



(Fonte: “Casa da rua Santa Cruz”, de Gregori Warchavchik. Reprodução)

Casa da rua Santa Cruz, considerada primeira casa modernista no Brasil, de 1928.

Gregori Warchavchik, o arquiteto da Semana de Arte Moderna de 1922

Pioneirismo de arquiteto ucraniano naturalizado brasileiro marcaram o modernismo no país, abrindo espaço a uma fértil produção que caracterizou as décadas seguintes

* Abilio Guerra

** Fernanda Critelli

Resumo

Gregori Warchavchik foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Construiu, em 1928, na rua Santa Cruz, bairro de Vila Mariana, em São Paulo, aquela que seria considerada a primeira casa modernista do país. O projeto incluiu a construção, a decoração, os interiores, os móveis e as peças de iluminação, e deu origem a uma das mais relevantes polêmicas do movimento moderno.

Palavras-chave: Modernismo; Arquitetura; Gregori Warchavchik

“E, se continuarmos por esta forma, argumentar como temos feito até aqui, ninguém mais dirá em sã consciência, que os passadistas respeitam o passado. Dir-se-á, provavelmente, que os passadistas não sabem bem o que desejam fazer... Eles pensam que estão com o passado; mas a verdade é que o passado, apesar de seus protestos, está contra eles”.

Gregori Warchavchik,
Arquitetura do século
XX [1]

Em dezembro de 1936, n'Ó Jornal do Rio de Janeiro, Tarsila do Amaral inicia assim seu bem articulado artigo sobre arquitetura moderna: *“Num maciço de cores, em que o verde das árvores triunfa, ergue-se, na tranquilidade das linhas verticais e horizontais, em proporções repousantes, uma casa moderna. É a moradia de Gregório Warchavchik, onde culmina a sua arte de arquiteto moderno”* [2]. No texto, a já consagrada artista plástica relembra o assombro e a indignação provocados pela casa na década anterior, quando famílias se dirigiam em procissão de automóveis para a rua Santa Cruz só para comentar os absurdos da casa sem telhado e sem ornamentos. A zombaria era fruto do ambiente hostil enfrentado pelo arquiteto, presente não só nos valores culturais encarquilhados, mas também na ausência de uma cadeia produtiva minimamente

adequada às novas construções. Obter um trinco, uma fechadura, ou mesmo uma dobradiça sem os adereços comuns era praticamente impossível; um marceneiro perito em portas lisas, nem pensar!

Tarsila se mostra familiarizada com a trajetória do arquiteto ucraniano, formado em Roma e radicado em São Paulo desde 1923. Orgulhosa do amigo “Gregório”, a quem trata com justiça como pioneiro da arquitetura moderna no Brasil, menciona que obra sua está estampada no livro de Alberto Sartoris sobre a arquitetura moderna [3], àquele momento já espalhada pelo mundo. Ali, em comparação com obras de Mallet Stevens, Le Corbusier e tantos outros, se vê a originalidade do ucraniano abrasileirado, pois *“nota-se, claramente, influência do ambiente nas manifestações artísticas”*. Visto desse ponto de vista, o início do seu artigo ganha maior relevância: na opinião de Tarsila, a particularidade da arquitetura de Warchavchik se encontra no contraste entre as linhas ortogonais da edificação e o verde prevalente na vegetação que a abriga.

O próprio arquiteto ucraniano, em carta datada de 1930 e enviada ao arquiteto Sigfried Giedion, secretário-geral do Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM), já havia usado argumento similar ao afirmar que *“os nossos aliados mais eficientes [...] são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos*

das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins” [4]. O mesmo argumento já havia sido usado por ele por ocasião da divulgação na imprensa de sua casa na rua Santa Cruz, finalizada em 1928:

“Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que conseguir idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém riquezas de plantas típicas brasileiras” [5].

