

INSTITUTO DE
ARQUITECTURA
TROPICAL

ALEXANDRE ALTBURG E
A ARQUITETURA NOVA NO RIO DE JANEIRO
ALEXANDRE ALTBURG Y
LA ARQUITECTURA NUEVA EN RIO DE JANEIRO

PEDRO MOREIRA
Tomado de Porta Vitruvius - Arquitectos 058

Nota del IAT: Hemos considerado de trascendental importancia para la Historia de la Arquitectura Tropical, reproducir y traducir este artículo. No nos ha sido posible contactar a su autor, de quien nos hubiera gustado obtener su autorización. Nos disculpamos si esto le ocasiona algún inconveniente.
Traducción libre de Jimena Ugarte.

Pedro Moreira (1965), Arquitecto, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1987-88. Atuação profissional no Brasil, Inglaterra e Alemanha. Sócio em Nedelykov Moreira Architekten, Berlim. Supervisor de Projetos Internacionais das Oficinas da Fundação Bauhaus-Dessau (2001). Artigos publicados e Conferências no Brasil, Argentina e Alemanha.

Pedro Moreira (1965), Arquitecto, formado en la Facultad de arquitectura y urbanismo de la Universidade de São Paulo, 1987-88. Actividad profesional en Brasil, Inglaterra y Alemania. Socio en Nedelykov Moreira Architekten, Berlín. Supervisor de proyectos internacionales de las oficinas de la Fundación Bauhaus-Dessau (2001). Artículos publicados y conferencias en Brasil, Argentina y Alemania.

Durante décadas, as investigações acadêmicas e a literatura disponível sobre o período formativo da Arquitetura Moderna no Brasil permaneceram esparsas, frequentemente limitando-se a explicações sucintas acerca de personalidades e eventos, à repetição de informações, e acompanhadas pela apresentação de material iconográfico fragmentário. Nos compêndios de Phillip Goodwin (1943) e Henrique Mindlin (1956), hoje tidos como “clássicos” da historiografia do Modernismo Brasileiro, verifica-se, por um lado, um admirável esforço de catalogação, e por outro, um entendimento pragmático e linear, claramente dominado pelo discurso dos protagonistas daquela que ficou conhecida como “Escola Carioca”, e que viria a ser relativizado somente em 1981 com a publicação de Yves Bruand.

Já a polêmica iniciada em 1948 por Geraldo Ferraz - crítico de Arte e posteriormente biógrafo de Gregori Warchavchik - em seu artigo “Falta o depoimento de Lúcio Costa” era indicativa de que a discussão arquitetônica do período havia sido mais rica e pluralista que aquela apresentada na publicação *Brazil Builds*. Ferraz exigiu publicamente do colega carioca que se manifestasse com maior clareza sobre o desenrolar dos fatos no final dos anos 20 e anos 30, sem porém obter grande sucesso. Embora alguns poucos estudiosos como Ferraz ou, mais tarde, Luis Carlos Daher tenham se dedicado à apreciação crítica de obras individuais da “fase heróica” (1) e sua relação contextual, somente a partir do início da década de 90 verificou-se um adensamento de estudos, que vêm possibilitando a necessária releitura da história do período inicial de nossa Modernidade Arquitetônica. A esta releitura pertencem não somente a revisão de certos conceitos e interpretações, mas também a avaliação de nomes e obras menos reconhecidas ou até esquecidas.

Qualquer leitor que já tenha se ocupado dos momentos iniciais da Arquitetura Moderna no Brasil terá registrado, em diversas fontes, o nome de Alexandre Altberg. Mencionado por diversos autores em sentenças lapidárias - e em uma quantidade de variações de vago conteúdo

Durante décadas las investigaciones académicas y la literatura disponible sobre el período de formación de la Arquitectura Moderna en Brasil, permanecerán dispersas, limitándose a explicaciones sucintas acerca de las personalidades y eventos, la repetición de informaciones y acompañadas de la presentación de material iconográfico fragmentario. Los compendios de Phillip Goodwin (1943) y Henrique Mindlin (1956), hoy considerados como “clásicos” de la historia del Modernismo brasileiro, se comprueba por un lado, como un gran esfuerzo de catalogación y por otro, una comprensión pragmática y linear, claramente dominada por el protagonismo de la escuela conocida como “Escuela carioca”, y que sería relativizada solamente en 1981 con la publicación de Yves Bruand.

La polémica iniciada en 1948 por Geraldo Ferraz - crítico de Arte y posteriormente biógrafo de Gregori Warchavchik - en su artículo “Falta la declaración de Lúcio Costa” era indicativa de que la discusión arquitectónica del período había sido más rica y pluralista que la presentada en la publicación *Brazil Builds*. Ferraz exigió públicamente a su colega carioca que se manifestase con mayor claridad sobre los hechos de finales de los años 20 y 30, sin obtener mucho éxito. En ese entonces, pocos estudiosos como Ferraz o, más tarde, Luis Carlos Daher, se habían dedicado a la apreciación crítica de obras individuales de la etapa “heroica” (1) y su relación contextual, solamente a partir del inicio de la década del 90 se verificó un aumento de estudios, que vienen posibilitando la necesaria relectura de la historia del período inicial de nuestra Modernidad Arquitectónica. A esta relectura pertenecen no solamente la revisión de ciertos conceptos e interpretaciones, pero también la valorización de nombres y obras menos reconocidas o incluso olvidados.

Cualquier lector que se haya ocupado de los inicios de la Arquitectura Moderna en Brasil, tendrá registrado de diversas fuentes, el nombre de Alexander Altberg. Mencionado por varios autores en sentencias lapidarias - y en cantidad de variaciones de vago contenido-

- este Arquiteto, tido como ex-estudante da Bauhaus e co-organizador do importante 1º Salão de Arquitetura Tropical em abril de 1933 no Rio de Janeiro, permaneceu até agora uma incógnita.

Surpreendentemente (ou não), listas telefônicas podem ser um excelente instrumento para a pesquisa histórica. Ao longo da preparação de meu doutorado na Alemanha sobre o período formativo do Modernismo Brasileiro, estive à procura de indícios que levassem a descendentes de Arquitetos pouco estudados. Pude assim detectar o cineasta Marco Altberg no Rio de Janeiro no início de 2004. Ao telefonar a ele, cautelosamente expliquei à sua esposa Maísa - curiosamente, sobrinha-neta de Alcides Rocha Miranda - o motivo de meu interesse por Alexandre Altberg. Qual a minha surpresa ao escutar dela: “por que o Senhor não pergunta tudo isso ao Tio Alex diretamente?”

O berlinense Alexander Altberg

Alexander Altberg nasceu em Berlim a 29 de junho de 1908, filho do comerciante austríaco Falk Altberg e da médica russa Rachel Altberg, ambos provenientes de famílias judias. O pai, que havia sido deportado como prisioneiro civil à Manchúria ao final da 1ª Guerra Mundial, tinha uma empresa de importação e exportação, e ao retornar estabeleceu-se em Berlim. O jovem Alexander aprende a língua russa com a mãe, e sua fluência na língua alemã só aparece após os 6 anos de idade, quando entra na Escola Goethe no bairro berlinense de Wilmersdorf, onde a família vivia.

Desde pequeno entusiasmado pela música e pelo desenho, Alexandre matricula-se em 1925, aos 17 anos, na Bauhaus em Weimar, escola cujo inusitado currículo buscava a integração entre as Artes Aplicadas e a Indústria, e somente oferecia um grau profissionalizante. A Bauhaus não dispunha de um curso específico de Arquitetura, embora tivesse sido originalmente iniciada por Henry van der Velde e contasse com alguns Arquitetos em seu quadro de

este arquiteto considerado ex estudante de la Bauhaus y co-organizador del importante 1º Salão de Arquitetura Tropical en abril de 1933 en Río de Janeiro, permaneció hasta ahora, una incógnita.

Sorprendentemente (o no), las listas telefónicas pueden ser un excelente instrumento para las búsquedas históricas. Durante la preparación de mi doctorado en Alemania sobre el período formativo del Modernismo brasileiro, estuve en búsqueda de indicios que llevasen a descendientes de arquitectos poco estudiados. Pude así detectar al cineasta Marco Altberg en Río de Janeiro a inicios del 2004. Al telefonearle, cautelosamente expliqué a su esposa Maísa, curiosamente sobrina nieta de Alcides Rocha Miranda- el motivo de mi interés por Alexander Altberg. Cual fue mi sorpresa cuando me dijo: “por qué el señor no le pregunta todo eso al tío Alex directamente?”

El berlines Alexander Altberg

Alexander Altberg nació en Berlín el 29 de junio de 1908, hijo de un comerciante austríaco Falk Altberg y de la médica russa Rachel Altberg, ambos de familias judías. El padre, que había sido deportado como prisionero civil a Manchuria al final de la I Guerra Mundial, tenía una empresa de importaciones/exportaciones y al retornar se estableció en Berlín. El joven Alexander aprende la lengua rusa con su madre y la fluidez en alemán aparece cuando entra a la escuela Goethe en el barrio de Wilmersdorf, donde vivía su familia, a los 6 años de edad.

Desde pequeño entusiasmado por la música y por el diseño, Alexandre se matricula en 1925 a los 17 años, en la Bauhaus de Weimar, escuela cuyo inusitado currículo buscaba la integración entre las artes aplicadas y la industria y ofrecía sólo un título profesional. La Bauhaus no disponía de un curso específico de Arquitectura, aunque fue originalmente iniciada por Henry van der Velde y contaba con algunos arquitectos en su grupo de maestros, y la oficina privada de Walter Gropius funcionase como

mestres, e o escritório privado de Walter Gropius funcionasse como uma extensão da própria entidade (o curso de Arquitetura só veio a ser estabelecido em 1928). Altberg permanece na Bauhaus até o início de 1926, sem ter portanto vivenciado o processo de transferência da instituição para Dessau ainda naquele ano. Por insistência do pai, que lhe recomendava a obtenção formal de um diploma acadêmico, ele faz um estágio na construtora Lenz & Co em Berlim (o estágio era obrigatório para a admissão numa universidade) e transfere-se para a Staatliche Ingenieurakademie em Oldenburg (próxima a Bremen), que seguia a tradição das Escolas Politécnicas.

Na segunda metade dos anos 20, Alexander engaja-se politicamente, chegando a presidir o Diretório da Liga de Estudantes Judeus (Jüdisches Studentenverband) de Oldenburg, vindo a nitidamente sentir o latente antisemitismo no período final da chamada República de Weimar (1918-1933). Aliado a este fato, o estudante tem dificuldades em adaptar-se aos parâmetros acadêmicos tradicionais vigentes, especialmente após ter “respirado os ares de modernidade” na Bauhaus, e encontra a oposição de seus professores. Ele recorda uma expressão do período, comum entre os Arquitetos acadêmicos: “Quanto mais raso o telhado, mais raso é o espírito” (Je flacher die Dächer, desto flacher der Geist). Altberg atribui à conjunção desses fatores as dificuldades que teve em terminar seu curso, apesar de suas excelentes notas ao longo do percurso. O Reitor da Academia e Diretor do Departamento de Arquitetura, um certo Prof. Bast, recusa-se a aceitá-lo para o trabalho de graduação. Altberg se recorda que, já no final dos anos 20, Bast carregava o símbolo da NSDAP preso à lapela. Seu pai, que por motivos profissionais já há algum tempo vivia em Lisboa e naquele momento se encontrava na Alemanha, viaja a Oldenburg para protestar junto ao diretor, cuja argumentação foi a de que “o jovem ainda não tinha maturidade necessária para praticar a profissão”. Altberg é obrigado a fazer um “Projeto para um Hospital com telhados em águas”, sendo terminante-

una extensão de la propia entidad (el curso de arquitectura se estableció en 1928). Altberg permanece en la Bauhaus hasta inicios de 1926, sin haber experimentado el proceso de transferencia de la Institución hacia Dessau en el mismo año. Por insistencia del padre, que le recomendaba la obtención de un diploma académico formal, hizo una pasantía en la constructora Lenz & Co (la pasantía era obligatoria para ser admitido en la universidad) y se transfirió a Staatliche Ingenieurakademie en Oldenburg (próxima a Bremen), que seguía la tradición de las Escuelas Politécnicas.

En la segunda mitad de los años 20, Alexander se compromete políticamente, llegando a presidir la Liga de Estudiantes Judíos (Jüdisches Studentenverband) de Oldenburg, llegando a sentir nitidamente el latente antisemitismo del período final de la llamada República de Weimar (1918-1933). Además, el estudiante tiene dificultades en adaptarse a los parámetros académicos tradicionales vigentes, especialmente después de haber “respirado los aires de modernidad” en la Bauhaus, y encuentra oposición entre sus profesores. Se acuerda de una expresión del período, común entre los arquitectos académicos: “cuanto más raso sea el techo, más raso es el espíritu” (Je flacher die Dächer, desto flacher der Geist). Altberg atribuye a la conjunción de estos factores, las dificultades que tuvo en terminar su curso, a pesar de sus excelentes notas en el curso. El Rector de la Academia y Director del Departamento de Arquitectura, un cierto Prof. Bast, se niega a aceptarlo para el trabajo de graduación. Altberg se recuerda que Bast ya a finales de los años 20 llevaba el símbolo del NSDAP pegado en la solapa. Su padre, que desde hacía algún tiempo por motivos profesionales vivía en Lisboa, en aquel momento estaba en Alemania y viajó a Oldenburg para quejarse con el director, quien argumentó que: “el joven no tenía la madurez necesaria para practicar la profesión”. Altberg se vió obligado a realizar un “Proyecto para un Hospital, con techos a varias aguas”, estando terminantemente prohibido utilizar los principios de la “Arquitectura Nueva” (Neues



Fig. 1 Alexander Altberg en Berlín, en 1930. Colección A. Altberg.

Fig. 2 Casa Goldstein en Berlín-Westend. Arquitectos Korn & Weitzmann 1922 - 1923.



mente proibido a utilizar os princípios da “Arquitetura Nova” (Neues Bauen). Desmotivado, pois já havia terminado todos os seus exames, ele realiza em seis meses um projeto banal, e finalmente recebe seu título acadêmico de Dipl. Ingenieur (Arquiteto) com nota mínima, em fins de 1929 [figura 01].

Independientemente desses atropelos de sua vida universitária, parece-me importante salientar o ambiente de formação de Alexander Altberg para compreendermos sua obra nos anos que sucedem sua chegada ao Brasil. Altberg inicia sua vida profissional ainda como estudante, fazendo estágio nos períodos de férias de 1928 e 29 no conceituado escritório berlinense Korn & Weitzmann. Arthur Korn (Breslau 1891-1978 Viena) era o Arquiteto-projetista, e seu sócio Siegfried Weitzmann o responsável pela condução de obras. Sendo ambos de ascendência judia alemã, boa parte da clientela da firma provinha de setores abastados desta comunidade. Arthur Korn foi um dos primeiros colaboradores do jovem Erich Mendelsohn, tendo atuado na concepção e construção da Torre Einstein (Einsteinturm) em Potsdam em 1919. Entre 1920 e 1921, Mendelsohn passa a vê-lo como concorrente, e Korn

Bauen). Desmotivado, pues ya había terminado todos sus exámenes, realiza en 6 meses un proyecto banal y finalmente recibe su diploma académico Dipl. Ingenieur (Arquiteto) con nota mínima, a finales de 1929. Fig 1.

