



Anales del Instituto de Arte Americano  
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

## ■ CIRCUITOS (SUD)AMERICANOS: WLADIMIRO ACOSTA, GREGORI WARCHAVCHIK Y LÚCIO COSTA

Ricardo Rocha



### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Rocha, R. (2020). Circuitos (Sud)Americanos: Wladimiro Acosta, Gregori Warchavchik y Lúcio Costa. *Anales del IAA*, 50(2), pp. 149-164. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/351/599>

*Anales* es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Publica trabajos originales vinculados a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidos a América Latina.

**Contacto: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, un *software* libre para la gestión y la publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

*Anales* is a peer refereed periodical which first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers about the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

**Contact: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

# CIRCUITOS (SUD)AMERICANOS: WLADIMIRO ACOSTA, GREGORI WARCHAVCHIK Y LÚCIO COSTA

(SOUTH)AMERICAN CIRCUITS: WLADIMIRO ACOSTA, GREGORI WARCHAVCHIK AND LÚCIO COSTA

Ricardo Rocha \*

■ ■ ■ Este artículo se centra en las relaciones arquitectónicas entre Brasil y Argentina, en el contexto del debate internacional de la posguerra. Se busca, en primer término y a través de las trayectorias de Wladimiro Acosta y Gregori Warchavchik, aclarar los intercambios entre estos arquitectos, para incorporar a continuación la figura de Lúcio Costa. Se trata de mostrar las posibles relaciones entre sus experimentos arquitectónicos y la idea de una “arquitectura tropical”. En segundo lugar, a partir de la discusión de la publicación de una monografía sobre Costa, se expone cómo la recepción de las ideas del arquitecto brasileño en la Argentina se insertó en un debate más amplio sobre las ideologías arquitectónicas de posguerra. Finalmente, se muestra cómo la genealogía de la “arquitectura tropical” permite conectar esos dos momentos con el presente.

**PALABRAS CLAVE:** arquitectura tropical, biografía, Wladimiro Acosta, Gregori Warchavchik, Lúcio Costa.  
**REFERENCIAS ESPACIALES Y TEMPORALES:** Brasil, Argentina, primera posguerra.

■ ■ ■ This article focuses on the architectural relationships between Brazil and Argentina, in the context of the post-war international debate. It seeks, firstly and through the trajectories of Wladimiro Acosta and Gregori Warchavchik, to clarify the exchanges between these two architects, and to incorporate later on the figure of Lúcio Costa. It shows the possible relationships between their architectural experiments and the idea of a “tropical architecture”. Secondly, based on the publication of a monograph about Costa, it explains how the reception of the ideas of the Brazilian architect in Argentina took place in a broader debate about post-war architectural ideologies. Finally, it shows how the genealogy of the “tropical architecture” allows to connect those two moments with the present.

**KEY WORDS:** tropical architecture, biography, Wladimiro Acosta, Gregori Warchavchik, Lúcio Costa.  
**SPACE AND TIME REFERENCES:** Brazil, Argentina, first post-war.

\* Universidad Federal de Santa María, Cachoeira do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

El presente trabajo es una investigación independiente del autor.

## Por una arquitectura tropical

*Europe has now proved so shamefully false to its most sacred mission,  
has destroyed itself in wanton self-laceration [...].  
We shal place our trust in the youth of younger countries.  
Stefan Zweig (Katznelson, 2013, p.5)*

En 1933, el arquitecto de Miami Robert Law Weed (1897-1961) propuso la Casa Tropical de Florida en la exposición *Homes of tomorrow* de la feria *Century of Progress* en Chicago. Para Vandana Baweja:

La Casa Tropical de Florida inauguró la propuesta de una arquitectura regional moderna [...] a partir de los antiguos estilos mediterráneos que dominaban la arquitectura del Estado [...] a través de umbrales expandidos temporal y espacialmente [...] para lograr una transición suave entre el exterior y el interior. Esta visión del umbral extendido [...] se basó en la idea de disfrutar del paisaje tropical de Florida, una construcción mítica<sup>1</sup> (Vandana Baweja, 2015, p. 24).

En el mismo año en Brasil, tres jóvenes profesionales con la ayuda del ex alumno de la Bauhaus, Alexandre Altberg, organizaron el 1º Salón de Arquitectura Tropical, inaugurado el 17 de abril de 1933 en Río de Janeiro. Ellos fueron João Lourenço da Silva, Adhemar Portugal y Alcides da Rocha Miranda. Este último se convertiría en un conocido arquitecto, tanto por la batalla por el modernismo como por su desempeño en el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN) y la defensa de la herencia cultural brasileña, como lo hizo Lúcio Costa (Rocha, 2020). Esta exposición, que tuvo a Frank Lloyd Wright como presidente de honor y a Lúcio Costa, Gregori Warchavchik y el ingeniero de cálculo Emilio Baumgart como "precursores", incluyó, junto con ellos y el de Altberg, nombres importantes como: Affonso Eduardo Reidy y su compañero Gerson Pompeu Pinheiro,<sup>2</sup> Marcelo Roberto, Luis Nunes, Jorge Moreira, Alexander Buddeus, Robert Prentice y Anton Floderer.<sup>3</sup> Según Pedro Moreira (2005), la idea de la exposición pudo haber ocurrido en la propia oficina de Costa y Warchavchik, ya que Lourenço da Silva y Adhemar Portugal eran aprendices y Altberg era un visitante frecuente.

Tres décadas más tarde, Celso Kelly presentaría un trabajo en el II Congreso Nacional de Críticos de Arte de 1961, junto a la comisión sobre "Arquitectura moderna en Brasil y sus rasgos autóctonos", de la que Vilanova Artigas,<sup>4</sup> entre otros, fue miembro. Con el tema "Una contribución histórica: el Salón de Arquitectura Tropical", se lee que:

El Salón de Arquitectura Tropical influyó [...] en la ecuación de las relaciones entre el proyecto y el medio ambiente, especialmente en la naturaleza y el clima, acentuando el carácter tropical en las soluciones brasileñas. La prueba de lo alegado está en lo poco, o casi nada, que en este sentido se había hecho antes de 1933, y en la gran cantidad de pruebas y logros, justo después de esa fecha. Algunas de estas soluciones, con el tiempo, se convertirían en características de la arquitectura moderna brasileña (Irigoyen, 2002, p. 66).

Si se dejan de lado las exageraciones y para otro momento un análisis de todo el salón, tarea difícil ya que el material al respecto es muy raro, lo que importa para los límites de este artículo es la idea de una posible "arquitectura tropical", que ofrezca puntos de contacto con la experiencia de Florida –una región, de hecho, predominantemente subtropical y templada como Argentina– a través de la discusión de los trabajos de Warchavchik, Costa y Wladimiro Acosta.

### Warchavchik y Acosta

Gregori Warchavchik (1896-1972) y Wladimiro Acosta (1900-1967) nacieron en Odessa, Ucrania. Ambos tenían ascendencia judía y asistieron a la Escuela de Artes de la ciudad y su curso de arquitectura. Acosta lo hizo entre 1911 y 1917 y Warchavchik desde 1912. Con la revolución bolchevique, ambos se fueron a Roma entre 1918 y 1919. Poco después se graduaron como profesores de dibujo del Instituto Superior de Artes. Más tarde, colaboraron con Marcello Piacentini (1881-1960). Fuera de Europa, desarrollaron el resto de su actividad profesional en Sudamérica. Warchavchik en San Pablo y Acosta estableciéndose de manera permanente en Buenos Aires.