A questão, fulcral, se relaciona diretamente com a linha divisória estabelecida por Lúcio Costa em conhecido debate com Geraldo Ferraz duas décadas depois, quando afirma um certo artificialismo na obra de Warchavchik quando comparada à de Oscar

Niemeyer, esta estreitamente ligada à arquitetura corbusiana, à tradição brasileira e ao meio tropical. Segundo o mestre carioca, a obra de Niemeyer “procede diretamente da de Le Corbusier” ao mesmo tempo em que foi “o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista” [6]. Mesmo considerando que, em larga medida, Costa tenha razão sobre qualidade superior da síntese entre tradição e modernidade operada pela arquitetura desenvolvida no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940, não é possível negar a precedência do debate ocorrido no ambiente cultural paulista, com grande antecedência [7]. No juízo de Lúcio Costa há também flagrante anacronismo ao comparar fenômenos ocorridos com distância temporal de mais de uma década. Como contraponto, a clarividência de Warchavchik, em artigo de 1930, vislumbra que

“Haverá um só estilo moderno, com a suas diferenças oriundas do clima e dos costumes.

Temos talvez uma arquitetura europeia, outras sul-americana, outra americana.

Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para a construção, o concreto, o ferro, o vidro. [...] Apesar disto, esta arquitetura será mais regional possível,

porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo” [8].

A articulação entre a homogeneização cosmopolita e a diferenciação local — explorada por Antônio Cândido ao diagnosticar o modernismo paulista [9] — já se insinuava na Semana de Arte de 1922 na aparente incongruência entre o acertar o relógio da arte e da cultura em relação à Europa, defendido pela maioria de artistas participantes, e a ilustração de Di Cavalcanti para a capa do catálogo do evento, onde se vê a planta jovem se enraizando no solo tropical. Contudo, a consciência da agenda cultural — que ganhará

“A articulação entre a homogeneização cosmopolita e a diferenciação local já se insinuava na Semana de Arte de 1922 na aparente incongruência entre o acertar o relógio da arte e da cultura em relação à Europa, defendido pela maioria de artistas participantes.”

contornos políticos na década seguinte — se explicitará a partir de 1924, com a síntese entre elementos importados e locais buscada pelo Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Mas na Semana propriamente dita havia uma decalagem entre o discurso vanguardista grandiloquente e as obras de arte variada em formas e objetivos. No caso da arquitetura, os dois representantes — Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel — apresentaram obras que não se referem aos encaminhamentos em curso naquele momento na Europa e Estados Unidos. Desconsiderando o talento maior do espanhol em relação ao polonês, destacado por Aracy Amaral [10], o ponto em comum entre os dois estrangeiros migrantes é o neocolonial, vertente naquele momento abraçada por Lúcio Costa e admirada por Mário de Andrade, que vê no estilo a potencialidade de ser, ao mesmo tempo, tradicional e inovador:

“O neocolonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Se o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado. São Paulo será a fonte

*dum estilo brasileiro.
[...] Deixem-me
crer que embora
perturbado pela
diversidade das raças
que nele avultam,
pela facilidade de
comunicação com os
outros povos, pela
vontade de ser atual,
europeu e futurista,
o meu estado
vai dar um estilo
arquitetônico ao meu
Brasil. Ah! deixem-me
sonhar!" [11].*

O que se entrevê no apreço de Mário de Andrade pelo neocolonial em 1921 é a mesma incerteza presente em Gregori Warchavchik no ano de 1930: não se sabe que forma tomará a arquitetura que cumprirá a dupla agenda de ser, ao mesmo tempo, nacional e moderna. Se é certo que Mário admirava o neocolonial e a obra de Moya, em momento algum defende que um ou outro era a materialização da nova arquitetura. E se é certo que Warchavchik defendia a brasilidade de sua casa, não chegou ao ponto de colocá-la como modelo da nova casa brasileira. No entanto, nos dois pontos de vista temos as presenças do meio (região; clima) e da cultura (costume; raça) como influências locais sobre o vetor internacional predominante (moderno; futurista), gerando uma perspectiva que terá grande fortuna crítica. A fórmula ideológica, contudo, encontra-se à espera da materialidade artística para ganhar estatuto histórico.

