

# “Modos de morar moderno: as casas de vanguarda da arquitetura paulista.”

Avance de investigación en curso

GT 32 Sociologia da Arte e da Cultura | coord.: Marisol Facuse, Fernando Valenzuela

Camila Gui Rosatti<sup>1</sup>

## Resumo:

A emergência de novas formas de morar – arregimentadas pela estética de vanguarda – permite matizar um olhar sobre a experiência social de modernização por que passava a capital paulista em meados do século XX. A produção residencial de Vilanova Artigas pode ser rastreada como uma linha condutora dessa experiência, em que estão em questão a formação do campo arquitetônico, a partir de uma prática profissional em mudança e da emergência da arquitetura moderna paulista, referendada por uma clientela em constituição, apta a consumir uma estética que passa a adquirir legitimidade artística em relação aos padrões tradicionais arquitetônicos.

**Palavras-chave:** arquitetura moderna brasileira, mecenato, anos 1950.

Em outubro de 1950, uma matéria especial dedicada às residências projetadas pelo arquiteto Vilanova Artigas estampava a edição nº 1 da Revista *Habitat*, franqueando à sua arquitetura a posição de protagonista. Chancelada pelo patrocínio do Museu de Arte de São Paulo – MASP, inaugurado três anos antes, o material era o primeiro volume de uma revista que seria lançada com o comprometimento de representar a cultura brasileira, conforme pleiteava o epíteto estampado na capa. Mais uma manifestação das iniciativas culturais que agitavam o período, “A Revista das Artes no Brasil” estrelava na cena artística da cidade em defesa das linguagens modernas com o intento de cobrir escultura, design, fotografia, pintura, dança, música, teatro, cinema e, sobretudo, arquitetura, como atesta seu primeiro número. O nome da revista dava caução à proposta, não sem colocar uma sobrecarga aos modos de ser e modos de morar modernos. Logo no prefácio da primeira edição, ele é assim justificado:

*'Habitat'* significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título dessa nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social.<sup>2</sup>

Ali a arquiteta italiana, Lina Bo Bardi<sup>3</sup>, então recentemente radicada no Brasil, retomava sua empreitada no domínio da produção editorial saindo em defesa dos procedimentos projetuais e da conduta ascética do arquiteto moderno que ganhava fama em São Paulo. No plano institucional, a

---

<sup>1</sup> Arquiteta-urbanista e cientista social. Doutoranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista FAPESP, para quem agradeço o financiamento de minha participação neste congresso.  
e-mail: [camila.rosatti@gmail.com](mailto:camila.rosatti@gmail.com)

<sup>2</sup> *Habitat*, outubro-dezembro de 1950.

<sup>3</sup> Em 1946, na Itália, Lina Bo Bardi casou-se com o jornalista e promotor das artes Pietro Maria Bardi, mesmo ano em que viaja para o Brasil, onde se naturalizou em 1951. Na Itália, Lina havia colaborado em diversas revistas, entre elas *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*, *Cultura della vita*. A permanência do casal no Brasil se efetivou em 1947 com o convite de Assis Chateaubriand a Pietro M. Bardi de fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo.

revista *Habitat* se oferecia como espaço de divulgação das atividades do MASP, coadunando-se ao conjunto de valores artísticos que o museu colocava em tela, e no plano pessoal, o empreendimento se abria como oportunidade para a estrangeira recém-chegada vincular-se aos grupos culturais em formação na cidade, fazendo coro com as vozes de modernização artística, que dariam a tônica dos anos 1950<sup>4</sup>.

Em que pese o fato de ser curitibano, Vilanova Artigas já estava um pouco mais entrosado aos grupos locais da capital paulista, para onde migrou em 1933 para cursar a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Na cidade, formou-se como engenheiro-arquiteto em 1937, aos vinte e dois anos, e desde então atuava como arquiteto de prancheta em escritório, principalmente projetando residências particulares. Além da atuação profissional, o arquiteto havia incursionado pelas atividades culturais, em proximidade com os artistas que mais tarde ficariam conhecidos como Grupo Santa Helena, profissionais de origem modesta, operários e imigrantes, que se reuniam no palacete que deu nome ao grupo, próximo à Praça da Sé. Os encontros para a prática do desenho do modelo-vivo lhe renderiam os laços afetivos – o casamento com a artista e gravurista Virgínia Camargo, depois Virgínia Artigas e a camaradagem, expressa também na parceria profissional, com vários integrantes do grupo:

Veja quem eu encontrei tendo descoberto esse curso: passei a conviver em frente desse modelo vivo que lá se oferecia aos jovens ansiosos pela arte de São Paulo, nada menos que Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo Gonzales, Clóvis Graciano, Tereza Damico e minha mulher Virgínia Artigas<sup>5</sup>.