Ya se ha observado la increíble similitud en sus trayectorias iniciales y en su papel en el desarrollo de la arquitectura en Brasil y en Argentina. Sin embargo, Falbel (2009) pareciera dudar de la opinión de historiadores argentinos, como Francisco Liernur (2007) y Luis Müller (2014), acerca de una "larga amistad" entre los dos arquitectos. Este no es el caso de Lira (2011), quien directamente no está de acuerdo con esta hipótesis en su libro sobre Warchavchik. En este sentido, a continuación se muestran indicaciones claras de la relación arquitectónica entre los dos a través del examen de su producción, desde sus años de estudio en Roma hasta el breve paso de Acosta por San Pablo, entre 1930 y 1931, con propuestas que se acercaban a una poética "tropical".

Al comparar los diseños de los dos arquitectos realizados en Roma a principios de la década de 1920, inicialmente publicados por Acosta (1936) en *Vivienda y ciudad* y por Ferraz (1965) en su monografía sobre Warchavchik, se identifican similitudes significativas que permiten suponer un eventual intercambio de información entre los entonces jóvenes arquitectos (Rocha, 2018). Ya se ha identificado la referencia a las propuestas del arquitecto ruso Ivan Fomin, en el *style moderne* de su maestro Fyodor Shekhtel, en las obras de Warchavchik. La comparación entre el *Proyecto para una Residencia* de Warchavchik y el *Proyecto para una Residencia de un Artista* de Fomin no deja dudas al respecto. Del mismo modo, al observar el proyecto de residencia para la colonia italiana en Tien-Tsin de Acosta (Figura 1), la representación de la vegetación es, en todos los aspectos, semejante a la de Fomin y, por extensión, a la de Warchavchik (Figura 2). Recuérdese: Warchavchik y Acosta eran colegas en Roma y las propuestas que presentaban tenían las mismas fechas. Además, ambos ofrecían ejemplos de casas adosadas y una residencia más grande. En este sentido, hay similitudes en la expresión gráfica, la composición general y los programas de las propuestas de los dos (tres) arquitectos.

Liernur cree, debido a un documento de 1921 según el cual Acosta conoce la Villa Schwob de Le Corbusier, que ésta obra junto con el neoplasticismo serían sus fuentes de inspiración. Sin embargo, la articulación entre los volúmenes verticales y horizontales está a

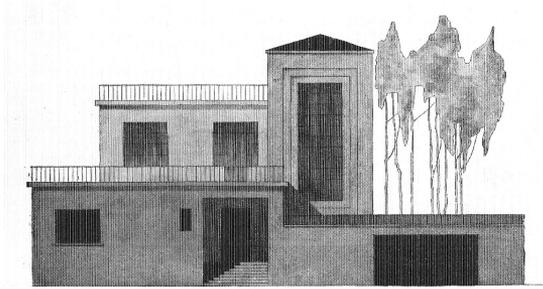


Figura 1: Proyecto de residencia en Tien-Tsin de Acosta (1921). Fuente: Acosta, 1936.

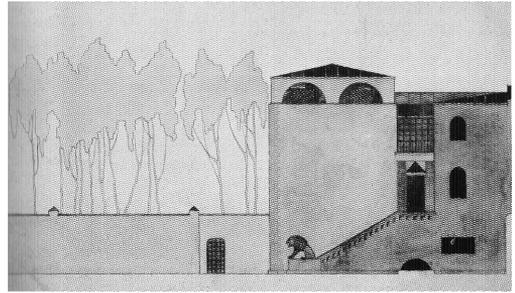


Figura 2: Proyecto de residencia de Warchavchik (1921). Fuente: Ferraz, 1965.



Figura 3: Casa del Dr. Walter T. de Acosta (1930). Fuente: Acosta, 1936.

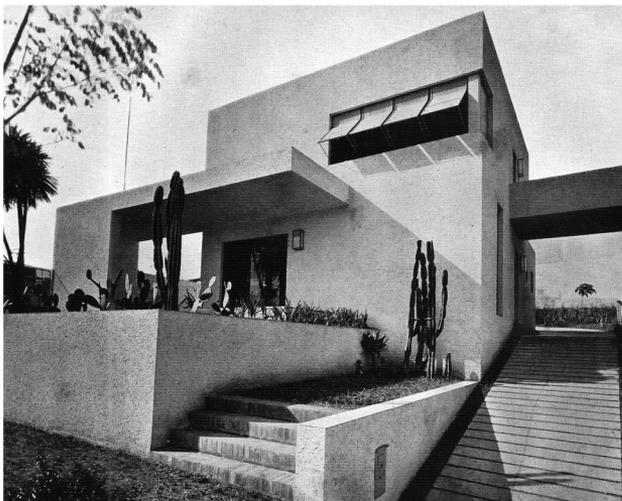


Figura 4: Casa modernista en la Rua Itápolis de Warchavchik (1930). Fuente: Ferraz, 1965.

medio camino entre las propuestas de Fomin-Warchavchik y las especulaciones neoplasticistas. De derecha a izquierda (en el proyecto de Acosta) se advierte la misma secuencia de Fomin reflejada en Warchavchik: (1) volumen horizontal y vegetación; (2) volumen vertical y escalera (paralela longitudinalmente al edificio en Fomin-Warchavchik, ortogonal en Acosta); (3) volúmenes intermedios (altura intermedia entre los volúmenes horizontales y verticales). De hecho, la volumetría de Fomin es predominantemente horizontal, la de Warchavchik vertical y la de Acosta establece un mayor equilibrio y dinamismo entre ambas direcciones, tal vez debido a su contacto con el neoplasticismo. Acosta se muestra así, desde el punto de vista del desarrollo posterior del lenguaje de los dos arquitectos, con una tendencia hacia la corriente principal del Movimiento Moderno, más maduro y con un conjunto más amplio de referencias. Esto se puede ver en las terrazas características de sus casas posteriores, con un aspecto (casi) mediterráneo, en comparación con el "orientalizante" de las propuestas de Fomin-Warchavchik.