Curiosamente, o que diferencia a arquitetura das outras artes durante a Semana de 1922 é que ela traz de forma

mais evidente os dilemas e as angústias comuns a todos os artistas envolvidos: como seria a arte moderna possível e/ou adequada a um país descompassado dos pontos de vista cultural e civilizacional. Se é certo a todos que a atualização é necessária, a questão recalcada da nacionalidade gera o incômodo sentido por todos. Os desdobramentos posteriores na literatura, artes plásticas e música manifestos nas obras de Mário, Oswald, Tarsila, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Heitor Villalobos e alguns outros — todos protagonistas da Semana de 1922 ou a eles diretamente ligados — confere ao evento sua mítica fundadora. Nestas obras posteriores se verifica a busca constante da forma moderna empapada de brasilidade, um desenvolvimento não previsível ou evidente no primeiro momento. Como Moya e Przyrembel se descolam do grupo, e suas obras posteriores são desconsideradas como tributárias do movimento vanguardista, o que se tem é um vácuo na área da arquitetura. É como se não existisse uma arquitetura modernista fruto da Semana de 22.

Esse vácuo explica a rápida adoção, nos anos subsequentes, de Gregori Warchavchik e sua arquitetura pelos modernistas da Semana. A condição de estrangeiro como ele, mas mais integrado ao meio artístico — sem dúvida facilita a aproximação a Mário e Tarsila, mas é o embate travado com Dácio de Moraes durante o segundo semestre de 1928 e início de 1929 que acelera o processo [12]. Warchavchik

inicia involuntariamente a rixa com o já mencionado artigo de 1928, quando divulga sua casa e não perde a oportunidade em apontar a defasagem estético-cultural do Brasil: "*A arquitetura moderna, vitoriosa na Alemanha com Walter Gropius e na França com o Le Corbusier, os irmãos Perret, Tony Garnier, Mallet Stevens e tantos outros, triunfa hoje em todos os países da Europa, desde a Holanda monárquica à Rússia bolchevique*". E complementa de forma categórica: "*Ninguém mais a discute. Todos a aceitam*" [13].

Uma semana depois, no mesmo "Correio Paulistano", Dácio de Moraes publica artigo contestando diretamente as ideias de Warchavchik. Em linhas gerais, apresenta as ideias modernas com algumas distorções — caso do pretensão desprezados modernos para com os mestres e obras do passado, desconsiderando a crítica real de anacronismo daqueles que, na contemporaneidade, insistem em prorrogar a vigência de uma arquitetura agora anacrônica — convoca seus pares a tomarem partido no confronto — "*apelo calorosamente para todos os companheiros da velha-guarda a sua solidariedade e paciente expectativa, para tentarmos, então, uma modesta e lenta reação contra tão súbita e perigosa invasão*" — e desmerece o valor do oponente — a primeira exposição de arquitetura moderna, a construção do bairro de Weissenhof, em Stuttgart, Alemanha, "*redundou num verdadeiro fiasco*" [14].

De personalidade conservadora, militante da Ação

Monarquista Brasileira [15], em sua série de artigos, Dácio de Moraes ataca o moderno com fúria — usando argumentos baseados na tradição — os cinco pontos da nova arquitetura propostos por Le Corbusier [16], as realizações deste e de outros arquitetos modernos. Acusa Warchavchik de estar “falando difícil”, de usar argumento “muito abstrato”, de apresentar uma “ambígua divagação” a respeito da “psicologia dos arranha-céus” [17]. O arquiteto ucraniano, com grande conhecimento dos valores, preceitos e realizações da arquitetura moderna europeia, vai ao longo dos artigos destacar a importância de novos materiais como o concreto, ferro e vidro, os “benefícios da industrialização” [18], a necessidade da “casa econômica higiênica e agradável”, a vantagem de se “construir economicamente” [19], a relevância da “Declaração de Conferência de La Sarraz” subscrita pelos mais importantes arquitetos modernos [20], a necessária atualização da arquitetura em relação à civilização moderna, afinal, “em nenhuma época, a arte andou desirmanada das outras manifestações do espírito urbano” [21]. Assim, o bairro de Weissenhof demonstra que a arquitetura moderna tem “o mesmo sentido que, pouco tempo antes, o automóvel representara, em relação aos métodos de comunicação e transporte” [22], tal como o arranha-céu é “a resultante magnífica da marcha da civilização” [23] (Figura 1).

