



Universidades Lusíada

Moreira, Joana da Conceição Pinto

Arquitetura e género : uma reflexão sobre a prática projetual no feminino

<http://hdl.handle.net/11067/5665>

Metadados

Data de Publicação

2019

Resumo

Os estudos de género, no que concerne à Arquitetura, surgem de uma forma envergonhada, no entanto, constituem uma importante fonte de análise social, cultural e espacial, que não deverá, de forma alguma, ser ignorada, se for a nossa pretensão a consecução de uma sociedade mais justa e equalitária. Movidos pela falta de visibilidade das mulheres na Arquitetura, que, enfatizada pelo facto da cena arquitetónica ser dominada por homens, e definida pelo paradigma masculino androcêntrico , tanto no a...

The gender studies, as far as architecture is concerned, emerge in a shameful manner; however, they constitute an important source of social, cultural and spatial analysis, which should by no means be ignored if it is our intention to achieve a fairer and more egalitarian society. Driven by the lack of visibility of women in architecture, which, emphasized by the fact that the architectural scene is dominated by men, and defined by the androcentric2 male paradigm, both in the act of designing an...

Palavras Chave

Arquitectura, Architectas

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

no

Coleções

[ULF-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-01-12T13:39:57Z com informação proveniente do Repositório

UNIVERSIDADE LUSÍADA NORTE
FAAI Faculdade de Arquitetura e Artes

ARQUITETURA E GÉNERO

Uma reflexão sobre a prática projetual no feminino

Joana Da Conceição Pinto Moreira



Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura

Prof. Doutor Jorge Henrique Gonçalves Fabião

NOTA À EDIÇÃO: A presente dissertação está redigida ao abrigo do novo acordo ortográfico, excetuando as citações, que mantêm a sua escrita original, conservando assim o seu significado de forma fidedigna.

*aos meus pais, por serem as minhas escoras,
ao meu irmão, pelo estímulo incessante,
às minhas avós, por serem mulheres de outra fibra,
aos meus avôs, que jogam agora à sueca com os anjos,
à tia Fátima.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Henrique Jorge Gonçalves Fabião, pela dedicação, conhecimento, tempo e, sobretudo, a paciência concedidos durante este nosso bonito passeio. Homem de uma erudição singular, e de uma humanidade imensurável.

À Universidade Lusíada, em especial, ao *campus* de Vila Nova de Famalicão, por ter sido, durante anos, parte ativa no meu crescimento, não apenas académico, mas também pessoal.

Aos professores, pela partilha de conhecimento.

Aos amigos e colegas, pela paciência e entre-ajuda, em especial, ao Vítor Kibaltchich pela colaboração, crucial, no estreitamento das relações luso-brasileiras, que aportaram novas visões à nossa dissertação.

À minha família, por tudo.

ÍNCICE DE FIGURAS viii

RESUMO & PALAVRAS-CHAVE xviii

ABSTRACT & KEYWORDS xix

INTRODUÇÃO xx

1 | OBJETO xxii

2 | OBJETIVO xxiii

3 | METODOLOGIA xxiv

4 | ESTRUTURA DO TRABALHO xxv

0. EXÓRDIO 26

1. O CORPO, O GÉNERO, O SEXO 36

1.1. *Do corpo* 36

1.2. *Do género* 42

1.3. *Do sexo* 45

2. A CIDADE, A CASA, A COZINHA 52

2.1. *Da cidade* 54

2.2. *Da casa* 59

2.2.1 *Da casa moderna: enquanto representação do feminino* 66

2.2.2 *Da cinematografia: Mon Oncle* 72

2.3. *Da cozinha* 76

2.3.1. *Da economia doméstica de Beecher* 81

2.3.2. *Da Frankfurter Kutche de Margarete* 87

2.3.3. *Do compactar de Lilly Reich* 97

2.3.4. *Do armário de Le Corbusier e Perriand* 104

3. A ESCOLA 110

3.1. *Das Belas-Artes 112*

3.2. *Da Arquitetura 120*

3.3. *Da genialidade da Bauhaus 125*

3.3.1. *Da tecelã Anni Albers 134*

3.3.2. *Da designer Marianne Brandt 140*

3.3.3. *Da fotografa Lucia Moholy 146*

4. A EXECUÇÃO 150

4.1. *E.1027 - Eileen Grey 152*

4.1.1. *Do Espaço 156*

4.1.2. *Da Forma 161*

4.1.3. *Do Corpo 165*

4.2. *MASP - Lina Bo Bardi 170*

4.2.1. *Das Collages 174*

4.2.2. *Do Despojamento 176*

4.3. *Shibaura House - Kazuyo Sejima 184*

4.3.1. *Da Depuração 186*

4.4. *Serpentine Pavillion 2018 - Frida Escobedo 198*

4.4.1. *Do conceito 201*

4.4.2. *Da Materialidade 204*

BIBLIOGRAFIA 212

FONTES 217

ANEXOS 218

Capa da Dissertação

Produção própria

Figura 01 | Adão e Eva por Hieronymos Bosch (1480-1490)

Disponível em: <https://www.artsalanholland.nl/jheronimus-bosch/tuin-der-lusten-linkerpaneel-onder>

Figura 02 | Capa do folheto quinhentistas *A Malícia das mulheres* de Baltazar Dias

Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://purl.pt/22725/1/index.html#/5/html>

Figura 03 | Capa do *A igualdade dos sexos* de Poullain (1673)

Disponível em: <https://www.jamesarsenault.com/pages/books/3536/poullain-poullain-francois-de-la-barre/de-l-egalite-des-deux-sexes-discours-physique-et-moral-ou-l-on-voit-l-importance-de-se-defaire-des>

Figura 04 | Capa da obra *Woman not inferior to Man* de Sophia, a Person with quality (1743)

Disponível em: <https://library.oakland.edu/collections/special/exhibits/sophia/index.html>

Figura 05 | Dorífero de Policleto (Cópia do Museu Arqueológico Nacional De Nápoles)

Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/doriforo/>

Figura 06 | Esquema retirado do livro *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu

Disponível em: *La dominación masculina*, pág.23

Figura 07 | Women strike for peace and equality, 26 de Agosto de 1970 em Nova Iorque

Disponível em: <https://time.com/4008060/women-strike-equality-1970/>

Figura 08 | Maquete Broadacre City, por Frank Lloyd Wright (1935)

Fotografia de: Skot Weidemann; Disponível em: <https://franklloydwright.org/reading-broadacre/>

Figura 09 | Casa de férias em Ofir, por Fernando Távora (1957-58)

Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/casa%20de%20ofir>

Figura 10 | Casa de férias em Ofir, por Fernando Távora (1957-58)

Disponível em: <http://home.fa.ulisboa.pt/~al004865/interior.htm>

Figura 11 | Casa de férias em Ofir, por Fernando Távora (1957-58)

Disponível em: <https://revisitavora.wordpress.com/casa-de-ferias-de-ofir/>

Figura 12 | Rietveld Schroder House, por Gerrit Rietveld e Truss Schroder (1924)

