Brasil foi possível graças ao financiamento de seu próprio pai, cujos lotes renderam os projetos das três residências da Rua Paul Redfern e outros cinco prédios de apartamentos em lotes comprados pela família:

“[...]E com esse diploma eu também fiz a minha vida no Brasil, aonde as ideias ainda eram muito raras, as ideias a respeito de formas de desenho. Eu tive sorte de poder ter uma pessoa que me recomendava projeto e execuções de casas, que era meu pai. Meu pai que me adiantava, me adiantava porque ele ganhava com isso. Eu fazia uma casa de apartamento, nós vendíamos os apartamentos, ele recebia o dinheiro dele de volta com juros e com isso também eu

consegui outros clientes, pessoas mais esclarecidas, pessoas que achavam interessante o que estava propondo a fazer. Mas isso é o problema maior do que a reprodução dos desenhos que eu fiz e a realidade do que foi construído”

Para a aprovação dos projetos, Altberg parece ter usado de seu capital cultural. A plantas eram aceitas pelo secretário somente após longas conversas em francês sobre literatura - língua que facilitava sua entrada e aceitação na elite cultural brasileira:

Quando o [projeto] foi pra prefeitura pra ser aprovado existia um censor de fachada. Ele só [aprovava] as fachadas dentro da ética dele. [...] ele queria conversar comigo, naquela época [eu] ainda não falava português. Aí conversei com ele em francês. Simpático... A mãe dele era uma escritora que escrevia uma vez por semana um artigo no jornal “A Noite”. Bom depois de conversar com ele, ele disse ‘bom, pode ser, eu não entendo nada de arquitetura moderna’ e me deu o carimbo. Aí meu projeto foi aprovado.“

Após buscar emprego entre seus compatriotas e ter seu pedido rejeitado por Floderer sob pretexto exclusivamente antissemita, Altberg procura trabalho no escritório de Arnaldo Gladosch (CANEZ, 2008). Gladosch havia se tornado bastante reconhecido no Rio por ser o “segundo no comando” da reforma urbana de Agache. Por ser filho de um casal de alemães e ter retornado à Alemanha para se formar na *Technische Hochschule* de Dresden, pensava-se frequentemente que Gladosch fosse alemão. Como muitos engenheiros alemães e descendentes, Gladosch retorna ao Brasil empregado pela Ways & Freytag, que teve a sua primeira sucursal no Brasil em 1924 com o nome Companhia Construtora Nacional. Em 1927, Gladosch pediu a liberação de seu diploma em Dresden para iniciar seu trabalho junto a Agache, publicando cinco artigos para “O Jornal” no Rio de Janeiro no mesmo ano.

Altberg trabalhou no escritório de Gladosch por apenas um mês, pois não lhe agradava a atmosfera autoritária do escritório, que gerenciava os funcionários para que não conversassem durante o trabalho (MOREIRA, 2005). Nesse brevíssimo período, Altberg colaborou com o projeto do Hotel Ambassador, projeto que ele considerava "sem sal nem pimenta" (FIG. 45-46).

Como vimos na crítica arquitetônica de Altberg na revista da Base, sua arquitetura herda do modernismo europeu a crítica profunda ao ornamento, ao decorativismo e à existência autônoma das fachadas em relação ao projeto - na contramão do *Art Decó* carioca em voga. Por seu ideário político e por sua experiência

na *Bauhaus*, Altberg recusava também o individualismo exacerbado e a independência pessoal do “gênio” criador (REVISTA BASE, 1933).

Altberg entendia a arquitetura e a própria revista Base como um empreendimento coletivo de trabalhadores. Para ele, o artista e o arquiteto não tinham um status superior ao trabalhador. Contudo, tinham a importante função social, claramente modernista, de se manter no entre-lugares, rompendo com as fronteiras entre arte e técnica, entre o nacional e o estrangeiro, entre a máquina e homem. O artista e o arquiteto colocariam as coisas em contato, em diálogo (REVISTA BASE, 1933).

A racionalização da construção visava uma arquitetura proletária, com o máximo de qualidade, custo mínimo e espaço reduzido, cuja beleza não era uma musa a ser alcançada, mas uma consequência da função e do uso adequados à vida cotidiana do trabalhador. A união de arte e técnica na arquitetura racionalista produziria verdadeiras máquinas de morar a serviço do trabalhador, não do capital, e dissolveriam a oposição entre arquitetos, artistas e engenheiros, entre forma e conteúdo (REVISTA BASE, 1933).

O cotidiano do jovem Altberg em Berlim lhe pôs em contato com importantes obras de arquitetos modernistas que por lá trabalharam. O cromatismo dos edifícios de apartamentos de Altberg dificilmente pode ser atribuído à arquitetura da *Bauhaus* ou de Arthur Korn, mas é provavelmente tributária dos projetos habitacionais de Bruno Taut em Berlim. Infelizmente, as fotos preto-e-branco da época tiram completamente o intenso efeito dessas cores nas fachadas. Como em nossa fruição da arquitetura grega e da arquitetura gótica, por exemplo, o modernismo corre o risco de ser interpretado pelas novas gerações de arquitetos incautos como “minimalista”, ascético, contido em seu cromatismo, quando na realidade muitos de seus mais importantes projetos exibiam cores vibrantes.

Dos poucos projetos de Altberg que foram executados - a maioria durante a década de 1930 -, um dos conjuntos mais relevantes são os três prédios de apartamentos construídos nos lotes de Falk Altberg na Rua Paul Redfern (1932). Os lotes ficam a um quarteirão da orla e do Jardim de Alá, em Ipanema, que na época ainda possuía muitos lotes baldios em vias de ocupação. Uma foto preta-e-branca dessa residência (FIG. 47-54), na qual a família Altberg morou boa parte da década, não revela um aspecto surpreendente da obra: a cor de sua fachada. A parte mais escura da pintura, como vista

na fotografia, era de uma cor ocre, algo pouco comum para o que se pode esperar de um projeto moderno. Talvez o uso predominante dessa cor em prédios de apartamento no Rio fosse pouco usual, mas definitivamente não o era na arquitetura moderna alemã. Ainda hoje em Berlim podemos encontrar algumas habitações - notadamente habitações de interesse social - nas quais o uso de cores vivas e fortes predomina. É bastante provável que a referência mais próxima de Altberg fosse Bruno Taut, próximo aos membros do Coletivo. Suas obras, além de coloridas, utilizavam também o ocre, a exemplo das habitações de Schillerpark, em Berlim-Wedding, de 1924, e a *Hufeisensiedlung* (em colaboração com Martin Wagner, 1925-33)(FIG. 55-57). Vale lembrar que na Europa setentrional o uso da cor tem função fundamental no cotidiano da população durante os longos e escuros dias de inverno - o que inclusive se tornou parte da identidade da arquitetura holandesa. Outro elemento marcante desse projeto é a laje que se projeta da fachada e da lateral direita, como uma *marquise*, que encima e ladeia o edifício. A mesma forma em “L” invertido é repetida na entrada principal, ao lado da garagem, abrigando o morador das intempéries.

Imediatamente ao lado encontra-se outra residência de planta e fachada que praticamente espelha a residência vizinha. À sua esquerda, acima da garagem, projeta-se uma parede em forma de “C”, que contribui ainda mais para o efeito cênico do conjunto. Na esquina, a terceira residência do conjunto parece retomar as cores vivas da primeira. Ela também é encimada por uma laje que acompanha a curva da fachada. Destes três projetos é notável o uso ousado da cor, o desenho plástico da fachada - próximo ao De Stijl em alguns momentos - e o jogo de volumes e contravolumes, sombras e volumes aéreos do terraço. Atualmente a residência de esquina encontra-se amplamente descaracterizada, a segunda sob reforma, e a antiga casa da família Altberg encontra-se bem preservada - todas em uso comercial.

O projeto da casa do artista plástico Adalbert Vertecz (1932-33), também na rua Paul Redfern, permitiu a Altberg ainda mais liberdade no desenvolvimento das linhas dos outros projetos da mesma rua, graças à profissão e à posição social de seu cliente (FIG. 58-62). A aresta esquerda bastante arredondada, que corresponde ao hall da escada, apresenta uma fina e alongada faixa vertical de tijolos de vidro ao longo de sua altura, que nos faz remeter à inventividade de Korn com o material. Uma foto da época demonstra como a luz do interior do prédio gera um efeito feérico à noite, sem com isso

prejudicar em absoluto a privacidade dos moradores. Como na primeira casa que analisamos, o projeto “joga” com variações na cobertura do terraço. Também nos remete ao primeiro exemplo o uso da *marquise* em “L” invertido, mas nesse caso a aresta se mostra bastante arredondada e serve de varanda para o segundo pavimento. O guarda-corpo metálico também tem linhas bastante modernas, nos remetendo às varanda do prédio da *Bauhaus* em Dessau. A residência Vertecz foi construída em um terreno de 15m por 30m, e cada andar possuía 80m² com térreo, “hall lavatório” (algo como uma lavanderia), sala de visita, biblioteca, sala de jantar, copa e cozinha. No segundo pavimento, ou pavimento “*boudoir*”, havia três suítes. No terceiro pavimento havia mais um quarto e um terraço espaçoso, parcialmente coberto. Ao contrário das outras residências da Paul Redfern, a garagem e outras dependências ficavam ao fundo do lote. No revestimento da fachada também se utilizou um pó de pedra com cimento branco. Em contraste com o tom cinza da pedra, optou-se por ladrilhos vermelhos nas entradas e varandas.

O prédio de apartamentos de aluguel na Rua Rainha Guilhermina, construído em 1934 no Leblon, é diferente dos outros projetos de Altberg (FIG. 63-66). Ao contrário dos exemplos anteriores, sua fachada é claramente simétrica, centralizada na faixa vertical do hall da escadaria que é encimado por um friso que remete ao *Art Decó*. A disposição geral da fachada pertence a uma tipologia muito simples e recorrente, similar ao “Proto Moderno” de diversas vertentes (FIG. 64). Suas arestas têm um acabamento arredondado e o projeto não apresenta o mesmo uso do terraço, como nos outros casos. As linhas mais simples - e até conservadoras - desse projeto apontam para uma maior contenção orçamentária, visando ao menor investimento e maior retorno da renda do aluguel desses seis apartamentos.

Dentre os projetos não executados de Altberg, encontra-se o desenho em perspectiva de uma residência - provavelmente às margens da lagoa Rodrigo de Freitas. Com dimensões muito mais amplas do que os pequenos lotes de Falk em Ipanema, o projeto representa um tipo de habitação de alto padrão, destinado à elite carioca, a qual Altberg possivelmente nunca teve como clientela (FIG. 67). A casa seria rodeada por inúmeras palmeiras, o que demonstra, no mínimo, um interesse pelo paisagismo e uma vontade de adaptação ao clima e à flora tropical. Altberg parece optar por um revestimento ladrilhado, de material não identificável. Tal perspectiva de uma casa

espaçosa em um amplo lote à beira da lagoa expressa não apenas um exercício de catarse dos estreitos lotes nos quais projetara, mas também certo otimismo e confiança no mercado da nova zona sul carioca e na clientela de elite a qual pretendia conquistar.

O Edifício-Sede do Montépio dos Empregados Municipais do Distrito Federal localizava-se na Rua São Pedro, em frente ao paço municipal, próximo à movimentada Avenida Presidente Vargas - centro nevrálgico do Rio de Janeiro (FIG. 68-71). Sua fachada era articulada em dois grandes volumes. O volume frontal era completamente recoberto por um pano-de-vidro. O volume anterior era um pouco mais maciço e tinha sua função sugerida pela fachada - um claro preceito modernista: longas janelas horizontais recobrem as grandes salas do montépio, enquanto as janelas menores correspondem ao *hall* das escadas e dos elevadores. Um desenho em perspectiva da fachada possui clara dicção expressionista, com claras linhas de força e um pesado pano-de-fundo negro, que também pode ser observada em alguns desenhos de Reidy.

O montépio possuía oito pavimentos e terraço, sendo o primeiro andar reservado para o atendimento aos funcionários, o quarto andar exclusivo para a diretoria e, entre eles, as demais repartições do montépio. Os andares superiores ao quarto eram ocupados por outras repartições de Prefeitura. No subsolo ficavam o arquivo e o cofre. Havia três elevadores, dois privativos e um público, e todos os pavimentos possuíam banheiros masculinos e femininos. A execução do projeto, demolido para a construção da Av. Brasil ainda durante o Governo Vargas, quase envolveu Altberg em um processo contra a Prefeitura para garantir sua “preferência na igualdade de condições” caso não cobrasse honorários.

Já o projeto da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus, Bahia, foi uma colaboração entre Altberg e o “arquiteto-escultor” Lélío Landucci ³⁹, que ganhou o prêmio do concurso para sua construção, mas nunca foi executado (FIG. 72-83). Recentemente, o Prof. Dr. Hugo Segawa trouxe novamente à tona este projeto, sobre o

³⁹ Segundo Miceli (MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 107-108):

“Lélío Landucci nasceu em Florença em 1890, veio ao Brasil pela primeira vez para apresentar maquete do Monumento à República em concorrência internacional, fixando-se definitivamente no Rio em 1923. Atuou nas artes gráficas, ensino e crítica de arte. Sendo um verdadeiro polímata, colaborou com Altberg no Projeto de Ilhéus e em parte do projeto do Cristo Redentor. Como gráfico, planejou as publicações do Instituto Nacional do Livro, do SPHAN e foi professor no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Em 1941 ingressa no Instituto do Livro como funcionário, até sua morte em 1954. O funcionalismo público não o impediu o seu exercício no campo das artes, projetando muitos mausoléus, ornamento e decorações em mármore e granito ao longo de sua vida.”

qual não se sabia sequer se fora construído. Além de mostrarem a historicidade do prédio atual, as fotos do arquivo pessoal do professor revelam detalhes da arquibancada do “Estádio Mário Pessoa” que acompanham o projeto do Ginásio. O Ginásio de dois pavimentos é vastamente recoberto por uma fita dupla de vidro. As arestas semicirculares do edifício, aliadas às fitas de vidro, nos remetem claramente a projetos “expressionistas” de Erich Mendelsohn, ex-colega de Arthur Korn, como a loja Rudolf Petersdorff em Breslau (1927-1928)(FIG. 75).

O edital do concurso previa o número total de cem alunos, cada classe com o máximo de quarenta. Altberg fundamenta seu projeto na importância da educação para a construção de uma nova sociedade e na construção de um ambiente saudável e de qualidade para a instrução das novas gerações:

“Ninguém desconhece que o problema da educação, por sua importância e amplitude, é o problema essencial de nosso tempo. É o imperativo dos espíritos que não marcam ao comodo hábito de aceitar passivamente o que existe, nem se estão fossilizando paralelamente em via de petrificação. Eis porque a ideia atual do ensino secundário completa a ideologia, algo antiga, das disciplinas puramente clássica, com o pragmatismo das disciplinas especializadas do ensino normal, da educação profissional e prática da cultura física, e mesmo das várias modalidades da escola regional e rural. Esta visão, precisamente no estado do problema das necessidades originais de Ilhéus, permitiu, aos autores do projeto premiado, encontrar, através de um programa didático definido, uma solução arquitetural.” (REVISTA..., Ano II, N.º.10, 1934, p.6)

No artigo da “Revista da Diretoria...” sobre o projeto, Altberg diz claramente que foram tomadas as dimensões de *medida mínima* (em itálico, no original) o que demonstra sua atualidade e alinhamento com as ideias que circulavam nos CIAMs sobre a *Existenzminimum Wohnung* (habitação de existência mínima). Ele desenvolve seu projeto a partir de uma célula padrão que se expande e desenvolve, deixando margem para eventuais ampliações, priorizando sempre a função, a iluminação e a ventilação dos ambientes em climas tropicais (FIG. 76). Pensando justamente no clima baiano, Altberg desenvolve corredores-varandas abertos e orienta o projeto para o sul. Seguindo pressupostos funcionalistas, deixa à mostra as instalações elétrica, hidráulica e de gás, diferenciado-as por cores. Este é um excelente exemplo do que representa a função e a verdade arquitetônica para Altberg: os elementos arquitetônicos transparecem seu uso e a própria organização e ordenação desses elementos no espaço é a matéria da beleza de suas obras.

O terreno ocupado teria 135m por 60m, e a “célula padrão” à qual Altberg se refere teria 6,90m por 5,60 com 3,50m de altura. A entrada do ginásio teria o recuo considerável de 15m do alinhamento da rua, afastando as salas do ruído dos automóveis.

O ginásio contava com um auditório cuja sala do operador seria isolada, tendo acesso pelo terraço através de uma porta à prova de fogo - dado o risco de incêndio dos projetores de filmes de celuloide da época.