Ya se ha discutido que en los proyectos que llevó a cabo en San Pablo, principalmente en la casa del Dr. Walter T. (1930-1931) (Figura 3), Acosta incorporó cactus, drácenas y palmeras (como en el caso de la residencia del profesor J. K.) de una manera absolutamente similar a Mina Klabin, la esposa de Warchavchik, quien diseñó el paisajismo de las casas de su esposo con drácenas, guapuruvus y mandacarus (cactus) (Figura 4). Es difícil creer que esta sea otra coincidencia que Acosta comparte con su compatriota. La referencia a la flora nativa "hermosa, áspera e intratable", en palabras del poeta Manuel Bandeira (Arrigucci, 2000, p. 20), en contraste con los volúmenes de pureza geométrica, resulta significativa para él, que se había inclinado por el *Art Nouveau* de Fomin mientras conocía la obra corbusierana en una fase figurativa similar. El antiguo maestro de Le Corbusier, Charles L'Éplattenier, al estilo *Jugendstil* de la época, había propuesto "crear una nueva cultura en la región del Jura basada principalmente en su flora y fauna" (Frampton, 2001, p. 10). Incluso en los tiempos de Odessa, es posible encontrar en el debate arquitectónico ecos similares de la investigación "de la matriz secesionista, de los valores representativos de la cultura rusa" (Lira, 2011, p. 43). Con una ornamentación simplificada en las propuestas romanas de 1921, mucho más acentuada que en Warchavchik y, probablemente, en contacto con su trabajo brasileño (¿tropical?) a principios de la década siguiente, la incorporación de la referencia al paisaje, en contraste con el rigor de la arquitectura, puede parecer un recurso banal hoy en día. Sin embargo, fue una solución, en muchos sentidos, más sofisticada que el uso de la fauna y la flora en la ornamentación arquitectónica (algo ya propuesto desde el romanticismo del siglo XIX). Yuxtapuestos, los dobles contrastes –orgánico/geométrico, vegetal/mineral, áspero/liso, intratable/funcional, primitivo/civilizado– resaltaban la belleza de la flora local y naturalizaban la arquitectura moderna, que parecía brotar espontáneamente entre la vegetación como una planta tropical.

Por breve que haya sido el contacto de Acosta con la efervescencia del modernismo de San Pablo, al buscar protagonismo en la reinención de la cultura brasileña, se advierte que la presencia del paisaje nativo es notable. Lo que podría ser solo un detalle quizás sea un indicio, como lo propone Ginzburg (2000). Por ejemplo, Liernur afirma que el trabajo de Acosta en Argentina "no podía buscar raíces, y como hubiera resultado incomprensible proponer una armonía" de su arquitectura con la "Tierra", dada la "alucinante chatura del río y la llanura en medio de la desolación horizontal de Buenos Aires", lo imagina con "el cielo y el aire" (Liernur, 2007, p. 291). En este sentido, en otros detalles de Acosta se advierte que una de las pers-

pectivas de la residencia del Dr. Walter T. adopta un punto de vista con similitudes al de la casa modernista en la Rua Itápolis de Warchavchik, ampliamente publicitada (Figuras 3 y 4): ambas residencias están formadas por volúmenes con dos pisos, cuyo dinamismo se lograba mediante elementos como marquesinas, terrazas, etcétera.

Estos elementos parecen establecer puntos de contacto con las propuestas en torno a la Casa Tropical de Florida, que funcionaba de manera semejante con "umbrales" entre el exterior y el interior, que articulaban arquitectura y paisaje, composición formal y confort ambiental. No se trata de identificar influencias, sino de encontrar aspectos coincidentes en la investigación desarrollada simultáneamente en diferentes regiones, que transponen la (fría) arquitectura internacional moderna a los trópicos.

### **Warchavchik-Costa y Acosta: ¿hacia una arquitectura tropical?**

En el caso de los proyectos brasileños, la observación previa de Liernur sobre Acosta no se aplicaría, ya que en ellos se hace una concesión clara a la tierra y al paisaje tropical, un recurso casi pictórico que, ciertamente, no está exento de contradicciones. Sin embargo, en comparación con los proyectos que el arquitecto desarrolló en Alemania a mediados de la década de 1920, los proyectos brasileños podrían señalarse como el puntapié de su preocupación por la protección solar, tan característica de las propuestas de *Vivienda y ciudad* y que culminan en el sistema *Helios*.<sup>5</sup> Cabe señalar que, sobre uno de sus proyectos para Berlín, escribe Acosta (1936, p. 18): "este proyecto ha alcanzado una relativa depuración de la forma. El autor atribuye este progreso, no tanto a su evolución personal, cuanto al cambio de ambiente: pasó de Italia a Alemania, [y así, a] las características de cada paisaje y clima, de cada tipo de vida y actividad. Cada nuevo lugar, cada nuevo tema, cada nuevo recurso técnico, debe engendrar nuevas formas" (p. 26).

A la comparación entre proyectos, según las pistas del método de Ginzburg (2000), se agrega la variable Lúcio Costa. Como se dijo antes, una de las perspectivas de la residencia del Dr. Walter T. de Acosta adoptaba un punto de vista que muestra similitudes con la casa modernista en Rua Itápolis (también de 1930) de Warchavchik. Ya se ha mencionado el papel que jugó la presencia/similitud de la vegetación en la comprensión de los contactos arquitectónicos entre los dos arquitectos y en el intento de "aclimatar" el vocabulario del modernismo internacional a los trópicos. En cuanto a los volúmenes (más o menos) puros, interesa señalar su funcionamiento, a la manera de los umbrales extendidos de la arquitectura tropical de Florida, entre las influencias mediterráneas y el *terrassen typ*.<sup>6</sup>

Como señala Liernur (2007), la construcción de dispositivos arquitectónicos como instrumentos para controlar la exposición de los cuerpos al sol tiene, a principios de la década de 1930, un amplio campo de experimentación en el escenario internacional, principalmente en la arquitectura hospitalaria. En este registro, el *terrassen typ* tiene un origen genético común con estos experimentos. Lo mismo ocurre con las cortinas que aislaban a hombres y mujeres del norte de miradas indiscretas durante su baño de sol, y las separaciones entre camas del hospital. Tales elementos estaban presentes en casas como la de Hans Scharoun en Weissenhof, con fachada principal similar a la de la residencia del Dr. Walter T. de Acosta. Sin embargo, las terrazas ya se encontraban en la propuesta de Tien-Tsin, también de Acosta, y, de ser así, probablemente hayan tenido otras referencias, tal vez mediterráneas.

De todos modos, en la casa Schwartz (1932) de Warchavchik-Costa, también aparece este tipo de estructura (Figura 5). Warchavchik había utilizado esos elementos, desde por lo menos 1929, como en la residencia en la calle Anhanduva. El punto aquí es la asociación con Lúcio Costa. Si se recuerda a Liernur, para quien “el sistema Helios no tuvo continuación alguna, ni siquiera entre los discípulos o seguidores de Acosta” (Liernur, 2007, p. 284), es interesante observar que, en la dirección opuesta, algunos profesionales argentinos fueron seducidos por las estrategias de Acosta, como la adopción del *terrassen typ* asociado con el uso de toldos retráctiles. Por ejemplo, en una publicación titulada *Arquitectura Moderna Año 1940*, publicada en Buenos Aires en 1939 por el mismo Ignacio Aresti, editor de *Vivienda y ciudad*, aparecen proyectos de otros dos profesionales. Resulta interesante señalar la presencia de toldos retráctiles en las terrazas de algunos de los dibujos presentados por Carlos J. Perrone. La asimilación de Perrone de ciertas propuestas de Acosta en un “álbum de proyecto”, una literatura “menor” como *Arquitectura Moderna Año 1940*, podría pasar por un dato anecdótico. Sin embargo, esta opinión debe ser moderada si se considera que otros profesionales también parecieron estar interesados en las posibilidades que ofrecía el uso de terrazas y techos retráctiles, por la combinación de luz, sombra y oscuridad que permitían y la gradación cambiante de la integración interior-exterior, así como una variación del tema del umbral de la “arquitectura tropical” de Florida.