As visões de mundo incompatíveis de Dácio de Moraes e Gregori Warchavchik torna o diálogo impossível. As certezas que verbalizam não ecoam no campo adversário; são imediatamente subvertidas e tornadas absurdas ou simplesmente tolas. Do ponto de vista psicológico, o mais velho mostra-se mais vulnerável: desde o primeiro artigo nomeia seu adversário, conclama-o à luta, mas é olímpicamente ignorado pelo mais jovem, que apenas no décimo artigo o menciona, mas sem o identificar: “Não deixa de ser curioso o fato — que nos causou certa estupefação — de ter aparecido, neste mesmo lugar, um rodapé cujo tema era arquitetura, mas cujo motivo principal era tentar rebater as nossas asserções favoráveis ao surto da arte moderna”. E sentencia seu desprezo: “É bem possível que o autor do referido rodapé tenha acompanhado, como afirma, a nossa série de artigos, na ingênua convicção do que estávamos respondendo a outros trabalhos seus” [24].

Ao sentir o golpe, Moraes revida na mesma moeda, se esquecendo — ou confiando no esquecimento dos leitores — que ele próprio provocara o confronto: “Logo que iniciamos a nossa primeira série de artigos, contra a fogosa ideologia avançadista dos arquitetos modernos, notadamente do Mr. Corbusier, apareceram artigos simultâneos e em seguimento aos nossos, em defesa dessa legião de pugnadores da casa moderna e artes do futuro...” [25].

Se abriga-se em vencedor, o passar do tempo lega a um deles a celebridade, enquanto mergulha o outro no ostracismo. Se o veredito da história vale alguma coisa, o comentário de Warchavchik poderia ser inscrita simbolicamente na lápide do adversário:

“Pode-se dizer, sem temor de erro, que a luta entre passadismo e futurismo é a eterna tragédia da vida



Figura 1. Casa modernista de Warchavchik possui base quase quadrada de oito metros e trinta e cinco centímetros por oito metros e vinte e cinco centímetros, produzindo volume prismático de dois pavimentos de alturas quase iguais.

humana; é a luta da juventude, confiante e criadora, contra a velhice acomodaticia.

No fundo da alma de cada jovem há sempre um impulso de aventureiro. Ser jovem é ser cigano em busca de todas as coisas novas, de todos os movimentos imprevistos, de todas as belezas ainda não suspeitadas. Ser velho é viver a chorar o tempo em que se foi jovem, achando lindas apenas as mulheres que floriram na sua juventude, maravilhosa somente a arte que se consagrava nos seus verdes anos, magnífica a jovialidade, provavelmente ingênua, de quando ele ia para escola”
[26].

Mas nossa história não termina assim. O antagonista, Dácio Aguiar de Moraes, não era um homem qualquer. Homenageado pelos cinquenta anos de profissão em texto de Eduardo Kneese de Mello na “Revista Acrópole”, de novembro de 1948 [27], o arquiteto diplomado em Stuttgart, Alemanha, em 1898, era proprietário de conceituada empresa de engenharia, exercia a profissão de projetista e militava nas mais variadas áreas da sociedade. Nos anos imediatamente posteriores ao debate público com Warchavchik, Moraes mantém ativa participação pública. Em 1929, não se recusa a receber, ao lado do prefeito Pires do Rio, seu desafeto Le Corbusier

[28], em sua primeira visita ao país. Participa do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, ocorrido de 19 a 30 de junho de 1930 no Rio de Janeiro, como um dos dez relatores — ao lado de Morales de los Rios, Archimedes Memória, Francisco Prestes Maia e outros arquitetos — das teses oficiais apresentadas no evento [29]. Em 1930, funda e participa como tesoureiro da primeira diretoria do Instituto Paulista de Arquitetos, ao lado de Augusto de Toledo, Francisco Prestes Maia, Christiano das Neves e outros renomados arquitetos da época [30]. No mesmo ano, compõe o júri de concurso de projeto para o novo Teatro Municipal de Campinas [31] (Figura 2).