Certamente o projeto de Altberg mais influenciado pelas ideias e pelo projeto da nova sede da *Bauhaus* Dessau, na qual estudou, é o do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélia, esquina com Alberto Campos, próxima à orla da lagoa Rodrigo de Freitas. Esse prédio de três pavimentos foi concebido em um único volume prismático, quase cúbico, do qual se destacam apenas as varandas. Tais varandas parecem ser uma citação quase explícita da *Bauhaus* Dessau: são marcadas pela horizontalidade do guarda-corpo de linhas muito simples (FIG. 77-81). Devido ao tamanho extremamente reduzido do lote, a divisão interna dos apartamentos de dois quartos foi muito prejudicada. Tanto que um dos quartos é referido como “despensa” na planta aprovada pela prefeitura, seguramente prevendo que o quarto seria considerado insalubre.

A “Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal na cidade de Vassouras”, juntamente com o projeto do concurso em Ilhéus, é o mais significativo projeto de Altberg no que tange à aplicação de conceitos de uma “arquitetura proletária” (FIG. 82-83). Em artigo da revista Base sobre o projeto, Altberg deixa clara sua preocupação em oferecer habitações temporárias de qualidade para os trabalhadores - oferecendo boa higiene, insolação e ventilação:

“[...] podendo os casados levar as suas famílias, [...] o arquiteto se viu obrigado a elaborar dois tipos de casas: um (sic) para solteiros e outro para casados.

A planta completa abrange quatro pavilhões, sendo dois para famílias, um para solteiros e outro para sala de refeição com terraço, biblioteca, copa, cosinha (sic), etc. [...] Cada quarto tem 8.12 m² e dispõe de armário e lavatório embutidos.

As disposições internas e externa como sejam aeração, luz, mobiliário, etc. são organizadas de modo de favorecer o mais possível a higiene, rigorosa condição primordial para os organismos depauperados recuperarem a saúde, muitas vezes seriamente afetada.” (REVISTA BASE, n.º.2. 1933, p.29).

O projeto parece seguir os preceitos debatidos no CIAM sobre a *Existenzminimum Bau* (habitação de existência mínima): o mínimo de espaço e recursos investidos de forma a garantir ao trabalhador uma habitação de qualidade.

Graças aos seus contatos adquiridos logo que chega ao Rio de Janeiro, Altberg participou da execução da Exposição de Arquitetura, Decoração e Design do Apartamento Modernista de Warchavchik, ocorrida em 5 de janeiro de 1932; e logo depois da Exposição da Casa Modernista da Rua Toneleros (FIG. 84). Não se sabe

exatamente qual função Altberg desempenhou na organização da Exposição, mas certamente ele organizou a montagem da decoração e possivelmente se responsabilizou por parte da visitação. A decoração do apartamento, segundo José Lira, utilizou o mobiliário projetado por Warchavchik, influenciado pelos móveis tubulares de Mies van der Rohe, pelas luminárias de Rob Charreau, pelas estruturas fixas de camas, sofás e cabeceiras de Djo Bourgeois, pelas mesas e cadeiras cilíndricas de Adnet ou de Richard Docker e pela claridade e continuidade de Adolf Rading (LIRA, 2011).

No jornal “Correio da Manhã” publicou-se um projeto de decoração em perspectiva isométrica assinado por Luis da Gongora para um apartamento projetado por Alexander “Sacha” Altberg (FIG. 85-86). A aresta arredondada do ambiente pode indicar tratar-se de seu projeto para a esquina da Rua Paul Redfern, ou da Rua Venâncio Flores com Dias Ferreira. O projeto de decoração de Gongora demonstra pouca intimidade com a execução do desenho de interiores e o caráter geral do projeto é bastante conservador. É curioso Altberg assinar sua planta como “Sacha” - um apelido russo, dado por sua mãe, pelo qual ele era conhecido na comunidade eslava carioca. É provável que tal apelido aparecesse espontaneamente, mas também é possível que Altberg tivesse pretensão de inserir-se na comunidade judaica eslava do Rio de Janeiro, consideravelmente maior e mais bem estabelecida do que a comunidade judaica alemã.

Podemos atribuir a Altberg dois prédios de apartamentos vizinhos localizados na Rua Vinicius de Moraes, antiga Rua Montenegro, a partir de aspectos estilísticos e de referências a projetos nessa rua (FIG. 87-88). De forma geral, a disposição da fachada é muito similar ao edifício da Rua Rainha Guilhermina, excetuando o fato de que a fachada deste último é simétrica e consideravelmente mais conservadora. Contudo, o elemento mais considerável é o saguão de entrada, o qual, nos três casos, é muito reduzido e se dá por uma porta extremamente baixa e estreita. Isso era algo completamente anômalo para o padrão da época e para os *halls* de entrada do *Art Decó* e do Proto-modernismo. Um dos prédios apresenta uma solução bastante construtivista para o hall da escada, com uma linha vertical de janelas redondas.

Outro prédio de apartamentos de Altberg, construído em 1942, localiza-se na Rua Venâncio Flores, esquina com Dias Ferreira e Humberto de Campos, número 506 (FIG. 89-90). Ele ocupa a esquina das três ruas, de frente para a Praça Paulo Mendes e, como os outros projetos, possui três pavimentos. Tendo as arestas das esquinas

arredondadas, apresenta um discreto tratamento vertical dos volumes que é acompanhado por faixas verticais de pastilhas em tons de verde claro e escuro - não se sabe ao certo se tais pastilhas são originais.

Também com três pavimentos, o projeto da Rua Cândido Gaffrée, número 64, na Urca, apresenta muitos elementos comuns aos outros projetos de Altberg: um tratamento arredondado da varanda e do muro de esquina, jogo ortogonal das janelas, detalhamento simples, com poucos frisos, laje plana, etc. (FIG. 91).

Como conclusão é possível encontrar algumas recorrências nos projetos de Altberg que, caso houvesse um maior número amostral, poderiam ser consideradas seus estilemas. A maioria de seus projetos apresenta lajes planas, cromatismo expressivo, arredondamento de arestas (em esquinas, varandas, laterais, etc.), jogo ortogonal com janelas, frisos e portas, e contenção no detalhamento. Os projetos localizados se concentram nos bairros Ipanema e Leblon, porém muitos outros não localizados se distribuem em outros bairros da zona sul carioca. Devido às dificuldades econômicas e ao financiamento próprio, seus projetos habitacionais se limitavam a prédios de três pavimentos, em lotes exíguos, o que praticamente inviabilizava projetos mais ousados. Quando as restrições financeiras podiam ser suplantadas em projetos de outras tipologias arquitetônicas, o resultado era digno de reconhecimento. Muitos dos projetos executados que permanecem em pé merecem um processo de tombamento por parte dos órgãos do patrimônio, posto que se tratam de raros exemplares da Nova Objetividade alemã no Rio de Janeiro, projetados por um *bauhausler*.

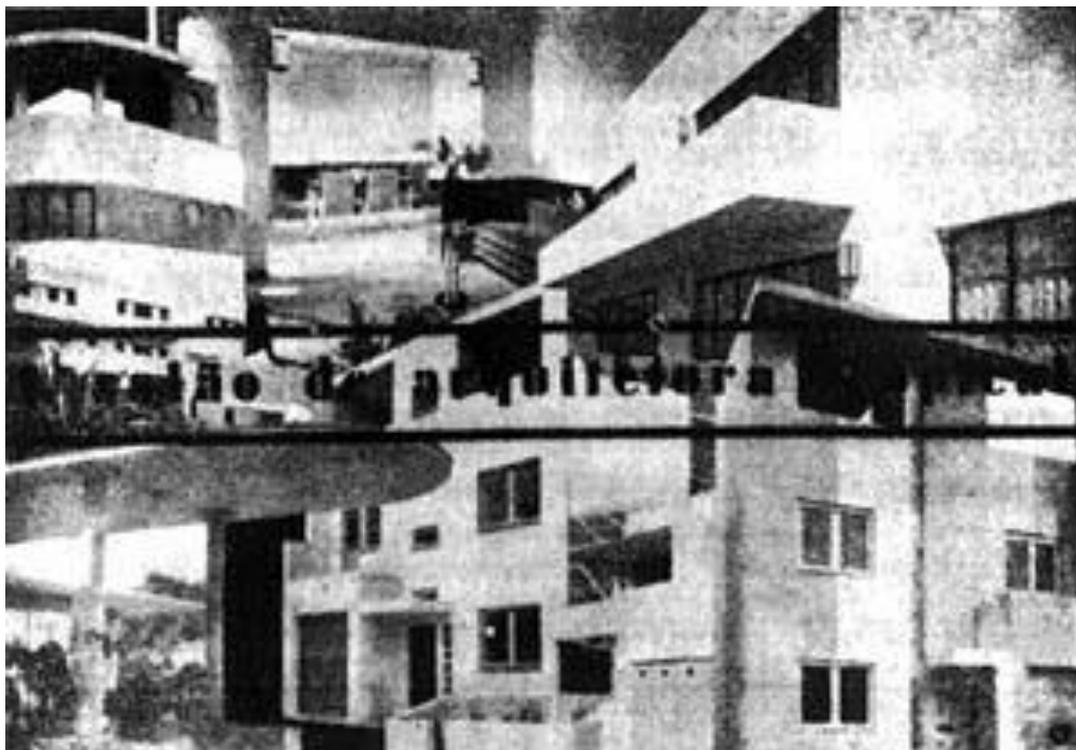


FIGURA 37 - Catálogo do 1º Salão de Arquitetura Tropical
 Fonte: FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a Introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940.
 Museu de Arte de São Paulo, 1965.

1º salão de arquitetura tropical inaugurado á 17 de abril de 1933 pelo exmo. sr. ministro washington pires

presidente de honra

frank lloyd wright

precursores

lucio costa
 gregorio warchavchik
 emilio baumgart

comissão organizadora

joão lourenço da silva
 alcides da rocha miranda
 ademar portugal

organizador e compositor do catalogo

alexandre alberg

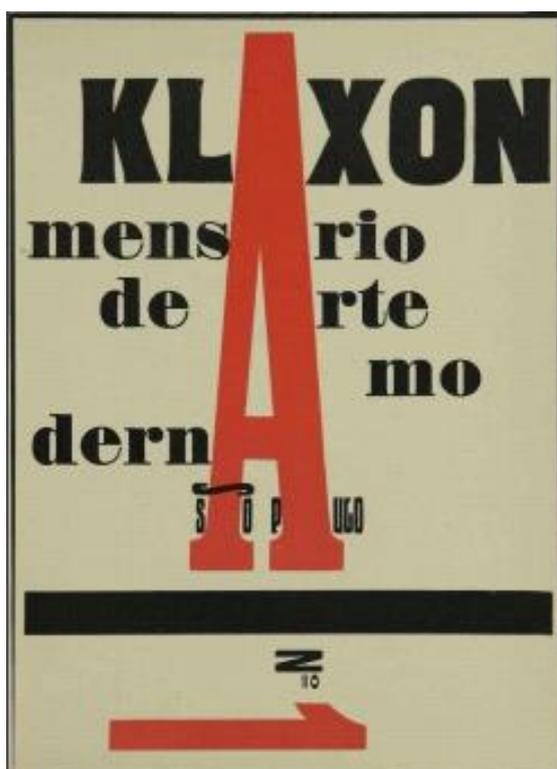


FIGURA 38 - Capa da revista Klaxon, n.º 1
 Fonte: <www.brasiliana.usp.br>, acessado em 27 de julho de 2014.



FIGURA 39 - Capa da revista Forma, n.ºs. 4 e 5, 1930-1931.
 Fonte: MONTEIRO, Paulo. Salões de Maio. Revista ARS, vol.6 n.º.12. São Paulo, julho/dezembro, 2008.

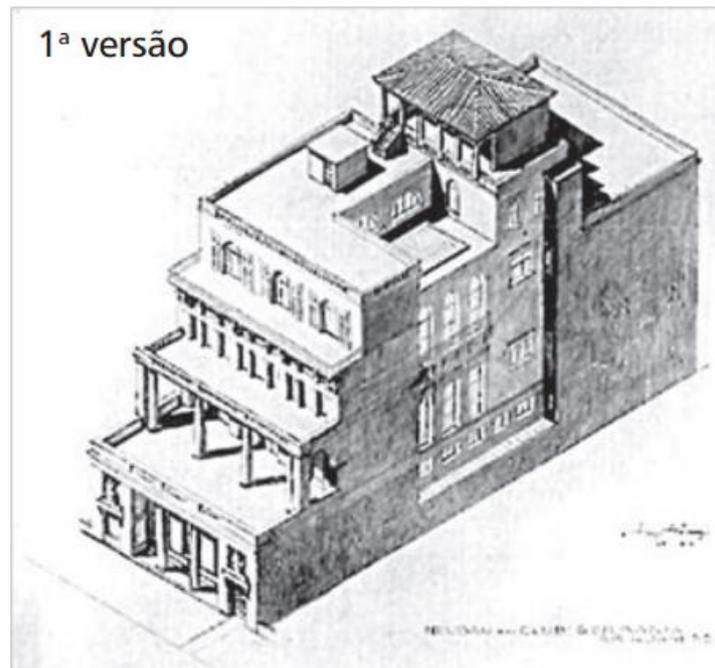
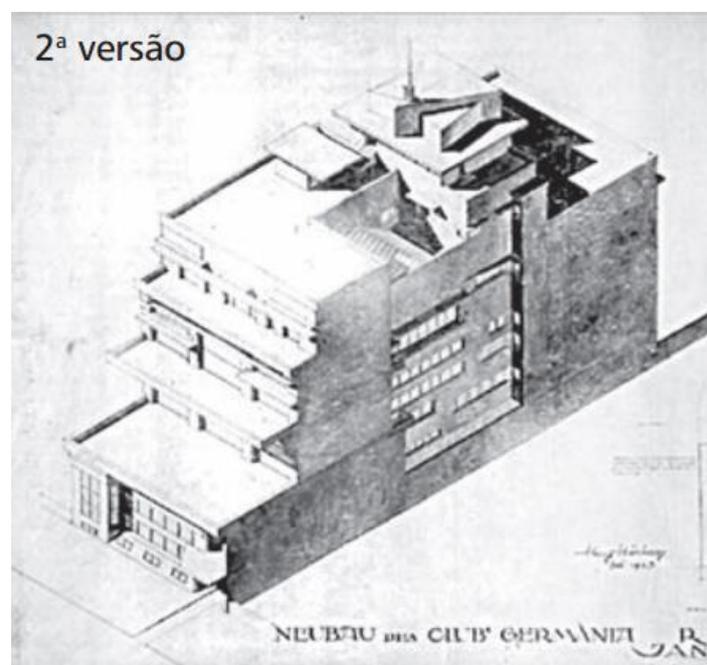


FIGURA 40 - Duas versões do projeto de Hugo Häring para o Club Germania no Rio de Janeiro. Acima, o projeto apresentado ao Club. Abaixo, o projeto apresentado na 1ª *Bauhausausstellung*

Fonte: MOREIRA, Pedro. "A cultura arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil 1880-1945" In *Martius-Staden-Jahrbuch*. N.52, 2005



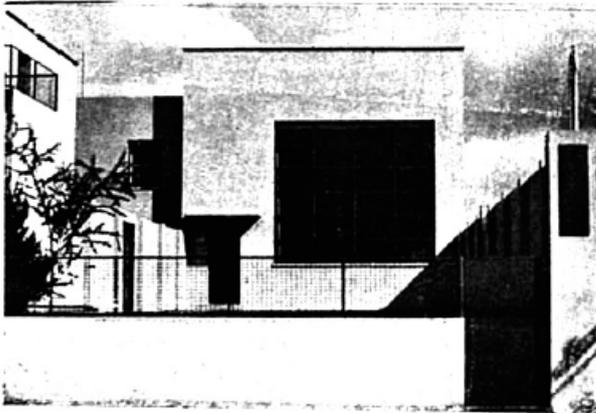


FIGURA 41 - “Reclame” da Revista Base
“Escola de Arte Lasar Segall”.

Fonte: Revista Base, N. 1, Ano 1933.

e s c o l a d e a r t e
l a s a r s e g a l l
44, rua afonso celso - vila mariana - s. paulo

FIGURA 42 - “Reclames” da Revista Base
“Klabin Irmãos & Cia.”.

Fonte: Revista Base, N. 1, Ano 1933.

KLABIN IRMÃOS & CIA.