Independientemente de estos atropellos en su vida universitaria, parece importante destacar el ambiente de la formación de Alexander Altberg para comprender su obra de los años que suceden a su llegada a Brasil. Altberg empieza su vida profesional aún como estudiante, como pasante en los períodos de vacaciones de 1928 y 1929, en la reputada oficina berlinesa Korn & Weitzmann. Arthur Korn (Breslau 1891-1978 Viena) era el arquitecto proyectista y su socio, Siegfried Weitzmann el responsable de la dirección de las obras. Siendo ambos de ascendencia judía alemana, gran parte de la clientela provenía de los sectores ricos de esta comunidad. Arthur Korn fue uno de los primeros colaboradores del joven Erich Mendelsohn, y participó en la concepción y construcción de Torre Einstein (Einsteinturm) Potsdam en 1919. Entre 1920 y 1921, Mendelsohn es substituído por su colega Richard Neutra. Korn se incorpora al Novembergruppe (2) en 1922, año que inicia su oficina privada, construyendo la casa Goldstein en Berlin-Westend [fig. 02], obra proyectada bajo la influencia del neo Plasticismo holandés, con jardines concebidos por Neutra y que fue ampliamente publicada. En 1924 construyó el refinado complejo de Fábrica de Zapatos Her-

é substituído pelo colega Richard Neutra. Korn adere ao Novembergruppe (2) em 1922, ano que inicia seu próprio escritório construindo a Casa Goldstein em Berlin-Westend [figura 02], obra projetada sob a influência formal do Neoplasticismo holandês, com jardins concebidos por Neutra, e que é amplamente publicada. Em 1924, ele constrói o refinado complexo da Fábrica de Sapatos Hermann Guiard & Co e a Residência Dr. Krojanker [figura 04], ambas em Burg próximo a Magdeburg. Arthur Korn fazia parte do grupo central da Avant Garde em Berlim: foi membro do grupo “O Anel” (3) (Der Ring) em 1926 juntamente com Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut e outros, e participou da fundação dos CIAM em 1928. Em artigo publicado em 1923, Arthur Korn fornece uma das mais relevantes análises da passagem do Expressionismo à Arquitetura Nova na Alemanha. Tematizando a unidade entre Arte e Técnica, sua visão dá maior peso, em sutil contraposição à posição do colega Gropius, ao elemento artístico: “a Técnica deve ser a fundação da Arte de Construir (Baukunst), mas não equiparar-se a ela” (4).

Altberg participa dos projetos mais importantes do escritório Korn & Weitzmann: a Fábrica de Borrachas e Preservativos Fromms Act em Berlim-Friedrichshagen [figuras 05 e 06] e a Loja de Perfumarias Kopp & Joseph num dos principais boulevards da cidade, o Kurfürstendamm [figura 07].

mann Guiard & Co y la Residencia Dr. Krojanker [04], ambas en Burg próximo a Magdeburg.

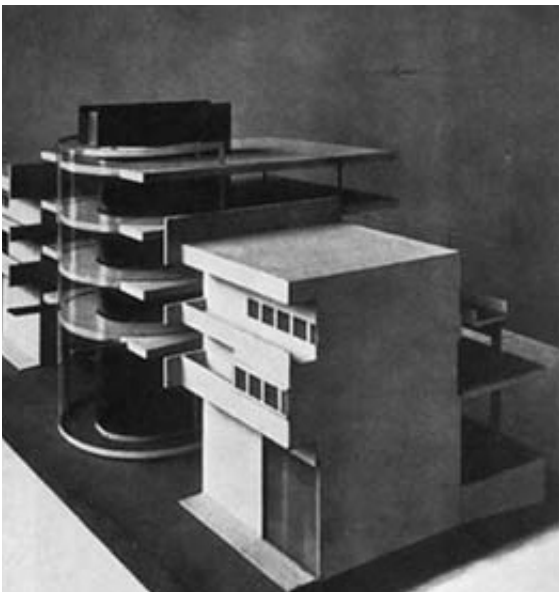
Arthur Korn formaba parte del grupo central de Avant Garde en Berlín: fue miembro del grupo “O Anel” (3) (Der Ring) en 1926 juntamente con Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut y otros, y participó de la fundación de los CIAM en 1928. En un artículo de 1923, Arthur Korn ofrece uno de los más relevantes análisis del paisaje del Expresionismo y Arquitectura Nueva en Alemania. Tematizando la unidad entre Arte y Técnica, su visión da mayor peso, - en sutil contraposición de la posición de su colega Gropius-, al elemento artístico: “la Técnica debe ser la fundación del Arte de Construir (Baukunst), pero no equipararse con él” (4).

Altberg participa de los proyectos más importantes de la oficina de Korn & Weitzmann: la Fábrica de Borrachas y Preservativos Fromms Act en Berlim-Friedrichshagen [05 y 06] y Tienda de Perfumerías Kopp & Joseph en uno de los bulevares principales de la ciudad, o Kurfürstendamm [07].

La Fábrica de Borrachas y Preservativos Fromms Act (1928-1930) consiste en un edificio administrativo, de estructura metálica y revestido de piezas de cerámica blancas, y un área posterior de producción, caracterizada por

Fig 03. Maqueta del concurso para la zona de Negocios de Haifa. Arq. Arthur Korn, Berlin, 1923.

Fig. 04. Villa Krojanker, Burg, próximo a Magdeburg, Alemania. Arquitectos Korn & Weitzmann, 1924.





A Fábrica de Borrachas e Preservativos Fromms Act (1928-1930) consiste num edifício administrativo, feito em estrutura metálica e revestido de peças cerâmicas brancas, e uma área posterior de produção, caracterizada por um volume prismático de dois andares com grande apuração formal, também em estrutura metálica, dotado de grandes painéis de vidro e de tijolos aparentes, e complementado por uma torre e uma chaminé projetadas dentro da mesma linguagem. Dentro da visão humanística de Korn, o acurado detalhamento do complexo determina por um lado a associação da Arquitetura à estética da Máquina, e concede-lhe, por outro, uma escala humana compatível com a dignidade do ambiente de trabalho do novo operariado.

Dentre os muitos projetos de lojas e interiores realizados pelo escritório nesses anos, a Loja de Perfumarias Kopp & Joseph (1929-30) foi a mais espetacular, uma pequena obra-prima de seu tempo. O edifício construído por Korn ocupou um terreno estreitíssimo, que por muitos anos era tido como não-edificável. Os Arquitetos erigiram um prisma de cinco andares, cuja fachada, nos dois primeiros pisos, era caracterizada por uma única placa de vidro com 5 metros de altura, expondo o conteúdo da loja à rua. A porta de entrada, em vidro e metal, consistia numa peça de mobiliário urbano: uma

un volumen prismático de dos pisos con gran preocupación formal, también en estructura metálica, dotado de enormes paneles de vidrio y ladrillos aparentes y complementado por una torre y una chimenea proyectados en un lenguaje similar. En su visión humanística, Korn depura el detalle del complejo determinado por un lado por la asociación de Arquitectura y estética de la máquina, y le concede por otro, una escala humana compatible con la dignidad del ambiente de trabajo de la nueva mano de obra.

Entre los múltiples proyectos realizados por la oficina en esos años de tiendas e interiores, la tienda de Perfumerías Kopp & Joseph (1929-30) fue la más espectacular, una obra prima de su tiempo. El edificio construido por Korn, ocupó un terreno estrechísimo, que por varios años se consideró inconstruible. Los arquitectos erigieron un prisma de cinco pisos, cuya fachada en los primeros dos pisos, se caracterizó por una única placa de vidrio de 5 metros de altura, exponiendo el contenido de la tienda a la calle. La puerta de entrada, en vidrio y metal, consistía en una pieza de mobiliario urbano: una vitrina pivotante con estanterías que una vez abierta invadía la acera, como un convite a los transeúntes. Todos los elementos de la tienda fueron concebidos por la oficina de Korn. Luego de ésta y otras experiencias, Arthur Korn

vitrine pivotante com prateleiras que, quando aberta, debruçava sobre a calçada, como um convite aos transeuntes. Todos os elementos da loja foram concebidos pelo escritório.

Após estas e outras experiências, Arthur Korn torna-se uma das grandes autoridades no uso do vidro na Arquitetura, que cada vez mais se consolidava como um dos principais materiais dos “novos tempos”. Ele publica o livro *Glas am Bau und als Gebrauchsgegenstand* (O Vidro na Construção e como Objeto de Uso), que rapidamente se torna literatura obrigatória da Arquitetura Nova na Alemanha (5).

Arthur Korn constrói ao final dos anos 20 a Agência de Viagens INTURIST no boulevard Unter den Linden, especializada em viagens à União Soviética. Sendo membro do Partido Comunista Alemão (KPD), Korn é convidado pelo Governo Central Soviético a uma viagem àquele país em 1929. Ao retornar, funda um grupo intitulado “Coletivo para a Construção Socialista” (*Kollektiv für Sozialistisches Bauen*), cujos membros são estudantes e jovens arquitetos, entre eles Alexander Altberg e os “bauhausianos” Hubert Hoffmann e Peter Friedrich. Em 1931, o grupo apresenta num edifício fabril na Friedrichstrasse em Berlim a “Exposição de Arquitetura Proletária” (*Ausstellung für Proletarisches Bauen*), que se entendia como mostra alternativa à *Berliner Bauausstellung* do mesmo ano [figura 08]. O design e realização ficaram aos cuidados de Korn e Altberg. Esta experiência é fundamental para a realização do 1º Salão de Arquitetura Tropical no Rio de Janeiro dois anos mais tarde.

Sendo judeu e comunista ativo, Arthur Korn foi obrigado a fugir da Alemanha após a ascensão de Hitler ao poder. Em 1934 ele viaja juntamente com Gropius a Londres para um encontro dos CIAM, e não retorna. Vive entre 1935 e 37 na Iugoslávia, retornando definitivamente a Londres. Em 1937, ele assume a direção do Grupo MARS (*Modern Architectural Research Group*, iniciado em 1933 como seção britânica dos CIAM), e é um dos mais ativos urbanistas

se transformó en una autoridad en el uso del vidrio en la Arquitectura, que se consolidaba cada vez más, como uno de los materiales principales de los “tiempos nuevos”. Publicó el libro *Glas am Bau und als Gebrauchsgegenstand* (El Vidro en la Construcción y como Objeto de Uso), que rápidamente se transforma en literatura obligatoria de la nueva arquitectura alemana (5).

Arthur Korn construyó a finales de los años 20 la agencia de viajes INTURIST en el boulevard Unter den Linden, especializada en viajes a la Unión Soviética. Siendo miembro del Partido Comunista alemán (KPD), Korn fue invitado por el Gobierno central soviético a viajar a aquel país en 1929. A su regreso, funda un grupo llamado “Coletivo para a Construção Socialista” (*Kollektiv für Sozialistisches Bauen*), cuyos miembros son estudiantes y jóvenes arquitectos, entre ellos Alexander Altberg y los “bauhausianos” Hubert Hoffmann y Peter Friedrich. En 1931 el grupo presenta el edificio de una fábrica en Friedrichstrasse en Berlín a la “Exposição de Arquitetura Proletária” (*Ausstellung für Proletarisches Bauen*), que se entendía como muestra alternativa de la *Berliner Bauausstellung* del mismo año [fig. 08]. El diseño y realización estuvieron a cargo de Korn y Altberg. Esta experiencia fue fundamental para la realización del 1º Salón de Arquitetura Tropical en Rio de Janeiro dos años más tarde.

Siendo judío y comunista activo, Arthur Korn fue obligado a huir de Alemania luego de la ascensión al poder. En 1934 viaja con Gropius a Londres para un Encuentro del CIAM y no retorna. Vive entre 1935 y 1937 en Yugoslavia, regresando definitivamente a Londres. En 1937, asume la dirección del Grupo MARS (*Modern Architectural Research Group*, iniciado en 1933 como sección británica de los CIAM), y es uno de los urbanistas más activos del grupo, en la post guerra. Lo nombran profesor de Urbanismo en la Universidad de Oxford y por 20 años, en la Architectural Association, falleciendo en Viena, en 1978.

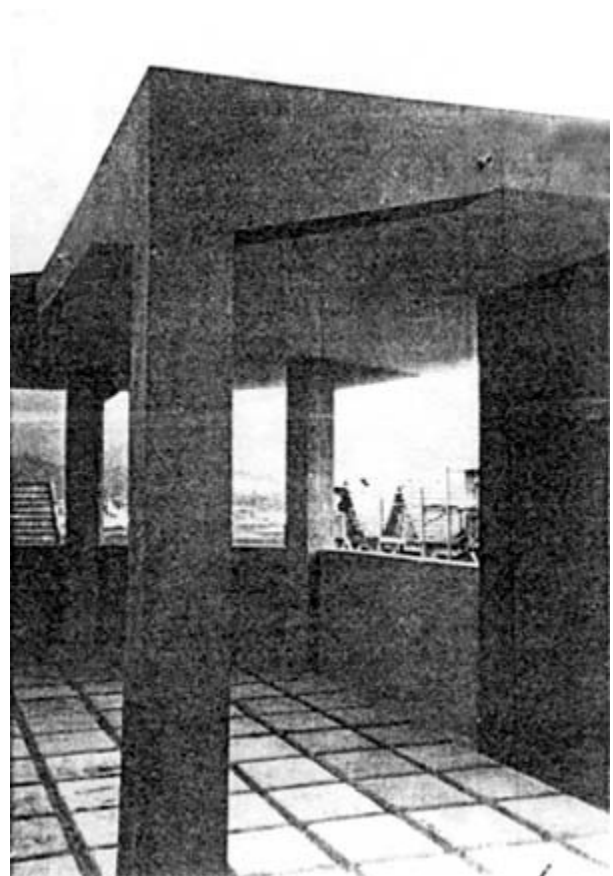
nos CIAM do pós-guerra. Torna-se Professor de Urbanismo na Universidade de Oxford e, por 20 anos, na Architectural Association, falecendo em Viena em 1978.

A chegada de Alexander Altberg ao Brasil
O pai de Alexander possuía contatos comerciais com o Brasil devido a suas atividades em Lisboa. Já pressentindo os desenvolvimentos políticos na Alemanha, a Família Altberg decide deixar o país em 1930, ainda podendo transferir seus bens para o Rio de Janeiro, e rapidamente se estabelece no então pouco povoado distrito de Ipanema. Após as dificuldades para conseguir um visto, Alexander embarca no porto de Bremen em outubro de 1931 e segue com o Norddeutschen Lloyd de encontro aos pais, levando seu gramofone, seu violoncelo, livros e revistas de Arquitetura.

De início, o jovem Altberg parece não ter tomado nota da acirrada atmosfera dos círculos de Arquitetos no Rio de Janeiro. Não é de admirar: ele era um recém-chegado, sem domínio a língua e sem conhecimento do meio

A la llegada de Alexander Altberg a Brasil, su padre tenía contratos comerciales con Brasil, debido a sus actividades comerciales en Lisboa. Presintiendo los acontecimientos políticos en Alemania y pudiendo aún sacar sus bienes, la familia Altberg decide dejar el país en 1930, y transferirlos a Río de Janeiro, y rápidamente se establecen en el aún poco poblado distrito de Ipanema. Luego de las dificultades para conseguir visa, Alexander se embarca en el puerto de Bremen en octubre del 1931 y se va con Norddeutschen Lloyd al encuentro de sus padres, llevando su gramófono, su violoncelo, libros y revistas de Arquitectura.

Al comienzo, el joven Altberg parece no haber tomado nota del feroz ambiente de los círculos de arquitectos de Río de Janeiro. No es de extrañarse: él era un recién llegado, no dominaba la lengua, y carecía de conocimiento del medio profesional de la ciudad. Poco antes de la dimisión del grupo de profesores reformadores de ENBA, Lúcio Costa había organizado “Salón de 31”, considerado como la primera manifestación colectiva de los Arquitectos represen-



Residência família Altberg, rua Paul Redfern 36, Ipanema, Rio de Janeiro. Arq. Alexander Altberg, 1932.

profissional na cidade. Pouco antes da demissão do grupo de Professores reformadores da ENBA, Lúcio Costa havia organizado o “Salão de 31”, tido como a primeira manifestação coletiva dos Arquitetos representantes da “Arquitetura Nova” no Brasil. Mesmo a respeito da subsequente greve estudantil liderada por Luiz Nunes e Jorge Machado Moreira, Altberg veio a saber só no ano seguinte. Ele também não esteve presente às palestras de Frank Lloyd Wright na recém-inaugurada Casa da Rua Toneleiros, de Warchavchik.

À busca de trabalho, ele procura Anton Floderer, arquiteto austríaco de orientação “moderna”, que já havia realizado algumas obras no Rio e em parte trabalhava em parceria com o bem-sucedido escocês Robert Prentice. Segundo Altberg, Floderer o recebeu com frieza, tendo-lhe dito em alemão “por que o Sr. não vai procurar trabalho com a sua turma de judeus?” (6). Altberg e Floderer se reencontrariam em breve, no Salão Tropical.