Se nos anos iniciais das atividades dos pintores em ateliês em conjunto corriam em paralelo a outras iniciativas que agitavam o período, entre elas a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que agrupava artistas consagrados e membros da aristocracia e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), é porque seus integrantes dispunham de pouca legitimidade junto à crítica especializada e amantes da arte, sendo tachados de “acadêmicos” pelos modernistas e “futuristas” pelos defensores da pintura acadêmica. No entanto, ao ser bem recebidos pela crítica de Mário de Andrade, que os consagra como “Escola Paulista”, o grupo alcança certo patamar de prestígio, passando a circular entre os entusiastas da arte moderna e a fazer parte dos acervos dos museus (Almeida, 1976; Lourenço, 1999). Foi também Mário de Andrade, em 1944<sup>6</sup>, o responsável por identificar os integrantes do grupo por suas características sociais, atribuindo-lhes a condição proletária como um marcador de classe e indutor de uma experiência comum de ordem estética. Diferente do tom de vanguarda que traziam os outros salões de exposição de obras, os trabalhos de Volpi, Bonadei, Graciano Rebolo, Pennachi, Zanini, Waldemar da Costa, Paulo Rossi Osir, entre outros, se valiam do figurativismo e foram reunidos em três exposições nomeadas de “Família Artística Paulista”, nos anos de 1938, 1939 e 1940, sendo que na segunda mostra dela fizeram parte alguns desenhos de Vilanova Artigas. A amizade selada nos anos de convivência no período de faculdade e início de carreira de arquiteto se converteria na participação de alguns desses artistas nos projetos arquitetônicos de Artigas, seja na formulação das cores e execução das pinturas das paredes, seja no desenho de painéis ou afrescos a decorar empenas de suas casas modernas, colocando assim em prática o ideário moderno de integração das artes plásticas com a arquitetura. O apreço entre arquiteto e artista plástico também transpassavam-se para a clientela, que chegava a adquirir telas para decorar os cômodos da moradia, perfazendo um arranjo que unia arquiteto, encomendante e artistas plásticos<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Maria Arminda do Nascimento Arruda nos mostra como os vínculos entre modernização, modernidade e modernismo foram tecidos no meio-século, dando ênfase ao campo da cultura. Cf. Arruda, 2001.

<sup>5</sup> Depoimentos de Artigas concedidos entre 1983 e 1984, material que compõe a dissertação de mestrado Jucá, 2006.

<sup>6</sup> *Correo Literário*, de Buenos Aires, 15 de novembro de 1944. *Apud*. Almeida, 1976.

<sup>7</sup> Sobre o convívio entre artistas, arquitetos e intelectuais, Luís Saia em “Arquitetura Paulista” adverte que “a frequência dos artistas pelos arquitetos e dos escritórios dos arquitetos pelos artistas se tornou um fato corriqueiro e, por isso mesmo, pouco percebido, em que pese a enorme importância de tal acontecimento”. A despeito do

A existência desses grupos em torno da arte moderna, entre os quais circulavam intelectuais, artistas, arquitetos, *marchands*, críticos de arte, membros aristocracia cafeeira e novos grupos, cujo acesso à arte validava a ascensão social, é lembrada por Paulo Mendes de Almeida em seus textos reunidos no livro *De Anita ao Museu*. Participante dos acontecimentos, o crítico de arte é tentado a construir uma linha evolutiva da aceitação e consolidação das novas tendências em São Paulo, desde a escandalizadora exposição de Anita Malfatti, em 1917, até a criação de dois museus na capital paulista. Da recusa retumbante à aprovação oficializada, o percurso é pavimentado pelo incremento de instituições, agentes, espaços de circulação e demanda de mercado, com grupos interessados em consumir os artefatos estéticos da vaga modernizadora. Transformar o gosto moderno em estilo de vida<sup>8</sup>, a ponto de marcar as condições de existência e se materializar no espaço da moradia era um investimento a ser feito pelos arquitetos, se esses quisessem ampliar o público afeito à tendência. E a emergência dos museus se tornaria uma peça-chave nesse processo.