SECÇÃO DE MANUFATURA
NACIONAL DE PORCELANAS

RUA DO CARMO, 66
CAIXA POSTAL 1622
RIO DE JANEIRO
TELEFONE 4-5515



JOHN GRAZ
ARTISTA
DECORADOR

DIRECCAO ARTISTICA DE RESIDENCIAS
RUA ITAMBÉ 37 - TEL: 45928 S. PAULO

FRANZ TIMON - RUA DA RELACÃO, 31 - TEL. 9-3895

FIGURA 43 - “Reclames” da Revista Base “John
Graz, Artista e Decorador”.

Fonte: Revista Base, N. 1, Ano 1933.

12. Juli 1935.

Herrn Architekt Alex Alberg,
 Rua Paul Redfern, N.º. 36,
 Ipanema,
 Rio de Janeiro.

From the collections of the
 Houghton Library.
 Not to be reproduced or quoted
 without permission.

Sehr geehrter Herr,

Wir haben vor kurzem unsere diesjährige Delegiertenversammlung in Amsterdam abgehalten und bei dieser Gelegenheit wurde über die verschiedenen Gruppen referiert. Ich habe auch Ihre Bemerkungen erwähnt und bedauert, dass die CIAM. nichts mehr von Ihnen gehört haben. Immerhin möchten wir nicht versäumen, Ihnen das Protokoll der Amsterdamer Sitzungen zuzusenden.

Mit vorzüglicher Hochachtung:

12/435

FIGURA 44 - Carta de Walter Gropius a Alexander Alberg, 12 de Julho de 1935.

Fonte: Gropius Archives, Houghton Library of the

Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, USA. apud MOREIRA, Pedro, 2005.

“Caro Senhor,

nós realizamos há pouco nossa reunião anual dos Delegados em Amsterdam, e nessa ocasião foram feitos relatos sobre os diversos grupos. (Nesse contexto) eu avantei seus esforços e lamentei que os CIAM não mais receberiam notícias suas, mas, de qualquer maneira, não queremos perder a oportunidade de enviá-lhe os protocolos das reuniões em Amsterdam.

Com minhas cordiais saudações” (Tradução de Pedro Moreira)



FIGURA 45 - Situação atual do Hotel Atlântico Business, antigo Hotel Ambassador
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014.



FIGURA 46 - Fachada do Hotel Ambassador, Rua Senador Dantas, nº25
Fonte: CANEZ, Ana Paula. Arnaldo Glodosch: O edifício e a metrópole. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2008, p.142.



FIGURA 47 - Vista do conjunto de edifícios da Rua Paul Redfern
Fonte: Arquivo Pessoal Alexander Altberg, apud MOREIRA, Pedro, 2005.

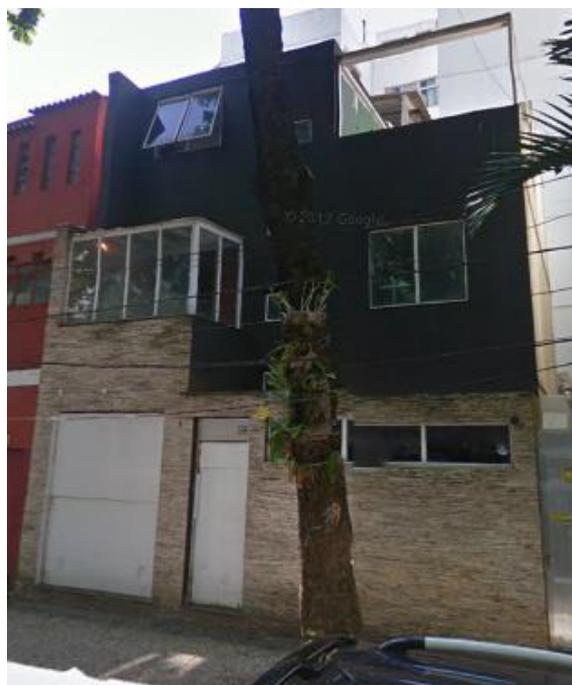


FIGURA 48 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern nº36
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014



FIGURA 49 - Atual situação da casa da rua Paul Redfern.
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014.

FIGURA 50 - Planta de reforma das atuais instalações
Fonte: Arquivo Osteria Dell'Angolo.

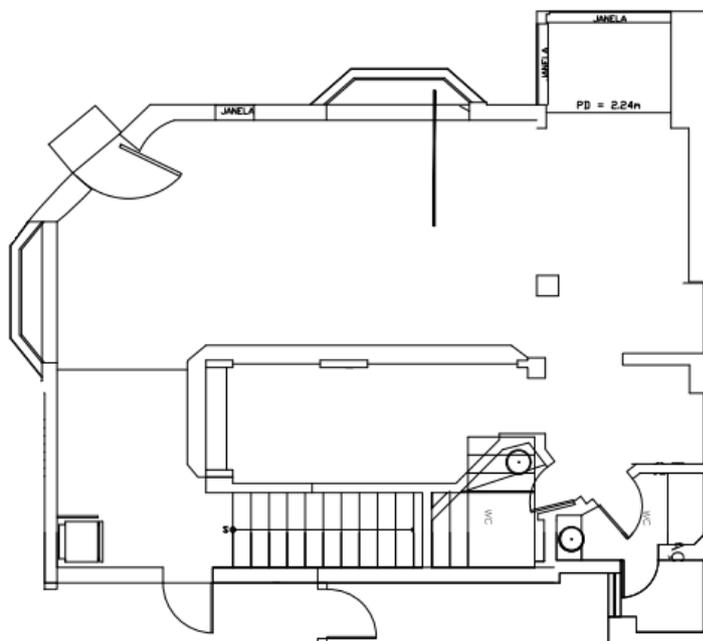




FIGURA 51 - Prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern n.º. 32.
Fonte: REVISTA BASE, N.º. 2, 1933.



FIGURA 52 - Situação atual do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern n.º. 32.
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014.



FIGURA 53 - Irmgard Schwabe, primeira esposa de Altberg, na cobertura do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern n° 32.

Fonte: Arquivo Pessoal Alexander Altberg, apud MOREIRA, 2005.

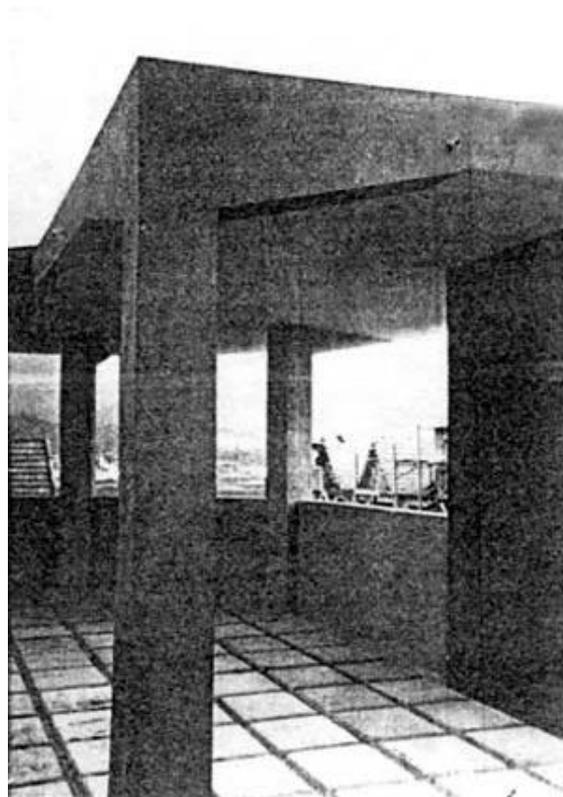


FIGURA 54 - Cobertura do prédio de apartamentos da Rua Paul Redfern n° 32.
Fonte: Arquivo Pessoal Alexander Altberg, apud MOREIRA, 2005.



FIGURA 55 - *Hufeisiedlung* em Berlim, projeto de Bruno Taut em colaboração com Martin Wagner, 1925-33
Fonte: Wikipedia.de, verbete "Bruno Taut", acessado em 27 de julho de 2014

FIGURA 56 - *Hufeisiedlung* em Berlim, projeto de Bruno Taut em colaboração com Martin Wagner, 1925-33
Fonte: Wikipedia.de, verbete "Bruno Taut", acessado em 27 de julho de 2014



FIGURA 57 - *Schillerparksiedlung* em Berlin-Wedding, projeto de Bruno Taut de 1924
Fonte: Wikipedia.de, verbete "Bruno Taut", acessado em 27 de julho de 2014

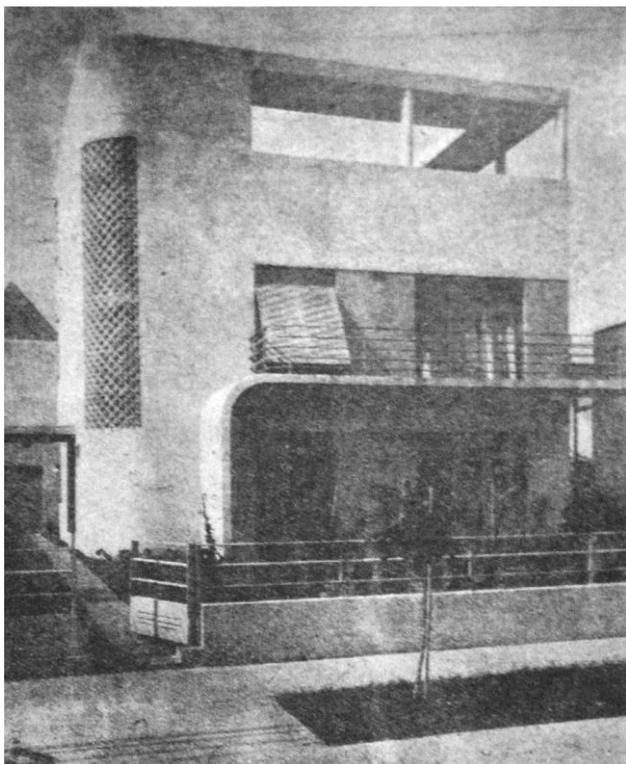


FIGURA 58 - Fachada principal e detalhe da varanda da casa de Adalberto Vertez na Rua Paul Redfern
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n°.13, Ano III, 1934, p.139.



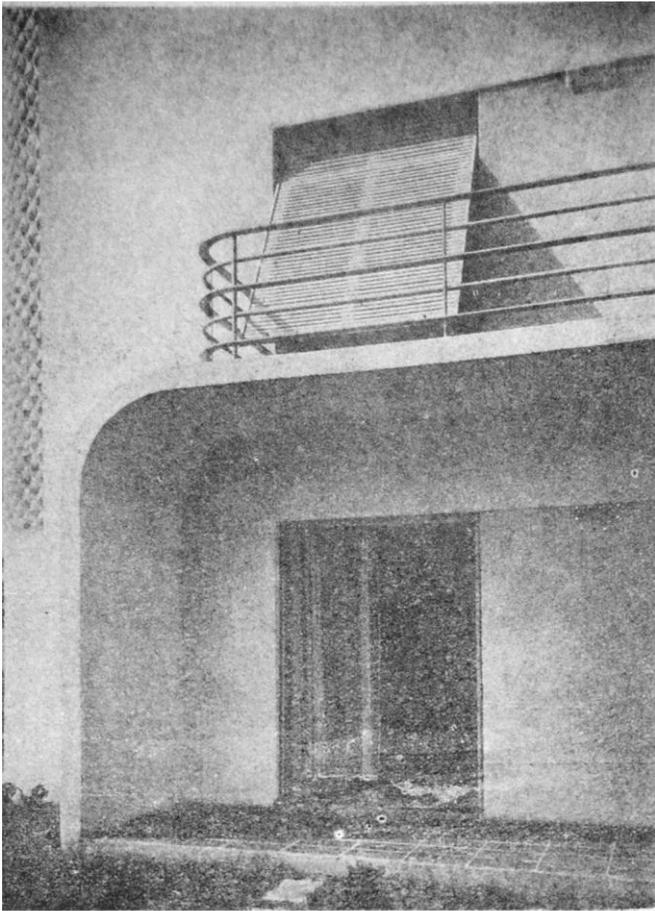


FIGURA 59 - Detalhe da varanda na fachada principal da Casa de Adalberto Vertecz

Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.13, Ano III, 1934, p.140.

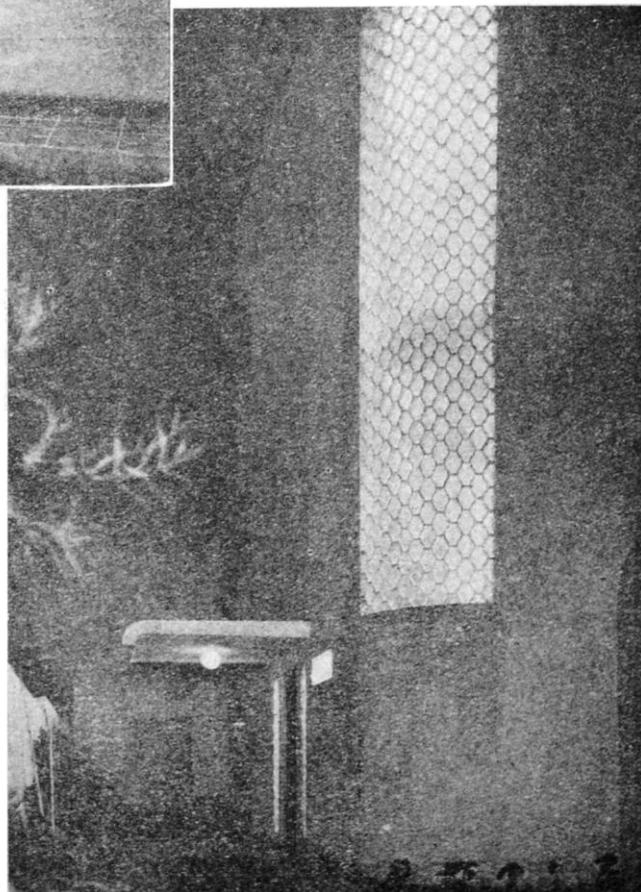


FIGURA 60 - Vista do *hall* da escada da casa de Adalberto Vertecz à noite.

Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.13, Ano III, 1934, p.140

FIGURA 61 - Fachada principal da Casa de Adalberto Vertecz
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.13, Ano III, 1934, p.141.

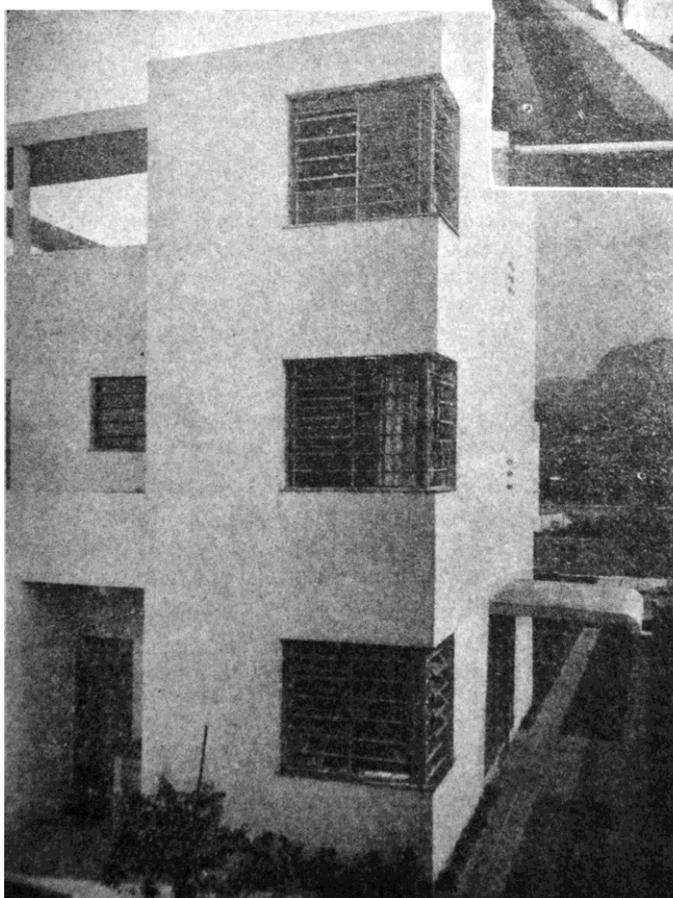
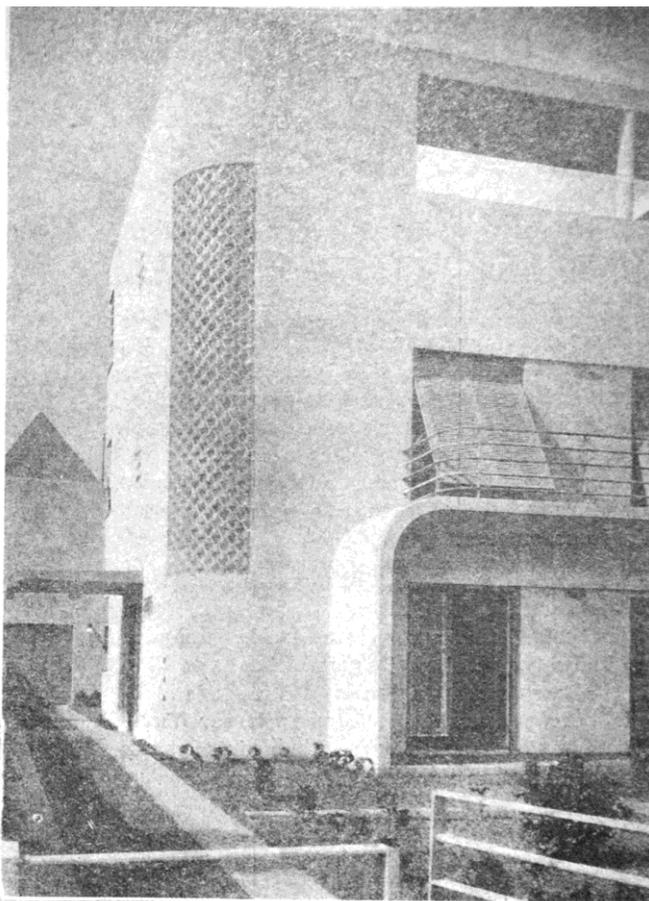


FIGURA 62 - Vista da parte anterior da Casa de Adalberto Vertecz
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.13, Ano III, 1934, p.141.