Es el caso de Onofrio Pacenza, profesor de dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina y pintor, con un reconocimiento cada vez mayor en los años subsiguientes. Su interés por los barrios de la periferia y la orilla del río boquense, donde capturaba la atmósfera local y los hábitos de los residentes, aparecía de alguna manera en sus perspectivas. Estas asumían un carácter un tanto teatral, en un acercamiento a la poesía gráfica de Acosta: las terrazas de sus proyectos residenciales estaban pobladas por pequeños grupos de personas sentadas alrededor de una mesa, parejas que hablaban mientras tomaban café, mujeres reunidas alrededor de sus tazas de té –en resumen, escenas de la vida doméstica.

Esta circulación de ideas y elementos arquitectónicos y compositivos entre las proposiciones eruditas (Acosta) y otras de mayor atractivo popular (Perrone, Pacenza), quizás puedan indicar, de manera similar a lo que aquí se propone sobre la “arquitectura tropical”,<sup>7</sup> un conjunto de temas de investigación y estrategias de diseño de diversas fuentes (influencias mediterráneas, arquitecturas “coloniales”, propuestas de vanguardia, etcétera), que se apropiaban, fusionaban y recreaban en diferentes contextos, con diferentes personajes y soluciones de diversos alcances. Este es también el caso de los proyectos de un profesional (todavía) desconocido que en 1931 publicó, en una revista dirigida al público femenino en Brasil –*Vida Doméstica*<sup>8</sup> (Figura 6), proyectos para residencias claramente inspirados en la vanguardia internacional.

Finalmente, la sociedad Warchavchik-Costa se desmorona al final de ese año, signado por la idea de una “arquitectura tropical” en las Américas. En su periodo de *chômage* (desempleo), entre 1932 y 1936, en los proyectos de las “casas sin dueño” –residencias para parcelas convencionales de 12 por 36 metros, reunidas en pequeños álbumes disponibles en los quioscos– Lúcio Costa experimentó soluciones en esta línea, y se puede destacar el hecho de que utilizaba un expediente “popular” (como Perrone y Pacenza), un álbum de proyectos, y no uno “erudito”, como el “tratado” de Acosta. Dedicado, en ese momento, al estudio en profundidad de las obras y propuestas de Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe y Le Corbusier, Costa también operaba con el registro de fuentes variadas, mediterráneas,

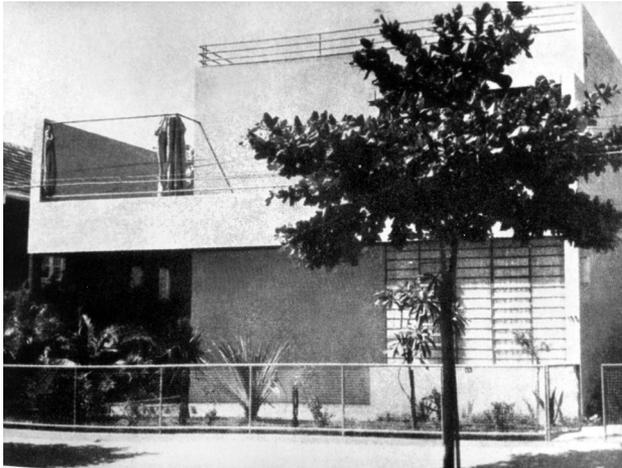


Figura 5: Terrazas y solarium de la Casa Schwartz de Warchavchik y Costa (1932). Fuente: Costa, 2018.



Figura 6: Proyecto de residencia de Moraes (1931): vegetación tropical y terraza con sombrilla, que define el "umbral" entre la arquitectura y el paisaje en la planta baja. Fuente: *Vida doméstica*, 1931, 161.

coloniales, vanguardistas, y apropiaciones, fusiones y recreaciones con resultados de alcance variable. En las "casas sin dueño" las cortinas se usaban como particiones (o puertas), lo que sugiere un intento de asignar flexibilidad a la planta. En la primera de ellas se aprecia un toldo, tal vez retráctil, en el ambiente externo de una terraza, como en los proyectos de Acosta.

### **De la experimentación a la ideología: ¿el fin de la arquitectura tropical?**

Al igual que en la transición entre la "oralidad polifónica" de la arquitectura gótica y la escritura artística individual (o proyecto) del Renacimiento, los experimentos susceptibles de reunirse bajo la etiqueta de "arquitectura tropical", como lo hicieron los jóvenes profesionales organizadores del salón carioca en 1933, fueron diluidos en los enfrentamientos posteriores que involucraron a los personajes aquí discutidos.<sup>9</sup> Como recuerda João Luiz Lafeté (2000), en las décadas siguientes la cuestión ideológica cubriría tales experimentos, y muchos otros, con un manto, filtro o máscara (Gorelik, 2005). Bajo el lema de la "arquitectura moderna brasileña" y la síntesis "modernidad y tradición" (Wisnik, 2001; Telles, 2018), el nombre de Lúcio Costa ocuparía un lugar central y Warchavchik sería relegado a un segundo plano, ya que no lograba acompañar este giro ideológico. Este guiño fue dado por Lúcio Costa en su primer texto, con un contenido más profundo, sobre las *Razones para la nueva arquitectura* (1934).

Las experiencias heterogéneas reunidas alrededor del "salón tropical" en Brasil corresponden, aproximadamente, al periodo de efervescencia y experimentación política y cultural, entre fines de la década de 1920 y los años posteriores a la Revolución de 1930. La efervescencia y la experimentación dieron paso a la formulación ideológica de la "arquitectura moderna brasileña" (Gorelik, 2005; Rocha, 2006), con el nombre de Lúcio Costa como arquitecto principal, en los años correspondientes a la construcción de su obra más emblemática, el Ministerio de Educación y Salud (1936-1945), inaugurado en los albores de la democracia que sucedió a la dictadura de Getúlio Vargas, el Estado Novo (1937-1946). En 1943, *Brazil Builds*<sup>10</sup> fue exhibido y publicado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), por Philip Goodwin y Kidder Smith. En esta exposición, como demostró Deckker (2001), hubo un cierto revuelo internacional sobre lo que caracterizaría a la "arquitectura moderna brasileña". John Summerson se pregunta si era el clima o la tradición lo que ayudó en su rápida aceptación, decidiéndose por la primera opción, al igual que Goodwin. Henry-Russel Hitchcock opta, en cambio, por la tradición. Sacheverell Sitwell, un erudito del barroco, habla del "estilo brasileño" mientras Robert Smith intenta identificar las escuelas regionales de la arquitectura colonial en Brasil (Smith, 2012; Rocha, 2014a). Resulta curioso el hecho de que los arquitectos brasileños modernos cercanos a Robert Smith, como Lúcio Costa, aceptaran las escuelas regionales de arquitectura colonial como naturales, mientras imaginaban una única "arquitectura moderna brasileña". ¿Sería suficiente la justificación del relativo aislamiento de las diversas regiones brasileñas en el periodo colonial? ¿Todavía no había claridad sobre los diferentes caminos dentro del modernismo? Pero, ¿no fue el propio Lúcio Costa quien propuso que Le Corbusier señalaba una dirección diferente de los otros maestros de la arquitectura moderna?