A criação do MASP, em 1947, e o MAM, em 1948, e nos anos seguintes, com a realização das Bienais de Arte, a partir de 1951, dá mostras da decantação da estética moderna, coroando a aceitação oficial dos movimentos de vanguarda nos espaços institucionalizados. Enquanto o MASP receberia o patrocínio do grande magnata dos meios de comunicação, Assis Chateaubriand, auxiliado pelo marchand italiano Pietro Maria Mardi, o MAM era iniciativa do industrial Ciccilo Matarazzo, apoiada por personalidades da sociedade, artistas - alguns consagrados e outros a se consagrar, críticos de arte da nova geração universitária<sup>9</sup> e, sobretudo, arquitetos.

E não é por acaso a participação de profissionais desse *métier*. Das sessenta e oito pessoas que assinaram no dia 15 de julho de 1948 a escritura pública da ata de constituição do Museu de Arte Moderna, várias eram arquitetos, entre os quais os mais tarimbados estavam Gregori Wachavchik<sup>10</sup> e Rino Levi, ambos formados em cursos de arquitetura na Itália. Os demais vinham das duas principais escolas da capital paulista, cuja formação até então se dava por meio do curso de engenheiro-arquiteto, sendo que os provenientes da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo eram Carlos Cascaldi, Gilberto Junqueira Caldas, Vilanova Artigas, Luís Saia, Roberto Cerqueira César e Leo Ribeiro de Moraes e do Mackenzie College, Eduardo Kneese de Mello, Jacob Maurício Rutchi, Miguel Forte e Salvador Candia. Ainda que existissem divergências entre as duas escolas, todos ali estavam unidos com a finalidade de amparar a linguagem moderna e espessar seu reconhecimento público, disputa travada em nome da arquitetura.

Um outro espaço de congregação dos arquitetos pode dar pistas dos lucros simbólicos que aliança com os artistas modernos trariam. Em 1943, Eduardo Kneese de Mello e Vilanova Artigas, junto a outros, fundavam o departamento de São Paulo do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-SP), compondo sua diretoria. A articulação regional de uma organização em defesa dos arquitetos cumpriria a função de espaço de debate, reivindicação e socialização, permitindo a formulação e disseminação entre os participantes de discursos e práticas afinadas em defesa da profissão, principalmente em São Paulo, em desvantagem em relação a propalada arquitetura carioca. Ademais, a aglutinação em torno do IAB é sintomática da situação legal em que se encontrava o profissional de arquitetura, desde 1933 organizado em órgão fiscalizador juntamente a engenheiros e agrônomos, ou seja, compartilhando entidade com profissionais que não tinham “estreitas afinidades em termos de visão de mundo”

---

arrebatamento, ele credita tais afinidades a um horizonte mais amplo, de “existência de uma área comum de sentimento dos problemas nacionais e dos problemas da arte, capaz de conduzir a uma unidade da inteligência paulista.” SAIA, Luis. “Arquitetura Paulista” (in Xavier, 2003,p.111).

<sup>8</sup> Faço referência a noção de “estilo de vida” que Bourdieu explicita em “Gostos de Classe e estilos de vida” (1983), como tradução simbólica de posições no espaço social.

<sup>9</sup> Refiro-me a assinatura de apoio de Antonio Candido e Lourival Gomes Machado, que entre 1941 e 1944, estiveram à frente da Revista Clima.

<sup>10</sup> Arquiteto estrangeiro que conquistou importância no início do modernismo paulista, agitando a cena paulista com a exposição da Primeira Casa Modernista, em 1929. Cf. Lira, 2011.

(Durand, 1972, p.44). Os vínculos que se formavam evidenciam os interesses estabelecidos: de um lado, a separação em relação aos engenheiros, distanciando-os da rigidez do cálculo e da racionalidade da técnica, de outro, a aproximação com os artistas modernos, com quem compartilhavam estilos de vida, em busca de uma aliança em nome da primazia dos valores estéticos. O duplo movimento ratificava a elevação da arquitetura enquanto objeto de apreciação artística, para além de uma simples “construção de engenheiros” despreocupada com princípios de originalidade, autoria e intenção plástica. O momento parecia propício a tais investimento. Não é à toa que, concomitante à criação dos dois museus, acontecia a separação dos cursos de Arquitetura e Urbanismo das escolas de engenharia, tanto no Mackenzie, em 1947, quanto na Escola Politécnica da USP, em 1948, cartada importante para a consolidação da profissão de arquiteto em São Paulo, uma cidade que se expandia, modernizava e diferenciava em relação à sensibilidade estética de vanguarda.