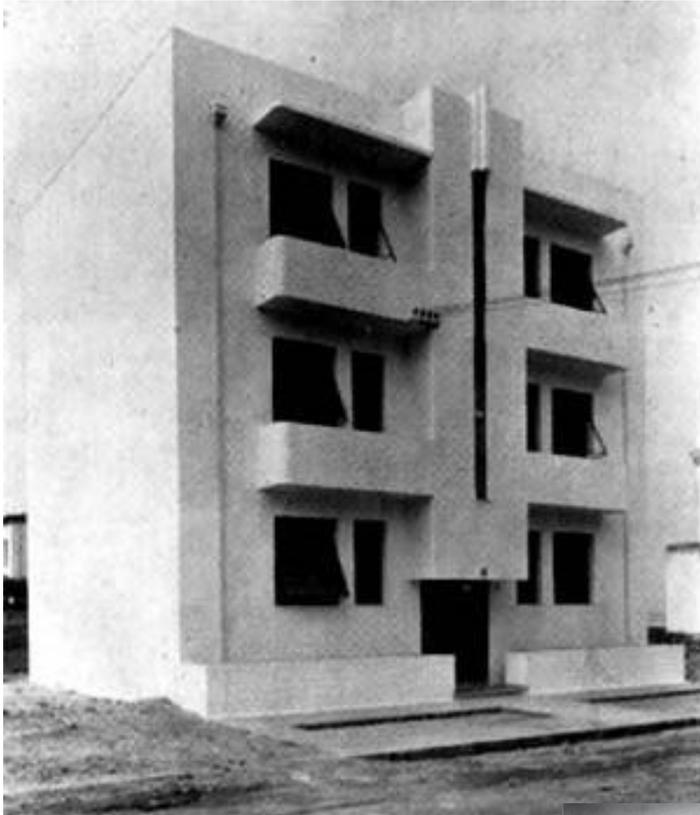


FIGURA 63 - Prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina n.º.12
Fonte: Arquivo pessoal Alexander Altberg, apud MOREIRA, 2005.



FIGURA 64 - Apartamentos Gosstrack, projetado por Mosei Ginzburg
Fonte: Wikipedia, verbete “Mosei Ginzburg”, acessado em 27 de julho de 2014.



FIGURA 65 - Situação atual do prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina n.º 12.

Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



FIGURA 66 - Detalhe da atual varanda do prédio de apartamentos da Rua Rainha Guilhermina n.º 12.

Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



FIGURA 67 - Perspectiva do projeto de uma casa às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas
Fonte: Arquivo Pessoal Alexander Altberg, In MOREIRA, Pedro. "Alexandre Altberg e a
Arquitetura Nova no Rio de Janeiro". *Arquitextos* n° 058. São Paulo, Portal Vitruvius, mar.
2005.

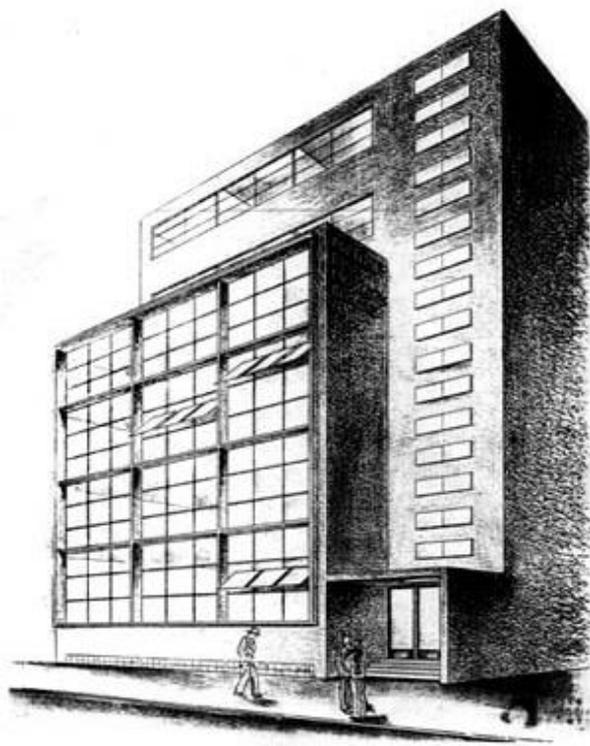


FIGURA 68 - Fachada do Montépíio dos Empregados Municipais
 Fonte: Arquivo Pessoal Alexander Altberg, In MOREIRA, Pedro. "Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro". *Arquitextos* n° 058. São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2005.

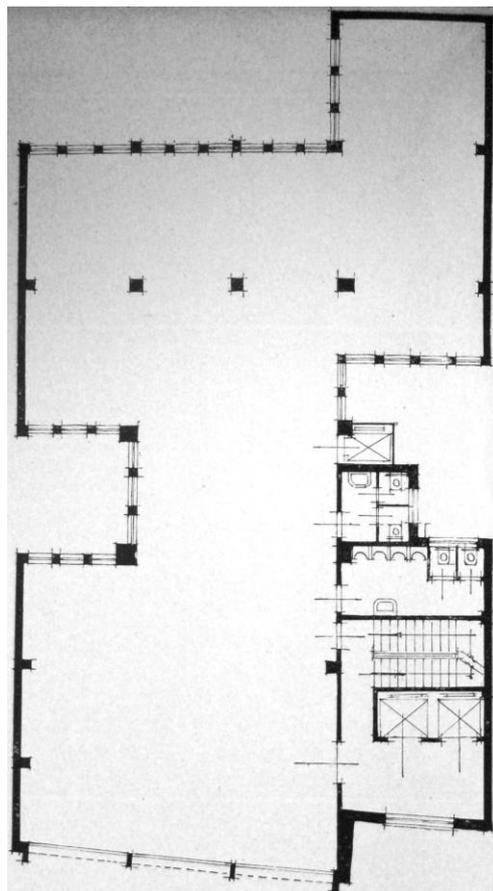


FIGURA 69 - Planta do Montépíio dos Empregados Municipais
 Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, Ano 1934, p.608.

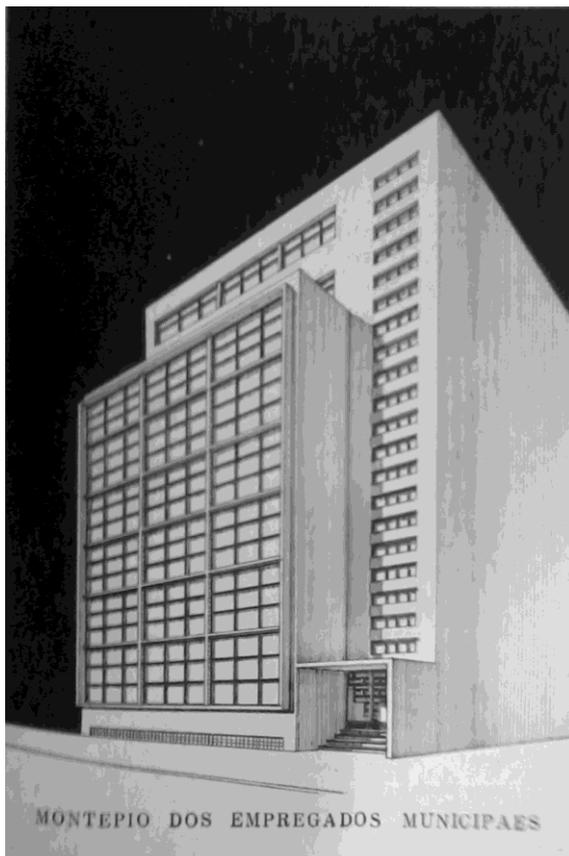


FIGURA 70 - Fachada do Montépío dos Empregados Municipais
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, Ano 1934, p.609.



FIGURA 71 - Fachada do Montépío dos Empregados Municipais em construção
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, Ano 1934, p.609.

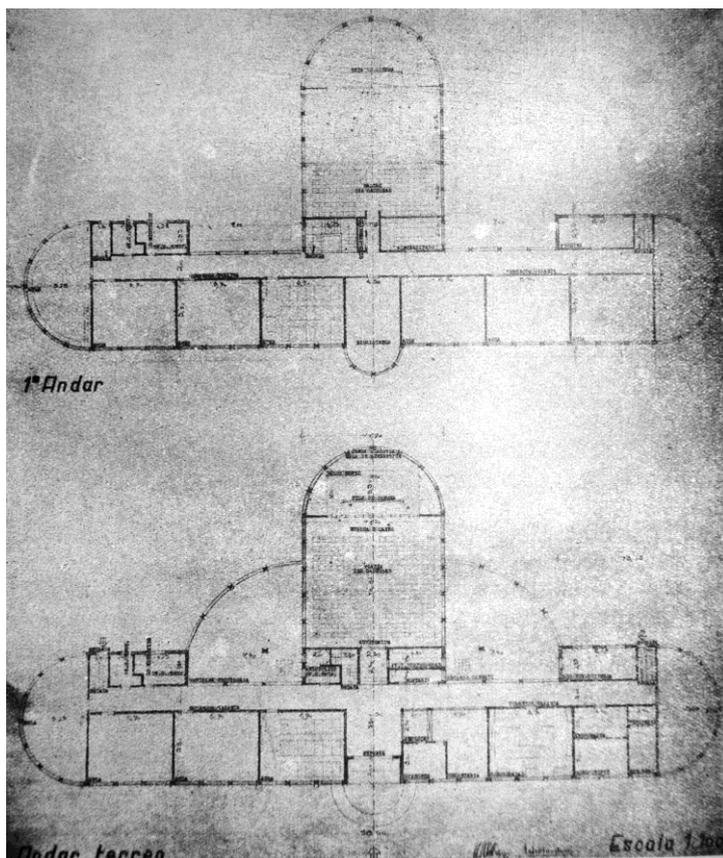


FIGURA 72 - Planta da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus
 Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.10, Ano II, 1934, p.8.

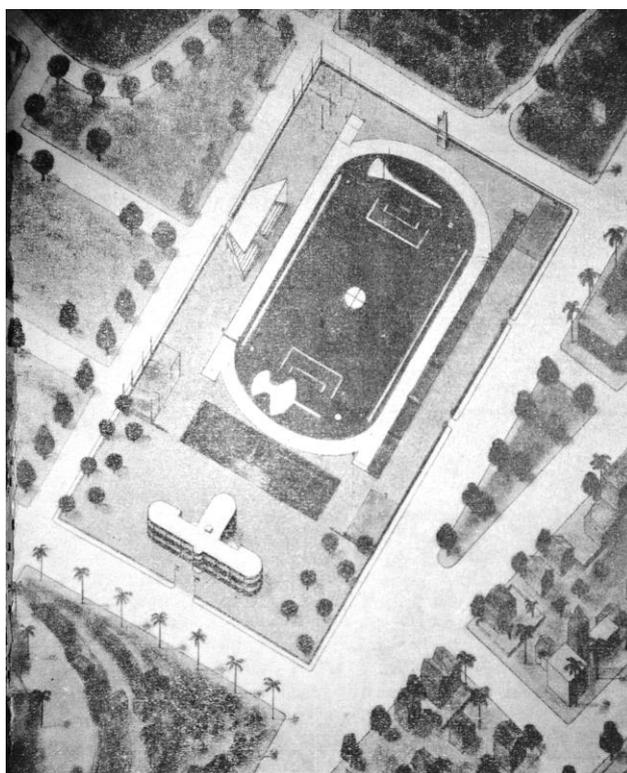


FIGURA 73 - Vista em perspectiva aérea da implantação da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus
 Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.º.10, Ano II, 1934, p.7.

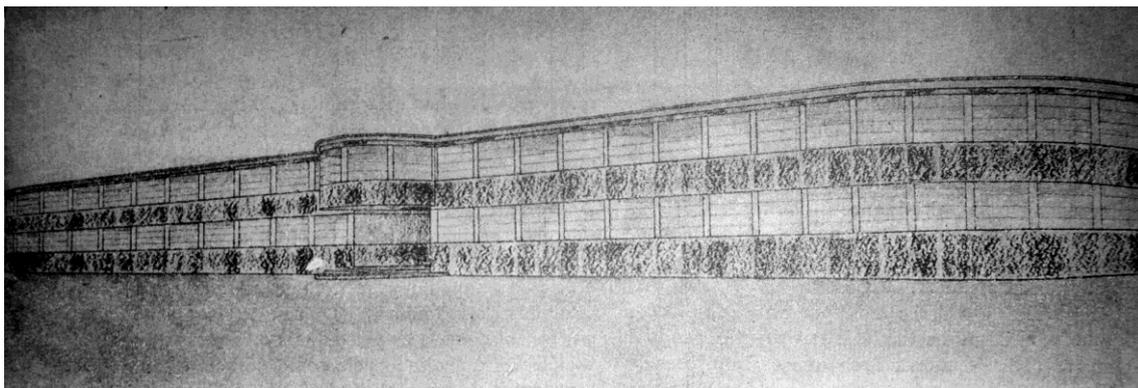


FIGURA 74 - Perspectiva da fachada da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus
Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, nº.10, Ano II, 1934, p.6.

FIGURA 75 - Fachada da loja Rudolf Petersdorff em Breslau, projetada por Erich Mendelsohn, 1927-28
Fonte: Wikipedia.de, verbete “Erich Mendelsohn”, acessado em 27 de julho de 2014.



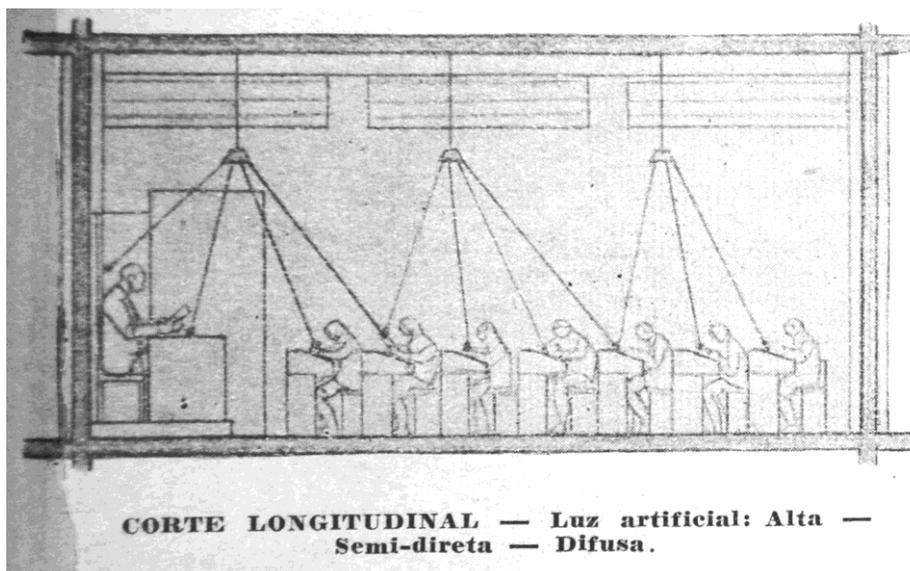


FIGURA 76 - Diagramas de iluminação e aeração das salas de aula da Escola com Parque Desportivo de Ilhéus

Fonte: Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, nº.10, Ano II, 1934, p.9.