Seu primeiro emprego foi no escritório de Arnaldo Gladosch, Arquiteto brasileiro descendente de imigrantes alemães, e que, assim como Attílio Correa Lima, havia trabalhado com Alfred Agache no plano de remodelação da Capital. Altberg colaborou brevemente no projeto para o Hotel Ambassador, que descreve como “sem sal nem pimenta”, e lembra-se que o pai de Gladosch atuava como “gerente”, cuidando para que os empregados não conversassem durante o expediente. Permaneceu no escritório por um mês, e decidiu iniciar sua carreira individual.

Apesar da barreira da língua nos primeiros anos, Alexander Altberg é muito ativo e busca inserção social. Os primeiros contatos ocorrem através da comunidade alemã e da comunidade judaica no Rio de Janeiro. Altberg descreve um dos pontos de encontro, o Club Germania na Praia de Botafogo, como um círculo elitário de homens de negócios com o qual não teve empatia, “todos com o nariz em pé”.

tantes de la “Arquitectura Nueva” en Brasil. Igualmente respecto a la subsecuente huelga estudiantil liderada por Luiz Nunes y Jorge Machado Moreira, que Altberg sólo vino a conocer al año siguiente. Tampoco estuvo presente en las conferencias de Frank Lloyd Wright en la recién inaugurada Casa da Rua Toneleiros, de Warchavchik.

En busca de trabajo, visita a Anton Floderer, arquitecto austríaco de orientación “moderna” que ya había realizado algunas obras en Río y trabajaba en parte en sociedad con el exitoso escocés Robert Prentice. Según Altberg, Floderer lo recibió fríamente y le dijo en alemán: “¿porqué el señor no busca trabajo en su colonia de judíos?” (6) Altberg y Floderer se reencontrarían en breve, en el Salón Tropical.

Su primer empleo fue en la oficina de Arnaldo Gladosch, Arquitecto brasileiro descendiente de imigrantes alemanes, el cual, como Attílio Correa Lima, había trabajado con Alfred Agache en los planos de remodelación de la Capital. Altberg colaboró brevemente en el proyecto para el Hotel Ambassador que describe como “sin sal ni pimienta” y parece que el padre de Gladosch fungía como gerente, cuidando que los empleados no conversasen durante las horas de trabajo. Permaneció en esta oficina durante un mes y luego decidió iniciar la suya propia.

A pesar de la barrera lingüística de los primeros años, Alexander Altberg es muy activo y busca la inserción social. Los primeros contactos suceden a través de la comunidad alemana y de la judía, en Río de Janeiro. Altberg describe uno de los puntos de encuentro el Club Germania en la Playa de Botafogo, como um círculo elitista de hombres de negocios con el cual no tuvo empatía, “todos con la nariz parada”.

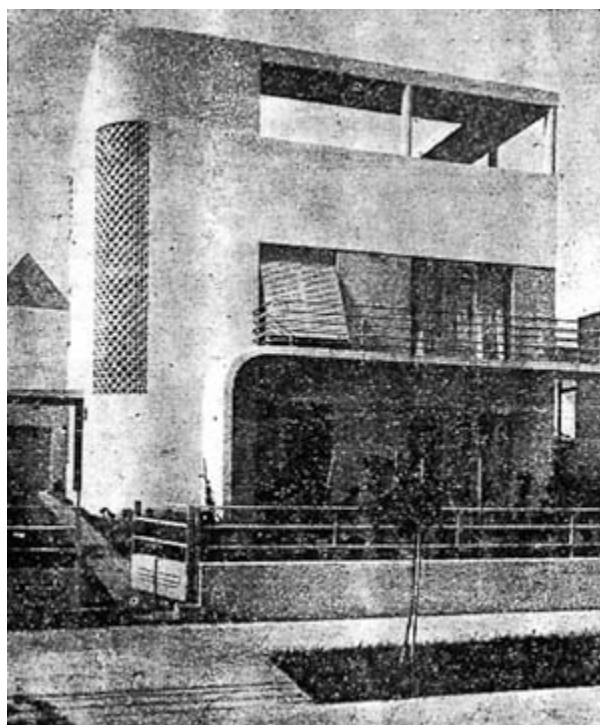
Altberg busca relacionarse con los “judíos orientales”, tradicionalmente menos prósperos, como refugiados políticos que comienzan a llegar a Brasil aún antes de 1933 y con la comunidad artística. En breve, Altberg pasa a integrar un grupo intelectual liderado desde 1929

Ele busca relações com “judeus orientais”, tradicionalmente menos prósperos, com refugiados políticos europeus que começam a chegar ao Brasil ainda antes de 1933, e com a comunidade artística. Em breve, Altberg passa a integrar um grupo intelectual liderado desde 1929 pelo ativista cultural e marchand Theodor Heuberger, inicialmente denominado Vereinigung Deutschsprachiger Künstler und Kunstfreunde (Associação dos Artistas e Amigos da Arte de Língua Alemã), que em breve daria origem à PRÓ-ARTE. O grupo era predominantemente constituído por judeus, tanto brasileiros quanto emigrados de diferentes países de língua alemã. Organizava-se exposições, eventos e discussões na sede da Avenida Rio Branco, em cujo pequeno restaurante ocorria, sob grande tensão, a permanente troca de informações sobre os desenvolvimentos políticos na Alemanha. Ali, Altberg aproxima-se de Carlos Lacerda e conhece Guignard, uma amizade que duraria por muitos anos.

De certa maneira, é através da PRÓ-ARTE que acontece o contato de Altberg com Gregori Warchavchik. Naquele momento em fins de 1931, após a inauguração da Casa da Rua Toneleros, Warchavchik preparava a inauguração de um apartamento de cobertura, construído no topo do Edifício Olinda na Avenida Atlântica para o Dr. Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias. Alexander foi convidado por Warchavchik para cuidar desta “Exposição de um Apartamento Moderno”, inaugurada a 5 de janeiro de 1932, e que mostrava o requintado mobiliário executado pelo Arquiteto em suas oficinas de São Paulo. Por outro lado, ao deixar Berlim, Altberg trouxera na bagagem uma recomendação do marido de sua ex-professora a um certo Dr. Lorch em São Paulo. Lorch era casado com Luísa Klabin (Lorch), irmã de Mina Klabin Warchavchik e Jenny Klabin Segall. É também por esta via que Altberg é apresentado a Lasar Segall, que acabava de retornar uma longa estadia em Paris.

por el activista cultural y mercader de arte Theodor Heuberger, inicialmente denominado Vereinigung Deutschsprachiger Künstler und Kunstfreunde (Associação dos Artistas e Amigos da Arte de Língua Alemã), que muy pronto daría origen a PRÓ-ARTE. El grupo, se componía mayoritariamente por judíos, tanto brasileiros como emigrantes de diferentes países de habla alemana. Organizaban exposiciones, eventos y discusiones en la sede de Avenida Rio Branco, en cuyo pequeño restaurante ocurría bajo fuertes tensiones, el intercambio de informaciones sobre los últimos acontecimientos políticos en Alemania. Ali, Altberg se acerca a Carlos Lacerda y conoce a Guignard, una amistad que duraría por muchos años.

De cierta manera es a través de Pro-Arte que Altberg contacta a Gregori Warchavchik. En esos momentos, finales de 1931, después de la inauguración de la casa en rúa Toneleros, Warchavchik preparaba la inauguración de un techo plano, construido en la parte superior del edificio Olinda en la Avenida Atlántica para el Dr. Manoel Dias, hermano del pintor Cícero Dias. Alexander fue invitado por Warchavchik, para cuidar esta “Exposición de um Apartamento Moderno”, inaugurada el 5 de enero de 1932, y que puso de manifiesto el exquisito mobiliario ejecutado por el arquitecto en sus



Residencia del Señor Adalbert Vertecz en Ipanema, Río de Janeiro. Arq. Alexander Altberg, 1932-33.



Residência do Senhor Adalbert Vertecz em Ipanema, Rio de Janeiro. Arq. Alexander Altberg, 1932-33.

PRIMEIRAS OBRAS: AS RESIDÊNCIAS DA RUA PAUL REDFERN, EM IPANEMA

Tendo vivenciado o efervescente contexto berlinense, no qual a Arquitetura Moderna já havia se consolidado, Altberg começa suas atividades no Brasil num momento em que esta contava com mais oponentes que simpatizantes. É importante lembrar que, apesar de o processo de verticalização do Rio e de São Paulo já ter sido iniciado, as condições técnicas ainda eram precárias para permitir a realização de edifícios modernos com standards semelhantes aos europeus ou norte-americanos. Dentre as poucas obras finalizadas no Rio de Janeiro até então, relembremos o Edifício de Habitação no Morro de Santo Antônio (Marcelo Roberto, 1929-30), o Terminal Rodoviário Mariano Procópio na Praça Mauá (autor ainda não identificado, 1929), o Albergue da Boa Vontade (Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro, 1930-31), e as duas mencionadas obras de Warchavchik, que em seguida iniciaria sua breve cooperação profissional com Lucio Costa.

As experiências colecionadas por Altberg no escritório Korn & Weizmann haviam lhe deixado fortes marcas e proporcionado embasamento projetual e técnico excepcionais. Segundo a carta de recomendação assinada por Arthur Korn em 31 de outubro de 1931 - que Altberg guarda até hoje - o jovem Arquiteto é elogiado por suas qualidades como projetista e desenhista, por sua habilidade na elaboração de detalhes construtivos e de memoriais, na nego-

oficinas de São Paulo. Por outro lado, al deixar Berlín, Altberg trajo con su equipaje una recomendación del marido de su exprofesora a un cierto Dr. Lorch en São Paulo. Lorch era casado con Luísa Klabin (Lorch), hermana de Mina Klabin Warchavchik e Jenny Klabin Segall. Y también es por esta vía que Altberg es presentado a Lasar Segall, que acababa de regresar de una larga estadía en París.

PRIMERAS OBRAS: LAS RESIDENCIAS DE LA CALLE PAUL REDFERN, EN IPANEMA

Habiendo experimentado el contexto efervescente en Berlín, en el cual la Arquitectura Moderna ya se había consolidado, Altberg inicia sus actividades en un momento en que ésta contaba con más oponentes que simpatizantes. Es importante recordar que a pesar que el proceso de verticalización de Río y de São Paulo ya había iniciado, las condiciones técnicas aún eran precarias para permitir la realización de edificios modernos con standares semejantes a los europeos o norteamericanos. Entre las pocas obras finalizadas en Río de Janeiro hasta entonces, recordar el Edificio de Habitación en el Morro de Santo Antônio (Marcelo Roberto, 1929-30), la Terminal Rodoviária Mariano Procópio en la Praça Mauá (autor aún no identificado, 1929), el Albergue da Boa Vontade (Affonso Eduardo Reidy y Gerson Pompeu Pinheiro, 1930-31), y las dos obras ya mencionadas de Warchavchik, que en seguida iniciaría su cooperación profesional con Lúcio Costa.

Las experiencias colecionadas por Altberg en la oficina de Korn & Weizmann, le habían dejado profundas huellas y proporcionado una base proyectual y técnica excepcionales. Segundo, en la carta de recomendación firmada por Arthur Korn el 31 de octubre de 1931 -que Altberg aún guarda- el joven arquitecto es elogiado por sus cualidades como proyectista y diseñador, por sus habilidades en la elaboración de detalles constructivos y de memorias, en la nego-

ciação com empresas e até mesmo pela aptidão em relacionar-se com os clientes do escritório. Apesar da comparável “precariedade” do meio-ambiente carioca, o jovem Arquiteto não se sentia impedido de projetar com inovação ou de enfrentar desafios técnicos em seu próprio canteiro de obras.

Alexander tem a chance de iniciar suas atividades como profissional liberal já em 1932. Os negócios de seu pai rapidamente prosperavam, e este iniciara a compra de pequenos terrenos em Ipanema e no Leblon. Alexandre constrói no mesmo ano três residências unifamiliares contíguas, na Rua Paul Redfern. A primeira, no nº 36, era destinada à própria Família Altberg (o Arquiteto viveu nesta casa com os pais e com sua primeira esposa por vários anos) [figuras 09 e 10]. Os únicos testemunhos disponíveis desta obra são uma foto da fachada, publicada na Revista base nº 2, e uma foto de Irmgard (Schwabe) Altberg, tomando sol no terraço-jardim. O tratamento volumétrico da fachada evocava a linguagem contrutiva do De Stijl, enquanto o tratamento das superfícies claramente ecoava a policromia dos projetos habitacionais de Bruno Taut em Berlim. Alexandre reporta que as “faixas” não foram determinadas pelo uso da cor, mas sim de materiais (argamassa cinza com mica e com pigmento vermelho). As duas outras casas [figura 11], na esquina com a Rua Prudente de Moraes, foram construídas dentro dos mesmos princípios modernos, mas desafortunadamente vieram a ser alugadas por inquilinos que, sem a menor sensibilidade para a nova estética, as ocuparam de forma totalmente inadequada. Uma foto do álbum de Altberg mostra um detalhe da marquise de concreto do terraço-jardim da primeira residência de aluguel, também tratado em cores fortes.

Para dialogar com as autoridades municipais, Alexandre valeu-se nos primeiros anos de sua fluência em francês. À semelhança do que acontecera com Warchavchik em São Paulo, a aprovação dos projetos ocorreu com dificuldades. Inicialmente, as três casas foram

ciação con empresas así como por su aptitud para relacionarse con los clientes de la oficina. A pesar de la “precariedad” del medio ambiente carioca, el joven arquitecto no se sentía impedido de proyectar con innovación o de enfrentar desafíos técnicos en su propio sitio.

Alexander tenía la suerte de iniciar sus actividades como profesional liberal ya en los años 1932. Los negocios de su padre prosperaban y compraba pequeños terrenos en Ipanema o en Leblon. Alexandre construyó el mismo año tres residencias unifamiliares contiguas, en la calle Paul Redfern. La primera, en el nº 36, estaba destinada a la propia Familia Altberg (el arquitecto vivió en esta casa con sus padres y su primera esposa por varios años) [fig. 09 e 10]. Los únicos testimonios disponibles de esta obra son una foto de fachada, publicada en la revista base nº 2 y una foto de Irmgard (Schwabe) Altberg, tomando sol en la terraza del jardín. El tratamiento volumétrico de la fachada evocaba el lenguaje constructivo de De Stijl, en cuanto al tratamiento de las superficies claramente emulaba la policromía de los proyectos de vivienda de Bruno Taut en Berlin. Alexander reporta que las “tiras” no se determinaron por el uso del color sino por el material (mica gris con yeso y pigmento rojo). Las dos otras casas [fig.11], en la esquina con la calle Prudente de Moraes, se construyeron dentro de los mismos principios modernos, pero desafortunadamente fueron alquiladas por inquilinos que sin sensibilidad por la nueva estética, fueron utilizadas en forma totalmente inadecuada. Una foto del álbum de Altberg muestra un detalle de la marquesina de concreto de la terraza-jardín, de la primera residencia de alquiler, también tratada con colores fuertes.

Para dialogar con las autoridades municipales, Alexander se valió de su fluencia en francés, A semejanza de lo ocurrido con Warchavchik en São Paulo, la aprobación de los proyectos ocurría con dificultades. Inicialmente, las tres casas fueron rechazadas por el “Inspector de fachadas” de la prefectura, un cierto ingeniero Vasconcellos, que se jactaba de su “vena

recusadas pelo “Censor de Fachadas” da Prefeitura, um certo Engenheiro Vasconcellos, que gabava-se de sua “veia literária” e escrevia crônicas para o jornal “A Noite”. Dialogando em francês, Alexandre foi conquistando sua simpatia em longas conversas sobre literatura europeia, e assim obteve os almejados “carimbos”.

Ainda em 1932, Altberg inicia o projeto da residência para o imigrante húngaro e comerciante Adalbert Vertecz, na mesma Rua Paul Redfern, junto ao Jardim de Alá. A Casa Vertecz [figuras 12 a 16] será aqui mais extensamente comentada por ser a única razoavelmente bem documentada, embora ainda não tenham sido localizados desenhos deste edifício até o momento. As imagens apresentadas provêm da “Revista da Directoria de Engenharia e foram publicadas por iniciativa de Carmen Portinho (7).