Engajar-se no esforço de criação dos templos de salvaguarda da arte moderna poderia resultar em ganhos extras aos arquitetos, como sugere Paulo Mendes de Almeida, ao se dar conta da predominância desse grupo entre os signatários do MAM:

Havia uma razão para isso, dado que, entre as artes plásticas, foi a arquitetura aquela em que as novas tendências e concepções mais cedo conseguiram encontrar acolhida junto ao grande público. Os arquitetos, portanto, sentiam de modo mais concreto, se assim se pode dizer, as vantagens até mesmo materiais de uma arrematada. (Almeida, 1976 p.205)

Embora o crítico festeje a badalação da arquitetura moderna pelo grande público, não era essa receptividade que dispunham os profissionais paulistas daquele momento, como revela o empenho corporativo de se fortalecerem. A divulgação da arquitetura moderna brasileira no exterior, índice da consagração que essa alcançara desde o final dos anos 1930, tem como marco a exposição e o lançamento do catálogo da exposição *Brazil Builds*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cujo material gráfico foi organizado por Philip Goodwin, em 1943. Em 1947, a revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* dedicava inteiramente uma edição especial ao “Brésil”, homenageando e promovendo a façanha moderna aqui realizada. Não obstante a nomeação de “arquitetura moderna brasileira”, como se vê pelos projetos publicados, a maioria dos edifícios foram construídos no Rio de Janeiro e se referiam a grandes prédios públicos, como o Ministério da Educação e Cultura (1936), o aeroporto Santos Dumont (1936), a Associação Brasileira de Imprensa (1943), entre outros. Os arquitetos figurados no panteão eram também aqueles com escritórios estabilizados na cidade do Rio de Janeiro: Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, os irmãos M.M.M. Roberto, Afonso Reidy. Os mesmos anos de 1943 e 1947, como visto, marcam a criação de uma entidade corporativa, o departamento de São Paulo do Instituto dos Arquitetos do Brasil, a atuação dos arquitetos em torno do MAM paulista, e as movimentações em torno da criação dos cursos de Arquitetura e Urbanismo na USP e no Mackenzie.

Isso se soma à queixa frequente dos arquitetos de São Paulo em relação a falta de investimentos públicos para construção de edifícios institucionais na capital, objeto de comparação e sentimento de inferioridade quando se tinha em vista o sucesso que os arquitetos cariocas dispunham frente ao poder estatal:

A arquitetura moderna de São Paulo, neste sentido talvez mais do que a do Rio de Janeiro, a qual esteve naturalmente sempre mais próxima do burocratismo federal, constitui uma manifestação vinda de baixo para cima. Nunca esteve, pelo menos até o momento, incluída nas preocupações dos governos.

Ainda que no meio do século a efervescência cultural e acúmulo de capitais dos setores urbano tivessem, em São Paulo, culminado na criação institucional de museus para acolher os acervos artísticos, sob patrocínio desses mecenas-empresários, tais investidas não renderiam aos arquitetos, pelo menos no período de uma década, o projeto arquitetônico dos edifícios-sede. A participação na

fundação do Museu de Arte Moderna proporcionou a Artigas apenas a elaboração do projeto de adaptação<sup>11</sup> da sede que abrigou o museu na rua Sete de Abril, ocupando dois andares que foram transformados em duas salas de exposição, auditório com sala de projeção de cinema, salas administrativas (diretoria, secretariado, depósito), biblioteca, sala de leitura, sala de estar e um bar, bastante frequentado pelo círculo de amigos do Museu. O prédio escolhido, depois de se cogitar a instalação no edifício do IAB, foi o dos Diários Associados, o mesmo edifício em que o MASP se instalara em outubro de 1947 e onde estava abrigada, no oitavo andar, o comitê editorial da Revista *Habitat*. No caso do MASP, não é de se espantar que a conversão do espaço para abrigar o museu de Assis Chateaubriand tenha ficado a cargo da arquiteta Lina Bo Bardi, então casada com o braço-direito do mecenas, vínculo fundamental<sup>12</sup> para contratação da arquiteta para a sede definitiva do MASP, na avenida Paulista, inaugurada mais de vinte anos depois.