Disponível em: <https://www.rietveldschroderhuis.nl/en/visit/practical-information>

Figura 13 | Ville Savoye, por Le Corbusier (1928)

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/renatosaboya/6310090780/>

Figura 14 | Muller Haus, por Adolf Loos (1930)

Disponível em: <https://www.courtauldprints.com/image/155420/loos-adolf-muller-house>

Figura 15 | Villa Arpel, filme *Mon Oncle* de Jacques Tati (1958)

Disponível em: <https://esculpiendoeltiempo.com/2018/08/21/mi-tio-mon-oncle-1958-de-jacques-tati/>

Figura 16 | Casa do Monsieur Hulot, filme *Mon Oncle* de Jacques Tati (1958)

Disponível em: <https://mookseandgripes.com/reviews/2014/11/08/jacques-tati-mon-oncle/>

Figura 17 | Cartaz do *Die Wohnung* organizado pelo Werkbund Ausstellung (1927)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/6538>

Figura 18 | Cartaz do *Die Wohnung fur das Existenzminimum*, nos CIAM de Berlim (1929)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/6107>

Figura 19 | Capa do livro das irmas Beecher *The American Women's House* (1869)

Disponível em: <http://debordements.fr/Penser-l-ornement-al-au-cinema>

Figura 20 | Imagem retirada do livro *The American Women's House* (1869)

Figura 21 | Siedlung Praunheim, por Ernst May (1929)

Disponível em: <https://ernst-may-gesellschaft.de/wohnsiedlungen/siedlung-westhausen.html>

Figura 22 | Siedlung Römerstadt, por Ernst May (1925)

Disponível em: <https://ernst-may-gesellschaft.de/wohnsiedlungen/siedlung-westhausen.html>

Figura 23 | Bornheimer Hang, por Ernst May (1930)

Disponível em: <https://ernst-may-gesellschaft.de/wohnsiedlungen/siedlung-westhausen.html>

Figura 24 | Frankfurt Kitchen, por Margarete Schutte-Lihotzky (1926-27)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/126451>

Figura 25 | Frankfurt Kitchen, por Margarete Schutte-Lihotzky (1926-27)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/126451>

Figura 26 | Axonometria da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky

Produção própria

Figura 27 | Planta da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky

Produção própria

Figura 28 | Corte da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky

Produção própria

Figura 29 | Cozinha da *Bording Haus* - apartamento para um solteiro, por Lilly Reich (1931)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/107237>

Figura 30 | Axonometrias da cozinha-armário, por Lilly Reich (1931)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/130413>

Figura 31 | Alçados e secções da cozinha-armário, por Lilly Reich (1931)

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/imoveis/exposicao-do-moma-conta-trajetoria-estetica-simbolica-da-cozinha-2949529>

Figura 32 | Axonometria da cozinha-armário, por Lilly Reich (1931)

Produção própria

Figura 33 | Planta do apartamento para um solteiro, por Lilly Reich (1931)

Produção própria

Figura 34 | Cozinha do Apartamento/estúdio, por Le Corbusier (1924)

Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysLanguage=en-en&sysParentId=152&sysId=152&itemPos=1&clearQuery=1&IrisObjectId=8284>

Figura 35 | Cozinha do Apartamento/estudio, por Le Corbusier (1924)

Disponível em: <https://divisare.com/projects/399744-le-corbusier-giovanni-amato-le-corbusier-studio-apartment>

Figura 36 | Axonometria da cozinha do apartamento/estúdio

Produção própria

Figura 37 | Axonometria da arrumação na cozinha (*casiers* fechados)

Produção própria

Figura 38 | Axonometria da arrumação na cozinha (*casiers* abertos)

Produção própria

Figura 39 | *Judith Slaying Holofernes*, por Artemisa Genileschi (1620)

Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-artemisia-gentileschi-judith-slaying-holofernes/>

Figura 40 | *Femme Maison* (Mulher-casa), por Louise Bourgeois (1984)

Disponível em: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-69626.html

Figura 41 | Exposição *Ouve-me*, Helena Almeida (1979)

Disponível em: <http://www.bocabienal.org/evento/sentemeouveveme-lisboa/>

Figura 42 | Eileen Gray; Lilly Reich; Charlotte Perriand; Maria José Marques da Silva; Matilde Ucelay; Lina Bo Bardi; Denise Scott Brown; Zaha Hadid; Kazuyo Sejima.

Produção própria

Figura 43 | Josef Albers; Hinnerk Scheper; Georg Muche; Lázló Mohily-Nagy; Herbert Bayer; Joost Schmidt, Walter Gropius; Marcel Breuer; Wassily Kandinsky; Paul Klee; Lyonel Feininger; Gunta Stolz; Oskar Schlemme. (1926)

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/maestros-bauhaus_2515/5

<https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/phases/bauhaus-dessau/>

Figura 44 | Alunos a atender à aula de Josef Albers (1928)

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mujeres-bauhaus_2345

Figura 45 | Performance do ballet de Oskar Shlemmer's Triadic, Berlim (1926)

Disponível em: <http://modernist-society.org/events/bauhaus-women-2>

Figura 46 | Alunas nos jardins da Bauhaus de Dessau, Berlim

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mujeres-bauhaus_2345

Figura 47 | Marcel Breuer, Marta Erps-Breuer, Katt Both e Ruth Hollos-Consemuller (1927)

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mujeres-bauhaus_2345

Figura 48 | Alunas da oficina de tecelagem, na escada da Bauhaus de Dessau, Berlim (1927)

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mujeres-bauhaus_2345

Figura 49 | Grupo de tecelãs da Bauhaus de Dessau, Berlim (1928)

Disponível em: https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mujeres-bauhaus_2345

Figura 50 | Anni Albers (1940)

Disponível em: <https://businessofhome.com/boh/article/designtex-revives-the-work-of-two-legendary-bauhaus-women>

Figura 51 | Anni Albers no seu estudio de tecelagem em Black Mountain, nos Estados Unidos (1937)

Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/article/10-things-to-know-about-anni-albers>

Figura 53 | Wall Hanging, por Anni Albers (1926)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.ukfriendsofmetmuseum.org/exhibition/curator-led-tour-of-anni-albers-at-tate-modern-2/>

Figura 54 | Exposição *Annie Albers Textiles*, no MoMA (1949)

Fotografia: Soichi Sunami. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2736?installation_image_index=2

Figura 55 | Visitante da exposição de Anni Albers, no Tate Modern (2019)

Disponível em: <https://www.skyeweavers.co.uk/blog/bauhaus-design-pioneers>

Figura 56 | Marianne Brandt

Disponível em: <https://artpil.com/marianne-brandt/>

Figura 57 | Mappenwerk Bauhaus, Fotografia por Brandt (1927)

Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/marianne-brandt/mappenwerk-bauhaus-fotos-portfolio-of-10-40YjVzKeGZLgHhby8wHmuQ2>

Figuras 58 e 59 | Chaleira e cinzeiros, por Marianne Brandt (1924)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/2438?>