Nos anos subsequentes, o protagonismo se sustenta. Em 1934, é indicado pelo Instituto de Engenharia para formar, com Luiz de Anhaia Mello, Arthur Motta, Francisco Kosuta e Artur Sabóia, a comissão de técnicos que estabelece as diretrizes para o novo Viaduto do Chá [32], construído nos anos seguintes segundo projeto de Elisário Bahiana. Dois anos depois, em 1936, participa de comissão formada pela diretoria do Jockey Club Paulistano para estudar o projeto do novo Hipódromo, na Cidade Jardim [33]. Em janeiro de 1935, a convite do Conselho de Orientação Artística, presidido pela aristocrata Renata Crespi da Silva Prado, compõe o júri do 2º Salão Paulista de Belas Artes, na seção de Arquitetura, ao lado de Amador Cintra do Prado, Maciel Fleury de Oliveira, Mauricio Erro e Antônio Garcia Moya [34]. No mesmo ano, em novembro, é convidado pela mesma entidade para a Comissão de Seleção

“Não se sabe que forma tomará a arquitetura que cumprirá a dupla agenda de ser, ao mesmo tempo, nacional e moderna.”

da terceira edição do certame, agora ladeado pelos arquitetos Carlos A. Gomes Cardim Filho e Antônio Garcia Moya [35].

Em 1927, como jurado, participa do concurso de anteprojetos para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo [36], ao lado do arquiteto português Ricardo Severo, o maior difusor do neocolonial no ambiente cultural local. Em dois artigos publicados no jornal carioca *Diário Nacional*, Mário de Andrade comenta o anacronismo dos projetos expostos no hall do Teatro Municipal, imitativos de estilos do passado, abrindo exceção para o projeto Eficácia, que “*é moderno e demonstra no autor uma intenção clara de criar, de fugir da imitação tradicional*” [37]. E, com sua ironia cortante, Mário explica o motivo do projeto de Flavio de Carvalho não ser destacado pelo júri:

“Antes de mais nada estou convencido que esse anteprojeto não pode ser aceito. E creio que o engenheiro que o inventou tem a mesma convicção que eu. Não pode ser aceito por uma simples razão: é



(Fonte: "Casa Modernista da Rua Bahia", de Gregori Warchavchik. Reprodução)

Figura 2. Em outra construção, Warchavchik utiliza dois blocos prismáticos justapostos lateralmente através de uma parede comum elevando-se sobre um declive de onze metros, definindo alturas diferentes.

que não será aceito.

Não é possível a gente conceber num país tão atrasado e ignorante como o Brasil, não é possível absolutamente a gente conceber que possa se reunir uma comissão capaz de aceitar o projeto de Eficácia" [38].

Como membro do júri, Moraes é tripudiado por Mário antes de sua disputa com Warchavchik. Por sua vez, Oswald de Andrade, em dois artigos publicados nos dias 8 e 10 de fevereiro de 1929, vai ridicularizá-lo quando a refrega já está terminando. No primeiro, o escritor antropófago se posiciona claramente ao lado do arquiteto moderno, cujos artigos são "verdadeiras lições, finas, cultas e sóbrias onde a reivindicação da arquitetura da época se equilibrou numa demonstração de notável saber" [39], para a seguir atacar o arquiteto tradicionalista por sua ignorância da arquitetura

moderna e sua incapacidade de entendê-la. No segundo texto, em grande parte dedicada a defender a arquitetura corbusiana, Oswald maneja sua verve para salientar a ignorância do oponente: "Ora, para Le Corbusier e para nós máquina quer dizer aproveitamento, utilidade, ordem, nitidez de esforços conjugados. Quando Le Corbusier fala da casa máquina de morar, o sr. Dácio vê no mínimo um apito em cada cornija e um atropelamento em cada balaústre. Porque casa, para o sr. Dácio, precisa ter cornijas e balaústres" [40]. Em seu direito de resposta, Moraes contra-ataca em dois artigos publicados no mesmo espaço, no mês seguinte [41]. Como na contenda com Warchavchik, surgem dois mundos paralelos, sem vasos comunicantes.