Independientemente de esta situación, se observan preocupaciones similares en Wladimir Acosta. Luis Müller recuerda que:

La arquitectura de Acosta se inscribió tempranamente en una variante de la arquitectura moderna que, a mediados de la década de 1940, no sólo en Argentina sino también en otros países, surgió como reacción de carácter local a las reproducciones adocenadas y dogmáticas de la arquitectura del *International Style* (Müller, 2014, p. 48).

Como en el caso de las especulaciones en torno a una posible arquitectura tropical, son *topoi* de las comunidades de significado (Rocha, 2020) en el campo de la arquitectura: en los períodos respectivos los experimentos para ambientar el modernismo en las regiones del Norte y el Sur en la década de 1930 y las formulaciones ideológicas/nacionalistas de la posguerra. Si en su primer libro, *Vivienda y ciudad* (1936), Wladimiro Acosta reunía sus ideas, propuestas y proyectos en línea con su trayectoria inicial, en su segundo libro, publicado póstumamente, señalaba que:

Los auténticos edificios coloniales, con sus gruesos muros de adobe que aislaban el calor exterior, sus profundas galerías, que interponían su sombra protectora del sol directo, sus amplias ventanas provistas de rejas, mosquiteros y postigos, daban un ejemplo de eficiencia, de funcionalidad real [...].

En estas circunstancias, me encontré frente a una disyuntiva: retroceder hacia la arquitectura colonial, o [...] seguir repitiendo, por inercia, como cliché, en este medio tan diferente, una arquitectura que en su lugar de origen era consagrada como “ritualmente moderna”, pero que fracasaba aquí, porque resultaba en el fondo inadecuada a este medio geográfico.

Quedaba un tercer camino: empezar todo desde el principio, estudiar la geografía física y humana del lugar, sus características, su tecnología, su técnica de construcción, los modos de habitar más autóctonos y encontrar una arquitectura no sólo más o menos apropiada a este lugar, sino propia de él. [Una] arquitectura que tuviera sus raíces aquí, que creciera desde el mismo suelo (Acosta, 1976, pp. 15-16).

Es importante recordar que, en este sentido, a partir de la década de 1940 (Müller, 2014), algunos arquitectos argentinos intentaron seguir un camino similar en la búsqueda de un equilibrio entre las tradiciones culturales y la(s) modernidad(es). El trabajo más controvertido en esta línea fue la iglesia de Fátima (1956-1958), cerca de Buenos Aires, diseñada por Claudio Caveri y Eduardo Ellis. En medio de la coyuntura del panorama argentino, se publicaba la primera monografía sobre Lúcio Costa. Al igual que los primeros libros sobre Oscar Niemeyer y Affonso Eduardo Reidy, también fue una edición publicada en el extranjero. La diferencia sustancial radica en que la publicación sobre Costa partía de un proyecto editorial más amplio, realizada dentro de las actividades desarrolladas por un instituto de investigación sudamericano (Rocha, 2014b).

La difusión internacional de la arquitectura brasileña moderna, tomó forma con la exposición antes mencionada y con el libro relacionado a *Brazil Builds*. Sin embargo, su repercusión en América Latina aún debe investigarse. La obra escrita por Jorge Gazaneo y Mabel Scarone (1959), en este sentido, era parte de una colección editada por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA), creado entre 1946 y 1947 e inicialmente dirigido por Mario J. Buschiazzo, vinculado a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos

Aires. Era el cuarto número de la serie *Arquitectos Americanos Contemporáneos*. Antes de Lúcio Costa, aparecieron monografías sobre Amancio Williams (por R. González Capdevila, en 1955), Eduardo Catalano (también de Gazaneo y Scarone, en 1956) y SOM (del propio Buschiazzo, en 1958).<sup>11</sup>

En términos generales, el argumento de Gazaneo y Scarone sigue el camino interpretativo definido por el propio Costa: la arquitectura moderna brasileña sería una “respuesta sincera al desafío americano, acorde con la manera de ser del [brasileño] y representativa de un nuevo orden” (1956, p. 11). Sin embargo, los autores cruzaron el universo de referencias de Lúcio Costa con el sociólogo brasileño Gilberto Freyre y con la tradición intelectual sintetizada en la generación de la revista *Martín Fierro* (1924-1927):<sup>12</sup>

Frente a los intelectuales de las generaciones anteriores, a quienes acusaban de haberse perdido en la imitación de los modelos europeos, la reconciliación del arte con la vida que abogaba esta nueva generación pasaba por la recuperación de las características que afirmaban [su] propia particularidad. Particularidad nacional, por una parte, pero percibida como parte de un conjunto más amplio, del “mundo joven” del horizonte americano (Vasquez, 2005, p. 66).

En palabras de los autores, no se trataba solo de “interpretar a los pioneros y proyectarse hacia adelante con los visionarios”, en una asociación entre “lo universal de las técnicas y lo regional de los problemas”, sino de “la solución de los problemas que el ser americano plantea a ambos países: una tardía aparición en escena que condujo a la utilización de medios de expresión ajenos y al forzado calce en moldes que no se ajustaban a las necesidades” (Gazaneo y Scarone, 1956, pp. 21-23). A diferencia de los experimentos de la década de 1930 con la arquitectura tropical –una referencia cultural, por cierto, pero indefinida, ya que el énfasis es prácticamente climático e impreciso debido a eso en el caso argentino– lo que se proponían era la asociación entre medios de expresión (lenguaje arquitectónico) y contenido ideológico.

En este sentido, se puede ver una tensión subyacente en la colección *Arquitectos Americanos Contemporáneos*. De los doce títulos de la serie, cuatro eran sobre arquitectos argentinos (Williams, Catalano, SEPRA y Álvarez), cuatro sobre arquitectos norteamericanos (SOM, Rudolph, Saarinen y Johnson) y cuatro sobre arquitectos latinoamericanos (Costa, Candela, Dieste y Bresciani-Valdés-Castillo-Huidobro). No parece casual que el número de volúmenes de la colección dedicados a los arquitectos norteamericanos sea el mismo que el dedicado a los latinoamericanos. El Brasil de Rino Levi, Vilanova Artigas y Affonso Reidy, sin mencionar el de Niemeyer,<sup>13</sup> y el México de Mario Pani, Enrique de la Mora y González de León, sin descuidar el Uruguay de Julio Vilamajó y el Chile de Pérez de Arce, tenían ciertamente una buena cantidad de alternativas. ¿Por qué el privilegio estadounidense?