Figuras 60 e 61 | Candeeiros de tecto, por Marianne Brandt (1925)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/2449>

Figura 62 | Fotografia de Lucia Moholy - Edifício ds Bauhaus visto debaixo (1926)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/84041?>

Figura 63 | Fotografia de Lucia Moholy - Edifício de Bauhaus em Dessau (1926)

Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/calendar/tour-the-bauhaus-and-harvard-4>

Figuras 64, 65 e 66 | Sequência de momentos de Le Corbusier durante a sua estadia na E.1027 (1939)

Disponível em: <https://capmoderne.com/en/lieu/la-villa-e-1027/> <https://www.vogue.com/article/eileen-gray-sheftel-gallery>

Figuras 67, 68 e 69 | Casa E.1027, por Eileen Gray (1929)

Disponível em: <https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-e-1027-by-eileen-gray/>

Figura 70 | Planta do piso 1 da E.1027

Produção própria

Figura 71 | Planta do piso térreo da E.1027

Produção própria

Figura 72, 73 e 74 | Interior da E.1027

Disponível em: <http://idaaf.com/eileen-gray/> <https://arquigraph.tumblr.com/post/179853715597/pioneer-eileen-gray-villa-e-1027-sure-you-have/embed>

Figura 75 | Axonometria da E.1027

Produção própria

Figuras 76, 77 e 78 | Capas da revista *Domus*, nº156 de 1940; nº258 de 1951; nº455 de 1967

Disponível em: <https://madparis.fr/en/about-us/exhibitions/recent-exhibitions/tutto-ponti-gio-ponti-archi-designer/gio-ponti-and-domus-1970-79>

Figuras 79 e 80 | Colagens de Lina Bo Bardi para o *Museu à Beira do Oceano* (1951)

Disponível em: http://linabobarditogether.com/2012/08/26/1951/wt_1951_museu-a-beira-do-oceano_web/

Figuras 81, 82 e 83 | Colagens de Mies van der Rohe para o *Museum for a small city* (1941-43)

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/757?> <https://www.moma.org/collection/works/756?>

Figura 84 | Planta do piso 1 do Museu de Arte de São Paulo

Produção própria

Figura 85 | Corte do Museu de Arte de São Paulo

Produção própria

Figura 86 | MASP em processo construtivo

Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/905090/masp-de-lina-bo-bardi-completa-50-anos/5bdaf9cbf197ccb44f0001aa-masp-de-lina-bo-bardi-completa-50-anos-imagem?next_project=no

Figuras 87 e 88 | Etapas de construção do MASP na década de 1969

Disponível em: <https://revistacampinas.com.br/masp-edificio-iconico-arquitetado-por-lina-bo-bardi-completa-50-anos/>

Figura 89 | Lina Bo Bardi na obra, ao lado do cavalete que desenha para o MASP

Disponível em: <https://revistacampinas.com.br/masp-edificio-iconico-arquitetado-por-lina-bo-bardi-completa-50-anos/>

Figura 90 | Lina Bo Bardi no contacto direto com os engenheiros

Disponível em: <https://revistacampinas.com.br/masp-edificio-iconico-arquitetado-por-lina-bo-bardi-completa-50-anos/>

Figura 91 | Engenheiro da obra, Figueiredo Ferraz, explica a estrutura aos presentes (1963)

Disponível em: <https://twitter.com/maspmuseu/status/879036474125144065>

Figura 92 | Diagrama explodido do Museu de Arte de São Paulo

Produção própria

Figura 93 | Interior da *Unfinished House*, por Kazuo Shinohara (1971)

Disponível em: <https://thpix.com/media/190910471689421607>

Figura 94 | Interior da *House in Seijo*, por Kazuo Shinohara (1973)

Disponível em: <http://www.interiordesign-addict.com/2018/02/interior-design-addict-house-in-seijo-1973-kazuo-shinohara/>

Figura 95 | Interior da *Tanikawa House*, por Kazuo Shinohara (1972)

Disponível em: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>

Figuras 96 e 97 | Exterior da *Shibaura House*

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/carlofumarola1978/7249693360>

Figuras 98, 99, 100 e 101 | Plantas da *Shibaura House*

Produção própria

Figuras 102, 103 e 104 | Interiores da *Shibaura House*

Disponível em: <http://www.shibaurahouse.jp/en/rental>

Figura 105 | Desenho da *Shibaura House*, elaborado por Sejima

Disponível em: <https://www.du9.org/breve-visuel/conception-de-la-shibaura-house-par-sejima-kazuyo/>

Figura 106 | Axonometria da *Shibaura House*

Produção própria

Figura 107 | Eixo de *Greenwich*, marcado sobre a cidade de Londres

Produção própria

Figura 108 | Planta do *Serpentine Pavillion 2018*, por Frida Escobedo

Figura 109 | Conferência de Frida Escobedo - Porto Academy 2019

Produção própria

Figura 110 | *Serpentine Pavilion 2018*, por Frida Escobedo

Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/frida-escobedos-serpentine-pavilion-sold-to-tech-spa-firm/10035769.article>

Figura 111 | *Serpentine Pavilion 2018*, por Frida Escobedo

Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/frida-escobedos-serpentine-pavilion-sold-to-tech-spa-firm/10035769.article>

Figura 112 | Espelho de água do pavilhão

Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/frida-escobedo>

Figura 113 | Materialidade do pavilhão

Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/always-the-quiet-ones-the-2018-serpentine-pavilion-by-frida-escobedo/10031985.article>

Figura 114 | Materialidade do pavilhão

Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/always-the-quiet-ones-the-2018-serpentine-pavilion-by-frida-escobedo/10031985.article>

Figura 115 | Charlotte Perriand em *Val d'Isere* (1935)

Disponível em: <https://laurencepicot.wordpress.com/who/charlotte-perriand-immortelle/comment-page-1/>

*Women today are exerting pressure on the architecture profession just as other entering groups,
particularly the Black power movement, did in the nineteen-sixties.*

Architecture will never be the same.

[BROWN, Denise Scott, 2010: 113]

Os estudos de género, no que concerne à Arquitetura, surgem de uma forma envergonhada, no entanto, constituem uma importante fonte de análise social, cultural e espacial, que não deverá, de forma alguma, ser ignorada, se for a nossa pretensão a consecução de uma sociedade mais justa e igualitária.

Movidos pela falta de visibilidade das mulheres na Arquitetura, que, enfatizada pelo facto da cena arquitetónica ser dominada por homens, e definida pelo paradigma masculino androcêntrico¹, tanto no ato de projetar como no de ensinar da arte, é nossa intenção fazer uma reflexão sobre a Arquitetura a partir de uma perspectiva de género.

A escassa visibilidade, já mencionada, pode ser prontamente constatada numa breve pesquisa às obras publicadas em livros, revistas, e até mesmo nos programas de ensino das Faculdades de Arquitetura. O parco reconhecimento concedido às arquitetas nas publicações da área, assim como na sua historiografia, contribui para a construção de uma imagem um tanto equivocada sobre a relevância do trabalho feminino no campo profissional, o que, de alguma forma, contribui para a perpetuação da disparidade entre homens e mulheres, naquilo que diz respeito ao reconhecimento do direito de exercer a atividade profissional de uma forma legítima e intensa.