A obra foi concebida com três andares sem porão e contava com laje plana em forma de terraço. A atitude de projeto é claramente funcionalista, e sua volumetria cúbica com aberturas bem proporcionadas adquiriu plasticidade dinâmica através de uma série de recursos inusitados. O uso da curva é preciso e consciente, distante portanto do formalismo Art-Déco. Enquanto o lado esquerdo do volume contava realmente com três pisos, o direito era virtual, sendo o cubo definido por arestas em forma de marquise contínua, que cria um “cômodo a céu aberto” e oferece proteção solar à área do terraço. Já nesta obra Altberg demonstra claramente sua preocupação com o clima quente como nova condicionante de projeto. As janelas das fachadas ensolaradas recebem persianas rolantes, e a marquise de concreto protege a área de estar do térreo.

Partindo de um volume cúbico, Altberg tematiza a curva nas três dimensões e no detalhe. Já da distância, destaca-se a aresta arredondada do cubo, acentuada por uma abertura de dois andares com delicada malha de blocos de vidro. Internamente, a escada que une os três pavimentos recebe luz natural filtrada. Uma foto da época evidencia o efeito cênico da

literaria” y escribía crónicas para el diario “A Noite”. Dialogando en francés, Alexander fue conquistando su simpatía en largas conversaciones sobre literatura europea, y así obtenía los deseados “sellos”.

Incluso en el año 1932, Altberg inicia el proyecto de residencia para el inmigrante húngaro y comerciante Adalbert Vertecz, en la misma calle Paul Redfern, junto al Jardim de Alá. La Casa Vertecz [fig. 12 a 16] será más extensamente comentada por ser la única razonablemente documentada, aunque aún no han sido localizados diseños de este edificio hasta este momento. Las imágenes presentadas vienen de la “Revista da Directoria de Engenharia y fueron publicadas por iniciativa de Carmen Portinho (7).

La obra fue concebida de tres pisos, sin sótano y con loza plana como terraza. La actitud del proyecto es claramente funcionalista, y su volumetría cúbica con aberturas bien proporcionadas adquirió plasticidad dinámica a través de una serie de recursos inusitados. La utilización de la curva es precisa y consciente, distante sin embargo del formalismo Art-Déco. El lado izquierdo del volumen contaba con tres pisos, el derecho era virtual, definiendo el cubo por aristas en forma de marquesina continua, que crea un “espacio a cielo abierto” y ofrece protección solar al área de terraza. Ya en esta obra Altberg demostraba su preocupación por el clima cálido como nueva condicionante del proyecto. Las ventanas de las fachadas asoleadas tienen persianas enrollables y la marquesina de concreto protege el área de la terraza.

Partiendo de un volumen cúbico, Altberg tematiza la curva en las tres dimensiones y en detalle. A la distancia se aprecia la arista redondeada del cubo, acentuada por una abertura de dos pisos con delicada malla de bloques de vidrio. Internamente, la escalera que conecta tres plantas recibe luz natural filtrada. Una foto de la época evidencia el efecto escénico de la escalera, que a medida que oscurece se transforma en una gran linterna en el

escadaria, que com o escurecer torna-se uma grande lanterna no espaço da rua. A marquise frontal, que também serve como terraço para os dormitórios do primeiro andar, reflete de forma dinâmica a geometria da planta. A entrada principal, localizada na lateral esquerda, é realçada por uma marquise em balanço, cuja “pingadeira”, também arredondada, é uma citação explícita do detalhe dos balcões da chamada Prellerhaus de Gropius no edifício da Bauhaus de Dessau. Caixilhos, gradis e guarda-corpos metálicos contribuem para o efeito geral de leveza do edifício. O compacto jardim de formas retilíneas é concebido funcionalmente. A garagem, como de hábito no Brasil nesse período, é uma pequena edificação isolada, banida para os fundos do terreno. Sendo um entusiasta da nova linguagem arquitetônica, Vertecz também o contratou para projetar todo o mobiliário, e a casa é inaugurada no início de 1933.

Tanto o grupo de três casas quanto a Residência Vertecz imediatamente atraíram a atenção de colegas e de estudantes da ENBA. Altberg recorda ter sido procurado por vários deles. Com a permissão de seus pais, que durante todo o ano de 1933 se dispunham a abrir a residência da família a estranhos, Alexandre convidava-os a entrar, porém de forma precária podia transmitir suas idéias ou mesmo responder às muitas perguntas. A família Vertecz se mostrava mais arredia a visitantes. Mesmo tomando-se em conta o programa singelo destas casas de classe média, não é exagero afirmar que, já na Residência Vertecz, Altberg atinge o nível de sofisticação das melhores casas de Warchavchik, e em muito supera obras similares realizadas até 1936 pelos jovens formados na ENBA. Quanto ao caráter de ensemble do grupo de casas, vale aqui lembrar o conjunto da Rua Lorena, construído por Flávio de Carvalho em São Paulo de 1933 a 1938.

É nesse período que Altberg vem a conhecer o escultor italiano Lelio Landucci (Florença 1890 - Rio de Janeiro 1954). Chegado ao Brasil em 1923, casara-se com uma brasileira, e retorna a

espacio de la calle. La marquesina frontal, que también sirve como terraza para los dormitorios del primer piso, refleja de forma dinámica la geometría de la planta. La entrada principal, localizada en la lateral izquierda y realizada por una marquesina en voladizo cuyo botaguas, también curvo, es una cita explícita del detalle de balcones de la llamada Prellerhaus de Gropius en el edificio de la Bauhaus en Dessau. Marcos y barandas metálicas contribuyen al efecto general de ligereza del edificio. El jardín compacto, de formas rectilíneas fue concebido funcionalmente. El garage, como era común en esa época en Brasil, es una pequeña edificación aislada desterrada al fondo de la propiedad. Siendo un entusiasta del nuevo lenguaje arquitectónico, Vertecz también lo contrató para diseñar todo el mobiliario y la casa se inauguró al principio de 1933.

Tanto el grupo de tres casas como la residencia Vertecz inmediatamente atrajeron la atención de colegas y estudiantes del ENBA. Altberg recuerda haber sido solicitado por varios de ellos. Con la autorización de sus padres que durante el año 1933 estuvieron dispuestos a abrir su residencia a extraños, Alexander los invitaba a entrar, pero podía transmitir sus ideas de forma precaria o responder a las muchas preguntas. La familia Vertecz se mostraba reacia a recibir visitantes. Aún tomando en cuenta el programa sencillo de estas casas de clase media, no es exagerado afirmar que ya en la residencia Vertecz, Altberg alcanza el nivel de sofisticación de las mejores casas de Warchavchik, y supera en mucho las obras similares realizadas hasta 1936, por los jóvenes formados en ENBA. En cuanto al carácter de conjunto del grupo de casas cabe recordar el conjunto de calle Lorena, construido por Flávio de Carvalho en São Paulo, de 1933 a 1938.

Es en este período que Altberg conoce al escultor italiano Lelio Landucci (Florenzia 1890 - Río de Janeiro 1954). Llegado a Brasil en 1923, se casa con brasileira y regresa a Paris, donde trabaja como asistente del reputado escultor Paul Landowsky. Landucci regresa a Río de

Paris, onde trabalha como assistente do renomado escultor Paul Landowsky. Landucci retorna ao Rio de Janeiro em 1930 para cuidar da montagem e execução final do Cristo Redentor, cujas linhas gerais foram definidas por Heitor da Silva Costa e cujas cabeça e mãos haviam sido executadas por Landowsky em Paris. Lélío e Alexander tornaram-se amigos e saíram em conjunto à busca de clientes. Landucci tinha relações com alguns políticos do Estado da Bahia, e desta forma a dupla é convidada a participar, em 1933, de um concurso para uma Escola com Parque Desportivo em Ilhéus (8) [figuras 17 a 19]. O projeto com planta em forma de “T”, era caracterizado por um longo corpo principal de dois andares paralelo à rua, abrigando salas de aula, administração e blocos sanitários, e complementado por um eixo perpendicular posterior contendo um grande auditório e dois foyers. Altberg recorda sua preocupação com os aspectos de economia do projeto, consciente de se tratar de uma obra pública na província, mas não deixa de dar atenção aos aspectos formais do mesmo: janelas contínuas explicitam a estrutura modular de concreto, e a dinâmica da forma longilínea é acentuada pelas extremidades em semicírculo. O pátio da escola recebe uma pista de atletismo com campo de futebol e uma tribuna coberta. Altberg e Landucci ganham o primeiro prêmio, porém jamais vieram a receber o dinheiro da premiação e nem souberam se o projeto foi de alguma maneira realizado. Em 1934-35, Landucci também trabalha em conjunto com Alcides Rocha Miranda.

ALTBERG E OS INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA DA ARQUITETURA MODERNA

O 1º SALÃO DE ARQUITETURA TROPICAL

Após sua modesta “atuação” na apresentação pública do “Apartamento Moderno”, Altberg passa a frequentar informalmente o recém fundado escritório Costa & Warchavchik, instalado no Edifício “A Noite”. Ele se recorda de Lúcio como homem gentil e reservado, e o contato entre os dois é restrito. Parece ter ali nascido a idéia de se realizar o 1º Salão de

Janeiro em 1930 para encargarse del montage y ejecución final del Cristo Redentor, cuyas líneas generales fueron definidas por Heitor da Silva Costa y cuyas cabeza y manos habían sido ejecutadas por Landowsky en Paris. Lélío y Alexander se hicieron amigos y salían juntos a buscar clientes. Landucci tenía relaciones con algunos políticos del Estado de Bahía y de esta forma la dupla fue convidada a participar en 1933, de un concurso para una Escuela con Parque Desportivo en Ilhéus (8) [fig. 17 a 19]. El proyecto con planta en forma de T se caracterizó por un largo cuerpo principal de dos pisos paralelo a la calle, protegiendo las aulas, administración y bloques sanitarios, y complementando con un eje perpendicular posterior que contenía un gran auditorio y dos vestíbulos. Altberg recuerda su preocupación con los aspectos de economía del proyecto, consciente que se trataba de una obra pública en la provincia, pero no deja de poner atención a los aspectos formales del mismo: ventanas continuas explicitan la estructura modular de concreto, y la dinámica de formas longilíneas es acentuada por las extremidades en semicírculo. El patio de la escuela recibe una pista de atletismo con campo de football y una tribuna cubierta. Altberg e Landucci ganan el primer premio, pero nunca recibieron el dinero del premio y no supieron si el proyecto se llevó a cabo en alguna manera. En 1934 -35, Landucci también trabaja en conjunto con Alcides Rocha Miranda.

ALTBERG Y LOS INSTRUMENTOS DE PROPAGANDA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

EL SALON DE ARQUITECTURA TROPICAL

Después de su modesta “acción” en la presentación pública del “Apartamento Moderno”, Altberg pasa a frecuentar informalmente el recién fundado estudio de Costa & Warchavchik, instalado en el Edifício “A Noite”. Se acuerda de Lúcio como hombre gentil y reservado y el contacto entre los dos es restringido. Parece ser que ahí nació la idea de realizar el

Arquitetura Tropical, inaugurado a 17 de abril de 1933 no Palace Hotel. Seus organizadores teriam sido os estagiários João Lourenço da Silva e Adhemar Portugal, e Alcides da Rocha Miranda, que nesse momento era colaborador de Emílio Baumgart. A autora Adriana Irigoyen cita a Associação de Artistas Brasileiros (9), grupo fundado em 1929 e que regularmente se encontrava no Palace Hotel, como responsável pelo evento (10).

Embora tivessem visto o Salão de 31, os jovens colegas puderam contar com a valiosa experiência colecionada por Alexander Altberg com a “Exposição de Arquitetura Proletária” em Berlim. Altberg foi co-organizador e designer do catálogo e convite do Salão [figuras 20 e 21], que contém uma colagem fotográfica sua, mostrando em destaque a Casa Nordschild de Warchavchik, a Casa Altberg e alguns outros pequenos edifícios modernistas, em parte ainda não-identificados. O lay-out do convite e do catálogo seguem as linguagens gráficas vigentes em publicações contemporâneas na Alemanha nesse momento.

Além de Warchavchik, Lucio Costa, Alexander Altberg e dos três outros organizadores, encontravam-se dentre os expositores Affonso Eduardo Reidy e seu sócio Gerson Pompeu Pinheiro, Emílio Baumgart, Marcelo Roberto, Luis Nunes, Vicente Batista, o ex-professor da ENBA Alexander Buddeus e o já mencionado Anton Floderer.

I Salón de Arquitectura Tropical, inaugurado el 17 de abril de 1933 en el Palace Hotel. Sus organizadores habrían sido los aprendices João Lourenço da Silva y Adhemar Portugal, y Alcides da Rocha Miranda, que nesse momento era colaborador de Emilio Baumgart. La autora Adriana Irigoyen cita a la Associação de Artistas Brasileiros (9), grupo fundado en 1929 y que se encontraba regularmente en el Palace Hotel, como responsable por el evento (10).

A pesar de que habían visto el Salón del 31, los jóvenes colegas podían contar con la valiosa experiencia adquirida por Alexander Altberg con la “Exposición de Arquitetura Proletaria” en Berlin. Altberg fue co-organizador y diseñador del catálogo e invitación al Salón [fig. 20 e 21], que contienen un collage fotográfico suyo, que destaca la Casa Nordschild de Warchavchik, la Casa Altberg y algunos otros pequeños edificios modernistas, en parte aún no identificados. La diagramación de la invitación y del catálogo siguen el lenguaje gráfico vigente en publicaciones contemporâneas en Alemania en ese momento.

Además de Warchavchik, Lúcio Costa, Alexander Altberg y dos o tres otros organizadores, se encontraban entre los expositores Affonso Eduardo Reidy y su socio Gerson Pompeu Pinheiro, Emílio Baumgart, Marcelo Roberto, Luis Nunes, Vicente Batista, el ex-profesor de ENBA Alexander Buddeus y el ya mencionado Anton Floderer.

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

presidente da honra

frank lloyd wright

precursores

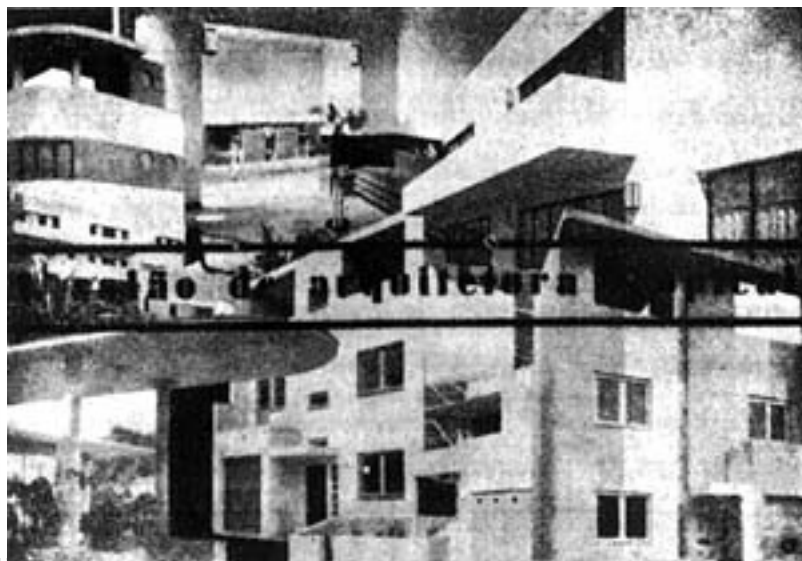
lucio costa
gregorio warchavchik
emilio baumgart

comissão organizadora

joão lourenço da silva
alcides da rocha miranda
ademar portugal

organizador e compositor do catalogo

alexandre altberg



Não é possível afirmar com certeza que o catálogo já tenha estado pronto para a abertura da exposição no dia 17 de abril, mas de qualquer forma ele contém um aspecto memorável. Além da inclusão de um texto programático de Walter Gropius, foi inserida uma foto do edifício da Bauhaus em Dessau acompanhada do texto “fechada pela situação política”. A 01. de abril de 1933, tropas da SA e da SS cercam o complexo da Bauhaus em Dessau, revistam todo o edifício e aprisionam estudantes. Este ato de repressão não foi mencionado na imprensa diária alemã, e só podemos supor que alguém com conexão direta com os colegas de Dessau e Berlim tenha recebido a notícia com tal rapidez. Somente no dia 01 de julho a Bauhaus é esvaziada, até que a 20 de julho, sob enorme pressão dos órgãos de segurança nazistas, os professores são obrigados a declarar a “autodissolução” da instituição em Dessau. Mies van der Rohe, o último diretor, ainda tentaria reorganizá-la, durante 6 meses num galpão em Berlim, sem sucesso.