A disputa se assemelha em alguns pontos ao *affair* entre Anita Malfatti e Monteiro Lobato em 1917, tido por muitos como o estopim do modernismo paulista. O já estabelecido intelectual, escritor e editor,

apegado a conceitos estéticos tradicionais, golpeou sem dó a jovem pintora, adepta das novidades artísticas buscadas na Alemanha e Estados Unidos, em artigo publicado no tabloide chamado popularmente de "Estadinho". Generalizando a opção estética de Malfatti para os vanguardistas em geral, Lobato afirma que "embora eles se deem como novos precursores duma arte a vir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios" [42]. Na opinião

"Curiosamente, o que diferencia a arquitetura das outras artes durante a Semana de 1922 é que ela traz de forma mais evidente os dilemas e as angústias comuns a todos os artistas envolvidos: como seria a arte moderna possível e/ou adequada a um país descompassado dos pontos de vista cultural e civilizacional."

de muitos, a dureza do ataque se traduz na aglutinação dos jovens vanguardistas em torno de uma bandeira comum, que se consagraria com a Semana de 22 [43].

Uma década depois, coube a Dácio de Moraes o papel do tradicionalista e a Gregori Warchavchik o de futurista. A experiência e maturidade do arquiteto ucraniano desaconselhava o oponente abusar da força da autoridade, mas em seu bombardeio contra as novidades e novidadeiros se entrevê um sentimento de perda diante do passar do tempo. O embate na imprensa ganha o espaço público e importantes membros do movimento moderno paulista — dentre eles, os já célebres Tarsila Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade — se colocam ao lado do mais jovem. O vazio estava preenchido. A Semana de Arte Moderna de 1922 finalmente ganha seu arquiteto.

* **Abilio Guerra é arquiteto (FAU PUC-Campinas, 1982), mestre e doutor em História (IFCH Unicamp, 1989 e 2002), professor adjunto de FAU Mackenzie (graduação e pós-graduação). É editor da Romano Guerra Editora e do Portal Vitruvius (www.vitruvius.com.br), onde coordena o Conselho Editorial da revista científica Arqtextos.**

** **Fernanda Critelli é arquiteta, mestre e doutora (FAU Mackenzie, 2012, 2015 e 2020). Desde 2016, trabalha na Romano Guerra Editora, onde é um dos editores. Como pesquisadora da obra de Richard Neutra, recebeu bolsas de iniciação científica (CNPq), mestrado (Capes e Fapesp), com período sanduíche na University of Texas at Austin, e doutorado (Mackpesquisa).**

Referências

1. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (09). A psicologia do arranha-céu. *Correio Paulistano*, 1928, p. 2.
2. AMARAL, T. Gregório Warchavchik. *O Jornal*, 4ª seção, Rio de Janeiro, 6 dez. 1936, p. 1.
3. SARTORIS, A. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1932.
4. FERRAZ, G. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte, 1965, p. 51.
5. WARCHAVCHIK, G. A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo. *Correio Paulistano*, 1928, p. 3.
6. COSTA, L. (1948). Depoimento. Em: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 199.
7. GUERRA, A. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Revista USP*, 2022, n. 53, p. 18-31.
8. WARCHAVCHIK, G. Como julgar a tendência da moderna arquitetura? *Correio Paulistano*, 1930, p. 2.
9. CÂNDIDO, A. (1950). Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em: *Literatura e sociedade*. 7ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 109-138.
10. AMARAL, A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
11. ANDRADE, M. De São Paulo. *Ilustração Brasileira*, 1921, ano 8, n. 6, p. 12
12. FARIAS, A. *A arquitetura eclipsada – notas sobre a história e arquitetura: a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. Orientador Nicolau Sevchenko. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH Unicamp, 1990: Os dez artigos de Warchavchik estão em anexo neste trabalho. Foram posteriormente encartados na coletânea: WARCHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. Organização de Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
13. WARCHAVCHIK, G. *A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo*. op. cit. 1928.
14. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (1). *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 jul. 1928, p. 4.
15. REDAÇÃO. Ação Monarquista Brasileira. *O município*, Caratinga (MG), 27 de outubro de 1935, p. 2.
16. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (5). A Casa tipo de Mr. Corbusier e a sua estética fundamental (continuação). *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 de setembro de 1928, p. 4.
17. MORAES, D. A. Arquitetura do século XX (7). Arq. Prof. Gregori Warchavchik (artigo suplementar da primeira série). *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 dez. 1928, p. 2.
18. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (02). *Correio Paulistano*, 5 de setembro de 1928, p. 2.
19. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (03). *Correio Paulistano*, 14 de setembro de 1928, p. 4.
20. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (05). Um congresso que marcou época na história da arte. *Correio Paulistano*, 9 de outubro de 1928, p. 7.
21. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (06). As relações entre a arte e a cultura. *Correio Paulistano*, 21 de outubro de 1928, p. 2.
22. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (08). Características da construção moderna. *Correio Paulistano*, 21 de novembro de 1928, p. 2.
23. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (09). A psicologia do arranha-céu. op. cit. 1928.
24. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (10). Arranha-céus. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de dezembro de 1928, p. 2.
25. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (8). *Correio Paulistano*, 27 de janeiro 1929, p. 2.
26. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (04). Passadistas e