É assim, nosso objetivo intensificar a dialética entre a Arquitetura, a História e as Ciências Sociais, com vista ao confronto das permanências e/ou variações do espaço construído. Tendo sempre em conta os processos de teor técnico; espacial e estético, e de conteúdo moral; tudo o que abrange o social, o económico e o político.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Arquitetas; Género; Prática Projetual;

¹ O mundo define-se em masculino e ao homem é atribuída a representação da humanidade. Isto é, o androcentrismo: considerar o homem como medida de todas as coisas. O androcentrismo distorceu a realidade, deformou a ciência e tem graves consequências na vida cotidiana. Enfocar um estudo, uma análise ou pesquisa a partir unicamente da perspectiva masculina, e utilizar os resultados como válidos para todo o resto do mundo, faz com que todo o conhecimento produzido não seja confiável ou, no mínimo, tenha enormes lacunas e confusões. [GARCIA, Carla Cristina. 2015: 28]

The gender studies, as far as architecture is concerned, emerge in a shameful manner; however, they constitute an important source of social, cultural and spatial analysis, which should by no means be ignored if it is our intention to achieve a fairer and more egalitarian society.

Driven by the lack of visibility of women in architecture, which, emphasized by the fact that the architectural scene is dominated by men, and defined by the androcentric² male paradigm, both in the act of designing and teaching of art, is our intention to reflect on Architecture from a gender perspective.

The sparse visibility mentioned above can readily be seen in a brief survey of works published in books, magazines, and even in the teaching programs of the Faculties of Architecture. The poor recognition granted to the Architects in the publications of the area, as well as in their historiography, contributes to the construction of a somewhat mistaken image about the relevance of female work in the professional field, which somehow contributes to the perpetuation of the disparity between men and women, as regards the recognition of the right to practice in a legitimate and intense manner.

Thus, our objective is to deepen the dialogue between Architecture, Social Sciences and History, in order to relate the permanences and transformations of the built spaces with the broader technical, spatial, aesthetic, moral, social, economic and political processes.

KEYWORDS: Architecture; Architects; Genre; Projectual Practice;

² The world is defined in masculine and to the man is attributed the representation of humanity. That is, androcentrism: to consider man as a measure of all things. Androcentrism has distorted reality, deformed science, and has serious consequences for everyday life. Focusing on a study, analysis, or research from the male perspective alone, and using the results as valid for the rest of the world, makes all the knowledge produced unreliable or, at the very least, has huge gaps and confusions. (Author's free translation) [GARCIA, Carla Cristina. 2015: 28]

*For a long time I have hesitated to write a book on woman. The subject is irritating, especially to woman; and it is not new. Enough ink has been spilled in quarreling over feminism, and perhaps we should say no more about it. It is still talked about, however, for the voluminous nonsense uttered during the last century seems to have done little to illuminate the problem.*³

[BEAUVOIR, Simone. 1949: 01]

A presente reflexão para a obtenção do diploma de Mestre no curso de Arquitetura advém de um estímulo, surgido aquando do contacto continuado com esta temática, na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, e pretende contribuir com conhecimento amplo e algo rigoroso, através dos casos de estudo que elegemos.

Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir é, indubitavelmente, uma das principais obras filosóficas do século passado.⁴ A sua influência é tal, que tem emergido ao ponto de se ter convertido num dos pilares sobre os quais a teoria feminista⁵ se desenvolve.

Para a autora, as mulheres têm sido instruídas para considerar os homens seres superiores, não obstante, Beauvoir assinala que *One is not born, but rather becomes a woman*.⁶ [BEAUVOIR, Simone. 1949: 13]. Definindo que o fim da discriminação passa pela paridade na distribuição de valor nas habilidades, posições e papéis, tanto para os homens como para as mulheres.

Os grupos feministas surgidos nos anos sessenta e setenta começaram assim, e apoiados em Beauvoir, a questionar as teorias biológicas enraizadas no Ocidente, que desde a

³ Por muito tempo, hesitei em escrever um livro sobre a mulher. O assunto é irritante, especialmente para a mulher; e não é novo. Tinta suficiente já foi derramada em discussões sobre o feminismo, e talvez não devêssemos dizer mais nada sobre isso. Ainda é discutido, no entanto, durante o século passado parece não ter sido feito muito para esclarecer o problema. (Tradução livre da autora)

⁴ Dessa reflexão nasceu “O segundo sexo”, um trabalho de fôlego em dois volumes que constitui um dos textos clássicos do feminismo contemporâneo. Pode-se dizer que boa parte do feminismo da segunda metade do século XX foi marcada profundamente por essa obra, não apenas porque coloca de pé novamente o feminismo depois da Segunda Guerra, mas também porque é o estudo mais completo sobre a condição feminina escrito até aquele momento. [GARCIA, Carla Cristina. 2015: 184]

⁵ Além de ser uma teoria política e uma prática social o feminismo é muito mais. O discurso, a reflexão e a prática feminista carregam também uma ética e uma forma de estar no mundo. A tomada de consciência feminista transforma – inevitavelmente – a vida de cada uma das mulheres que dela se aproximam, pois a consciência da discriminação supõe uma postura diferente diante dos fatos. Supõe dar-se conta das mentiras – pequenas ou grandes – em que a história, a cultura, a economia, os grandes projetos, os pequenos detalhes do cotidiano estão alicerçados. [GARCIA, Carla Cristina. 2015: 24]

⁶ Não se nasce mulher, faz-se mulher. (Tradução livre da autora)

cultura clássica, do pensamento medieval ao Iluminismo, estiveram presentes, normalizando a desigualdade entre os sexos.

Aristóteles em *A Política* assinalou, com uma frase, que seria repetida em variadas ocasiões: (...) *o macho é, por natureza, superior, e a fêmea, inferior; um governa e o outro é governado, esse princípio de necessidade estende-se, forçosamente, a toda humanidade.*

[Aristóteles. 1997: 13-15].

A alteridade absoluta entre homens e mulheres, da qual Beauvoir também fala, determinou historicamente as bases da construção social do mundo, como o conhecemos hoje.

A concepção do gênero, assim como a construção de classe ou raça, foi definida a partir dos termos do sujeito absoluto de referência, representado pelo cânone ocidental, preferencialmente branco, burguês, heterossexual, saudável e masculino. Sendo o cânone sujeito central da cultura, e implica um processo de seleção e, conseqüentemente, de exclusão.

Tem havido uma clara evolução na discussão destas pautas sociais, que dizem respeito, não só, ao género mas também a classes e raças. Embora o assunto tenha sido, por muito tempo, ignorado, quase como se estivesse já resolvido e as diferenças dominadas.

O facto do tema ter voltado ao debate, com grande repercussão, provocou alguma comoção e o corpo social apercebeu-se de que é uma força ‘reprodutiva’, tendo poder na superação dos contrastes.