O BRASIL E OS CIAM

Alexander Altberg havia enviado do Rio de Janeiro, em 1932, uma carta ao secretariado dos CIAM na Suíça, lançando a idéia uma representação dos Congressos no Brasil. Ele também envia “como credencial” fotos da Rua Paul Redfern. Ao tomar esta iniciativa, ele não tinha conhecimento de que, já em 1929, Warchavchik havia sido recomendado por Le Corbusier a Siegfried Giedion como representante latinoamericano junto aos CIAM, e ao retornar de Bruxelas, divulgara alguns textos entre colegas e alunos. Altberg recebeu uma amigável resposta de Siegfried Giedion, acompanhada de um livro sobre Arquitetura Moderna (que se perdeu ao longo dos anos e de cujo título ele não mais se recorda). Seguiram-se mais algumas poucas cartas, mas com o agravamento da situação política na Alemanha e a imigração abrupta de diversos Arquitetos, o contato foi interrompido.

À procura de informações sobre Alexander Altberg em 2003, este autor veio a descobrir nos CIAM Archives, Houghton Library of the Harvard

No es posible afirmar con certeza si el catálogo estuvo listo para la inauguración de la exposición el día 17 de abril, pero de todos modos, tiene un aspecto memorable. Además de la inclusión de un texto programático de Walter Gropius, fue inserta una foto del edificio Bauhaus en Dessau acompañada del texto “cerrada por la situación política”. El 1 de abril de 1933, tropas de las SA y SS cercaron el complejo de la Bauhaus en Dessau, revisaron todo el edificio y apresaron a los estudiantes. Este acto represivo no fue informado en la prensa alemana y sólo se supo por alguien con conexión directa con los colegas de Dessau en Berlin que había recibido la noticia con rapidez. Sólo el 01 de julio, la Bauhaus se vacía hasta el 20 de julio, bajo enorme presión de los órganos de seguridad nazi los profesores son obligados a declarar la “autodisolución” de la institución en Dessau. Mies van der Rohe, el último director trató durante seis meses de reorganizarla en un galpón, sin éxito.

BRASIL Y LOS CIAM

Alexander Altberg había enviado de Rio de Janeiro, en 1932, una carta a la Secretaría del CIAM en Suiza, lanzando la idea de una representación de Brasil, en los Congresos. El también envía “como credencial” fotos de la Rua Paul Redfern. Al tomar esta iniciativa, desconocía que ya en 1929, Warchavchik había sido recomendado por Le Corbusier a Siegfried Giedion como representante latinoamericano junto a los CIAM, y al retornar de Bruxelas, divulgó algunos textos entre colegas y alumnos. Altberg recibió una amigable respuesta de Siegfried Giedion, acompañada de un libro sobre Arquitetura Moderna (que se perdió a lo largo de los años y de cuyo título el no se recuerda). Siguieron algunas pocas cartas, pero con el agravamiento de la situación política en Alemania y la emigración abrupta de arquitectos, el contacto se vió interrumpido.

En procura de información sobre Alexander Altberg en el 2003, este autor pudo descubrir en los archivos del CIAM, Houghton Library of the

College, uma carta de Walter Gropius endereçada a ele, datada de 12 de julho de 1935. Gropius, que havia deixado a Alemanha no ano anterior, encontrava-se em Londres, a caminho do exílio nos EUA, e escreve a carta endereçada à Rua Paul Redfern N° 36, em alemão:

“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 enviar-lhe os protocolos das reuniões em Amsterdam.

Com minhas cordiais saudações“ [figura 22,

Harvard College, una carta de Walter Gropius dirigida a él, fechada del 12 de julio de 1935. Gropius, que había dejado Alemania en el año anterior, se encontraba en Londres, camino a su exilio en Estados Unidos, y escribe una carta referida a Rua Paul Redfern N° 36, en alemán:

“ Estimado Señor:

hace poco realizamos nuestra reunión de delegados en Amsterdam y en esa ocasión, se informó sobre los distintos grupos. En ese contexto expuse sus esfuerzos y lamenté que los CIAM no tuvieran más noticias tuyas, pero, de cualquier manera, no queremos perder la oportunidad de enviarle los protocolos de las reuniones en Amsterdam.

Con mis cordiales saludos” [fig. 22, original en alemán]

12. Juli 1935.

Herrn Architekt Alex Altberg,
Rua Paul Redfern, 36,
Ipanema,
Rio de Janeiro.

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 Bemühungen 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:

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

12/435

original em alemão]

Ao estabelecer contato com Alexandre em 2004, perguntei a ele sobre esta carta e, um tanto estarrecido, ele me informou que jamais a recebeu. Ou mais precisamente: veio a recebê-la agora, setenta anos depois. O documento nos arquivos de Harvard não é um original datilografado, e sim uma cópia feita com papel carbono. De fato, a carta não está assinada, sendo impossível saber se ela chegou a ser enviada ou se simplesmente não atingiu seu destinatário no Rio de Janeiro.

Pouco se sabe até hoje dos contatos estabelecidos por Warchavchik em sua viagem à Europa em 1930, além do fato de que ele com

Al establecer el contacto con Alexander en el 2004, le pregunté sobre esta carta y un poco horrorizado, me dijo que jamás la recibió. O más precisamente, viene a recibirla ahora, 70 años después. El documento en los archivos de Harvard no es un original dactilografiado, sino una copia de papel carbón. En realidad, la carta no está firmada, siendo imposible saber si llegó a ser enviada o si simplemente no llegó a su destinatario en Río de Janeiro.

Poco se sabe hasta el momento de los contactos establecidos por Warchavchik en su viaje a Europa en 1930, además del hecho que con certeza se encontró con los principales protagonistas del CIAM en ese momento (11). Me

certeza encontrou-se com os principais protagonistas dos CIAM naquele momento (11). Me parece relevante lembrar que o contato de Warchavchik com Giedion e Gropius também foi abruptamente interrompido, em 1933. Se Warchavchik e Altberg tivessem podido intensificar estas relações, provavelmente a ressonância das Avant Garde alemãs no Brasil teria tomado outras proporções. Mas a História tem seus meandros...



A REVISTA BASE

Desde o aparecimento da primeira publicação especializada, “Arquitetura no Brasil”, iniciada em 1921, as revistas de Arquitetura e Engenharia limitavam-se à divulgação de artigos técnicos e miscelâneas academicistas, raramente vindo a mostrar, só no final dos anos 20, alguma matéria incidental sobre tendências renovadoras. Talvez a única exceção tenha sido a revista Forma (1930-32), iniciada por Alejandro Baldassini e Emílio Baumgart, com certa participação de Di Cavalcanti e Gregori Warchavchik. Mesmo publicações modernistas dos anos 20 como Klaxon, Estética, Novíssima ou Movimento Brasileiro praticamente não chegaram a se desenvolver como meios de divulgação da Arquitetura Moderna no Brasil, tendo sido a imprensa diária o verdadeiro fórum de debates graças à ação incisiva de Flávio de Carvalho e Warchavchik.

parece relevante recordar que el contacto de Warchavchik con Giedion y Gropius también fue abruptamente interrumpido, en 1933. Si Warchavchik y Altberg hubiesen podido intensificar estas relaciones, probablemente la resonancia de las vanguardias alemanas en Brasil habría tenido otras proporciones. Pero la historia tiene sus meandros...



LA REVISTA BASE

Desde la aparición de la primera publicación especializada, “Arquitectura en Brasil”, iniciada en 1921, las revistas de Arquitectura e Ingeniería se limitaban a la divulgación de artículos técnicos y misceláneas academicistas, rara vez se demostró, sólo a finales de los años 20, algunos incidentes sobre las tendencias renovadoras. Quizá la única excepción fue la revista Forma (1930-32), iniciada por Alejandro Baldassini y Emílio Baumgart, con cierta participación de Di Cavalcanti y Gregori Warchavchik. Igualmente, las publicaciones modernistas de los años 20 como Klaxon, Estética, Novísima o Movimento Brasileiro prácticamente no llegaron a desenvolverse como medios de divulgación de la Arquitectura Moderna en Brasil, siendo la prensa diaria el verdadero foro de debate gracias a la acción incisiva de Flávio de Carvalho e Warchavchik.



Ao constatar este déficit, o forasteiro Alexandre Altberg, acostumado às dezenas de publicações na Alemanha, decide iniciar em 1933 uma revista própria, que recebe o nome de “base - revista de arte, técnica e pensamento” [figuras 23 a 27]. Um pouco antes, em julho de 1932, começara a circular, ainda em escala modesta, a “Revista do Departamento de Engenharia”, inicialmente destinada aos servidores públicos da Capital e concebida com uma política editorial de caráter eminentemente técnico (o que veio a se alterar após a consolidação da posição de Carmen Portinho).

Em seu livro “Alcides Rocha Miranda - caminhos de um arquiteto” a estudiosa Lélia Coelho Frota faz uma valiosa análise do Salão Tropical e da Revista base, partindo do relato pessoal de Alcides. Evidentemente trata-se de uma versão parcial dos fatos. Ao contrário do que consta em algumas fontes da literatura sobre o Modernismo, foi Alexandre Altberg o principal responsável pela pioneira iniciativa da Revista base. Ele foi ao mesmo tempo seu editor, financiador, designer gráfico, ilustrador, autor, “curador” de textos e - por motivo de redução de custos - até mesmo tipógrafo. Montando letra por letra todas as matérias e anúncios, Alexandre usa esta oportunidade para impulsionar a revitalização das Artes Gráficas daquele período: utilizando-se somente da letra minúscula,

habitações para operários no bairro da gambôa rio de janeiro



a fachada da frente

arquitetos:
warchavchik e lucio costa.

esta realização vem mostrar, como se pode construir habitações para operários, isto é, casas para pequena capital e renda, dotadas de conforto, relativamente grande, com boa ventilação e iluminação naturais. isso só se obtém com a aproveitamento racional do espaço e consequentemente do material.

a planta baixa



Al constatar este déficit, el extranjero Alexandre Altberg, acostumbrado a decenas de publicaciones en Alemania, decide iniciar en 1933, una revista propia, que recibe el nombre de “base - revista de arte, técnica y pensamiento” [fig. 23 a 27]. Un poco antes, en julio 1932, comenzó a circular, aunque a escala modesta, la “Revista do Departamento de Engenharia”, inicialmente destinada a los funcionarios públicos de la capital, concebida con una política editorial de carácter eminentemente técnico (lo que se alteró luego de la consolidación de la posición de Carmen Portinho).

En su libro “Alcides Rocha Miranda - caminos de un arquitecto” Lélia Coelho Frota hace un valioso análisis del Salão Tropical y de la Revista base, partiendo del relato personal de Alcides. Evidentemente se trata de una versión parcial de los hechos. Al contrario de lo que consta en algunas fuentes de literatura sobre el Modernismo, fue Alexander Altberg el principal responsable de la iniciativa pionera de la Revista base. El fue al mismo tiempo su editor, financiero, diseñador gráfico, ilustrador, autor, “corrector” de textos y - por motivos de reducción de costos- tipógrafo. Montando letra por letra todo el material y anuncios, Alexander usa esta oportunidad para impulsar la revitalización de las artes gráficas de ese período: utilizando solamente la letra minúscula, literalmente

cula, ele literalmente “constrói” blocos de texto, exagerando nos espaçamentos, quando necessário. Os textos são apresentados com, alternadamente, dois tipos de letra, em interação com barras e imagens em preto e branco. Por motivo de custos, ele utiliza uma só cor primária contrastante para confeccionar a capa e acentuar conteúdos. Seu procedimento vai além daquele que havia aprendido das revistas modernas alemãs dos anos 20 e dos “Bauhausbücher”, livros coordenados por Lászlo Moholy-Nagy. Sua Arte Gráfica não busca ser expressiva nem causar o choque, ela é consequentemente “moderna” no sentido estético e funcional.

O intuito de Altberg ia muito além de publicar uma simples revista de Arquitetura. Como cosmopolita, ele deixa claro seu esforço pela atualização da produção brasileira e sua inserção num contexto internacionalizado, e procura transmitir aos leitores uma visão integral da Arquitetura como fenômeno cultural, em relação orgânica com as outras Artes, especialmente com as Artes Plásticas. Esta última posição já vinha há muito sendo proclamada em suas diversas facetas e nuances, seja por Sullivan e Wright, Peter Behrens, Walter Gropius ou Le Corbusier. Promovido já em meados dos anos 20 pelo próprio Warchavchik, este ideário veio pelas mãos de Lucio Costa a tornar-se um ponto marcante na produção carioca e brasileira.

Utilizando-se dos contatos obtidos através da PRÓ-ARTE, Altberg convida diversos autores dos círculos modernistas a contribuir à revista, como Quirino da Silva, Octávio de Faria ou H.A. Reiner. No primeiro número, bem comenta Lélia Coelho Frota (12): “o artigo que segue à abertura editorial (de autoria de Altberg), assinado m.d.a. (Mário de Andrade) constitui na verdade a proposta conceitual da revista, que vale a pena citar mais extensamente, pelo seu ineditismo: “Hoje a Arte quer penetrar nos escaninhos mais ásperos da vida coletiva; entra nos laboratórios, nos hospitais, nas fábricas, nunca se fez tanta arte no mundo, e jamais os problemas dela, não apenas puramente de ordem estética, mas problemas científicos, tecnológicos, étnicos, sociológicos, preocupam tanto a humanidade”.

“construyó” bloques de texto, exagerando los espacios cuando era necesario. Los textos se presentan alternados, con dos tipos de letra, interactuando con barras e imágenes en negro y blanco. Por motivo de costos, utiliza colores primarios contrastantes para confeccionar la portada y acentuar los contenidos. Su procedimiento va más allá de lo que había aprendido de las revistas modernas alemanas de los años 20 y de los “Bauhausbücher”, libros coordinados por Lászlo Moholy-Nagy. Su arte gráfica no busca ser expresiva ni causar enfrentamiento, es consecuentemente “moderna” en el sentido estético y funcional.

El objetivo de Altberg fue mucho más allá de la simple cuestión de publicar una revista de Arquitectura. Como cosmopolita, deja claro su esfuerzo por la actualización de la producción brasileira y su inserción en un contexto internacional, e intenta transmitir a los lectores una visión integral de la Arquitectura como fenómeno cultural, en relación orgánica con las otras artes, especialmente con las artes plásticas. Esta última posición ya hace mucho que se proclamó en sus diversos aspectos y matices, sea por Sullivan y Wright, Peter Behrens, Walter Gropius o Le Corbusier. Promovido desde mediados de los años 20 por el propio Warchavchik, esta idea surgió de la mano de Lúcio Costa para convertirse en un punto significativo en la producción de Río y Brasil.