En palabras de Buschiazzo, al analizar la producción de la firma estadounidense SOM, se advierte “un conjunto de obras constructivas, por importantes y numerosas que sean, no bastan para justificar una auténtica arquitectura, si ellas no trasuntan el espíritu de su época, si no son la expresión de aquellos factores que constituyen una nacionalidad” (Buschiazzo, 1958, p. 18). El tono utilizado por Buschiazzo ya estaba presente, de cierta manera, desde el primer volumen de la serie en el trabajo sobre Amancio Williams: “empeñado en plasmar los valores tradicionales de la arquitectura argentina en la plástica espacial contemporánea” (Capdevila, 1955, p. 9). Si Buschiazzo (1961, p.16), en la monografía sobre Félix Candela,

criticaba el carácter publicitario de Brasilia y afirmaba que el arquitecto mexicano no se proponía "buscar lo mexicano con intención nacionalista", en el siguiente volumen, sobre Bresciani-Valdés-Castillo-Huidobro, Ricardo Menéndez (1962, p. 58) destacaba el "aprovechamiento integral de las posibilidades mínimas y la exaltación de los valores humanos del medio y los materiales, como expresión de la realidad que debe resolverse en formas propias [...] con soluciones claras. [Una] exaltación de lo auténtico y lo chileno". Y, al hablar de Dieste, Juan Pablo Bonta proponía que su obra:

Constituye un intento americano y más precisamente rioplatense. [Y que] la toma de conciencia de nuestra pobreza cultural, y el intento de integración en la labor creadora de todos nuestros valores locales y universales, conscientemente realizados por un hombre del Río de la Plata, son válidos, como actitud, para todo el continente (Bonta, 1963, p. 18-19).

### Consideraciones finales

En la primera exposición *Built in USA* (1944), realizada en el MOMA un año después de *Brazil Builds*, Philip Goodwin mencionó explícitamente en el prefacio la necesidad de una reevaluación del pasado norteamericano y del desarrollo de la arquitectura estadounidense moderna a partir de la mezcla de materiales y técnicas tradicionales con las formas de Wright y los europeos. Se trataba de un "proyecto ideológico", más que de la preocupación previa por aclimatar o experimentar con el vocabulario del modernismo arquitectónico internacional. Por otro lado, en 1948<sup>14</sup> en Brasil, aparecía el libro de Richard Neutra *Arquitectura social en países cálidos*, con un prefacio de Warchavchik. Neutra escribía sobre California y América Latina:

Hay una necesidad urgente de modificar el concepto que está ampliamente difundido, y en mi opinión es erróneo, [de] que la fría Europa y la fría América del Norte deben servir de ejemplo para todas las empresas de planificación. Esta es una mentalidad colonial, que [hoy] no tiene ninguna razón de ser.

La arquitectura del futuro es de proyección mundial y, a partir de un concepto cosmopolita más flexible, puede adaptarse y desarrollarse de acuerdo con todos los requisitos regionales (Neutra, 1948, p. 40).

Para Baweja (2015), la Casa Tropical de Florida "no se convirtió en un gesto arquitectónico y revolucionario hasta [la llegada de] las casas de [Igor Boris] Plevitzky, en particular las dos residencias Heller, la segunda conocida a nivel nacional como la casa *Birdcage*" (p. 76). La *Birdcage House* aparecería en la segunda exposición *Built in USA: postwar architecture*, también del MOMA, en 1952. Un año después de la exposición estadounidense y de una conferencia sobre arquitectura tropical, organizada por el estudiante nigeriano Adedokun Adeyemi y el investigador Otto Koenigsberger, se creó el Departamento de Arquitectura Tropical en la *Architectural Association* de Londres, dirigido inicialmente por Maxwell Fry y después por Otto Koenigsberger, a su regreso a Inglaterra. Unos años después de estos eventos, Maxwell Fry y Jane Drew publicarían su libro *Tropical architecture in the humid zone* en 1956.<sup>15</sup>

Este segundo momento de la arquitectura tropical (o de los países de clima cálido) en el periodo de posguerra se ha asociado con la genealogía del "regionalismo", ya sea en la versión de Alexander Tzonis, Liane Lefavre y Bruno Stagno o en la de Kenneth Frampton –este último tomó el curso de arquitectura tropical en la *Architectural Association* (Levin, 2015).<sup>16</sup> En Brasil, el arquitecto Henrique Mindlin, autor de *Arquitetura moderna no Brasil* (1999), también asoció el tropicalismo con el regionalismo, e incluso comparó a Gilberto Freyre con Lewis Mumford y Sigfried Giedion.<sup>17</sup> Para él, en Brasil "existía un elemento adicional de tropicalismo, de regionalismo, [...] la búsqueda de una adaptación cada vez mayor al clima" (Mindlin, 1961, p. 27), mientras que el tema central de Freyre giraría en torno a "una nueva civilización auténticamente tropical", que articula al país a nivel nacional e internacional "con las civilizaciones de las Américas o las de los trópicos" (Mindlin, 1962, p. 11).

En el caso de la recepción de Lúcio Costa en Argentina, su monografía en *Arquitectos Americanos Contemporáneos* parece concentrarse en los dilemas que la propia arquitectura argentina, representada por los debates de los propios autores de la colección, enfrentó durante la búsqueda de una expresión americana, o incluso rioplatense, del modernismo internacional. Por lo tanto, el pensamiento de Lúcio Costa sufrió un cambio conceptual en este desplazamiento geográfico: de ideólogo de la "*brasilidade*" tropical a heraldo de la "americanidad" subtropical y templada.

Junto con otros autores (Gorelik, 2005) se ha discutido (Rocha, 2006) el papel que el régimen político dictatorial en Brasil, a pesar de sus ambigüedades (Trajano, 2018), parece haber jugado en la "centralización" ideológico-artística. Sin ella la contribución de Lúcio Costa no podría haber tenido la misma fuerza, incluso con su eficacia para disminuir la importancia de Warchavchik.<sup>18</sup> No examina este trabajo las razones por las cuales, durante el primer gobierno de Juan D. Perón, la cultura argentina no creó las condiciones para una hazaña similar.<sup>19</sup> Del mismo modo, comprender el papel de la división regional profunda de los Estados Unidos en la historia cultural y política del país (Katznelson, 2013) es un tema que está por fuera de los límites de este artículo, pero se sugiere observar las tensiones, en el debate arquitectónico, entre los aspectos internacional, nacional y regional y las vicisitudes sociales, culturales y políticas de cada nación.

En este sentido, la investigación sobre la arquitectura tropical ofrece una genealogía historiográfica paralela<sup>20</sup> (Baweja, 2015, p. 88). Esta producción teórica, a la hora de examinar "positivamente" cómo la arquitectura vernácula enfrenta el problema climático, está de alguna manera relacionada con las preocupaciones tardías de Wladimiro Acosta, como en el texto *Vivienda autóctona: miseria y funcionalidad* (Acosta, 1976), y las obsesiones habituales de Lúcio Costa.

Finalmente, además de las relaciones entre las comunidades de significado, en torno a temas como la arquitectura tropical, brasileña, estadounidense, o el regionalismo crítico, en el campo de la arquitectura y los contextos históricos más amplios en los que se formaron e insertaron, sin perder de vista sus propios procesos, se espera haber demostrado la importancia de cruzar los límites estrechos del examen exclusivo de la producción erudita en la historia de la arquitectura. Resulta una verdadera obsesión de gran parte de la historiografía, Manfredo Tafuri incluido, la comprensión de los mecanismos de circulación, apropiación, intercambio y alteración de las ideas arquitectónicas, que solo se podrían entender de una manera más profunda y compleja, como se sugiere aquí,<sup>21</sup> con la incorporación comparativa de los universos, no herméticos, sino en continua comunicación, entre lo erudito y lo popular.