O século XX foi, indubitavelmente, rompedor no que concerne à igualdade de género, no entanto há ainda, no século XIX, algumas questões a ser ultrapassadas, estereótipos a serem superados e adaptação do paradigma atual.

Esta dissertação tem como objetivo, e tomando por base o desenvolver de análises, que consideramos, pertinentes, e assim provocar o pensamento.

Palavra que sempre evitei, driblando-a com 'modalidade', 'aptidão' ou 'prática'. Sempre soou para mim como algo de dogmático, estático, pouco interpretável, pouco maleável. É o exato contrário de 'como acontece' o meu trabalho e de 'como o faço acontecer'. Depois, a Paola Berenstein Jacques, em Salvador da Bahia, lembrou-me a etimologia: 'método' deriva do grego methòdos (metà = depois, através; hòdos = via, caminho): 'depois do caminho', mas também 'através do caminho'. A metodologia pertence indiscutivelmente ao caminhar, ela é construída, 'ao longo do caminho', 'ao caminhar', e o método compreende-se 'enquanto se está procedendo'. Logo, uma metodologia do parar só pode ser construída ao parar.

[CARERI, Francesco. 2017: 107]

A presente dissertação é de um enorme domínio teórico, ainda que apoiada, em variados momentos, por exemplos práticos. Desenvolve-se através da pesquisa, leitura e análise de uma bibliografia selecionada, que poderá, algumas das vezes, ser mais específica, e outras, mais subjectiva, ou até mesmo, alheia à área arquitetónica, mas que procura sempre estabelecer uma conexão.

Organizada segundo uma estrutura um tanto tradicional, a dissertação é composta por cinco capítulos.

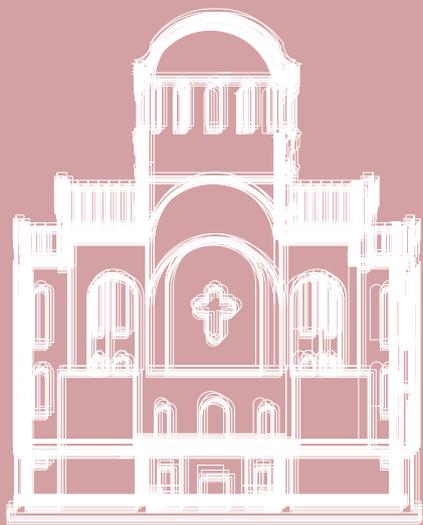
O *Exórdio*, constrói o momento zero da nossa análise, numa espécie de capítulo introdutório, que procura encontrar, na História, resquícios do que foi a concepção e visão da mulher no seio da sociedade.

No seguinte capítulo, que intitulamos de *O Corpo, o Género, o Sexo*, procuramos entender essas definições, e de que maneira condicionaram, ou não a figura feminina.

Chegados ao *A Cidade, a Casa, a Cozinha*, e numa espécie de lupa que vai aumentando, do global para o local, pretendemos perceber qual foi a posição ocupada pela mulher nesses elementos, e qual o seu contributo. Analisámos quatro tipos de cozinhas, pensadas por mulheres, que procuravam a economia máxima do movimento.

O capítulo quarto, *A Escola*, faz uma revisão da importância da academia na emancipação da mulher ativa, evidenciando o caso da Bauhaus. Enfatizamos três mulheres pertencentes à Escola; Anni Albers, Marianne Brandt e Lucia Moholy.

E no ponto último, *A Execução*, observamos quatro projetos, de quatro mulheres, de tempos, espaços e realidades distantes. O denominador comum: fazer Arquitetura. Do espaço doméstico, ao Museu, passando por um pavilhão. O objetivo é: percorrer o máximo de tipologias possíveis, com apenas quatro exemplos. Do modernismo de Eileen Gray a à contemporaneidade da mexicana Frida Escobedo, procuramos perceber os rasgos de intuição que cada uma aplica no pensar do projeto.



EXÓRDIO

Curiosamente, um teólogo, muito estimado no Porto elogiou o respeito pelos atuais princípios da liturgia, que acentuam a função de mediação da Virgem entre Deus e os homens e por consequência entre os homens.

ÁLVARO SIZA EM *IMAGINAR A EVIDÊNCIA* | 1998

mu · lher

(latim *mulier*; *-eris*)

substantivo feminino

1. Ser humano do sexo feminino ou do género feminino.
2. Pessoa do sexo ou género feminino depois da adolescência.
3. Pessoa do sexo ou género feminino casada com outra pessoa, em relação a esta.
4. Pessoa do sexo ou género feminino com quem se mantém uma relação sentimental e/ou sexual.
5. Conjunto de pessoas do sexo ou género feminino.
6. Que tem qualidades ou atributos considerados tipicamente femininos.

mulher, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/mulher> [consultado em 16-05-2019].

Importa-nos neste primeiro momento perceber os primórdios do caminho elaborado pelas mulheres. As questões concernentes ao género e ligadas à Arquitetura são, indubitavelmente, saturadas de complexidade e são de alguma maneira sobrecarregadas de alguma emotividade. Diversos autores reconhecem na cidade (e na Arquitetura) uma certa marginalização da figura feminina:

*Architecture and urban planning have orchestrated the separation between women and men, private and public, home and paid employment, consumption and production, reproduction and production, suburb and city.*⁷

[WAJCMAN, Judy, 1991: 194]

Neste capítulo propõe-se uma revisão teórica, que pretende enquadrar e contextualizar os temas chave abordados na dissertação, canalizando as intenções para a ligação do género feminino e a Arquitetura, com vista à perceção do percurso das primeiras mulheres num mundo marcado, predominantemente, pelo masculino, quer a nível social e cultural, quer a nível arquitetónico.

É com alguma facilidade que encontramos na religião algumas expressões vigorosamente misóginas. Tertuliano escreve em *De Cultu Feminarum*:

Tu és a porta do diabo (...) Tu és aquela que, primeiro, violou a lei divina; tu és aquela que persuadiu aquele que o diabo não foi capaz de atacar; quão facilmente fizeste cair o homem, a imagem de Deus; pela pena por ti merecida, isto é, a morte, até mesmo o filho de Deus teve que morrer.

Assim, a igreja disseminava a ideologia patriarcal e racionalizava o seu significado: *Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão. É justo que aquele que foi induzido ao pecado pela mulher, seja recebido por ela como soberano.* [Santo Ambrósio *apud* (TELES, Maria A.

⁷ A Arquitetura e o planeamento urbano orquestraram a separação entre homens e mulheres, privado e público, emprego doméstico e remunerado, consumo e produção, reprodução e produção, subúrbio e cidade. (Tradução livre da autora)

2017: 29)]. Segundo São João Crisóstomo⁸ *não existe nenhuma besta selvagem tão daninha quanto a mulher*. [São João Crisóstomo *apud* (BEAUVOIR, Simone. 1949: 149)].