Utilizando los contactos obtenidos a través de PRO-ARTE, Altberg convida diversos autores de los círculos modernistas a contribuir en la revista como Quirino da Silva, Octávio de Faria o H.A. Reiner. Del primer número comenta Lélia Coelho Frota (12): “el artículo que sigue a la Editorial (de autoria de Altberg), asignado m.d.a. (Mário de Andrade) constituye la verdadera propuesta conceptual de la revista, que vale la pena citar más extensamente, por lo inédito: “Actualmente el arte quiere penetrar en los niveles más ásperos de la vida colectiva; entra en los laboratorios, en los hospitales, en las fábricas, nunca se había producido tanto arte en el mundo y su problemática que había sido sólo de orden estético, ahora además los problemas

Encontramos na base artigos sobre literatura, música, ballet, fotografia, lançamentos, textos críticos diversos. Dentre os anúncios de exposições de Artes Plásticas, encontramos as de Di Cavalcanti, Portinari, Segall, ou mesmo de Käthe Kollwitz. Com resenhas, anuncia-se a publicação de “Cacau” de Jorge Amado, “Serafim Ponte grande” de Oswald de Andrade, ou “Evolução Política do Brasil” de Caio Prado Jr. São também publicadas traduções de textos estrangeiros, selecionados por Altberg, traduzidos com o apoio de colegas da PRÓ-ARTE e de alguns outros jovens entusiastas como João Lourenço da Silva (13) e Alcides Rocha Miranda, com destaque para relatórios sobre os CIAM. Nos números 1 e 2, encontramos matéria sobre a Triennale di Milano de 1933, acompanhada de muitas fotos. Curiosamente, é relativamente rarefeita a apresentação de obras de Arquitetura Moderna Brasileira, que naquele momento ainda eram poucas. Dando seqüência às suas breves atividades junto ao “Coletivo para a Construção Socialista” em Berlim, Altberg publica notas sobre os CIAM, enfatizando as temáticas de Frankfurt (1929), cujo foco era o “lar para a existência mínima” e Bruxelas (1930) e dá destaque à recém-inaugurada Vila Operária de Gamboa, de Costa & Warchavchik. Na área de Urbanismo, é apresentado um anteprojeto de Nestor de Figueiredo para João Pessoa. De sua própria produção, Altberg publica apenas uma imagem de sua própria casa (sem menção à autoria) no bem humorado artigo “Futurista” (14) e um projeto de 1933/34, uma Colônia de Férias para o Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal na cidade de Vassouras [figuras 28 e 29]. O desenho aqui mostrado é o único até agora localizado, e ilustra esquematicamente um conjunto de quatro pavilhões interligadas por passarelas. Dois pavilhões eram destinados a famílias, um a “solteiros”, cujos dormitórios são celas individuais de 8,12 m² contendo armários e lavatório embutidos, e um último pavilhão comunitário abrigando refeitório com terraço, biblioteca, copa e cozinha, etc. No artigo, Altberg escreve: “as disposições internas e externas como sejam aeração, luz, mobiliário, etc. são organizadas de modo a favorecer o mais

científicos, tecnológicos, étnicos, sociológicos, nunca habían preocupado tanto a la humanidad”. Encontramos en base artículos sobre literatura, música, ballet, fotografía, lanzamientos, textos críticos diversos. Entre los anuncios de exposiciones de artes plásticas encontramos las de Di Cavalcanti, Portinari, Segall, o de Käthe Kollwitz. Las reseñas anuncian la publicación de “Cacau” de Jorge Amado, “Serafim Ponte grande” de Oswald de Andrade, o “Evolução Política do Brasil” de Caio Prado Jr. También se publican artículos extranjeros, seleccionados por Altberg, traducidos con el apoyo de los amigos de PRÓ-ARTE y de algunos jóvenes entusiastas como João Lourenço da Silva (13) y Alcides Rocha Miranda, destacando los informes sobre los CIAM. En los números 1 y 2 encontramos temas de la Triennale di Milano de 1933, acompañados de muchas fotos. Curiosamente hay escasa presentación de obras de la arquitectura moderna brasileña, que en ese momento aún eran pocas. En seguimiento a sus breves actividades en el “Coletivo para a Construção Socialista” en Berlim, Altberg publica notas sobre el CIAM, enfatizando las temáticas de Frankfurt (1929), cuyo foco era el “hogar para la existencia mínima” y Bruxelas (1930) y hace hincapié en la recién inaugurada Vila Operária de Gamboa, de Costa & Warchavchik. En el área de Urbanismo, se presentó un anteproyecto de Nestor de Figueiredo para João Pessoa. De su propia producción, publica apenas una imagen de su casa (sin mencionar la autoría) en el bien templado artículo “Futurista” (14) y un proyecto de 1933/34, una Colônia de Férias para el Sindicato de Trabalhadores do Livro e do Jornal en la ciudad de Vassouras [fig. 29 y 30]. Este diseño es el único hasta ahora localizado, e ilustra esquematicamente un conjunto de 4 pabellones conectados por passarelas. Dos pabellones estaban destinados a familias, uno a solteros, cuyos dormitorios eran celdas individuales de 8,12 m² con armarios y lavatorio empotrados, y un último pabellón comunitario que contenía terraza comedor, biblioteca, despensa y cocina, etc. En el artículo Altberg escribe: “las disposiciones internas y externas como son aireación, luz, mobiliario, etc están organizadas para favorecer hasta lo posible la higiene,

possível a higiene, rigorosa condição primordial para os organismos depauperados (dos trabalhadores) recuperarem a saúde, muitas vezes seriamente afetada....seria de desejar que iniciativas idênticas fossem tomadas por outros sindicatos, consolidando assim as conquistas sociais de nossa época.”

Aparentemente, trata-se do primeiro projeto destinando ao lazer de trabalhadores planejado por um sindicato no Brasil, seguindo um modelo consagrado na Alemanha durante a República de Weimar, e que definitivamente se estabeleceria no país como parte do programa político (e propagandístico) da Era Vargas.

A primeira edição de base pôde ser publicada em agosto de 1933 graças ao apoio da empresa de Falk Altberg (Altberg Import-Export, distribuidores de artigos para fumantes, lapizeiras, etc), e seu financiamento foi complementado por anúncios de, por exemplo, algumas representações de empresas alemãs no Rio de Janeiro. Na segunda edição, de setembro de 1933, encontramos o anúncio de meia página da “Escola de Arte Lasar Segall”, contendo uma foto da fachada do atelier da Rua Afonso Celso em São Paulo, construído por Segall e Warchavchik, assim como anúncio empresarial da Família Klabin. Não somente as associações cariocas PRÓ-ARTE e AAB - Associação dos Artistas Brasileiros - também os grupos paulistas SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna, à qual Segall e Warchavchik eram ligados - e seu rival CAM - Clube dos Artistas Modernos, liderado por Flávio de Carvalho e Carlos da Silva Prado - dispõe-se à compra de exemplares que teoricamente garantiriam a continuidade da revista. Os pagamentos do SPAM e CAM não acontecem, e após novo esforço individual para publicar a terceira edição de base em outubro, que aparece como “número especial” sobre propaganda e artes gráficas, Altberg é obrigado a declarar o fim da revista.

O relacionamento entre Carmen Portinho, seu companheiro Affonso Eduardo Reidy e Altberg desenvolvera-se em uma amizade. Como fun-

rigurosa condição primordial para que los organismos empobrecidos (de los trabajadores) recuperasen la salud, muchas veces seriamente afectada...confío en que iniciativas similares sean tomadas por otros sindicatos, consolidando así las conquistas sociales de nuestra época.”

Aparentemente se trata del primer proyecto destinado a la vivienda proletaria planificada por un sindicato en Brasil, según un modelo consagrado en Alemania durante la República de Weimar, y que definitivamente se establecería en el país como parte del programa político (y propagandístico) de la Era Vargas.

La primera edición de base puede ser publicada en agosto de 1933 gracias al apoyo de la empresa Falk Altberg (Altberg Import-Export, distribuidores de artículos para fumadores, lapiceras, etc) y se completó el financiamiento con anuncios de, por ejemplo, algunas representaciones de empresas alemanas de Río de Janeiro. En la segunda edición, de septiembre de 1933, encontramos el anuncio de media página de la “Escola de Arte Lasar Segall”, con la foto de la fachada del atelier de la Rua Afonso Celso en São Paulo, construído por Segall y Warchavchik, así como un anuncio empresarial de la familia Klabin. No solamente las asociaciones cariocas PRÓ-ARTE y AAB - Associação dos Artistas Brasileiros - también los grupos paulistas SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna, al cual Segall y Warchavchik estaban ligados - y su rival CAM - Clube dos Artistas Modernos, liderado por Flávio de Carvalho y Carlos da Silva Prado - estaban dispuestos a comprar ejemplares que teóricamente garantizarían la continuidad de la revista. Los pagos de SPAM y CAM no se dan y luego de un nuevo esfuerzo individual para publicar la tercera edición de base en octubre, que aparece como “número especial” sobre propaganda y artes gráficas, Altberg se ve obligado a declarar el fin de la revista.

La relación entre Carmen Portinho, su compañero Affonso Eduardo Reidy y Altberg terminará en amistad. Como funcionaria de la Directoria de Engenharia da Capital y co-responsable de

cionária da Directoria de Engenharia da Capital e co-responsável pela Revista PDF, ela apóia o amigo estrangeiro, inicialmente convidando-o a publicar alguns de seus projetos, entre eles a Escola de Ilhéus (Ano II, número 10, Maio de 1934), e a contribuir com artigos. Alexandre mais uma vez publica o Manifesto de La Sarraz, ilustrando-o com foto de uma residência de Stamo Papadaki na Grécia, que lhe havia sido enviada por Siegfried Giedion. O mesmo Papadaki escreveria mais tarde a primeira monografia internacional sobre Oscar Niemeyer (15).

Como assistente do Diretor de Obras do Distrito Federal, foi Carmen quem propiciou a Altberg seu primeiro (e provavelmente único) projeto construído para o poder público, em 1935. Trata-se do Edifício do Montepio dos Empregados Municipais [figuras 30 e 31], na antiga Rua Teófilo Otoni (junto ao Campo de Santana), que estranhamente não figura em nenhuma publicação sobre o período. Este edifício de seis andares tinha fachada estruturada em dois planos, estabelecendo um recuo dos últimos pavimentos. Contava com porão para oficinas, uma cantina para funcionários, e o corpo da escadaria era marcado por pequenas aberturas horizontais. O programa de escritórios foi explicitado na fachada principal, que tinha face sul, pelo uso de grandes panos de vidro com janelas basculantes, inserido numa leve retícula de concreto armado. Esta foi uma das primeiras fachadas desta natureza construída

la Revista PDF, ella apoya al amigo extranjero, inicialmente convidándolo a publicar algunos de sus proyectos, entre ellos la escuela de Ilhéus (Año II, número 10, Mayo de 1934), y a contribuir con artículos. Alexandre publica una vez más el Manifiesto de La Sarraz, ilustrándolo con una foto de una residencia de Stamo Papadaki en Grécia, que le habia sido enviada por Siegfried Giedion. El mismo Papadaki que escribiría más tarde la primera monografía sobre Oscar Niemeyer (15).

Como asistente del Diretor de Obras del Distrito Federal, fue Carmen quien propició a Altberg su primer (y probablemente único) proyecto construido para el poder público, en 1935. Se trata del Edificio Montepio de los Empleados Municipales [fig. 30-31], en la antigua Rua Teófilo Otoni (junto al Campo de Santana), que extrañamente no figura en ninguna publicación sobre el período. Este edificio de seis pisos tenía una fachada estructurada en dos planos, estableciendo un retiro en los dos últimos pisos. Contaba con sótanos para oficinas, una cantina para funcionarios, y el cuerpo de las escaleras se caracterizó por pequeñas aberturas horizontales. El programa de oficinas fue explícito en la fachada principal, orientada al sur, por el uso de grandes paños vidriados con

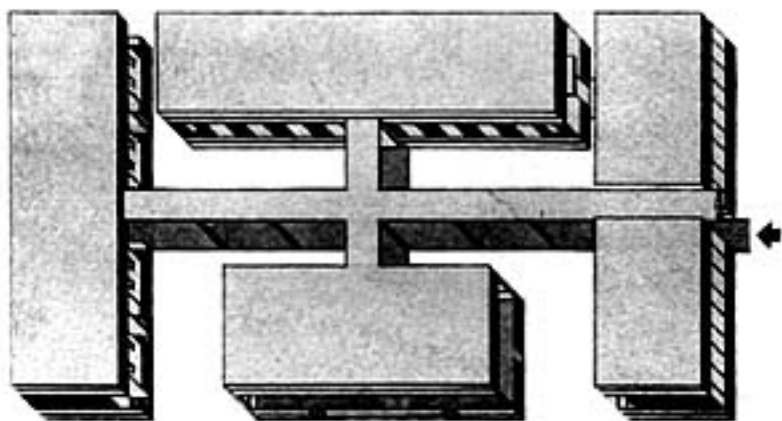
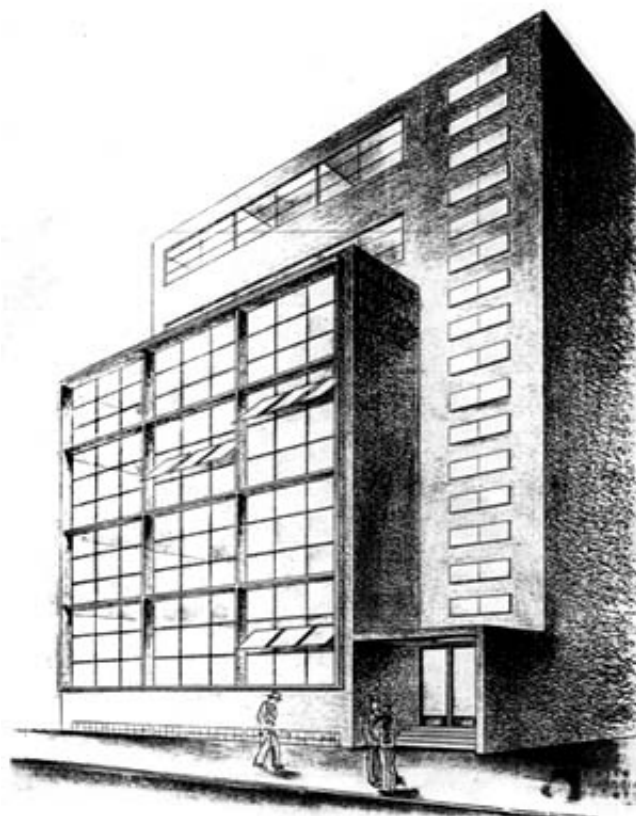
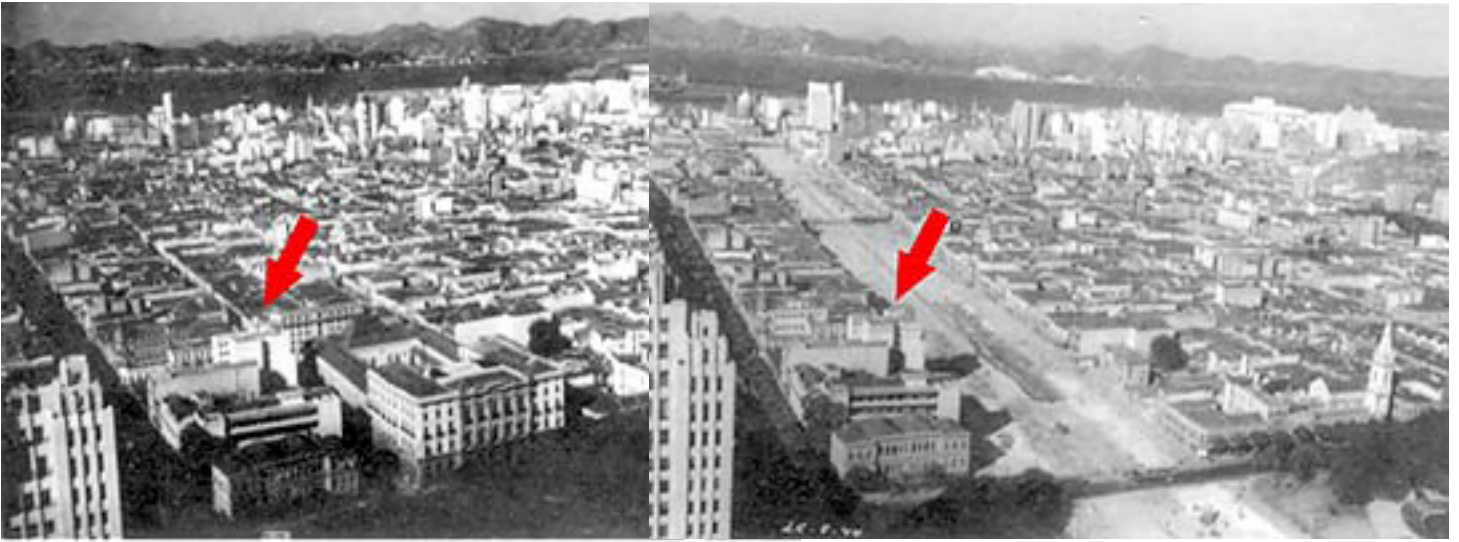


Fig. 28: Retiro para el sindicato profesional Colônia de Férias dos Trabalhadores do Livro et do Jornal, Vassouras, Rio de Janeiro, 1933.
Fig. 29: Proyecto para el Edificio Sede de Montepío dos Empregados Municipais do Distrito Federal, Rio de Janeiro, 1935.