Se essas balizas institucionais podem ser vistas como índices da aprovação do paladar moderno nas artes plásticas, autorizadas pelo acolhimento dessas iniciativas no espaço sagrado dos museus, é de se perguntar sobre a assimilação do gosto moderno em relação à construção dos edifícios. Em São Paulo, é o espaço da casa que dará vazão às propostas ousadas dos arquitetos empenhados em sensibilizar o público e renovar o gosto. Para os arquitetos, participar dessas instituições em formação se apresentaria então como a oportunidade de se arrebanharem junto aos grupos com ideais artísticos semelhantes, reforçando mutuamente o interesse pelas movimentações estéticas em curso. Seria assim a garantia de formação de um público apto a declarar seu amor pela arte<sup>13</sup> moderna, com ambição de apropriar-se das novas tendências, tanto frequentando exposições, investindo nas obras de arte, circulando entre os grupos de artistas e escolhendo para moradia nos traços das novas tendências.

Era em favor dessa causa que Lina Bo Bardi engajava-se, não obstante a relutância em enfrentar o gosto burguês conservador, pouco experimentado na sensibilidade estética de vanguarda:

Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem eu tenho estima. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas.<sup>14</sup>

Como demonstra a apresentação por ela assinada na Revista *Habitat*, ainda que despojado de ornamentos, o projeto da casa vinha carregado de significados simbólicos, indivisivelmente estéticos e éticos. A casa não é pensada apenas em sua função social e artística. Os modos de morar estariam encarnados como conduta de vida, sob a égide da transcendência, guiados por princípios estéticos, num misto de compromisso social, ímpeto vanguardista e missão redentora. Na expectativa de Lina Bo Bardi, as casas de Artigas projetadas ao longo da década de 1940 encampavam, assim, a promessa civilizatória que a arquitetura moderna traria, expressando nas suas formas estéticas a conformação de um ethos de vida, “uma moralidade”, ou seja, um princípio a se guiar no mundo, num enlace entre “função social” e ousadia plástica. A aposta que subjaz no arrebatamento da arquiteta às casas de vanguarda é a invenção de um novo homem, apto a rejeitar os refinamentos dos palacetes aristocráticos e os atavios ostentatórios da estética burguesa e a abrir mão de frivolidades. Para ela, Artigas, ao eliminar o elemento decorativo, impunha uma “moral severa” que questionava a ordem burguesa:

Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês. Nas casas de Artigas que se veem, dentro tudo é

<sup>11</sup> Arquivo dos projetos de Vilanova Artigas, acervo FAU USP.

<sup>12</sup> As relações de encomenda ficaram constrangidas aos laços pessoais, como demonstra Rubino: “O casamento, a mudança para o Brasil e a criação do MASP são eventos indissociáveis (...) Não estava então credenciada por experiência profissional, por ser formada universidade italiana ou mesmo por ser italiana em um período onde vários estrangeiros projetavam edifícios em São Paulo: era mulher de Bardi” (Rubino, 2002, p.66)

<sup>13</sup> Refiro-me à pesquisa de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, registrada no livro *Amor pela Arte*.

<sup>14</sup> Depoimentos reunidos em Ferraz, 1993.

aberto, por toda a parte o vidro, e os tetos baixos, muitas vezes a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas, chocado com 'tão intimidade', cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada entre os móveis chippendale e os abat-jours pintados à mão.<sup>15</sup>

Desistir dos móveis com patas de leão, abrir mão dos estuques falsos e das cornijas, abdicar dos frontões e colunatas da arquitetura grego-latina ou dos telhados de mansarda: era essa a proposta que a linguagem moderna traria às famílias que haviam amealhado algum capital nas décadas de crescimento econômico da cidade. Para tanto, era preciso a existência de uma clientela apta a consumir essa estética, propensa a se apropriar simbólica e materialmente desses objetos (Bourdieu, 1983), ou seja, com competência artística para valorizar as heresias vanguardistas de modo a transfigurar seu *habitus* moderno em *habitat*.

É nesse sentido que a efervescência artística de São Paulo no final dos anos 1940 e durante os anos 1950 deve ser vista à luz dos diferentes grupos sociais que entravam em cena e complexificam a estrutura social da cidade de São Paulo, modificando os desejos de consumo e as relações de mecenato. As classes tradicionais e mais abastadas – provenientes da oligarquia cafeeira – perdiam espaço para os grupos em ascensão, muitos migrantes e imigrantes. Com isso, suas formas de morar - os palacetes e casarões formalizados no ecletismo - entravam em declínio tanto pelo estilo estético e organização espacial da casa, quanto em relação à representação social (Homem, 2010). A marcha industrializante abria as portas para a emergência de empresários enriquecidos, que faziam as vezes de patronos das artes, assim como para constituição de uma classe trabalhadora que se avolumava e atingia maior diferenciação, atestando o surgimento de novas profissões e o incremento do setor de serviços, com essencial ajuda dos imigrantes. Junto a isso, começava-se a consolidar uma camada de profissionais liberais, classe média intelectualizada, em certa medida formados nos quadros das universidades, entre elas, a USP.