É com alguma incredibilidade que nos apercebemos que, estes padres, todos eles, sem exceção, foram aludidos até ao século passado. [LOPES, Maria A. 2017: 31]. Este pensamento era assim normalizado na Idade Média e até mesmo na Moderna, muito apoiado pelo poder atribuído aos vocábulos e ao Latim, *era o de tomar o signo significante pelo signo significado. Ensinava-se que mulher (MVLIER) era claramente o acrónimo de Maldade/Vaidade/Luxúria/Ira/Fúria (Eríneas)/Ruína*. [*ibidem*: 31].

Ou, como para Manuel Bernardes na sua *Nova Floresta*:

Não sem razão Corpus e Porcus, e no italiano, como nós, corpo e porco, e no espanhol cuerpo e puerco, no francês corps e porc, se parecem no nome, porque também se parecem na condição, amando por delícias as imundícies: e até na constituição das entranhas se assemelham.

[BERNARDES, Manuel. 1759: 287]

⁸ Quanto à visão, João a considera um dos portões mais difíceis de ser controlado. A primeira regra para se evitar a corrupção da alma por meio do olhar é abster-se de frequentar o teatro, fonte permanente de degradação moral segundo o autor (...) além disso, o rapaz deveria ser subtraído da companhia das mulheres, especialmente durante o banho, a fim de não travar contacto visual com o corpo feminino. Se possível, durante os anos de infância e juventude, o menino não deveria ver nenhuma mulher, com exceção de sua mãe. [SILVA, Gilvan Ventura. 2010: 14]

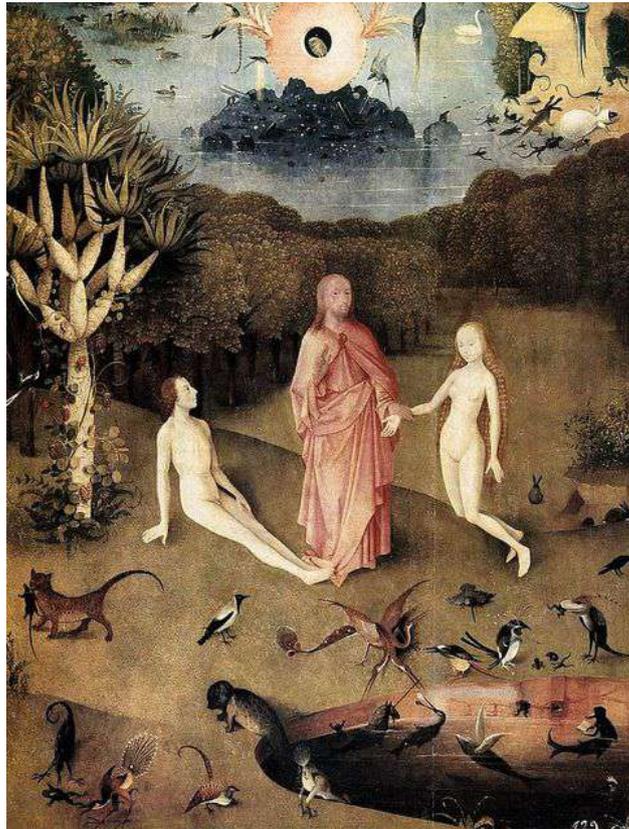


Fig.01 | Adão e Eva por Hieronymos Bosch (1480-1590)

Para Aristóteles tudo o que se encontra quente e seco é superior ao que é frio e húmido, (a parte doente, débil) porque o calor e a secura fomentavam o uso do espírito, da razão, da força, da criatividade e da honestidade, enquanto o frio e a humidade provocavam a baixeza, o desejo desenfreado, a irracionalidade. [LOPES, Maria A. 2017: 31]

Desta forma, o corpo do homem classificava-se como quente e seco, ao invés do da mulher; frio e húmido. [LOPES, Maria A. 2017: 31. No que respeita à gestação, para Aristóteles o papel das mulheres cingia-se a serem ‘incubadoras’. Como seres peculiares e superiores que eram, os homens deveriam apenas gerar homens. No entanto e num quadro acidental (de origem feminina), em determinados momentos, essencialmente frios e húmidos, provocavam a adulteração do sémen e originavam mulheres.

‘The female is a female by virtue of a certain lack of qualities’ said Aristotle, ‘we should regard the female nature as afflicted with a natural defectiveness.’ And St. Thomas for his part pronounced women to be an ‘imperfect man’, an ‘incidental’ being. This is symbolized in Genesis where Eve is depicted as made from what Bossut called ‘a supernumerary bone’ of Adam.⁹

[BEAUVOIR, Simone. 1949: 07]

Não obstante, a contar de finais da Idade Média verifica-se uma nova percepção, a de que a depreciação, e os permanentes insultos remetidos às mulheres, em muito pouco, ou nada, favoreciam a sua conversão em boas cristãs. Nesta conjuntura surgiram textos, que invocam às habilidades que, também elas, possuíam ou poderiam desenvolver e que, prontamente, provocaram argumentos discordantes.

Surge assim, e para persistir no tempo, a intitulada *La querelle des femmes*¹⁰ (a questão da mulher) que é, na sua essência, uma *querelle des sexes* (questão do sexo). Esta ação, que se ramificava em dois sentidos, no primeiro, debates intelectuais, que de 1400 a 1700

⁹ “A fêmea é uma fêmea, em virtude de uma certa falta de qualidades”, disse Aristóteles, “devemos considerar a natureza feminina como afetada por uma deficiência natural.” E St. Thomas, por sua vez, declarou que as mulheres eram um “homem imperfeito”, um ser “acidental”. Isso é simbolizado na Gênesis, onde Eva é retratada como feita a partir do que Bossut chamou de “osso supranumerário” de Adão. (Tradução livre da autora)

¹⁰ La querelle des femmes é o termo usado para descrever uma polémica recorrente, que começou no século XV e continuou até ao século XX, sobre o status das mulheres na sociedade, exigindo igualdade entre homens e mulheres. A sua origem dá-se em França, espalhando-se, posteriormente, por toda a Europa. A discussão era tratada, principalmente, nos círculos intelectuais.

exploravam a natureza das mulheres, e no segundo, já após 1700, com campanhas feministas para a mudança de paradigma social.

Num momento de aprimoramento e aumento da dignidade da pessoa humana, as mulheres não foram, commumente, agraciadas. *Did Women Have a Renaissance?* Questionou-se Joan Kelly-Gadol¹¹ em 1977. E a resposta parece ser: não tiveram. Não em vários sentidos, como por exemplo no não abrangimento em muitas das realizações do Iluminismo, ou até mesmo na sua invisibilidade no que diz respeito aos direitos da condição de cidadão outorgados pelas revoluções liberais.

Num desses cenários da *La querelle des femmes* despontou o folheto quincentista do português Baltazar Dias¹² *A malícia das mulheres* (fig.02), reeditado até ao século XIX, e que reproduz todas essas imagens femininas negativas muito divulgadas.