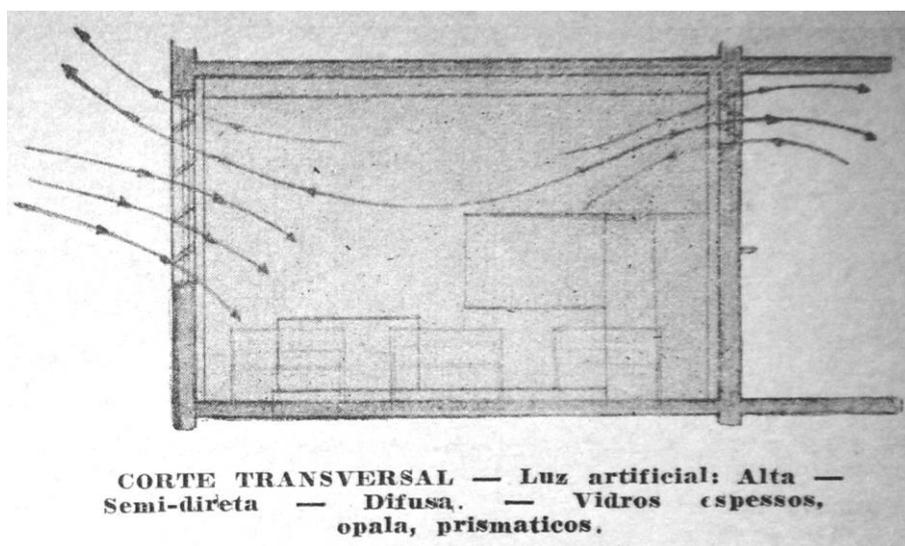




FIGURA 77 - Implantação e entorno do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 78 - Fachada do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 79 - Situação atual da fachada do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 80 - Vista lateral do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 81 - Entrada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 82 - Fachada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.



FIGURA 83 - Arquibancada do Estádio Mário Pessoa do Ginásio Municipal de Ilhéus, BA.
Fonte: Arquivo Pessoal Prof. Hugo Segawa.

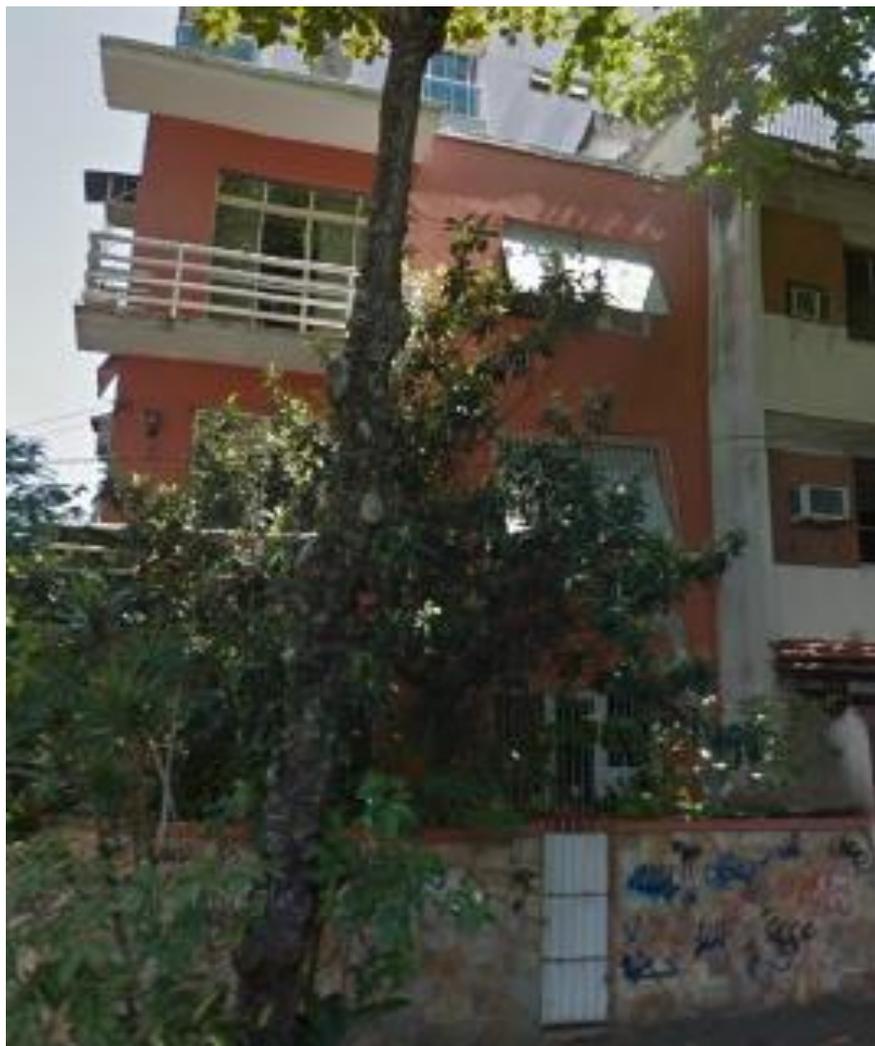
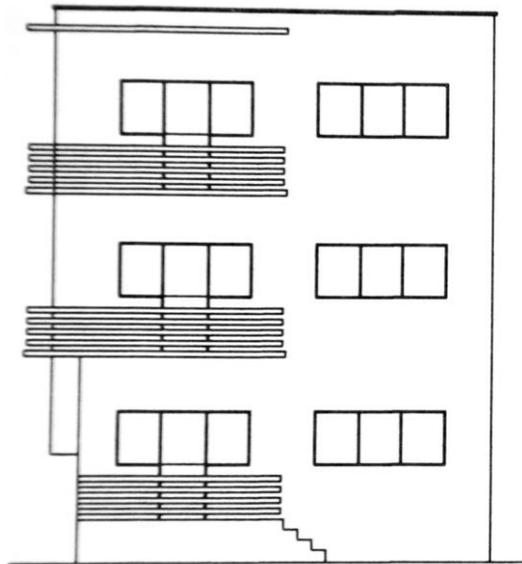


FIGURA 84 - Fachada do prédio de apartamento da Rua Joana Angélica nº. 234.
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014



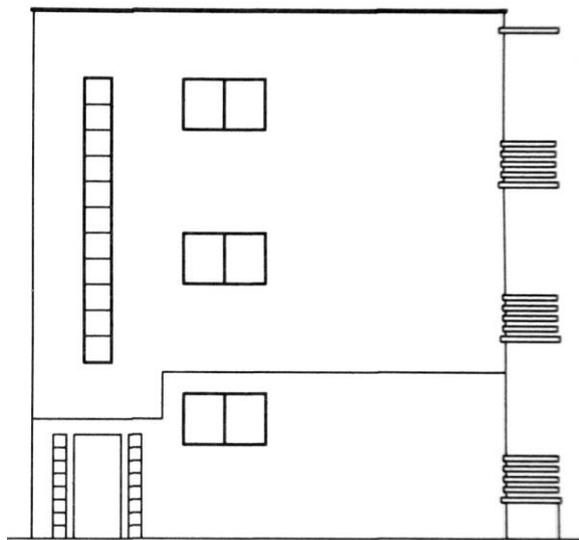
FIGURA 85 - Lateral do prédio de apartamento da Rua Joana Angélica n.º. 234.
Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



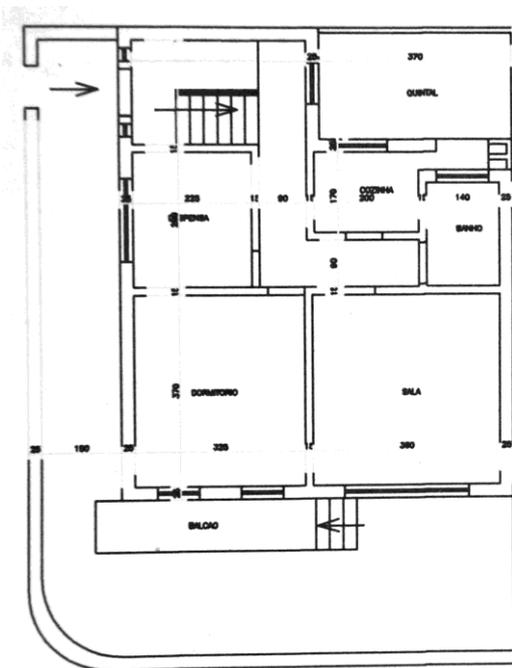
FACHADA DA RUA JOANA ANGÉLICA
ESCALA 1/50

FIGURA 87 - Lateral do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n.º.234, à Rua Alberto de Campos.
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

FIGURA 86 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n.º.234.
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro



FACHADA DA RUA ALBERTO DE CAMPOS
ESCALA 1/50



ANDAR TERREO
ESCALA 1/50

FIGURA 88 - Planta do prédio de apartamentos da Rua Joana Angélica, n.º.234.
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

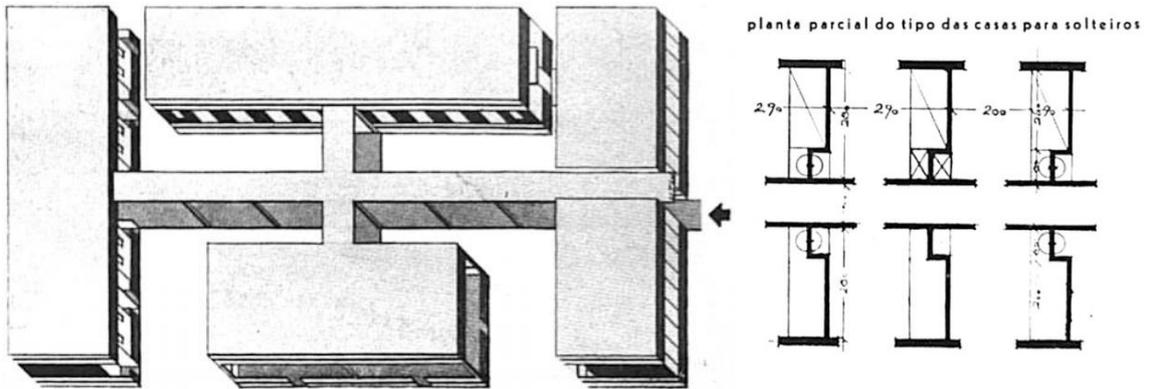


FIGURA 89 - Perspectiva aérea e planta parcial da habitação de solteiros da Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal de Vassouras, RJ.
Fonte: Revista Base, n.º.2, 1933, p.29.

FIGURA 90 - Maquete da Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal de Vassouras, RJ.
Fonte: Jornal "A NOITE", 9 de agosto de 1932.

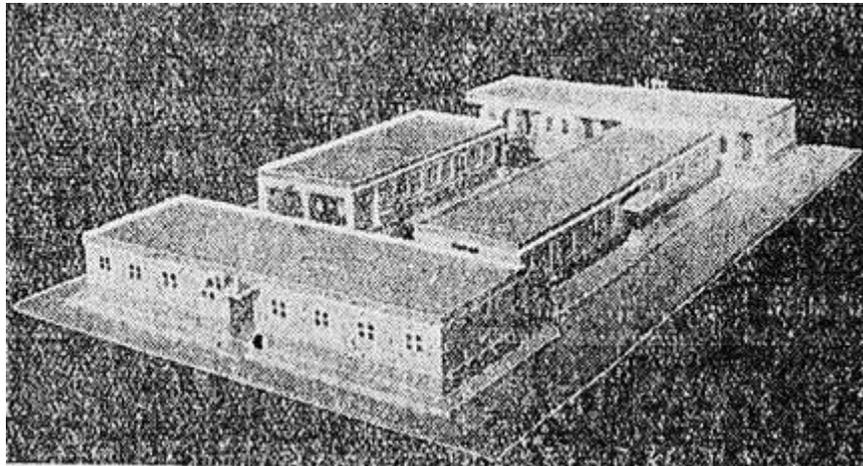
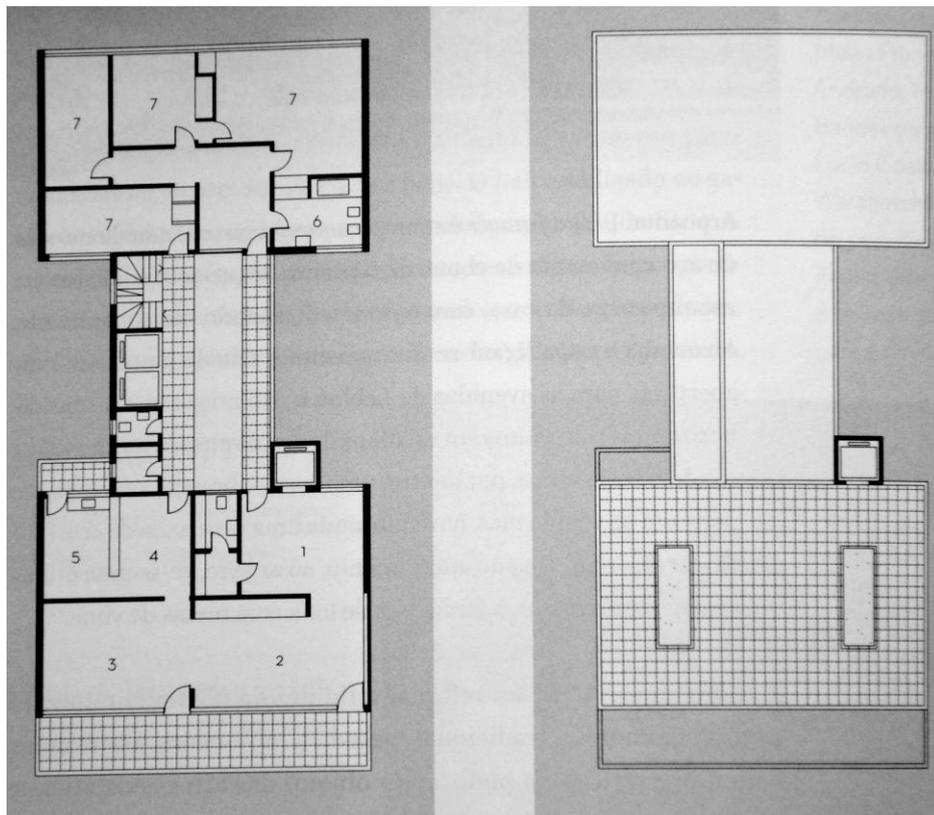




FIGURA 91 - Convite e planta da Exposição de um Apartamento Moderno

Fonte: LIRA, José Tavares Correia de. Warchavchik: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, pp. 296, 298 .



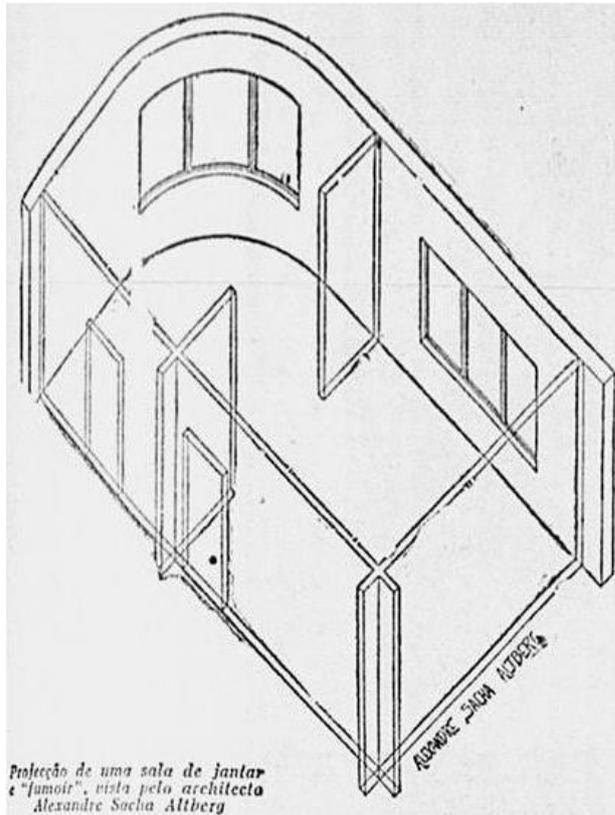


FIGURA 92 - Projeção de uma sala de jantar e *fumoir* assinada por Alexandre "Sacha" Altberg

Fonte: JORNAL "A NOITE". Rio de Janeiro, 14 de março de 1932.