## NOTAS

- 1 Dado que Florida es, en realidad, subtropical y templada.
- 2 Quien habló acerca de "Un modelo de arquitectura tropical". Sobre Pompeu Pinheiro ver Rocha (2020).
- 3 Una lista completa se presenta en Irigoyen (2002).
- 4 Quien trató de descalificar a Kelly como una forma de cuestionar la hegemonía ideológico-arquitectónica carioca (Irigoyen, 2002, p. 66).
- 5 En *Vivienda y clima* hay propuestas del sistema Helios tanto para la zona templada como para la zona equinoccial tropical (Acosta, 1976).
- 6 Sobre el *terrassen typ* había aparecido, en 1929, una publicación de Richard Döcker, con obras, además del propio Döcker, de Marcel Breuer, Adolf Loos, Peter Behrens, Byvoet, Le Corbusier, André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Richard Neutra, Jacobus Johannes Pieter, Oud, Bruno Taut y Otto Wagner. En términos de programa incluía hospitales, edificios comerciales, residencias y *siedlungs*. Sobre el tema del umbral en Acosta, ver Juan Molina y Vedia "Lo moderno y lo nacional en nuestra arquitectura: Wladimiro Acosta" (Gaité, 2007).
- 7 Con una extensa bibliografía internacional dividida entre la perspectiva crítica de los estudios poscoloniales, el tema del regionalismo y el subtema del confort ambiental ver Wakely (1983), Tzonis, Lefaivre y Stagno (2001), Chang (2007), Baweja (2015) y Levin (2015).
- 8 En Rocha (2008) se señala el papel del cine (Hollywood) y las revistas femeninas, en gran parte llenas de comentarios cinematográficos (perfiles y vidas de actrices y actores, etcétera), en la difusión de la arquitectura moderna en Brasil. En este sentido, también se sugirió el papel de las amas de casa de clase media en el proceso, hipótesis adoptada por Joana Mello (2017), en el número especial de la revista Monolito dedicada a las "mujeres arquitectas".
- 9 El año 1933 marca también la creación del Consejo de Arquitectura e Ingeniería limitando el trabajo de profesionales sin diploma.
- 10 Traducido como *Construcción Brasileña*, la traducción literal no deja dudas sobre la connotación nacionalista: "Brasil construye". En 1948, además, el Servicio de Documentación del Ministerio de Tráfico y Obras Públicas comenzó a publicar la revista *Brasil constrói*. La referencia es explícita, prescindiendo de digresiones: en la página once, el omnipresente Ministerio de Educación aparece junto a un mapa con el Plan Nacional de Carreteras. El paralelo ayuda a iluminar el mito: la clara alusión y la referencia al monumento se producen en medio de un conjunto de informes fotográficos, como en el catálogo de una exposición, sobre autopistas, puentes, presas, puertos, etcétera. La excelencia arquitectónica del Ministerio se presenta como la punta del *iceberg* de un proceso de construcción nacional.
- 11 La colección también incluiría: *Paul Rudolph* (Asencio, 1960), *Félix Candela* (Buschiazzo, 1961), *Bresciani/ Valdés/ Castillo/ Huidobro* (Menéndez, 1962), *Eladio Dieste* (Bonta, 1963), *SEPPA* (Ortiz, 1964), *Mario Roberto Alvarez* (Trabucco, 1965), *Eero Saarinen* (Iglesia, 1966) y *Philip Johnson* (Alexander, Cervera, 1967).
- 12 Recuérdese, de paso, que Wladimiro Acosta trabajó con Alberto Prebisch, columnista de la revista.
- 13 Sin embargo, inicialmente iba a integrar la colección (Zimmerman, 2017). Agradezco a la autora el gentil envío de la Carta de Mario Buschiazzo a Oscar Niemeyer Soares, hijo, del 9 de marzo de 1956.
- 14 El mismo año que el volumen *Ordre et climat méditerranéens* de la *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle* de Alberto Sartoris (1975). Paralelamente, en Francia, desde la década de 1940, Jean Prouvé desarrollaría su *Maison Tropicale*, con prototipos construidos en Congo y Nigeria, a partir de 1949.
- 15 Otto Koenigsberger publicaría su *Manual of tropical housing & building* en 1975.
- 16 La discusión continúa hasta nuestros días a través de los (neo)regionalismos: ver el tercer momento de la arquitectura tropical en Tzonis, Lefaivre y Stagno (2001), Segawa (2005) y Chang (2007).
- 17 Quien, a su vez, cita a Freyre en el prefacio del libro de Mindlin, donde incluso señala que a pesar de ser "un país de contrastes [...] el prodigio de la arquitectura brasileña florece como una planta tropical"; o que "en Brasil, la arquitectura contemporánea ha echado raíces en suelos tropicales [y] nunca ha perdido contacto con su pasado regional"; o incluso "Brasil ya tenía la tradición de mejorar la superficie de sus fachadas, por lo tanto sometida a la presión del clima tropical, a través del tratamiento estructural de superficies planas". Termina con la pregunta: "¿cuál es la relación de todo este movimiento con la naturaleza, en el ambiente donde ocurre, con su exuberancia tropical, que podemos sentir casi físicamente?" (Mindlin, 1999, p. 17).
- 18 Véase la controversia con el periodista Geraldo Ferraz (1965), "biógrafo" de Warchavchik.
- 19 Basta recordar las consideraciones de Francisco Bullrich (1969) o de Eduardo Gentile (1999), treinta años después, en el número especial de la revista argentina *Block* dedicada al "fenómeno Brasil": "el esfuerzo de Bullrich en explorar la arquitectura brasileña estuvo determinado por la incomodidad que sentía como argentino ante tal despegue desigual, habiendo partido [Brasil] de un background cultural y tecnológico percibido (no sin justeza) como inferior" (p. 124).
- 20 Ver nota 7 y que en Brasil podría entenderse o extenderse como continuidad en la visita de Neutra, en la mencionada comunicación de Celso Kelly al II Congreso Nacional de Críticos de Arte, en 1961, en las consideraciones de Mindlin, en los seminarios de "tropicalología" de Gilberto Freyre en Recife, en medio de los cuales el propio Mindlin publica el texto "Arquitectura y trópico" (1974) y en las relaciones entre críticos y arquitectos brasileños, como Hugo Segawa y Severiano Porto, con Bruno Stagno en Costa Rica – testimonio de Hugo Segawa, enviado por correo electrónico al autor el 21 de enero de 2020 y también Segawa (2005).
- 21 Y, algo indirectamente, en Banham (1969).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (s/f). Álbum de proyectos de arquitectura moderna (s/d). Buenos Aires, Argentina: 2. ed.
- Acosta, W. (1936). *Vivienda y ciudad*. Buenos Aires, Argentina: Ignacio Aresti.
- ----- (1976) *Vivienda y clima*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Arrigucci, Davi. (2000). *O cacto e as ruínas*. San Pablo, Brasil: Duas Cidades.
- *Arquitectura moderna año 1940*. (1939). Buenos Aires, Argentina: Ignacio Aresti.
- Banham, R. (1969). *Architecture of the Well-Tempered Environment*. Londres, Inglaterra: Architectural Press.
- Baweja, V. (2015). The porch as a threshold in between architecture and landscape architecture: Igor B. Polevitzkys Birdcage (1949) and the Florida Tropical Home. *International Journal of Architectural Theory*, 20(34), pp. 73–94.
- Bonta, J. (1963). *Eladio Dieste*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano.
- Bullrich, F. (1969). *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Buschiazzi, M. (1961). *Félix Candela*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano.
- ----- (1958). *S.O.M.* Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano.
- Capdevila, R. (1955). *Amancio Williams*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano.
- Chang, J. (2007). "Natural" traditions: constructing tropical architecture in transnational Malaysia and Singapore. *Explorations*, 7(1), pp. 1-22.
- Costa, L. (2018). *Registro de uma vivência*. San Pablo: Ed. 34.
- Deckker, Z. (2001). *Brazil Built: the architecture of the Modern Movement in Brazil*. Londres, Inglaterra: Spon Press.
- Döcker, R. (1929). *Terrassen Typ*. Stuttgart, Alemania: Wetkind & Co.
- Falbel, A. (2009). Sobre utopia e exílios na América Latina. *Politeia*, 1(9), pp. 107-140.
- Ferraz, G. (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil 1925-1940*. São Paulo, Brasil: Masp.
- Frampton, K. (2001). *Le Corbusier*. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson.
- Gazaneo, J. y Scarone, M. (1956). *Lúcio Costa*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano.
- Gaité, A. (2007). *Wladimiro Acosta*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Gentile, E. (1999). Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño. *Block*, 4, p. 124.
- Ginzburg, C. (2000). Entrevista. En M. Pallares-Burke (Ed.), *As muitas faces da história*. (pp. 269-306). São Paulo, Brasil: Editora Unesp.
- Gorelik, A. (2005). *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Katznelson, I. (2013). *Fear itself: the New Deal and the origins of our time*. Nueva York, Estados Unidos: Liveright.
- Koenigsberger O. (Ed.) (1975). *Manual of tropical housing & building*. Hyderabad, Andhra Pradesh, India: Orient Longman Private Limited.
- Lafetá, J. (2000). *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Brasil: Duas Cidades.
- Levin, A. (2015). Beyond global vs. local: tipping the scales of architectural historiography. *ABE Journal*, 8.
- Liernur, J. (2007). Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán: consideraciones acerca de los fundamentos ideológicos del sistema Helios. En A. Gaité (Ed.), *Wladimiro Acosta*. (pp. 261-304). Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Lira, J. (2011). *Warchavchik: fracturas da vanguarda*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Menéndez, R. (1962). *Brescianil Valdés/ Castillo/ Huidobro*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano y Investigaciones Estéticas.
- Mindlin, H. (1961). International Architecture in the Tropics. *Brazilian architecture*. Londres, Inglaterra: Royal College of Art.
- ----- (1962). Gilberto Freyre e os arquitetos. *Guanabara*, 4, pp. 7-11.
- ----- (1999). *Arquitectura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Aeroplano.
- Moreira, P. (2005). Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, 5(58).
- Müller, L. (2014). Los cielos del sur: Tres casas de Wladimiro Acosta y una interpretación de la arquitectura moderna en Argentina. *Bitácora arquitectura*, 27, pp. 38-49.
- Rocha, R. (2006). Algumas questões sobre autoritarismo e formação do ideário da arquitetura moderna carioca. *Risco*, 2(4), pp. 15-20.
- ----- (2008). Revistas femininas, cinema e difusão da arquitetura moderna no Brasil. En *Anais Seminário Latino Americano Arquitetura e Documentação*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- ----- (2014a). A arquitetura do Convento da Penha (ES) por Robert Smith. En *Anais IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- ----- (2014b). Tránsitos americanos: Lúcio Costa y la Argentina. En E. Alanís (Ed.), *Tránsitos en el circuito América Latina, Europa y Estados Unidos en el periodo de la posguerra (1945-1960): redefiniciones en la arquitectura y el urbanismo*. (pp. 73-83). Ciudad de México, México: UNAM.
- ----- (2018) Tropicalismo e (in)disciplina: Gregori Warchavchik e Wladimiro Acosta. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 1(26).
- ----- (2020) *História da Construção e da Arquitetura Luso-Brasileiras: Leituras, livros e bibliotecas*. San Pablo, Brasil: Edusp.
- Segawa, H. (2005). Tropicalismo o Barbarie. *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*. (pp. 82-103). Barcelona, España: Gustavo Gilli.