A obra de Baltasar, enquadra-se numa tendência de impressos de teor misógino, que reporta ao passado e que simula o diálogo de um homem que preconiza a outro sobre os 'perigos' do casamento. Alude ao caso de duas mulheres que se aliam para defraudar e satirizar os maridos e, apoiando-se na Bíblia, censura a mulher e depreende que são inferiores. E segundo Espegel, a emancipação feminina desperta apenas, e por influência do catolicismo:

*(...) año 1986 aparece la carta del Vaticano (siempre tan lejano del espíritu evangélico) titulada Mulieris dignitatem, donde por primera vez se libera a la mujer de la antigua maldición que la presentaba solo como tentadora y cómplice de la serpiente.*¹³

[ESPEGEL, Carmen, 2006: 71]

¹¹ A historiadora americana debruçou-se na temática do Renascimento italiano, enfocada, sobretudo, em Leon Battista Alberti. Dr. Kelly was the author of a widely reprinted article, "Did Women Have a Renaissance?," which was regarded as ground-breaking in the area of historical scholarship, and co-author of a feminist work in family history, "Households and Kin: Families in Flux," a supplemental text for high school students. A collection of her essays, "Women, History and Theory," will were published posthumously by the Chicago University Press. [Artigo escrito por Joan Cook e publicado no New York Times, a 18 de agosto de 1982: 05]

¹² Poeta e dramaturgo da Madeira (século XVI). Sabe-se que é madeirense porque a determinada altura faz uma petição a D.Jão III, assinando "Cego, da ilha da Madeira". [Excerto retirado do trabalho audiovisual: *Conheça melhor quem era Baltazar Dias*, publicado a 02 de Março de 2018 pela RTP]

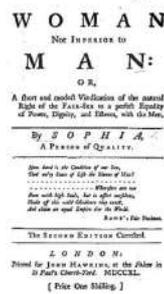
¹³ Em 1986, aparece a carta do Vaticano (sempre tão distante do espírito evangélico) intitulada *Mulieris dignitatem*, onde pela primeira vez a mulher é libertada da antiga maldição que a apresentava apenas como sedutora e cúmplice da cobra. (Tradução livre da autora)



03



04



Figuras 02, 03 e 04

Capa do folheto quincentista "Malícia das mulheres" de Baltazar Dias;

Capa do primeiro de três livros, escritos por Poullain de la Barre em 1673: "A igualdade dos sexos". O autor rejeitava a ideia de que a mente masculina e feminina diferiam, reiterando que "a mente não tem sexo";

Capa da obra "Woman not inferior to Man: or, a short and modest Vindication of the natural Right of the Fair-Sex to a perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with the Men." por Sophia, A Person of Quality (heterônimo usado por Jacob Robinson) em 1743.



O CORPO, O GÉNERO, O SEXO

Não é o ângulo que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada. De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einstein.

OSCAR NIEMEYER EM AS CURVAS DO TEMPO | 2000

*Los planos de obra tienen el carácter de dibujos anatómicos. Muestran algo del misterio y de la tensión interna que el cuerpo arquitectónicamente, ensamblado ya no revela sin más: el arte del ensamblaje, las geometrías ocultas, la fricción de los materiales, las fuerzas internas de los soportes y apoyos, el trabajo humano incorporado a las cosas.*¹⁴

[ZUMTHOR, Peter, 2004 : 18]

O corpo não é apenas o organismo que nos limita com o exterior, é o reflexo das nossas expectativas pessoais em relação à sociedade, é a ‘parte visível’ que mostra aos outros o nosso grau de assimilação das normas e dos dogmas, permite-nos encaixar num coletivo social. Podemos então dizer, que o corpo é como que o ‘meio de transporte’ do significado que uma pessoa dá à sua existência, *existe una estrecha ligazón entre el cuerpo físico y el social*. [CORTÉS, José Miguel, 2006: 131].

Cerramos os olhos e somos apenas corpo. Mesmo nessa dimensão começamos a ter a consciência de que tudo aquilo que poderá acontecer em seguida dependerá de nosso corpo e de nossa presença naquele espaço. Caminhar, fatigar, suar, furar-se nos espinheiros, mas também deslocar pedras e alinhá-las, e depois inventar utensílios. Construir o espaço à nossa volta como uma produção externa a nosso corpo.

[CARERI, Francesco. 2017: 115]

Indevelmente, a importância da figura humana, ultrapassa o papel de dar escala à Arquitetura, ela ocupa o espaço arquitetónico, um espaço que é, em muitos aspetos, um reflexo do corpo, tanto no que concerne às questões de proporção quanto às questões de sistemas. *‘Anatomy is destiny’, said Freud; and this phrase is echoed by that of Merleau-Ponty: ‘The body is generality’*.¹⁵ [BEAUVOIR, Simone. 1949: 138]

¹⁴ Os planos de trabalho têm o caráter de desenhos anatómicos. Mostram-nos um pouco do mistério e da tensão interna que o corpo arquitetonicamente montado já não revela: a arte da montagem, geometrias ocultas, atrito de materiais, forças internas de suportes e apoios, trabalho humano incorporado às coisas. (Tradução livre da autora)

¹⁵ “Anatomia é destino”, disse Freud; e esta frase é repetida por Merleau-Ponty: “O corpo é generalidade”. (Tradução livre da autora)

Podemos considerar o sistema de regras que o Renascimento estabeleceu, como a base da Arquitetura. Os textos renascentistas, que recorreram aos escritos do arquiteto romano Vitruvius, estabeleceram um discurso logo e antropocêntrico, uma vez que posiciona a estrutura masculina no núcleo das configurações arquitetônicas. Assim, a fisionomia masculina foi designada para a representação na matriz arquitetônica. *Em toda a história da arquitetura, a mulher tem sido substituída/deslocada não só em um plano social geral, mas de modo mais específico no plano da relação do corpo com a arquitetura.* [AGREST, Diana, 1988: 587].

Deste modo, o discurso renascentista instituiu, prontamente, uma relação entre o corpo e a natureza, isto, por meio de noções de harmonia e perfeição, usando a proporção e a medida sublime. Essas medidas e proporções, já descritas, são fundamentais para humanizar os espaços arquitetônicos, mas há uma conexão ainda mais literal entre a Arquitetura e o corpo humano.

Ambos, a Arquitetura e o corpo humano são compostos de sistemas. Sistemas estruturais ou esqueléticos que permitem que o edifício ou o corpo permaneçam.

A relação entre a arquitetura e o corpo humano tornou-se particularmente relevante no momento em que a questão do centro - uma preocupação que perpassa toda a história da arte e da arquitetura, nos seus diversos papéis simbólicos - adquiriu um significado muito específico.

[AGREST, Diana. 1988: 38]

Leonardo Da Vinci produziu um sem fim de desenhos experimentais e pesquisas exaustivas sobre o corpo humano. Num dos seus muitos diários, desenhou a conhecida figura que aparece inscrita numa circunferência e num quadrado —ambas figuras geométricas perfeitas — com o seu ponto gravitacional no centro — o umbigo —, o Homem Vitruviano. Este, que foi baseado na passagem de Vitruvius no seu terceiro livro — de uma série de dez —, denominado *De Architectura*, nele descreve as proporções do físico humano, onde reiterou que o corpo humano é, como que, uma espécie de templo, acrescentando que certas proporções são os ideais que devem ser refletidos na Arquitetura.