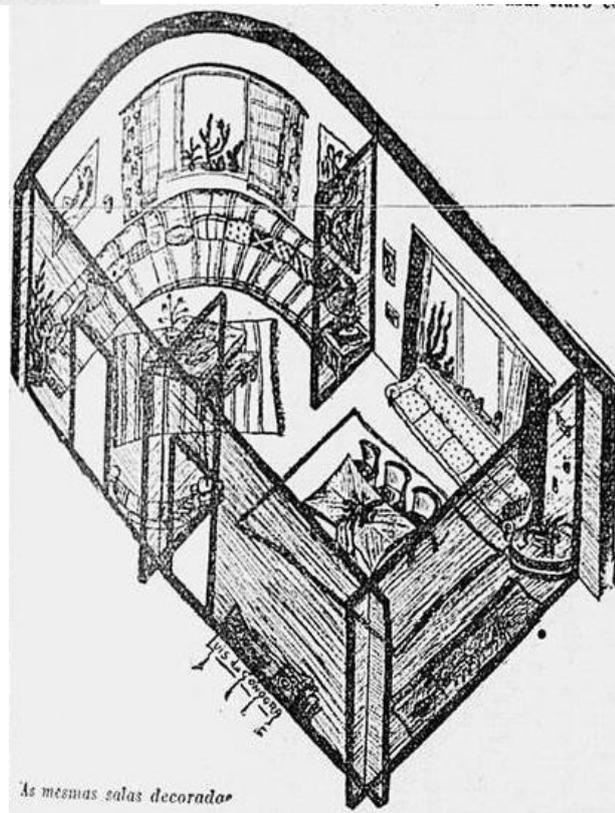


FIGURA 93 - Projeto de decoração para sala de jantar e *fumoir* assinado por Luis da Gongora

Fonte: JORNAL "A NOITE". Rio de Janeiro, 14 de março de 1932.



FIGURA 94 - Situação atual do prédio de apartamentos da rua Vinicius de Moraes nº.198
Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



FIGURA 95 - Situação atual do prédio de apartamento da rua Vinicius de Moraes, n°.204.
Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



FIGURA 96 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua General Venâncio Flores com Dias Ferreira nº. 506

Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto



FIGURA 97 - Fachada do prédio de apartamentos da Rua General Venâncio Flores com Dias Ferreira nº. 506

Fonte: Arquivo pessoal Liszt Vianna Neto

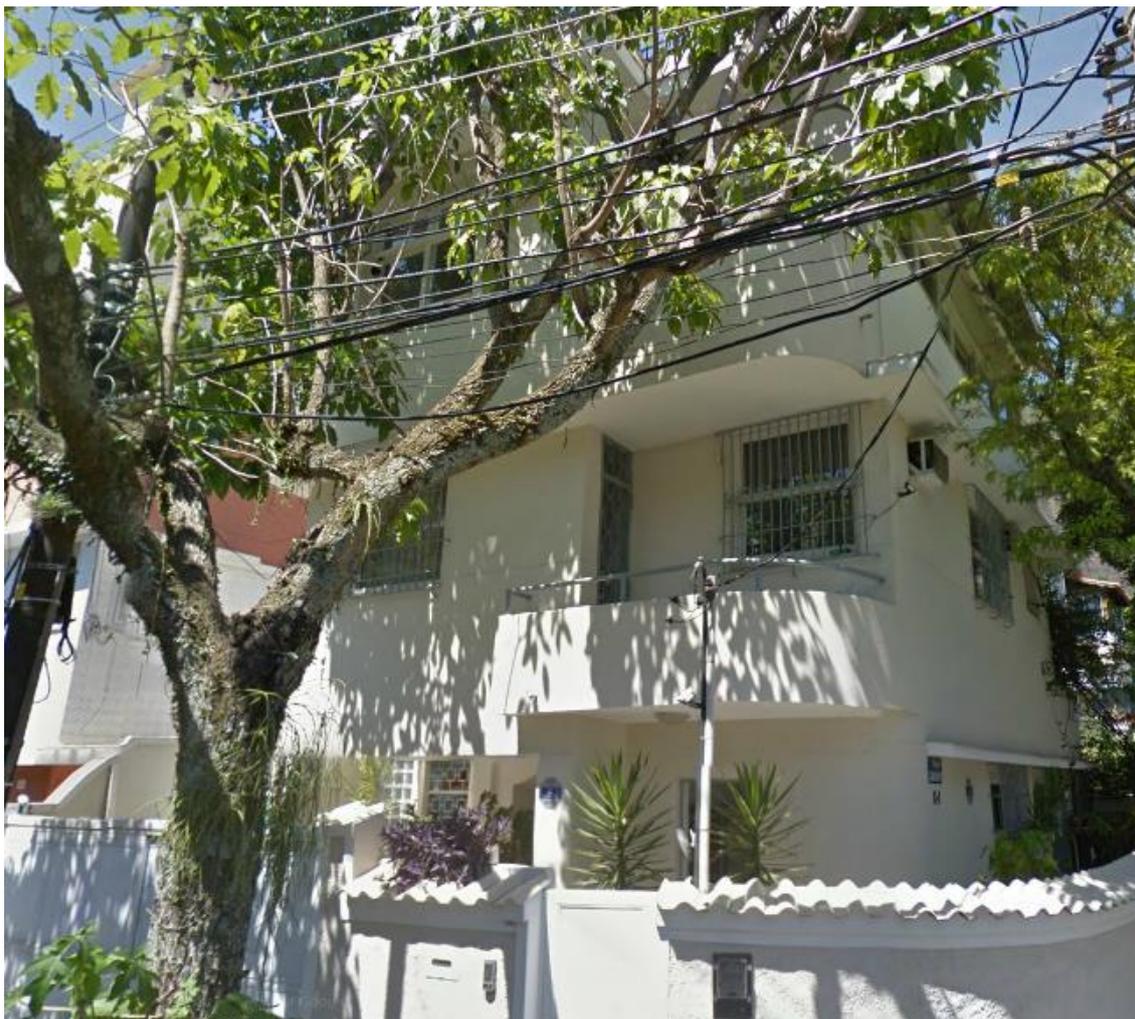


FIGURA 98 - Fachada do prédio de apartamentos Rua Cândido Gaffrée, nº.64.
Fonte: Google Street View, acessado em 27 de julho de 2014.

4 CONCLUSÃO

*Sic transit gloria mundi*⁴⁰

“Calçando as botas” de Alexander Altberg, acompanhamos seu caminho de Berlim ao Rio de Janeiro. Vindo de uma família judaica que aderira ao comunista após a crise de 1929, era natural a inserção de Altberg no contexto modernista que durante a República de Weimar se ocupava quase exclusivamente das questões da habitação proletária e do urbanismo visando uma nova sociedade. Em sua cidade-natal usufruiu do contato com o círculo restrito de sociabilidade de arquitetos modernistas judeus em Berlim, como Erich Mendelsohn, Richard Neutra, Bruno Taut e principalmente Arthur Korn. Como a maioria dos jovens de sua época, integrou diversos grupos próximos à causa sionista, comunista e ao *Wandervögel*. Tamanha experiência Altberg trouxe para o Brasil, junto com sua bagagem e seu violoncelo.

No “país do futuro”, Altberg testemunhou as rápidas mudanças pela qual a política e a arquitetura passavam após 1930. Apesar disso, Altberg se aclimatou muito rapidamente. Em menos de três anos após sua imigração já se encontrava no centro do turbilhão modernista em expansão no Rio de Janeiro, tendo acesso às figuras mais centrais do campo. Sentiu-se mais à vontade entre outros imigrantes, integrando-se à comunidade de artistas e músicos alemães da Pró-Arte e buscando se associar a outros arquitetos imigrados. Sua breve carreira consistiu, grosso modo, em pequenos prédios de apartamentos financiados pela própria família e na incomparável revista *Base*, criada a partir de seu protagonismo e da colaboração da rede de contatos que tecera. Com o agravamento de todas as adversidades, a trajetória de Altberg caminhou junto à de tantos outros imigrados em direção ao recrudescimento das tensões entre o nacional e o estrangeiro, ao longo da Segunda Guerra e do Estado Novo.

Excluída de nossa investigação ficam as incontáveis histórias de Altberg, de seus anos de *bon vivant* - as vezes quase um dândi -, seus relatos das amizades boêmias com outros imigrados, suas viagens por todo o globo, seus casos com várias mulheres –

⁴⁰ Expressão usada frequentemente nas memórias de Altberg referindo-se aos momentos mais graves de sua biografia. A frase latina – que significa literalmente “Assim passa a glória do mundo”, interpretado como “as coisas mundanas são passageiras” - tem origem na cerimônia de coroação papal, na qual a frase era repetida enquanto um tecido era queimado diante do papa, simbolizando a brevidade da vida e da honra terrena.

aparte suas quatro esposas. Sem tais histórias perdemos a dimensão da “vida de artista”, que segundo Altberg era gente “mais alegre”, e que vai muito além de sua atuação profissional e engajamento político, mas que também fazia parte do *ethos* moderno.

Dependendo inicialmente da aquisição de lotes por Falk Altberg, seu pai, Alexander teve problemas ao manter os negócios em família. Apesar da renda dos aluguéis ser dividida, a venda dos apartamentos, segundo Altberg, ocorria à sua revelia (ALTBURG, 2008, p.62). Outro fator importante foi inflação que delapidou o patrimônio familiar, dificultando as empreitadas com financiamento próprio.

Buscando atuar como arquiteto, e tendo sucesso limitado pelas diversas razões que relatamos ao longo do trabalho, Altberg passou a trabalhar também como construtor, sendo contratado para muitas reformas de lojas. Após alguns anos, obtendo pouco êxito, tornou-se dono de um antiquário. Seu ofício de antiquarianista o levou a muitas viagens em cidades coloniais da América portuguesa e hispânica, especialmente à Minas Gerais e à região nordeste do Brasil, à procura de imagens sacras barrocas – atendendo à ávida demanda da elite cultural modernista carioca. Ciente da demanda em sua loja por móveis para decoração de lojas, Altberg compra uma marcenaria, consegue um sócio francês que era um bom desenhista, e passa a ser contratado para a reforma de muitas lojas – boa parte de imigrantes europeus. Altberg parece seguir o caminho “natural” dos arquitetos emigrados para a América Latina, impelido pelas dificuldades em direção às outras “artes da forma” que não a arquitetura - como as artes gráficas, o design, a movelaria, o antiquarianismo -.

Com isso, podemos compreender que o sucesso profissional restrito de Altberg, assim como de tantos outros arquitetos europeus imigrantes, se deve não apenas ao fato dele ser estrangeiro, judeu ou comunista, mas também por ele ser moderno. E ser moderno, nesse contexto, remete a um *ethos* cosmopolita, internacionalista, de matriz racionalista e socialista. Ser moderno era o verdadeiro obstáculo ao comprometimento do campo arquitetônico nacional com o Estado. Para que tal comprometimento existisse foi preciso reduzir o modernismo a outra coisa, algo que só poderia remeter a ele como formulário, estilo ou nomenclatura.

Assim, podemos retomar hipóteses levantadas inicialmente em nossa investigação. Interpretando a função do campo cultural segundo Bourdieu, identificamos a função do grupo dominante do campo arquitetônico modernista

brasileiro de legitimizar o discurso oficial da nação sob Getúlio Vargas. Há um processo concomitante de desarticulação e deslegitimação dos elementos estranhos ao grupo dominante, que seriam marginalizados em sua posição relativa ao campo. Esses diversos grupos marginalizados seriam compostos por arquitetos imigrantes – que não encarnariam a matriz “verdadeiramente” nacional –, mas também por arquitetos modernistas “dissidentes” do resto do país, que tiveram sua atuação no campo reduzida nacionalmente, ou circunscrita regionalmente, pelo grupo dominante, especialmente nos empreendimentos públicos. Nesse sentido, o “regional” é tudo aquilo que é contido pelo grupo dominante, diferentemente do estrangeiro, que lhe é alheio. Vale a alegoria varguista da cerimônia de queima das bandeiras estaduais: o nacional surge das cinzas do regional. No projeto nacional pós-1930, a trajetória individual e coletiva do imigrante era um obstáculo a ser vencido.

5 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.. *Minima moralia, reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- AKADEMIE DER KÜNSTE KATALOG. *Bruno Taut*, 1880-1838, Berlin-West, 1980.
- ALTBERG, Alexander. *Memórias*. Não publicado.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo; Editora 34, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Editora Record, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia 2002.
- ATA DA ASSEMBLÉIA GERAL EXTRAORDINÁRIO DO CLUB DE ENGENHARIA, 31 de agosto de 1942.
- AZEVEDO, Paulo Ormindo de. “Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia”. *Arquitextos* nº 081.01 São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2008.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil*. Escola de Comunicações e Artes, USP, 1980.
- BAUHAUS GRÜNDUNGSMANIFEST, 1919.
- BAUHAUS ZEITSCHRIFT, 1926-1931.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996
- BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Univ. São Francisco: Ed. FGV, 2001.
- CADERNOS DE TIPOGRAFIA. Nº.4, 2007.
- CAMPOS, Márcio Correia. *Sobre Miscigenação, Falta de Tradição e Orquídeas: A nacionalização da Arquitetura Moderna Brasileira nas revistas de Arquitetura de Língua Alemã, Docomomo*.
- CANEZ, Ana Paula. *Arnaldo Gladosch: O edifício e a metrópole*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2008.
- CANUTO, Renata. *Marco Altberg, muitos cinemas*. São Paulo: 2010.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA PROLETÁRIA. Berlin: 1931.
- CETTO, Max. *Moderne Architektur in Mexico*. Stuttgart:1961.

CONGRESSO NACIONAL DE CRITICOS DE ARTE, ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRITICOS DE ARTE. *Anais do II Congresso Nacional de Criticos de Arte*, realizado em São Paulo pela Secção Nacional da Aica, de 12 a 15 de dezembro de 1961. Rio de Janeiro: Tupy, 1961.

COSTA, Lúcio. *Arquitetura Brasileira*. Rio de Janeiro: Série “Os Cadernos de Cultura“, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

COSTA, Lucio. “Imprévu et Importance de la Contribution des Architectes Brésiliens”, in *L’Architecture D’Aujourd’hui*, n. 42-43, agosto, 1952, p. 7.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

CURTIS, William J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre, Bookman, 2008.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus*. Taschen, 2006.

FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2000.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a Introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. Museu de arte de São Paulo, 1965.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FROTA, Lélia Coelho. *Alcides Rocha Miranda, caminhos de um arquiteto*. Editora UFRJ, 1993.

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

GOLD, John Robert. *The Experience of Modernism: Modern Architects and the Future City, 1928-53*. Cambridge: The University Press, p.153.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds*. Nova York, MoMa, 1943, p. 81 e 144.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília, Cultura urbana e arquitetura na América Latina*.

GORELIK, Adrian; LIERNUR, Jorge Francisco. *La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en Mexico, 1938-1949*. Buenos Aires: Proyecto, 1993.

HAYS, K. Michael. *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1992.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *The international style*. New York: 1966.

HOFFMANN, Hubert. *Erinnerungen an Arthur Korn*. Revista “*Der Aufbau*”.

- KLIEMANN, Helga. *Die Novembergruppe*. Berlin: Gebr. Mann, 1969.
- HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política em Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993, p.181.
- INTERCÂMBIO. Ano I-III, Rio de Janeiro, 1938.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas, Duas viagens*. São Paulo: Ateliê editorial.
- JORDY, William H. *American Buildings and Their Architects. Vol. 5. The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*. Nova York: Oxford University Press, 1972.
- JUNKER, Wolfgang (org.). *Architektur der DDR*. Berlin: 1981.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo SP, Nobel, 1990.
- KOPP, Anatole. *Constructivist Architecture in the USSR*. Academy Editions, 1985.
- KORN, Arthur. *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*. Berlim, 1929.
- KORN, Arthur. *History builds the town. Londres*, 1953.
- KORN Arthur; FRY, Maxwell; SHARP, Dennis. *The M.A.R.S. Plan for London*. Perspecta, Vol. 13, 1971.
- LACERDA, Carlos. *Rosas e pedras de meu caminho*. Brasília, DF: Ed. UnB: FUNDAMAR, 2001.
- LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e nacionalismo: O jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. Tese de pós-doutorado defendida pela Fapesp-Unicamp.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- MATTOS, Cláudia V. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

- MINDLIN, Henrique Ephim. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro e Amsterdam: Colibris Editora, 1956.
- MOREIRA, Pedro. “A cultura arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da Arquitetura Moderna no Brasil - 1880-1945” In *Martius-Staden-Jahrbuch*. N.52, 2005.
- MOREIRA, Pedro. “Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro”. *Arquitextos* n° 058. São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2005.
<<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o 'perigo vermelho': o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.
- NICOLAI, Bernd (Org.). *Architektur und Exil, Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Porta Alba Verlag, Trier, 2003.
- NOBRE, Ana Luísa. *Carmen Portinho*. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1999.
- PORTINHO, Carmen. *Por toda a minha vida*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, 2005.
- REVISTA BASE. N^{os}.1-3. Rio de Janeiro, 1933-34.
- RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato: (arquivo Gustavo Capanema)*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, c1982.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/ FGV, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- MATTOS, Cláudia V. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke: a arte de bem projetar e construir*. PW Editores, 2012.