- futuristas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de setembro de 1928, p. 4.
27. MELLO, E. K. Jubileu do arquiteto Dácio Aguiar de Moraes. *Acrópole*, 1948, ano 11, n. 127, p. 205-206.
28. REDAÇÃO. A revolução arquitetural contemporânea. A conferência de hoje do urbanista Le Corbusier. *Correio Paulistano*, 21 de novembro de 1929, p. 8.
29. REDAÇÃO. IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1930, p. 4.
30. REDAÇÃO. Instituto Paulista de Arquitetos. *Correio Paulistano*, 7 de junho de 1930, p. 4; REDAÇÃO. O Instituto Paulista de Arquitetos tem nova diretoria. *Diário Nacional*, 7 de junho de 1930, p. 6; REDAÇÃO. Movimento associativo. Instituto Paulista de Arquitetos. *O Estado de S. Paulo*, 22 de maio de 1930, p. 4.
31. REDAÇÃO. Campinas. Noticiário completo da grande cidade paulista. Teatro Municipal. Inauguração da grande casa de espetáculos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 de setembro 1930, p. 7.
32. REDAÇÃO. O Viaduto do Chá. Uma comissão de técnicos para apresentar sugestões. *Correio Paulistano*, 28 de dezembro de 1934, p. 2.
33. REDAÇÃO. Projeta-se o novo Hipódromo de São Paulo. *O Imparcial*, 1 de fevereiro de 1936, p. 6.
34. REDAÇÃO. Conselho de orientação artística de São Paulo. Coluna Notas de Arte. *Correio Paulistano*, 16 de janeiro de 1935, p. 7.
35. REDAÇÃO. Arte. Completou-se o júri para III Salão. *Correio de São Paulo*, 22 de novembro de 1935, p. 6.
36. REDAÇÃO. A exposição de anteprojetos do nosso Palácio do Governo. *Diário Nacional*, 29 de janeiro de 1928, p. 1.
37. ANDRADE, M. Arquitetura moderna II. *Diário Nacional*, 3 de fevereiro de 1928, p. 2.
38. ANDRADE, M. Arquitetura moderna I. *Diário Nacional*, 2 de fevereiro 1928, p. 2.
39. ANDRADE, O. A casa e a língua I. Como um construtor se destrói. *Correio Paulistano*, 8 de fevereiro de 1929, p. 2.
40. ANDRADE, O. A casa e a língua II. Tabalogia paulistana. *Correio Paulistano*, 10 de fevereiro de 1929, p. 2.
41. MORAES, D. A. A Arquitetura moderna em São Paulo. Acrobatismo artístico futurista I. *Correio Paulistano*, 3 de março de 1929, p. 2; MORAES, D. A. A Arquitetura moderna em São Paulo. Acrobatismo artístico futurista II (conclusão). *Correio Paulistano*, 10 de março de 1929, p. 2.
42. LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, edição noturna, 20 de dezembro de 2017. Artigo republicado em 1919 com novo título, com o qual ganhou fama: LOBATO, M. Paranoia ou mistificação: a propósito da exposição Malfatti. Em: LOBATO, M. (org.). *Ideias de Jeca Tatu*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 59-64.
43. BATISTA, M. R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006; BAGOLIN, L. A.; REINER, F. *Era uma vez o moderno [1910-1944]: uma breve história do modernismo brasileiro*. São Paulo: Sesi SP Editora, 2022.