Portanto, o projeto de uma casa vanguarda não era tão “universalizante” quanto desejava seus promotores. O projeto de uma residência guarda fortes componentes simbólicos, ao materializar os anseios e os investimentos sociais de seus encomendantes, suas apostas políticas e suas expectativas de distinção social e prestígio. Carregada de múltiplos significados, a residência unifamiliar “exprime ou revela, de maneira mais decisiva, o ser social de seu proprietário”<sup>16</sup>. Ela é um marcador de gostos e estilos de vida, expressando formas de classificação e hierarquia, além de ser por excelência um espaço de coesão e reprodução dos valores familiares. Com Bourdieu, pode-se sinalizar que a encomenda de uma casa possui, no sentido estrito do termo, seu papel estratégico como reserva de valor econômico, mas muito além, também se apresenta como signo de um *habitus* específico. Ela é forma de entesouramento, investimento de dinheiro, mas também define um projeto de reprodução biológica e social, assegurando a acumulação e transmissão do patrimônio familiar<sup>17</sup>.

Na perspectiva dos arquitetos modernos, a casa do homem do século XX seria gestada enquanto promessa de transformação do país, afinada com a expectativa de novas relações sociais que superassem os resquícios arcaicos da relação casa-grande e senzala, dos entraves de uma aristocracia rural. Pensar a casa, para Artigas, então militante do Partido Comunista desde 1945, era de certo modo

<sup>15</sup> Revista Habitat nº1, 1950.

<sup>16</sup> “*En tant que bien matériel qui est exposé à la perception de tous (comme le vêtement), et cela durablement, cette propriété exprime ou trahit, de manière plus décisive que d'autres, l'être social de son propriétaire, ses 'moyens', comme on dit, mais aussi ses goûts, le système de classement qu'il engage dans ses actes d'appropriation et qui, e, s'objectivant dans des propriétés visibles, donne prise à l'appropriation symbolique opérée par les autres, ainsi en mesure de le situer dans l'espace social des goûts*” (Bourdieu, 1990,p. 6-7, grifos meus)

<sup>17</sup> Norbert Elias também recorre à arquitetura residencial para descrever os diferentes espaços de moradia na sociedade francesa, cotejando as formas da habitação com as formas fundamentais das relações privadas e das relações sociais. Nesse autor, a configuração do espaço é tomada como expressão concreta das inter-relações sociais, levando-o a defender as estruturas de habitação como indicadores de estruturas sociais.

desenhar espaços que educassem a “burguesia nacional” e que permitissem formá-la como sujeito histórico apto a assumir o desenvolvimento do país. Vê-se que a visão que Artigas tinha da burguesia estava forjada nas doutrinas do PCB, partido político que assumia uma interpretação etapista da história e apostava na superação das características feudais do país aliando-se à burguesia nacional com o objetivo de promover a industrialização brasileira.<sup>18</sup> No entanto, o grupo social que daria vazão a essa arquitetura não era a tradicional burguesia em ascensão, vinculada aos meios de produção industrializada ou às classes dirigentes detentoras de poder, que desempenhariam papel central na dominação econômica e política, e sim, grupos pertencentes às camadas médias intelectualizadas cuja dominação restringia-se ao campo cultural.

Se de um lado estava em questão, nos discursos dos arquitetos, o desejo de transformação social e o questionamento dos padrões burgueses, na aplicação prática, as inovações nas formas de morar encontrariam uma clientela já cúmplice desse ideais. Ainda assim, a imposição dos padrões estéticos e as formas de existência preconizada pela moradia encontrariam dificuldades e resistências nos habitantes da casa. Algumas biografias de clientes relatam a novidade e o encantamento de se morar em uma residência moderna – signo de admiração e status entre amigos, e os constrangimentos da vida cotidiana, seja pela pouca funcionalidade de algumas soluções ousadas, seja pela dificuldade de se acostumar com uma moradia “fora dos padrões”. A residência projetada para o casal Alice Brill e Juljan Czapski, apresentada na mesma revista *Habitat*, é exemplar dessa condição.