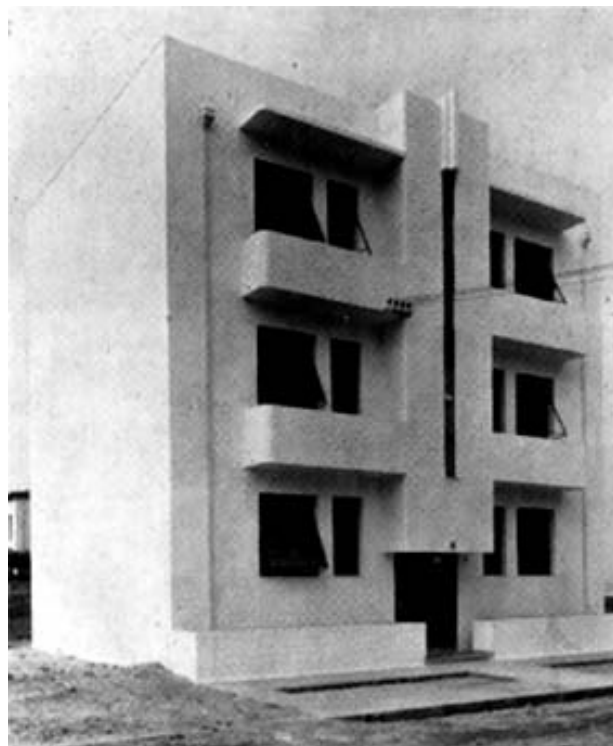


no Rio de Janeiro, pouco antes das obras da ABI de Marcelo e Milton Roberto (1936-38). O único testemunho da concepção arquitetônica localizado até agora é a xerox de uma perspectiva de Altberg. As fotos aéreas, retiradas da publicação “O Rio Jamais Visto” de Alfredo Britto e.o., mostram o Edifício do Montepio, quase em frente ao Palácio Duque de Caxias, e sua posição frágil durante as obras de demolição para a construção da Avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944. Logo após o início da construção de arranhacéus ao longo da nova avenida, ele foi demolido. E esquecido.

Após encerrar sua parceria com Lucio Costa no Rio em fins de 1933, Gregori Warchavchik volta a concentrar-se em suas atividades em São Paulo, e nesse momento ele convida Alexandre Altberg - que era 12 anos mais jovem - a associar-se a ele. Uma vez que a realização de suas casas em Ipanema havia sido um sucesso, tanto junto aos arquitetos como em termos comerciais, e seu pai continuava a adquirir terrenos nas novas áreas residenciais da zona sul carioca, ele recusa a oferta de mudar-se para São Paulo. Hoje, ele comenta que este talvez tenha sido um grande erro em sua carreira profissional. A julgar pela perspectiva do projeto para uma Grande Residência na Lagoa [figura 32], feita nesse mesmo ano, é possível entender que Altberg estivesse esperançoso quanto a seu futuro no Rio. Nos anos do pré-guerra ele construiria vários pequenos edifícios de apartamentos na Zona Sul do Rio: na Rua

ventanas basculantes, insertados en una leve retícula de concreto armado. Esta fue una de las primeras fachadas de esta naturaleza construida en Río de Janeiro, poco antes de las obras de ABI de Marcelo e Milton Roberto (1936-38). El único testimonio de la concepción arquitectónica localizado hasta la fecha y es una fotocopia de una perspectiva de Altberg. Las fotos aéreas, tomada de la publicación “O Rio Jamais Visto” de Alfredo Britto e.o., muestran el Edificio de Montepio, casi frente al Palacio Duque de Caxias, y su posición frágil durante las obras de demolición para la construcción de Avenida Presidente Vargas, inaugurada en 1944. Luego, del inicio de la construcción de la ampliación a lo largo de la nueva avenida, fue demolido. Y olvidado.

Después de su estrecha colaboración con Lucio Costa en Río, a fines de 1933, Gregori Warchavchik vuelve a concentrarse en sus actividades en Sao Paulo y en ese momento invita a Alexandre Altberg -quien era 12 años más joven- como socio. Cuando la realización de sus casas en Ipanema fue un éxito, tanto para los arquitectos como en términos comerciales, y que su padre continuaba adquiriendo terrenos en la nuevas zonas residenciales en el área sur de Río, el rehusa mudarse a São Paulo. Ahora comenta que éste talvez es un gran error en su carrera profesional. A juzgar por la perspectiva del proyecto para una Gran Residencia en Lagoa [fig. 32], realizada ese mismo año, es comprensible que Altberg estuviera esperan-



Montenegro - atual Vinícius de Moraes -, e nas Ruas Alberto Campos, Rainha Gulhermina e Gomes Carneiro [figura 33]. Estas obras, em caráter mais comercial, eram restritas a três ou quatro pavimentos para evitar o custo de elevadores. Ele reporta que, mesmo já desencadeado o processo de verticalização do Rio, os cariocas da classe média ainda resistiam à idéia da habitação coletiva.

A 28 de junho de 1934 Altberg recebe a nacionalidade brasileira e adota oficialmente o nome Alexandre. Somente em janeiro de 1938 ele receberia o reconhecimento de seu título de Arquiteto pelo Conselho Regional de Engenharia e Architectura do Rio de Janeiro.

Os anos do Estado Novo e o período da II. Guerra Mundial não foram dos mais prósperos para o Arquiteto. Altberg nega ter sofrido discriminação direta, seja por sua convicção socialista ou pelo fato de ser judeu. Fato é que ele não é mais comissionado pelo poder público, exatamente no período em que o Estado é fator decisivo para a consolidação do Movimento Moderno no Brasil. Uma explicação é sem dúvida o fato de que ele, também como “alemão” não tinha boas cartas na mão num período em que o Brasil de Getúlio Vargas se



Fig. 32. Proyecto de una residencia en Lagoa, Río de Janeiro, 1934.

Fig 33 - izquierda- Bloque de apartamentos en la rúa Reina Gulhermina, Leblón, 1934.

zado en cuanto a su futuro en Río. En los años de pre-guerra, el construiría varios edificios de apartamentos pequeños en la zona sur de Río: Rua Montenegro - actual Vinícius de Moraes -, y las Ruas Alberto Campos, Rainha Gulhermina e Gomes Carneiro [fig. 33]. estas obras, de carácter más comercial, estaban restringidas a tres o cuatro pisos para evitar el costo de los ascensores. El cuenta que aún cuando el proceso de verticalización de Río ya había comenzado, los cariocas de clase media aún se resistían a la idea de habitación colectiva.

El 28 de Junio de 1934, Altberg recibe la nacionalidad brasilera y adopta oficialmente el nombre de Alexandre. Solamente en enero de 1938 recibe el reconocimiento de su título de arquitecto por el consejo Regional de Ingeniería y Arquitectura de Río de Janeiro.

Los años del Estado Nuevo y el período de la II Guerra Mundial, no fueron los más prósperos para el arquitecto. Altberg niega haber sufrido una discriminación directa, sea por su convicción socialista o por el hecho de ser judío. La realidad es que nunca más fue comisionado para obra pública, exactamente en el período en que el Estado es factor decisivo para la consolidación de la Arquitectura Moderna en Brasil. Una explicación es sin duda, que él como “alemán” no tenía buenas cartas a mano en el momento en que el Brasil de Getúlio

ocupava de um jogo político dubioso entre as diversas frentes. Nem mesmo sua amiga Carmen Portinho, que apreciava seu trabalho e era bem posicionada na hierarquia estatal, pôde apoiá-lo diretamente. É conhecido o fato de que, em diversas regiões do Brasil, Arquitetos de origem “alemã”, independentemente de seu credo ou proveniência, sofreram represálias, chegando a perder seu título profissional, como ocorreu no Rio Grande do Sul após a declaração de guerra do Brasil aos Países do Eixo em agosto de 1942.

Pela primeira vez desde a infância, Altberg pôde fazer uso de seus conhecimentos da língua russa ao ser contratado pela Embaixada da União Soviética no Rio de Janeiro. Ele realiza uma extensão do edifício, além de um Pavilhão Infantil (Kindergarten) para as famílias dos funcionários diplomáticos, e de alguns projetos de interiores. Logo a seguir, esta tarefa foi-lhe fatal: prestes a ser contratado pela Embaixada dos EUA para a organização de exposições, ele foi, em plena Guerra Fria, “denunciado” por uma secretária que sabia de seu trabalho realizado para os soviéticos.

Apixonado colecionador de Arte e Antiguidades, Altberg encontra um nicho profissional na área do design de interiores nos anos 50. A partir dessas atividades ele foi se distanciando da pura atividade como Arquiteto-Construtor, e monta com um sócio a loja de Móveis e Antiguidades Altberg & Weil em Botafogo, que manteve até os anos 70. Paralelamente, ele foi por várias décadas administrador do complexo “Edifício Maximus” na Praia do Flamengo (onde a partir de 1942 também viveu Manuel Bandeira) e em seguida do “Edifício Panamérica”, por esse motivo recebendo uma comenda do Prefeito do Rio de Janeiro.

Em 1970, Alexandre foi procurado no Rio por Pietro Maria Bardi, que preparava seu compêndio “Profile of the New Brazilian Art” (16). Nesta compacta e enciclopédica obra, Bardi inclui um comentário sobre a Revista base e duas ilustrações de obras de Altberg, incluídas

Vargas se ocupava de un juego político dudoso entre los diversos frentes. Así mismo, ni su amiga Carmen Portinho, que apreciaba su trabajo y estaba bien posicionada en la jerarquía estatal, puede ayudarlo directamente. Es conocido el hecho que en diversas regiones de Brasil, arquitectos de origen “alemán”, independientemente de su credo o procedencia, sufrieran represalias llegando a perder su título profesional, como ocurrió en Rio Grande do Sul después de la declaración de guerra de Brasil a los países del eje en agosto de 1942.

Por primera vez desde su infancia, Altberg puede hacer uso de su conocimiento de la lengua rusa al ser contratado por la Embajada de la Unión Soviética en Río de Janeiro. Realiza una extensión del edificio además de un pabellón para un jardín infantil Pavilhão Infantil (Kindergarten) para las familias de los funcionarios diplomáticos, o de algunos proyectos de interiores. Más tarde, este encargo le fue fatal: a punto de ser contratado por la Embajada de EUA para organizar exposiciones, fue en plena Guerra Fría, “denunciado” por una secretaria que sabía de su trabajo para los soviéticos.

Coleccionista apasionado de Arte y antigüedades, Altberg encuentra un nicho profesional en el área de diseño de interiores de los años 50. A partir de estas actividades se fue distanciando de la actividad de arquitecto-constructor y monta con un socio la tienda de Muebles y antigüedades Altberg & Weil en Botafogo, que mantiene hasta los años 70. Paralelamente, fue por varias décadas administrador del complejo “Edificio Maximus” en Playa Flamengo (donde a partir de 1942 vivió también Manuel Bandeira) y en seguida del “Edificio Panamérica”, por ese motivo fue elogiado por el Prefecto de Rio de Janeiro.

En 1970, Alexandre fue solicitado por Pietro Maria Bardi, que preparaba su compendio “Profile of the New Brazilian Art” (16). En esta obra compacta y enciclopédica, Bardi incluyó un comentario sobre la revista base y dos ilustraciones de obras de Altberg, incluídas en la mis-

na mesma página que as obras de Flávio de Carvalho, Luis Nunes e Emílio Baumgart. Na ocasião, ele leva boa parte do arquivo pessoal de Altberg para ser fotografado em São Paulo, que não lhe é devolvido. Seria uma grata surpresa se esse material pudesse ser encontrado entre os guardados do Prof. Bardi.

Quando no ano 2000 a biografia de Carmen Portinho foi apresentada no Rio, Altberg foi informado de que Carmen, a quem não via há anos, estaria presente. Ele conta que foi procurá-la ao final da cerimônia e ela, já fragilizada, disse: “Ah, Alex, você também ainda está aqui...” e escreveu uma dedicatória em seu exemplar do livro. Carmen faleceu em 2001, aos 98 anos.

Altberg residiu no Rio de Janeiro até 2001. Foram portanto 70 anos de vivência que transformaram este berlinense da gema num autêntico carioca. Desde então ele vive em Marília, no interior de São Paulo, cidade-natal de sua quarta companheira, Odete. Com uma vitalidade de fazer inveja, ele continua ativo, cercado de seus livros, antiguidades e obras de arte, que expõe sempre que possível, tentando dar sua contribuição à tímida vida cultural da cidade. Seu atelier branco, uma longa edícula nos fundos do quintal, é um pequeno oase no meio da banalidade da periferia interiorana.

Parte dos edifícios de Alexandre Altberg - ao menos pelo que se sabe até o momento - foram demolidos ao longo do processo de verticalização da Zona Sul do Rio de Janeiro. Aparentemente, ao menos uma das residências da Rua Paul Redfern ainda resistia em 2004, ainda que completamente deformada por décadas de uso como casa comercial (nela funciona um restaurante). Sua recuperação significaria um importante ganho para o Patrimônio Moderno da Cidade do Rio de Janeiro. Boa parte das informações contidas neste ensaio foram fruto de intenso diálogo entre Alexander Altberg e o autor a partir de janeiro de 2004, através de cartas, telefonemas e uma entrevista feita em Marília a 22 de junho de 2004. A versão final foi revisada pelo próprio Alexandre Altberg em março de 2005. A ele agradeço pelo trabalho

ma página que las obras de Flávio de Carvalho, Luis Nunes e Emílio Baumgart. Para la ocasión, se lleva buena parte del archivo personal de Altberg para fotografiarlo en Sao Paulo, que no le es devuelto. Sería una grata sorpresa poder encontrar ese material entre los guardados por el Profesor Bardi.

Quando en el año 2000 se presentó una biografía de Carmen Portinho en Río, Altberg fue informado que Carmen, a quien no veía desde hacía años, estaría presente. Señaló que la buscó al final de la ceremonia y ella, ya frágil le dice: “Ah, Alex, tú también estás aquí...” y le escribió una dedicatoria en su ejemplar del libro. Carmen falleció en el 2001, a los 98 años.

Altberg residió en Río de Janeiro hasta el 2001. Fueron por lo tanto, 70 años de vivencias que transformaron a este berlinés de cepa en un auténtico carioca. Desde entonces, vive en Marília, al interior de São Paulo, ciudad natal de su cuarta compañera, Odete. Con una vitalidad de envidiar, continúa activo, rodeado de sus libros, antigüedades y obras de arte, que expone siempre que sea posible, intentando contribuir con la tímida vida cultural de la ciudad. Su estudio blanco, una edificación alargada al fondo del patio, es un pequeño oasis en medio de la banalidad de la periferia interior.

Parte de los edificios de Alexandre Altberg - al menos de los que se sabe hasta el momento - fueron demolidos a lo largo del proceso de verticalización de Río de Janeiro. Aparentemente, al menos una de las residencias de la Rua Paul Redfern aún resistía en el 2004, aunque completamente deformado por décadas de uso como casa comercial (ahí funciona un restaurante). Su recuperación significaría una ganancia importante para el Patrimonio Moderno de la Ciudad de Río de Janeiro. Buena parte de las informaciones contenidas en este artículo, fueron el fruto de intenso diálogo de Alexander Altberg con el autor a partir de enero del 2004, a través de cartas, telefonemas, y una entrevista realizada en Marília el 22 de junio del 2004. La versión final fue revisada por el propio Altberg en marzo del 2005. Le agradezco este trabajo

conjunto, por sua paciência e franqueza, e pela disposição a esta viagem ao passado.

Algumas reflexões sobre o recepcão à obra de Alexandre Altberg e seu esquecimento.

O reencontro com Alexandre Altberg traz mais uma vez à tona uma série de perguntas sobre os caminhos da historiografia do Modernismo no Brasil. Nos últimos anos, uma série de publicações e trabalhos acadêmicos têm contribuído para o enriquecimento da “versão clássica” sobre a primeira metade do séc. XX. Seja citado aqui o livro “Arquiteturas no Brasil - 1900-1990” de Hugo Segawa que, com uma estrutura de análise inusitada procura explicitar a qualidade pluralística da produção do período.