- VIANNA NETO, Liszt. *O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX*. Dissertação de mestrado defendida pelo Departamento de História da UFMG, 2011.
- VIANNA NETO, Liszt. *Revista Base: Arte gráfica alemã no modernismo brasileiro*. Monografia de graduação defendida pelo Departamento de História, UFMG, 2008.
- WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do Século XX e outros escritos*. Cosac Naify, 2006.
- WEIMER, Günter. *Arquitetos e Construtores no Rio Grande do Sul - 1892 - 1945*. UFSM, 2004.
- WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da Imigração Alemã no RS*. Editora Est, 2004
- WEIMER, Günter. *Arquitetura Modernista Em Porto Alegre Entre 1930 e 1945*. Unidade Editorial, 1998.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: 1987.
- ZEESE, Andreas. *Die vergessene Moderne: Arthur Korn - Architekt, Urbanist, Lehrer (1891-1978). Leben und Werk eines jüdischen Avantgardisten in Berlin und London*. Tese defendida pela Universidade de Viena, 2010.
- ZEVI, Bruno. *Arquitectura e historiografia*. Buenos Aires: 1951.
- ZEVI, Bruno. *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

6 ANEXO

6.1 Pequeno dicionário de artistas e arquitetos relacionados à Pró-Arte

Fleius, Max – Fleiuss (Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1868 — 31 de janeiro de 1943) foi um historiador, diplomado em direito, jornalista, escritor, e secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Era filho do pintor e caricaturista alemão Henrich Fleiuss (Colônia, Alemanha, 1824 – Rio de Janeiro, 1882).

Max Fleiuss ficou mais conhecido como historiador, apesar de também ser escritor, cronista, autor do romance naturalista *Femina* (1896), com o pseudônimo de Rodrigues d'Almeida. Participou de diversos grupos e foi agraciado com diversos títulos. Foi sócio grande-benemérito e secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo membro das Sociedades de Geografia do Rio de Janeiro (1889) e de Lima (1939), e dos Institutos Históricos de todos os estados brasileiros. Doutor Honoris Causa da Universidade de La Plata (1924) e membro das Academias de História de Portugal, Cuba, Munique, Madri e Argentina. Além dos muitos cargos que ocupou no Estado, foi diretor da revista *Semana* (1893-1895), da *Século XX* e da *Renascença* (1904) ⁴¹.

Gargarin, Paulo – Segundo o site “Brasil Artes Enciclopédias”, o pintor Paulo Gargarin (São Petesburgo, Rússia, 1885 – Rio de Janeiro, RJ, 1980) foi um “artista autodidata, [que] encantou-se com a exuberância da flora tropical e as cores do litoral brasileiro, que representou num estilo próximo dos pós-impressionistas.” Estudou na Universidade de São Petersburgo, servindo ao exército russo durante a Primeira Guerra Mundial, e até mesmo em conflitos anteriores. Após a revolução russa de 1917, emigrou para a França. Junto com muitos emigrados russos, chegou ao Brasil em 1921, como copeiro do navio *Pelotas*.

Em 1922, realizou uma exposição individual na Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro. Recebeu a menção honrsosa, e as medalhas de bronze,

⁴¹ COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. Enciclopédia de literatura brasileira. São Paulo: Global.

prata e ouro do Salão Nacional de Belas Artes de 1925, 1926, 1927 e 1928, respectivamente.

Grossman, Max – Na obra “O observador no escritório”, uma espécie de diário de Carlos Drummond de Andrade do funcionalismo público, recorda-se a morte do escultor Max Grossman no dia 11 de abril de 1960, com 62 anos de idade - tendo provavelmente nascido em 1898. Segundo Drummond, Grossman mal falava português e trabalhara no PHAN por 20 anos como desenhista não efetivado. Enviuvado já há seis anos, morreu de ataque cardíaco depois de salvar um desconhecido na praia, sem deixar herdeiros (ANDRADE, 1985, p.130).

Maron, Friedrich – Segundo o site “Brasil Artes Enciclopédias”, Friedrich Maron (Berlim, Alemanha, 1887 – Rio de Janeiro, RJ, 1944) foi pintor - retratista e paisagista -, desenhista e gravador. Realizou seus estudos artísticos em sua cidade natal. Em 1914 ganhou um prêmio em Roma. Em 1918 estudou com Ernest Moritz, participando nesse período de mostras em diversas cidades alemãs, entre as quais Darmstadt, Berlim e Munique. Viajou ao Brasil pela primeira vez em 1922, emigrando em 1924. Em 1931 participou do “Salão Revolucionário”, organizado por Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Participou das exposições coletivas da Pró-Arte, entre 1931-33 no Rio de Janeiro e 1938 em São Paulo, e em 1941 expôs no Museu Nacional de Belas Artes⁴².

Uma passagem curiosa do “Salão Moderno” de 1931, na ENBA, é a crítica posterior de Mário de Andrade ao retrato de Manuel Bandeira executado por Maron, pintado e exposto no mesmo dia que Portinari retratara o poeta, - revelando mais uma vez o embate nacional-estrangeiro:

“Entre os modernos, tanto escritores como artistas plásticos, logo se estabelecera forte discussão a respeito de um retrato do poeta Manuel Bandeira, pintado por um artista alemão que vivia aqui. Era com efeito uma obra impressionante, que procurava seguir os princípios baixamente sensuais da *Neue Sachlichkeit*, que já devastava reclamisticamente a pintura nazista de então. O vigor de acentuação dos volumes, o realismo quase absurdo obtido na transcrição da fisionomia, o anúncio luminoso da composição, toda a vasta paisagem montanhosa de Santa Tereza com seus verdes ensolarados, eram todos elementos que agarravam o observador incauto [...] Mas a uma contemplação mais atenta logo o quadro principiava a fatigar pelo abuso dos truques sem motivo, pelo realismo quase repulsivo, a teatralidade banal e anedótica da composição. E havia mesmo alguns erros pueris da técnica, como principalmente o dos verdes da

⁴² INTERCÂMBIO. Ano III, janeiro-março, Rio de Janeiro, 1938, p. 24.

montanha de segundo plano, que embora admiráveis de luminosidade isoladamente, o artista não conseguira ajustar no conjunto e “jogar” para trás a figura, e desmoronavam sobre esta [...] o retrato, visto assim sem a menor contemplação, me impressionou fortemente [...] resolvi voltar à exposição, para, assim sozinho, examiná-la mais profundamente [...] Numa das salas menores, havia outro retrato de Manuel Bandeira, sem grande parecença talvez e nenhum brilho. Todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa. Percorri o catálogo. Era de um tal Cândido Portinari, artista de que nunca ouvira falar, naturalmente um “novo” Ao lado, ainda outro retrato, o *Violinista*, do mesmo autor, era já uma obra admirável, pela composição e a firmeza extraordinária do desenho, e deixei-me empolgar, entusiasmado”⁴³.

Meyer, Sylvia – Segundo Paulino, Sylvia Meyer (1889 - ?) iniciou seus estudos com o professor Rodolfo Amoedo em 1908, antes de ingressar no curso de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Aprovada em primeiro lugar, estudou desenho com Zeferino da Costa e pintura com Henrique Bernardelli entre 1909 e 1912. De 1913 a 1916, seguiu em aulas particulares com Bernardelli. Como muitos pintores de sua época, foi à Paris em 1930 aprofundar seus estudos de desenho e pintura. Passou então a ensinar a técnica do traço e o trabalho com as tintas na Escola de Arte do Professor Bernardelli e, mais tarde, torna-se catedrática de Desenho na Universidade do Distrito Federal. Desenvolveu sua carreira como retratista, mas incursionou também pela natureza-morta. Meyer participou em várias ocasiões do Salão Nacional de Belas-Artes, e esteve presente no famoso “Salão Revolucionário” de 1931⁴⁴.

Nöbauer, Hans – Nöbauer (Viena, Áustria, 1893 – Rio de Janeiro, 1971) foi pintor, aquarelista, gravador, escultor, designer e decorador. Segundo o site “Brasil Artes Enciclopédias”: “Praticou diversas técnicas e motivos, desde retratos, nus, pinturas de gênero, paisagens, casarios, cartões postais, com enfoque especial no Carnaval carioca. Amigo de Guignard, não teve o mesmo reconhecimento por parte da crítica. Suas aptidões artísticas e seu domínio profissional o acabaram conduzindo para uma produção diversificada, o que acabou prejudicando o conjunto de sua obra.”

Imigrado no Rio de Janeiro abriu em 1921 seu ateliê na Lapa onde dava aulas. Realizou quatro grandes dioramas encomendados pelo governo do estado e São Paulo para a mostra comemorativa do centenário da independência do Brasil. Em 1924,

⁴³ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p.62-63.

⁴⁴ PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1995, p.58.

participou e ilustrou a revista infantil *Beija Flor*, do Rio de Janeiro. Por encomenda do Museu Histórico Nacional, pintou em 1926 os monumentos históricos coloniais de Minas Gerais

Apresentou um imenso painel do Rio, com a baía da Guanabara e os recortes das montanhas, na Feira de Amostras do Rio de Janeiro de 1928. Expôs no Salão do Brasil da Exposição Colonial e Marítima de Arte Flamenga, Antuérpia, Bélgica, de 1930, e no ano seguinte no Salão “Revolucionário” da ENBA. Na Feira Internacional do Rio de Janeiro de 1932 expôs desenhos industriais realizados para a Confeitaria Colombo e para a empresa Tornicroft. Em 1933, expôs um diorama com ilustrações referentes ao Carnaval carioca, tema recorrente em sua obra. Ainda segundo o site “Brasil Artes Enciclipédias”:

“Além de numerosas colaborações como ilustrador de livros (como *O pequeno Muck*, de Guilherme Hauff), o artista trabalhou em projetos, como o do novo seminário de Mariana, MG, encomendado pelo arcebispo local. A convite da prefeitura de Vitória, ES, realizou 12 quadros e um painel a óleo, representando o porto e a baía da capital do Espírito Santo, destinado à Sala Nobre da Prefeitura.”

Orthof, Gerhard – “Geraldo” Orthof (Viena, Áustria - 1903 / Rio de Janeiro - 1993) foi pintor, desenhista, programador visual, cartazista, publicitário e professor, e pai da autora de peças infantis Sílvia Orthof.

Segundo o site “Brasil Artes Enciclopédias”, Orthof foi aluno do pintor Windhager em Viena, Áustria. Em 1920 cursou a *Grafische Lehr um Versuchsanstalt* (Escola de Artes Gráficas). No ano seguinte frequentou a Academia de Belas Artes de Viena, onde teve como mestre Sterrer. Mudou-se para Berlim em 1922, onde teve aulas com Karl Hofer e Ferdinand Spiegel na Academia de Belas Artes. Participou da Feira Internacional de Amostras em Viena (1924-25), sendo responsável pela parte de cartazes e *stands*, aprendendo com Gaertner e Kloss a usar os mais variados materiais para obter efeitos visuais a serviço da propaganda. Participou também da mostra de vanguarda da Hagenbund de 1925.

Chegou ao Rio de Janeiro em 1926, participando do Salão da Escola Nacional de Belas Artes daquele ano. Com trabalhos trazidos da Europa, ganhou o primeiro prêmio de desenho de publicidade do evento.

Foi responsável pela diagramação da revista semanal O Cruzeiro em 1928, e fundou a Publicidade Orthof Ltda. em 1936, pioneira na publicidade em anúncios outdoor no Brasil. Em 1982 foi publicado o livro Geraldo Orthof, no qual Rubem Braga escreveu: “Orthof teve uma temporada abstrata, e outra mais perto do cubismo; deixou isso para lá, embora o cubismo tenha guardado um gosto construtivista. Mas ainda às vezes deixa que seus fantasmas e sonhos naveguem docemente nas pastosas nuvens do expressionismo, como Kokoschka.”

Aparentemente, foi o sócio da Pró Arte mais próximo à Altberg, nutrindo uma amizade duradoura. De suas obras, algumas propagandas foram publicadas no terceiro fascículo da revista Base. Um retrato de Altberg pintado por Orthof encontra-se hoje em posse de Marco Altberg, sobrinho de Alexander. A autobiografia de Altberg, organizada por Tatiana Altberg, é encerrada por um poema de Orthof:

“Conhece o Alexandre?

Todo mundo conhece este camarada
 Que vinha ao Brasil – com pouco- ou nada
 Tinha ternos, camisas cuecas de cada trez
 e modos...-visível a todos- de vez.
 Não é fácil de lembrar o seu passado...
 Lembro homem culto, -arquiteto e magro
 Primeiro meteu-se em coisas, em que não foi chamado
 Em cabaré-theatro, que homem safado!
 Meteu-se em tudo –até publicou uma revista de fundo
 Como não deu lucro bastante
 Reclamou a sorte em voz dicante
 Afinal voltou para sua profissão de arquiteto- construtor e galão
 Cresceu a barba e os cabelos a esmo
 Criou vestido – (*Spielkleidchen*)- é isso mesmo
 Que ficaram famosos nos clubes e nos povoados
 Assim a “histórias”, dos *teenagers* foram creadas
 Mais tarde
 Tirou da madeira o possível
 Abriu uma loja moderna, incrível
 Um precursor na arte de morar
 Creador de casas –villas com solar
 Famoso o Altberg em grandes letras
 Mudou do ramo, vendendo “fisiletas”
 Devem ser coisas de botar e tirar
 E só a Christina sabe explicar.
 Aos 75 anos, com um pé na idade
 Começou a viajar na última *pre-decade*
 Assim desejo de continuar assim e só peço aos amigos
 que cantem comigo
 Happy Birthday to yours
 setenta e cinco anos bem vividos
 Teu amigo
 Geraldo Orthof”

Reiner, Herbert Arthur – Segundo Pavan, o “músico e artista plástico austríaco Herbert Arthur Reiner, [...] chegara ao Brasil em meados da década de 1920. Vindo de uma rica família de Viena, Herbert se instalara na América do Sul com o mero intuito de enriquecer seus conhecimentos, e sem precisar trabalhar, pois os pais constantemente lhe mandavam uma mesada polpuda. A tranquilidade, porém, não durou muito. Com o crack da bolsa de Nova York, em 1929, as finanças de sua família demoraram e os pais ficaram sem condições de sustentar o filho artista que, de uma hora para outra, ficou sem dinheiro até para comprar um pincel. Herbert permaneceu no Brasil apesar dos problemas. Era um intelectual refinado, que compunha, tocava viola e esculpia, mas nunca alcançaria novamente a estabilidade financeira que havia perdido. Nas noites de quarta-feira, ele promovia recitais de música de câmara em sua casa”⁴⁵.

Reyersbach, Hans Augusto - Hans Reyersbach (16 de setembro de 1898, Hamburgo, Alemanha – 26 de Agosto de 1977, Cambridge, Massachusetts) era ilustrador e escritor, e se tornou conhecido nos EUA como autor de livros infantis. No Brasil, trabalhando como vendedor, conheceu sua esposa Margret. Sendo ambos de origem teuto-judaica, ela emigrara para o Rio de Janeiro escapando do nazismo. Após casarem-se em 1935, mudam-se para Paris, onde publicam suas primeira obras.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, o casal deixa Paris antes da invasão alemã. Junto ao Vice-cônsul conseguem um visto português, retornam ao Brasil vindos de Portugal, e em seguida emigram definitivamente para os EUA em 1940. Morando em Nova Iorque, o casal publica em 1941 a série de livros infantis ilustrados sobre o macaco *Curious George*. A série de livros criados pelo casal existiu de 1939 à 1966, tornando-se extremamente popular nos Estados Unidos, garantindo ao casal o *Lewis Carrol Shelf Award* em 1960⁴⁶.