As relações de encomenda da casa não se dão pelas contingências, mas pelas afinidades que ligavam cliente a arquiteto, identificação que pressupõe preferências, gostos e práticas sociais em comum, que se ajustam em disposições estéticas e éticas. Desde o grupo Santa Helena, a fotógrafa Alice Brill conhecia o casal Artigas e Virgínia, onde juntos frequentaram aulas de desenho. Imigrante alemã judia, em 1934, Alice veio para o Brasil com treze anos, junto com a mãe, fugidas da ascensão da ditadura nazista. O pai, Erich Brill, pintor de paisagens conhecido na Europa, ficara para continuar seus trabalhos. Ainda que na Alemanha a mãe de Alice trabalhasse como repórter, no Brasil, elas tiveram que tentar a vida em diversos trabalhos. Num desses empregos que Alice conheceu o futuro marido, seis anos mais novo, para cuja família foi trabalhar como secretária dos negócios. Num emprego anterior, na livraria Guatapará, conheceu vários intelectuais e artistas, como Paulo Rossi Osir, que a colocou em contato com o grupo de artistas do Santa Helena, imigrantes ou filhos, quase todos eles vindos da Itália, Espanha e Portugal:

Pessoas de origem humilde que não deixavam suas profissões artesanais, como a decoração de paredes, a ourivesaria, o bordado, para fazerem arte. Eles trocavam conhecimentos, promoviam sessões de modelo vivo durante a semana e, nos fins de semana, faziam excursões aos arredores da cidade para exercitar a pintura de cavalete ao ar livre. Tinham um estilo próprio com que Alice se identificou, pois não se prendiam ao classicismo, nem ao jeito dos modernistas de 1922. (Czapski, 2011, p.80)

A amizade com o casal Artigas, desde os tempos das aulas de desenho, esteve selada pelo universo artístico, demarcando relações estreitas e interesses em comum. Ao receber uma bolsa de estudos da Arts Students League, Alice Brill foi morar nos Estados Unidos, e reencontrou com o casal em 1948, na época em que Artigas também tinha viajado para o país com a bolsa da Fundação Guggenheim. De volta para o Brasil, a amizade rendeu o convite para Artigas projetar a morada do casal. Ainda que nesse período Artigas e Virgínia estivessem diretamente vinculados à militância do Partido Comunista, a amizade não significou arrebatamento dos amigos para as atividades políticas, principalmente por conta do marido, Juljan Czapski. A família fugida da Polônia por conta da perseguição nazista, discordava do sistema comunista, pois, acabada a guerra, o regime se implantou no

<sup>18</sup> Tal postura se expressa nos projetos residenciais: “Na década de 50, achei necessário mudar a tipologia da casa paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna espacial da casa da classe média paulistana, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país.” (Xavier, 2003, p.217)

país, ocupando as terras e gados que a família havia deixado. No entanto, a convivência entre os casais permaneceu constante, como atestam o projeto da residência e a participação na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1947, da qual também foram signatários a convite de Artigas. Para além das preferências em matéria artística, as afinidades entre as duas famílias transpassaram em relações afetivas: uma das filhas do casal - Sílvia Virgínia Czapski – recebeu segundo nome em homenagem à amizade dos pais com Vilanova e Virgínia Artigas.

O projeto de Artigas para o casal se deu em 1949, quando Alice e Juljan tinham acabado de casar. Ela, trabalhando como fotógrafa para várias revistas, entre elas a *Habitat*, e ele estudando para medicina. Ganhavam pouco, mais conseguiram poupar algum dinheiro para realizar o sonho de uma casa própria, que contaria com um pequeno estúdio fotográfico para Alice trabalhar:

“Juljan soube de um loteamento no bairro do Sumaré, em que os compradores recebiam o terreno por meio de uma hipoteca na Caixa Econômica e logo conseguiam a escritura definitiva, para viabilizar o financiamento da construção da casa. O jovem perguntou ao amigo Vilanova Artigas se o valor ofertado bastaria para erguer uma residência. Ele disse que sim. Confiaram e deram carta branca ao arquiteto, que só mais tarde ficaria famoso. Ele escolheu um terreno em declive e as obras começaram. Como não é raro acontecer, a construção estava pela metade quando o dinheiro acabou.” (Czapski, 2011, p.98)