- Smith, R. (2012). *Arquitetura e urbanismo*. Brasília, Brasil: IPHAN.
- Telles, S. (2018). Ensaio sobre a utilidade lírica. En L. Costa (Ed.), *Registro de uma vivência*. San Pablo, Brasil: Ed. 34.
- Sartoris, A. (1975). *Ordre et climat méditerranéens. Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*. Milán, Italia: Ulrico Hoepli.
- Trajano, F. (2018). The many faces of a para-fascist culture: architecture, politics and power in Vargas' regime (1930–1945). *Fascism*, 7, pp. 175-212.
- Tzonis, A., Lefaivre, L. y Stagno, B. (2001). *Tropical architecture: critical regionalism in the age of globalization*. Nueva York, USA: Wiley-Academic.
- Vasquez, K. (2005). Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920. *Tempo Social*, 1(17). pp. 55-80.
- *Vida doméstica*. (1931). 161, agosto.
- Wakely, P. (1983). The development of a school: an account of the Department of Development and Tropical Studies of the Architectural Association. *Habitat International*, 7(5/6), pp.337-346.
- Wisnik, G. (2001). *Lúcio Costa*. San Pablo, Brasil: Cosac & Naify.
- Irigoyen, A. (2002). *Wright e Artigas*. San Pablo, Brasil: Ateliê Editorial.
- Zimmerman, J. (2017). *Mario Buschiazzo y la "Arquitectura Americana Contemporánea" (1955-1970)*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

## BIBLIOGRAFÍA

- Frota, L. (1993). *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Warchavchik, G. (1932). Algunas obras del arquitecto. *Nuestra Arquitectura*, 10.

## Ricardo Rocha

Arquitecto por la Universidade Federal do Espírito Santo y Doctor en Arquitectura por la Universidade de São Paulo (2006). Fue investigador de postdoctorado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal (FAUP). Profesor de grado y de las maestrías en Arquitectura y Patrimonio Cultural en la Universidad Federal de Santa María (UFSM) en Rio Grande do Sul, Brasil. Autor de varios artículos en congresos y revistas, como *Anais do Museu Paulista* (Brasil) y *Summa* (Argentina y Brasil), y del libro *Historia de la construcción y arquitectura luso-brasileña: lecturas, libros y bibliotecas* (en prensa).

Universidade Federal de Santa Maria  
R. Ernesto Barros 1345  
96506-322 - Cachoeira do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil

ricardo.rocha@ufsm.br