Thorlichen, Gustav – “Formou-se nas academias de Bellas Artes de Hamburgo e de Leipzig. Ante a ascensão do nazismo, se exilou na Argentina na década de 1930. Suas

⁴⁵ PAVAN, Alexandre. Timoneiro, perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

⁴⁶ Wikipedia, verbete “Hans Augusto Reyersbach”, acessado em 27 de julho de 2014.

fotografias sobre o país foram publicadas em *Regards sur l'Argentine* (1939), *San Isidro* (1941) [...], *La República Argentina* (1958) – com prólogo de Jorge Luis Borges– e *Buenos Aires, México / Buenos Aires* (1962). Nos anos 50 esteve na Bolívia, onde trabalhou nas instâncias do governo revolucionário de Paz Estenssoro (onde, em 1953, dividiu parte de uma viagem com o jovem médico Ernesto Guevara); suas imagens foram incluídas em um livro sobre a cidade de La Paz e outro sobre os grupos indígenas (*El indio*, 1955). Regressou à Argentina e, logo que instalou um tempo no México, se radicou na Espanha no princípio da década de 1970. Dedicou toda sua obra artística (em grande parte de pintura, a partir da década de 1950) ao povo malaguenho de *Alhaurín el Grande*, onde se abriu uma fundação com seu nome”⁴⁷.

⁴⁷ <<http://coleccionrabobank.com/>>, acessado em 27 de julho de 2014.

6.2 Transcrição de entrevista com Alexandre Altberg

A entrevista a seguir foi concedida por Altberg a Liszt Vianna Neto nos dias 14 e 15 de junho de 2008, em Marília, São Paulo. Tal entrevista não se pretende como fonte criteriosa de História Oral, por não seguir sua metodologia, tampouco antevia contribuir para uma pesquisa acadêmica de maior fôlego. Trata-se apenas do registro do primeiro contato entre um jovem pesquisador e um senhor, então já centenário, rememorando suas obras e sua trajetória.

Como surgiu a base? Como foi a idéia, o contexto?

A idéia [surgiu porque] simplesmente não existia naquela época, isso era 1933 se não me engano, não existia nenhuma revista de arte no Brasil. Eu achava que havia necessidade de mostrar o que existia, divulgar as artes em geral, o nome dos artistas.

A iniciativa de se criar a revista foi do senhor ou foi coletiva?

Ah, era minha, era minha só. Era minha, não existia nada, ninguém teve a idéia antes.

No primeiro momento, o senhor chamou amigos, contratou pessoas? Como se deu esse primeiro passo?

Eu tinha dois amigos que eu chamei para me ajudar. O que pensei naquela época [?] não era tão enraizada no Brasil, era muito estrangeira ainda, e achava necessidade de interessar a brasileiros com nossa idéia e realmente eu chamei dois recém-formados arquitetos que eram amigos de Lúcio Costa e do Warchavchik, que naquela época lecionavam na Escola de Belas Artes.

E o Lúcio é quem teve uma firma junto com o Warchavchik. Durou muito pouco tempo, mas teve uma firma e fizeram a primeira obra da vila proletária. Uma casa de vários conjuntos no bairro da Gambôa no Rio de Janeiro.

Como surgiu o financiamento da revista Base pelo CAM e pelo SPAM?

Ah! O financiamento saiu do meu bolso, ninguém me emprestou ninguém nem podia emprestar.

...E também pela empresa de seu pai, a Falk Altberg?

Sim, meu pai naturalmente me ajudava normalmente.

Mas parece que havia uma promessa do CAM e do SPAM de financiamento mas que não deu muito certo?

Eu participei só para fazer a revista e falei com as associações de arte que existiam no Rio de Janeiro, a Pro Arte, e em São Paulo. Agora francamente não me lembro bem, mas na própria revista, no final, tem o nome de duas associações, cada uma dessas associações me prometeram comprar 50 exemplares dessa revista que estava planejando. A Pro Arte cumpriu com o que prometeu. Em São Paulo uma das associações pagou um mês, depois não pagou mais. A outra não pagou nenhum mês.

Qual era o objetivo inicial da revista Base?

O objetivo era de ensinar ao povo alguma coisa que ele não sabia: Arte. Que a arte não era só o placar da rua, duma pasta de dente, mas a arte era outra coisa. Num artigo de introdução da revista eu falei tudo isso. [Assinalei] claramente qual foi essa minha idéia.

Como ocorria a distribuição e a circulação da revista?

[risos] Era tudo na minha mão e no meu sapato. Andava em [?] desses 50 exemplares que cada um desses associantes me prometeu de comprar e pagar, eu ia na rua, nos distribuidores de jornais, e deixava lá a revista para ser vendida.

Qual seria o leitor da Base? Havia algum leitor em mente quando a revista foi produzida?

Seria o intelectual.

Como ocorria a direção da arte gráfica, da ilustração da revista e da formatação da revista?

Eu encontrei o dono de uma tipografia que por milagre se interessava por arte. A ele expliquei como eu queria fazer a revista, o tamanho da revista, o conteúdo, a maneira de se fazer. Como até lá não era nada conhecido, eu mesmo ficava na tipografia 24 horas, ficava junto com os operários. Os artigos estavam postos letra por letra. Os clichês eu levava na clicheria, na oficina que fazia os clichês. Depois tinha feito os desenhos, mandava fazer os clichês que depois apareciam na revista. Como me parece que eu já falei, eu ia e ficava do lado do operário, do tipógrafo, e embora eu não era da profissão, ainda assim eu mostrava pra ele como ele tinha que por as letras os blocos e mostrava (depois dele ter feito o croqui) como ele devia fazer.

Como era a relação entre os envolvidos com a Base e o modernismo em São Paulo?

Ah! Era a maior parte por intermédio do pintor Lasar Segall. Eu conheci Lasar Segall por uma recomendação que recebi do marido de uma educadora [...] que me recomendava para um médico (no instante não me lembro) casado com uma das filhas

do Klabin, e esse médico me apresentou ao Lasar Segall. E este me apresentou ao arquiteto Warchavchik, que todos estavam concunhados, casados com filhas de um dos Klabin.

Como era relação da Base, do senhor e dos envolvidos com a Base com o modernismo do Rio de Janeiro?

Era uma relação pessoal com os artistas, com os intelectuais.

Essa relação se dava só com os artistas que contribuíram com a Base ou com outros mais?

Com artistas de qualquer ramo, mas também com artistas cujo trabalho eu achava interessante.

Como que a experiência do senhor na Alemanha contribuiu para concepção e realização da Base?

Eu simplesmente [era] uma pessoa intelectual, eu desde criança me interessava por arte, tanto assim que eu estudei arquitetura. Não pintava pessoalmente, porque o pintor morria de fome, mas eu ajudava a divulgar o trabalho deles, desde criança.

Com relação à experiência do senhor no escritório Korn & Weitzman, o senhor acha que trouxe alguma coisa para a revista ou para o senhor no Brasil? Algo interessante para a Base, em termos de arquitetura e de arte gráfica?

Não tem nada a ver com a revista, não.

Com relação ao contexto cultural alemão, o senhor tinha contato com revistas de lá, como a revista da *Bauhaus*, a *Die Form* ou a *Bauwelt*?

Não. Tudo que consta nessa revista fui eu que idealizei, fui eu que fiz.

[...]

No terceiro fascículo, a revista faz referência a uma crítica ao tratar da crítica no Brasil, isso se refere a algum evento em particular? Alguma crítica que a Base recebeu, ou algo que saiu nos jornais?

Não, aliás não recebi nenhuma crítica, só recebi elogios.

A Base apresenta muitas propagandas de produtos alemães, incluindo da Falk Altberg, a empresa de importação do seu pai...

Ah sim, porque era meu pai que ajudava financeiramente...

E a articulação com esses outros produtos se deu também através da empresa de seu pai?

Não, isso fui eu justamente que angariava. Eu ia à Light, conhecia um camarada muitas vezes da Pro Arte, muitas vezes, e pedia uma ajuda, em forma de reclame pago. Ele era chefe de propaganda da Light e me arranhou isso.

revista tem alguns escritores e colaboradores que deixaram seu nome em sigla, e o senhor pode identificar algumas dessas siglas? Por exemplo, o prefácio da primeira tem a sigla m.d.a.

O autor? Quando o autor era muito conhecido... Mário de Andrade. Ele não queria que escrevesse “Mário de Andrade”.

Há outras siglas que também aparecem, o senhor poderia identifica-las?

Sim. Se me lembrar posso (*risos*). Qual é o outro?

A.R.M.

Se for A.R.M. seria Alcides Rocha Miranda. Esse foi um dos dois colaboradores que eu chamei pra me ajudar. Quer outro nome, eu te falo mais ou menos outro nome.

Outro nome era João Lourenço da Silva. Esses dois trabalhavam no escritório do Lúcio Costa.

E alguns são assinados por E.A.M.

Não. Não me lembro.

Um assina somente como “A.”, e outro como Hd. Nc.?

Não me lembro. “A” pode ser eu. Para não aparecer muitas vezes o nome Alexandre Altberg (*risos*). Às vezes chegavam pessoas [pensando em] ajudar ou fazer alguma coisa, e pode ser que faltava alguém que escrevesse sobre livros. E então eu dizia: “bom, você me faz um artigo”. Eu não me lembro.

E os ilustradores, como o senhor chegou a ter contato com eles? Como Américo Rosenberg, o Érico,...

Eram todos amigos. Américo Rosenberg depois se chamou “monte rosa”, ele conseguiu mudar o nome Rosenberg. Ele já morreu coitado.

Ele mudou o nome?

É, “brasilianizou” o nome.

Há um ilustrador que assina com um desenho, um hieróglifo... O senhor poderia identificar?

É o Reyersbach. Era um hamburguense, o nome Reyersbach quer dizer “riozinho” de uma certa ave, reyer, e ele então fazia um rio e uma ave em cima.

O senhor os conheceu por serem emigrantes alemães também? Eles são emigrantes ou são de família alemã?

Ele era emigrante. O Reyersbach era cunhado de um importador muito rico alemão. Judeu alemão. Não me lembro no momento o nome dele. Magnus. Magnus era o nome dele. [Tinha uma] firma, esse [?] era cunhado dele, também era emigrante. Ele trabalhava no escritório desse cunhado Magnus e nas horas vagas ele fazia desenhos.

E o fotógrafo Gustav Thorlich? Ele aparece na Base número 2, ele era emigrante? Emigrou para o Brasil ou seria alemão?

Ah... Isso era eu que peguei as fotografias e fiz a montagem. “Foto: Gustav Thorlich”, não conhecia ele. Eu ia nas embaixadas e pedia fotografias. Embaixada alemã, embaixada [tcheca?], embaixada... E eles me forneciam as coisas

Há mais alguma coisa que o senhor gostaria de comentar a respeito da Base, da arte gráfica, da produção?

Não, só posso dizer que tudo isso foi eu que inventei, ninguém me ajudou nisso. E como eles me deixaram de ajudar financeiramente, que me tinham prometido, eu não podia, do bolso próprio, pagar a despesa da revista.

São mais de 70 anos da revista...

E ainda hoje é atual, tanto a apresentação, quanto o conteúdo. Eu acho que ainda hoje é atual.

[...]

[Altberg é perguntado acerca da participação na Exposição de Construção Proletária]

A “Exposição da Construção Proletária”, como nós dizemos, era uma necessidade devido a falta de moradias pra gente pobre na cidade de Berlim, como em outro lugares também. Para angariar financiamento, o [Arthur] Korn deu a idéia de fazer essa exposição e eu naturalmente estava de acordo. Nós conseguimos a locação de um, do que hoje se chama de apartamento, uma moradia. O apartamento era um buraco e nós fizemos por conta própria a exposição, que chamou a atenção do governo. Tanto assim que uma das propagandas que nós mandamos para os jornais de Berlim para serem publicados estava o meu nome como secretário desse coletivo de construção. Acontece que alguns dias depois apareceu, nesse quarto alugado no oeste de Berlim, um camarada que de longe se “cheirava” que era policia. E ele me disse que era tratorista, trabalhava

com trator, precisava de trabalho e se podia trabalhar na obra. E eu tive que explicar a ele que por enquanto isso tudo é projeto, quando estivermos construindo, ele podia se reapresentar para ser tratorista.

E a respeito da sua participação no salão de arquitetura tropical? Como ocorreu?

O Alcides e o João estavam muito entusiasmados com o trabalho do Frank Lloyd Wright, e com isso queriam mostrar para o público umas obras chamadas “modernas”. Me convidaram para concorrer, para mostrar umas das minhas obras. Então disseram que precisavam de um catálogo e fiz a fotomontagem que eram as minhas obras.

E o senhor teria alguma referência para fazer essa fotomontagem?

Não, eu simplesmente mostrava as fachadas, fazer a montagem de várias seria mais interessante.

[Dia 15 de junho de 2008 - Altberg é perguntado sobre sua experiência com o modernismo de São Paulo e com as revistas modernistas brasileiras antes da criação da revista Base.]

A fronteira entre São Paulo e Rio de Janeiro ainda era muito grande. O artista carioca, do Rio de Janeiro, não é conhecido e não é bem-vindo em São Paulo; da mesma forma o artista paulista não é conhecido no Rio.

O senhor chegou a conhecer as revistas modernistas de São Paulo, a *Klaxon*, a *Antropofágica*, a *Estética*?

Não conheci porque não era exposta.

E por ocasião da sua viagem à São Paulo, o senhor recebeu o prefácio de Mário de Andrade e conheceu Di Cavalcanti também?

Não, o Di Cavalcanti eu conheci no Rio, mas ele morava em São Paulo.

[...]

Sr. Alexandre, o senhor poderia falar sobre a experiência do Sr. na *Bauhaus*, do que o Sr. se lembra?

Não existia o conceito entre professor e aluno, todo mundo era professor todo mundo era aluno. Todo mundo fazia experiências com materiais velhos e materiais novos. Fazia os desenhos os modelos em qualquer matéria e executava. Geralmente esses processos não davam em nada. Simplesmente para inovar alguma coisa deve ter capital, deve ter dinheiro, e dinheiro não havia. Havia dinheiro pouco para fazer experiência, não para

executar essas experiências. Muitas dessas idéias foram anos mais tarde aproveitadas pois os artistas se deparavam [?] - eu tenho se não me engano cartas tanto do Gropius como do outro lembrando desse tempo em que nós fazíamos essas experiências, o tempo em que cada um foi atacado pelo próprio governo que não gosta de novidades mas também pela população que achava que essas experiências, como eles viam, não davam em nada, só custavam dinheiro. E essa era uma das razões porque eu deixei a *Bauhaus*: porque eu via que isso não me levava a nada. Eram sonhos, não havia material, não havia dinheiro e o importante sempre era dinheiro, dinheiro. Então a gente cansa, depois de certo tempo, de fazer experiências com materiais. E fazia mais experiências e mais experiências, e não dava em nada. Então como eu acho que, sendo um homem prático, eu me desliguei de lá e fui para a Escola Politécnica, aonde o que se ensinava era real: o tijolo era o tijolo e a madeira era a madeira, não era necessário inovar, inventar outros materiais. E me dei muito bem com isso, a única desvantagem que eu tive nessa Politécnica, essa aí eu já descrevi na minha biografia, na parte que eu falo a respeito da minha vida: as desvantagem que eu também tinha lá. Mas no fim, saí de lá com um diploma, dinheiro na mão, que eu precisei para poder exercer a profissão. E com esse diploma eu também fiz a minha vida no Brasil, aonde as idéias ainda eram muito raras, as idéias a respeito de formas de desenho. Eu tive a sorte de poder ter uma pessoa que me recomendava projeto e execução de casas, que era meu pai. Meu pai que me adiantava; me adiantava porque ele ganhava com isso. Eu fazia uma casa de apartamento, nós vendíamos os apartamentos, ele recebia o dinheiro dele de volta com juros e com isso também eu consegui outros clientes, pessoas mais esclarecidas, pessoas que achavam interessante o que eu estava propondo a fazer. Mas isso é o problema maior do que a reprodução dos desenhos que eu fiz e a realidade do que foi construído. É só isso.

Ainda a respeito da *Bauhaus*, o senhor tem alguma lembrança dos alunos ou dos professores que o senhor teve contato?

Não, me falta à mente. Tínhamos muitos alunos brincalhões de todas as nacionalidades. Tinha tanto alemães, como russos, como turcos, como maometanos, tinha muita brincadeira.

O senhor chegou a ter aulas com Gropius, Breuer, Moholy Nagy?

Bom, como a gente executava um certo programa que se recebia na mão, forçosamente tinha que falar com esse que lhe dava o programa, que eram esses professores.

[...]

O senhor disse que o Moholy Nagy era um sujeito legal. O senhor chegou a ter um maior contato com ele ou com outro professor?

Moholy Nagy porque a gente se encontrava o dia inteiro. A noite se fazia concertos, faziam-se brincadeiras. Tinham outros que eram pessoas fechadas, que não falavam com ninguém. Justamente Moholy Nagy fazia brincadeiras com todo mundo.

Mas nessa época o senhor se interessava mais por arquitetura, não é?

Ah, fazia só arquitetura. Realmente é isso. Fora namorar as meninas. (*risos*)