Juntando outros recursos por meio das relações familiares, o casal conseguiu concluir a casa. A descrição dos espaços deixa a mostra a irreverência com que a casa era apropriada, abrindo brechas para revelar o desconforto entre a funcionalidade aparente da casa moderna:

“Por fim, a Casa Czapski ficou pronta. Era uma jóia da arquitetura moderna, diferente de todas as outras. Para compensar o terreno inclinado, fora construída sobre pilotis. O telhado tinha formato em 'V', dando à casa uma forma que alguns chamaria de asa de borboleta. Sua frente fora feita com grandes placas de vidro transparente. Se a transparência tirava a privacidade da família, isso era um pequeno incômodo ao qual teriam de se acostumar. O laboratório fotográfico ficava na entrada. Para alegria das crianças, uma rampa substituíra a escada de acesso às demais dependências. Instalada para facilitar a placa de linóleo no chão foi certa vez encerada: tornou-se o escorregador de estimação dos mais novos, e até de algum adulto que quisesse aderir à brincadeira (...) Profissional e mãe, Alice preparava tudo sozinha, pois nessa hora, a 'secretaria do lar' já tinha ido embora. Por achar socialmente incorreto, o arquiteto não previa um quarto de empregada. (...) Como na casa só se saía pela sala, era preciso atravessá-la com o lixo para levá-lo à rua. Mais um preço da arquitetura moderna, que colocava a beleza acima da praticidade. Mas nada disso tirava a atração que a casa exercia sobre os amigos, que fizeram dela ponto de encontro” (Czapski, 2011, p.113)

Compacta, a casa contava apenas com dois quartos, espaço que se tornou pequeno com a chegada do quarto filho do casal, em 1960, quando os moradores deixaram o imóvel, período que coincide com a ascensão financeira da família e a inscrição em outros círculos sociais, com recursos provenientes da atuação de Juljan na área médica. No entanto, o momento inicial de adesão aos preceitos modernistas e o período de dez anos de apropriação da casa reafirmam disposições estéticas que só puderam ser adquiridas em condições específicas, afinadas com grupos de vanguarda e de posse de algum recurso material passível a transformar esses estilos de vida em moradia. A narrativa da família, se por um lado anuncia as veleidades que os arroubos modernos impunham, por outro lado, revela os grupos sociais (artistas e intelectuais) que estavam animados a arcar com os caprichos para ratificar seus estilos de vida e “pagar o preço” simbólico e material desse modo de morar moderno.



## Bibliografia

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1976) *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (2001 ). *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio do século. Bauru, SP: EDUSC.
- BOURDIEU, Pierre (1990). “Un placement de père de famille. La maison individuelle, spécificité du produit et logique du champ de production”. Actes de la Recherche em Sciences Sociales, n. 81/82.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain (2003) *Amor pela Arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp.
- BOURDIEU, Pierre (1983). Gostos de classe e estilos de vida. In: Ortiz, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia. (Grandes Cientistas Sociais)*. Ática: São Paulo.
- BRUAND, Yves. (1981) *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- CZAPSKI, Silvia (2011). *O cavaleiro da saúde: a saga de Juljan Czapski, criador dos planos de saúde no Brasil*. Osasco: Novo Século.
- DURAND, José Carlos (1989). *Arte, privilégio e distinção. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP.
- DURAND, José Carlos (1991). “Négociation politique et rénovation de l'architecture”. In: *Actes de la recherche em sciences sociales*. Vol.88, juin. pp.61-77.
- ELIAS, Norbert (2001). *Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- EATON, Leonard K.(1969) *Two Chicago Architects and their clients. Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw*. MIT Press Cambrigde.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (1997). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Inst. Lina Bo & Fundação Vilanova Artigas.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes.
- FICHER, Sylvia (2005). *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica de São Paulo*. São Paulo: EDUSP.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério (2010). *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1967-1918*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- JUCÁ, Cristina Bezerra de Mello (2006). *João Batista Vilanova Artigas, arquiteto – a gênese de uma obra (1934-1941)*. UNB, 2006. Dissertação de Mestrado.
- LIRA, José Tavares Correia de (2011). *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- LOURENÇO, Maria Cecília França(1999). *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo, Edusp.
- Memorial de Vilanova Artigas, FAUUSP, 1981.
- RUBINO, Silvana (2002). *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi*. Tese de Doutorado, IFCH, UNICAMP.
- THOMAZ, Dalva (1997). *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação de Mestrado, FAU-USP.

XAVIER, Alberto (2003). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naif.