Alexandre Altberg não é um caso individual. Dentre os “eclipsados” (17), mencionemos dois outros exemplos: Luís Nunes e Alexander S. Buddeus. Os poucos estudos existentes sobre Nunes, falecido aos 29 anos e mesmo assim responsável por uma atuação sem igual no Brasil, configuram apenas um contorno de sua real relevância, seja como líder estudantil e colega engajado, como divulgador, organizador, político, projetista, construtor e educador. No caso de Buddeus, notoriamente uma figura marcante na formação da geração grevista da ENBA, é no mínimo admirável que nosso conhecimento sobre ele seja praticamente nulo, restrito à eterna repetição de dois ou três aspectos. Além de ter atuado como Professor na ENBA, Buddeus realizou ao menos três obras importantes daqueles anos, sendo que duas delas introduzem o Modernismo na Bahia.

Como em qualquer campo de ação, o significado da obra de um Arquiteto pode ser avaliada sob diversas óticas e focos de concentração. Estivemos acostumados à degustação de petit-fours pré-digeridos, condicionados pelo darwinismo profissional e pela glorificação de figuras do status quo. Qualquer Arquiteto com certa experiência profissional é consciente dos caminhos e descaminhos da profissão, e intuitivamente sabe que circunstâncias de vida, car-

en conjunto, por su paciencia y franqueza y por la disposición a este viaje al pasado.

Algumas reflexiones sobre la recepción de la obra de Alexander Altberg y su olvido.

El encuentro con Alexander Altberg una vez más pone de manifiesto una serie de preguntas sobre los caminos de la Historiografía del Modernismo en Brasil. En los últimos años una serie de publicaciones y trabajos académicos han contribuido al enriquecimiento de la “versión clásica” sobre la primera mitad del siglo XX. Se cita aquí el libro de Hugo Segawa “Arquiteturas no Brasil - 1900-1990” que, con una estructura de análisis inusitada procura explicitar la calidad pluralista de la producción del período.

Alexandre Altberg no es un caso individual. Entre los “eclipsados” (17), mencionemos dos otros ejemplos: Luís Nunes e Alexander S. Buddeus. Los pocos estudios existentes sobre Nunes, fallecido a los 29 años, y aún así responsable de una acción sin igual en Brasil, configuran apenas un contorno de su verdadera importancia, ya sea como líder estudiantil o colega contratado, proyectista, constructor y educador. El caso de Buddeus, una figura notoriamente influyente en la formación de la generación vanguardista del ENBA y es notable que nuestro conocimiento sobre él sea prácticamente nulo, restrito a la eterna repetición de dos o tres aspectos. Además de ser profesor del ENBA, Buddeus realizó al menos tres obras importantes en aquellos años, de las cuales al menos dos introducen el Modernismo en Bahía.

Como en cualquier campo de acción, el significado de la obra de un Arquitecto puede ser evaluada sobre diversas ópticas y focos de concentración. Estábamos acostumbrados al sabor de petit-fours previamente digeridos, condicionados por el darwinismo profesional y por la glorificación de figuras de status quo. Cualquier Arquitecto con cierta experiencia profesional es consciente de los caminos y desencuentros de la profesión e intuitivamente sabe que circunstancias de vida, carreras interrumpidas, reo-

reiras interrompidas, reorientação profissional etc não diminuem o valor de contribuições individuais, mesmo que estas tenham sido pontuais ou circunscritas a certos períodos.

Uma vez que a História é uma das mais subjetivas das ciências, a interpretação de fatos, a apreciação seletiva e mesmo a construção de mitos são fatores inerentes. Se por um momento tomarmos Lucio Costa, um dos principais “formadores de opinião” da Arquitetura Brasileira, como exemplo de estudo desse fenômeno, verificamos alguns aspectos de interesse. Dentro dos princípios éticos de Lucio Costa é reconhecida sua generosidade em conceder créditos a seus contemporâneos, numa atitude de fair play. Mesmo para quem não o conheceu pessoalmente, isto fica evidente, na análise dos vários textos onde ele dá testemunha da fase inicial do Modernismo no Rio de Janeiro. Tomemos aqui a título de ilustração o pequeno volume “Arquitetura Brasileira”, de 1952 (18). Nele, Costa apresenta uma riquíssima compilação de nomes de colegas, ensaiando inclusive uma listagem de feitos pioneiros, com aqueles que, em sua opinião, teriam sido os pais do concreto armado no Brasil, ou os responsáveis pelo primeiro edifício sobre pilotis, pelo primeiro edifício com brise-soleil, etc. Warchavchik é lapidariamente mencionado em duas sentenças, que contém a expressão “o romantismo simpático da Casa da Vila Mariana”. Altberg não é mencionado. É notável que a lista de nomes restrinja-se a seus círculos de convivência e relações: seus ex-professores, alunos e colegas progressistas da ENBA, seus rivais tradicionalistas, etc. Assim, constatamos que figuras menos ligadas a estes grupos hegemônicos estejam ausentes de seu campo de observação ou interesse. Fato semelhante se deu com sua percepção das diversas tendências do Movimento Moderno a nível internacional. Em seus textos, Costa refere-se sempre aos mesmos protagonistas, em atitude polarizante: um lado francês que é por ele privilegiado (Auguste Perret e Le Corbusier), e um alemão, mencionado dentro de uma política correctness (Walter Gropius como sinônimo da

orientación profesional, etc. no disminuyen el valor de las contribuciones individuales, aún cuando éstas han sido puntuales y circunscritas a ciertos períodos.

Dado que la Historia es una de las ciencias más subjetivas, la interpretación de los hechos, la apreciación selectiva y también la construcción de mitos sin factores inherentes. Si por un momento tomamos a Lúcio Costa, -uno de los principales formadores de opinión “de la Arquitectura brasilera”-, como ejemplo de estudio de este fenómeno, verificamos algunos aspectos de interés. Dentro de los principios éticos de Lúcio Costa es reconocida su generosidad y conceder créditos a sus contemporâneos, en una actitud de fair play. Incluso para quien no lo conoció personalmente, esto es evidente, en el análisis de varios textos donde da testimonio de la fase inicial del Modernismo en Río de Janeiro. Tomemos a título de ilustración, el pequeño volumen “Arquitectura brasilera”, de 1952 (18). En él, Costa presenta una riquísima compilação de nombres de colegas, ensayando inclusive una lista de hechos pioneros, con los que, en su opinión, eran los padres del hormigón armado en Brasil, o responsables del primer edificio sobre pilotis, por el primer edificio con brise soleil, etc. Warchavchik es mencionado lapidariamente en dos frases, que contienen la expresión: “el romanticismo simpático de la Casa da Vila Mariana”. Altberg no es mencionado. Es notable que la lista de nombres se reduzca a sus círculos de convivencia y relaciones: sus ex profesores, alumnos y colegas progresistas del ENBA, sus rivales tradicionalistas, etc. Así constatamos que figuras menos ligadas a estos grupos hegemónicos estaban ausentes de su campo de observación o interés. Lo mismo ocurrió con su percepción de las diversas tendencias del Movimiento Moderno a nivel internacional. En sus textos, Costa se refiere siempre a los mismos protagonistas, en actitud polarizante: un lado francés que para él es privilegiado (Auguste Perret y Le Corbusier), y uno alemán, mencionado en el marco de lo políticamente correcto (Walter Gropius como sinónimo de la Bauhaus, y Mies van der

Bauhaus, e Mies van der Rohe). Não se encontrará em Costa uma palavra sobre o ideário de um Adolf Loos, J.J.P. Oud, Richard Neutra ou Schindler, Erich Mendelsohn, Bruno e Max Taut, Martin Wagner ou Ernst May, todos eles representantes de vertentes distintas e altamente relevantes no período formativo do Movimento Moderno. É como se não tivessem existido.

Costa não mentiu, não deformou nem boicotou. E provavelmente nem mesmo omitiu intencionalmente certos fatos. Seus relatos espelham, legitimamente, seu “registro de uma vivência”, seu grau de conhecimento em certos períodos, sua convicção e visão pessoal, que foram elevados por outros “atores” ao nível de dogmas, e assim promovidos por gerações. Mas este é um outro capítulo (19) (20).

Notas

1. Mindlin parece ter sido o primeiro autor a se utilizar dessa expressão. / Mindlin parece haber sido el primer autor en usar esta expresión. Ver MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.
2. O chamado Novembergruppe, fundado logo após a 1ª Guerra Mundial em dezembro de 1918, foi uma grande frente composta por músicos, literatos e artistas plásticos que pretendiam reorientar seu trabalho a serviço da revolução social na Alemanha. Dele participaram nomes ligados ao Expressionismo como os de Max Pechstein, Kurt Schwitters, Georges Grosz, Hans Arp, e mais distanciadamente, Leonel Feiniger e Wassily Kandinsky. Dentre os Arquitetos, que vieram a aderir um pouco mais tarde, estavam Arthur Korn, Walter Gropius, Hans POelzig e Ludwig Mies van der Rohe. / El llamado Grupo Noviembre, fundado en diciembre del 1918, después de la I Guerra Mundial, fue un gran frente compuesto de músicos, literatos, y artistas plásticos que pretendían reorientar sus trabajos al servicio de la revolución social en Alemania. En él participaron nombres ligados al Expresionismo como Max Pechstein, Kurt Schwitters, Georges Grosz, Hans Arp, y más distanciadamente, Leonel Feiniger e Wassily Kandinsky. Entre los arquitectos que se adhirió un poco más tarde, estaban Arthur Korn, Walter Gropius, Hans POelzig y Ludwig Mies van der Rohe.
3. Dentre as muitas formações das Avant Garde alemãs, o “Anel do Dez” foi inicialmente formado por Hugo Häring, Bruno e Max Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Ludwig Hilberseimer, Otto Bartning, Walter Curt Behrendt e Ludwig Mies van der Rohe com o objetivo de propagar os objetivos comuns da Arquitetura Nova. Ampliado a partir de 1926 sob o nome Der Ring (O Anel), o grupo passou a ter 27 membros, entre eles Arthur Korn, e foi-se tornando cada vez mais heterogêneo, sendo definitivamente dissolvido em 1933, quando boa parte de seus integrantes deixa o país. / Entre las muchas formaciones de vanguardia alemanas, el “Anel do Dez” fue inicialmente formado por Hugo Häring, Bruno y Max Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Ludwig Hilberseimer, Otto Bartning, Walter Curt Behrendt y Ludwig Mies van der Rohe con el propósito de propagar los objetivos comunes de Arquitectura Nueva. Ampliado a partir de 1926 con el nombre de Der Ring (O Anel), el grupo pasó a tener 27 miembros entre ellos a Arthur Korn y se fue volviendo cada vez más heterogêneo, siendo definitivamente disuelto en 1933, cuando buena parte de sus integrantes abandonaron el país.
4. KORN, Arthur. *Analytische und utopische Architektur* [“Arquitetura analítica e utópica”], Das Kunstblatt, Berlin 1923 (editada por Paul Westheim). Citado em: JÄGER, Markus. “Arthur Korn 1891-1978”. Berlin: Deutsches Architektenblatt, n° 5, 1998.
5. KORN, Arthur. *Glas am Bau und als Gebrauchsgegenstand* [“O vidro na construção e como objeto de uso”], Berlin, 1929. Reeditado por Myra Warhaftig em: “Zu Arthur Korn Zeitdokumentation”, Berlim 1999.
6. Em alemão, a frase citada por Altberg foi: Warum suchen Sie nicht Ihre anderen Juden Architekten auf?
7. Revista da Directoria de Engenharia. Ano III, n° 13, nov. 1934, p. 139-141.
8. Revista da Directoria de Engenharia. Ano II, n° 10, maio 1934, p. 6-9.
9. IRIGOYEN, Adriana. Wright e Artigas, duas viagens. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 62-64.

Rohe). No se encuentra en Costa ni una palabra sobre un Adolf Loos, J.J.P. Oud, Richard Neutra o Schindler, Erich Mendelsohn, Bruno y Max Taut, Martin Wagner o Ernst May, todos ellos representantes de vertientes distintas y altamente relevantes en el período formativo del Movimiento Moderno. Y como si no hubiesen existido.

Costa no mintió, no deformó, no boicoteó. Y probablemente no omitió intencionalmente estos hechos. Sus relatos reflejan legítimamente, su “registro de una vivencia”, su grado de conocimiento en ciertos períodos, su convicción y visión personal, que fueron elevados por otros autores a nivel de dogmas y promovidos por generaciones. Mas éste es otro capítulo (19) (20).

10. KELLY, Celso. “Uma contribuição histórica: o Salão de Arquitetura Tropical”, Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, 1961.
11. Sobre este episódio e correspondência correlata, ver: FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
12. FROTA, Lélia Coelho. Alcides Rocha Miranda, caminhos de um arquiteto. Editora UFRJ, 1993, p. 22-31.
13. João Lourenço da Silva formou-se na ENBA e, segundo as memórias de Altberg, casou-se com a irmã de Alcides Rocha Miranda. Nascido, assim como Alcides, de família abastada, ele recebeu uma posição na Embaixada do Brasil em Londres ainda nos anos 30, e afastou-se da Arquitetura. Altberg recorda-se do hábito de João Lourenço, quando vinha ao Rio, de circular na beira-mar trajando um chapéu-coco inglês, o que virou motivo de piada entre os amigos. / João Lourenço da Silva se formó en ENBA y según las memorias de Altberg, se casó con la hermana de Alcides Rocha Miranda. Como Alcides, nacido de familia acomodada, fue nombrado en un puesto en la Embajada de Brasil en Londres, por los años 30, y se inició en la arquitectura. Altberg se recuerda del hábito de João Lourenço, de circular por la costanera del mar usando un sombrero coco inglés lo que se convirtió en motivo de burla para sus amigos.
14. ALTBERG, Alexander. “Futurista”, Revista base, n° 2, set. 1933, p. 31.
15. PAPADAKI, Stamo. The work of Oscar Niemeyer, New York: Reinhold Publishing Press, 1950.
16. BARDI, Pietro Maria. Profile of the New Brazilian Art, Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Livraria Cosmos Editora (printed in the Netherlands), 1970, p. 46-48.
17. Apropriação do autor da expressão utilizada por Agnaldo Farias em sua tese sobre a recepção à obra de Warchavchik / Apropia-ción del autor de la expresión utilizada por Agnaldo Farias en su tesis sobre la receción de la obra de Warchavchik. Veja: FARIAS, Agnaldo Caricê Caldas: “A Arquitetura Eclipsada, notas sobre História e Arquitetura - a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da Arquitetura Moderna no Brasil”, Vol. 1 und 2 / Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 1990.
18. COSTA, Lúcio. Arquitetura Brasileira. Rio de Janeiro: Série “Os Cadernos de Cultura”, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
19. Outras publicações onde o nome de Alexandre Altberg é mencionado e não citadas anteriormente são as seguintes / Otras publica-ciones en las cuales el nombre de Altberg es mencionado y no citadas anteriormente, son las siguientes:
 - a) NOBRE, Ana Luiza: Carmen Portinho - o moderno em construção. Rio de Janeiro: Relume Dumará/RioArte, 1999, p. 36;
 - b) NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. “Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright”. Arqtextos, n° 018.03. São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2001 <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp>;
 - c) PORTINHO, Carmen. Por toda a minha vida. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000; d) Itaú Cultural. Enciclopédia Artes Visuais [verbete “Alcides Miranda”] <www.itaucultural.org.br>.
20. O autor agradece a colaboração de Lucio Gomes Machado no levantamento das fotos da Residência do Sr. Adalbert Vertecz em Ipanema.

Miranda, Alcides da Rocha (1909 - 2001)

Biografia

Alcides da Rocha Miranda (Rio de Janeiro RJ 1909 - idem 2001). Arquiteto, pintor, desenhista, professor, pesquisador e conservador do patrimônio. Em 1925, inscreve-se no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes - Enba, e se forma em arquitetura em 1932. Inicia sua carreira profissional no escritório Costa & Warchavchik, 1931-1933, e transfere-se, em 1933, para o escritório do engenheiro Emílio Baumgart, onde permanece até os anos 1950. Organiza o 1º Salão de Arquitetura Tropical, em 1933, ao lado dos estagiários João Lourenço da Silva e Adhemar Portugal, do escritório Costa & Warchavchik, e do arquiteto alemão Alexandre Altberg. Concomitantemente, investe na carreira de pintor, tem aulas com Candido Portinari, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, 1935-1937, com Guignard e André Lhote. Participa do 2º Salão de Maio de São Paulo, em 1938, da exposição do Grupo Guignard, 1943, e da mostra itinerante 20 Artistas Brasileños, em 1945. Ingressa no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sphan, como chefe da seção de arte da Divisão de Estudos e