Fig.05 | *Dorifero* de Policleto (Cópia do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles)

A ideia do homem como uma expressão perfeita derivada do tratamento adequado de simetria e proporção, não foi, no entanto, pioneira na época de Leonardo. Protágoras¹⁶ havia expressado já que o homem *é a medida de todas as coisas*. E Policleto¹⁷, com a sua escultura Canon e Dorífero (fig.05), propõe e expressa a sua proposta de proporções ideais da figura humana.

*El cuerpo humano como objeto del arte contemporáneo. ¿Se trata de preguntas que aspiran a lograr un conocimiento o una revelación, o más bien el propio cuerpo es una garantía de la propia identidad, que únicamente se sigue consiguiendo si yo me veo en el espejo o con los ojos de los otros? Llaman mi atención una serie de resplandecientes objetos de vidrio, de volúmenes sin cantos y con formas suaves. Redondeces elegantemente tensadas, que abomban en determinados puntos los volúmenes fundamentalmente geométricos, cuyas siluetas me recuerdan las largas líneas de los dibujos de desnudos de Auguste Rodin, que confieren a los objetos la cualidad de esculturas. Modelos arquitectónicos. Modelos. Cuerpos hermosos. Se celebra su superficie, su piel, que rodea los cuerpos herméticamente y sin mácula.*¹⁸

ZUMTHOR, Peter, 2004: 51]

Ou como corrobora Bourdieu:

Todo, en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo para otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros. La relación con el propio cuerpo no se reduce a un ‘imagen del cuerpo’, es decir, a la representación subjetiva (self-image), asociada a un grado determinado de self-esteem, que un agente tiene de sus efectos sociales (de su seducción, de su encanto, etc.) y que

¹⁶ Protagoras is an outstanding representative of relativism. “Man is the measure of all things, of things which are, that they are, and things which are not (...) I can know nothing of the gods, whether they are or whether they are not (...)” [SIMONYI, Károly. 1978: 55]

¹⁷ Polykleitos Doryphoros also betrays an enthusiasm for measurement and number, which were preoccupations, even obsessions, of the fifth-century intellectual culture. Several fragments from Polykleitos treatise, “The Canon” - probably written to accompany the Doryphoros, which embodied canonical principles (as did other Polykleitan statues like the Diadoumenos) - betray this interest. [TANNER, Jeremy. 2006: 164]

¹⁸ O corpo humano como objeto da arte contemporânea. São essas perguntas que aspiram a alcançar um conhecimento ou uma revelação, ou melhor, o próprio corpo é uma garantia da sua própria identidade, que só pode ser alcançada se eu me vir no espelho ou com os olhos dos outros? A minha atenção é atraída para uma série de objeto de vidro brilhante, volumes sem bordas ou formas suaves. Contornos elegantemente tensos, que dominam, em certos pontos, os volumes fundamentalmente geométricos, cujas silhuetas me lembram as longas linhas dos desenhos nus de Auguste Rodin, que dão aos objetos a qualidade das esculturas. Modelos de Arquitetura. Modelos. Corpos bonitos. Celebra-se a sua superfície, a sua pele, que envolve os corpos firmemente e sem mácula. (Tradução livre da autora)

*constituye en lo esencial a partir de la representación objetiva del cuerpo, feed-back descriptivo y normativo remitido por los otros (parientes, iguales, etc.).*¹⁹

[BOURDIEU, Pierre. 1999: 83]

Outra evidência da invisibilidade do gênero feminino é-nos apontada num dos princípios mais conhecidos e universalmente aceites de Le Corbusier, o *Modulor*²⁰. Segundo o arquiteto, trata-se de um sistema de medições organizadas a partir da matemática e da escala humana, mas que, na realidade, propõe adaptar todas as construções arquitetónicas às dimensões do homem.

*En 1942 el modular tiene una altura de 1,829; cuatro años más tarde, en 1946 la altura del modulo pasa a 1,75m; es decir que se basa sólo en las medidas del hombre y se da por hecho que representa e incluye a las mujeres.*²¹

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 57]

Isto é, tal como Da Vinci com o *Homem Vitruviano*, Corbusier baseou-se, apenas e só, nas medidas do homem e é dado como certo que integra a mulher, uma vez que é, erroneamente, generalizado para a anatomia humana.

¹⁹ Tudo, na génese do hábito feminino e nas condições sociais da sua atualização, contribui para tornar a experiência feminina do corpo o limite da experiência universal de um corpo para outro, exposta incessantemente à objetividade operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. A relação com o próprio corpo não se reduzem a uma 'imagem corporal', ou seja, à representação subjectiva (self-image), associada a um certo grau de auto-estima, que um agente tem de seus efeitos sociais (de sedução, charme, etc.) e que se constitui, em essência, da representação objetiva do corpo, feed-back descriptivo e normativo remetido pelos demais (parentes, iguais, etc.). (Tradução livre da autora)

²⁰ Sistema de medidas harmónicas sustentadas na escala humana e na secção áurea, utilizado universalmente na Arquitetura e na Mecânica. Sobre este estudo, Le Corbusier escreveu dois livros, o *Modulor 1: Le Modulor. "Le Modulor; essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique."* 1950; e o *Modulor 2: Le Modulor. Modulor 2, 1955 (la parole est aux usagers) Suite de "Le Modulor"* 1958.

No começo, havia sexo e género. Aqueles de nós que ensinaram cursos nesta área, no final dos anos 1960 e início de 1970, tiveram o cuidado de distinguir um do outro. Sexo, dissemos aos estudantes, é o que nos foi atribuído pela biologia: anatomia, hormonas e fisiologia. O género, dizíamos, era um status alcançado: o que é construído por meios psicológicos, culturais e sociais.

[WEST, Candace, ZIMMERMAN, Don, 1987: 125]

Somos, desde tenra idade, envoltos em teorias sobre o género. Este, que está presente nas mais diversas áreas da nossa vida, e é chamado a explicar tudo (ou quase), desde estilos de condução até preferências alimentares.

Os estudos de género iniciam nas universidades norte-americanas na década de 1970 e espalharam-se pelas universidades de todo o mundo, incorporados às ciências humanas. Para as estudiosas do género, nenhuma das correntes teóricas (marxismo, funcionalismo, estruturalismo) tinha conseguido dar conta de explicar a opressão das mulheres.

[GARCIA, Carla Cristina. 2015: 28]

O género está tão, profundamente, incorporado nas nossas entidades, ações, crenças e desejos, que o percebemos como incontestável. Assim, a sociedade está submergida com ideias sobre género, e essas, são tão corriqueiras, que interpretamos como certa a sua verdade absoluta. Por consequência, aceitamos o ditado comum como facto científico.

(...) uma das consequências mais significativas que esses estudos provocaram foi uma crise de paradigmas: quando as mulheres surgem nas ciências sociais, seja como objeto de investigação ou como pesquisadoras, colocaram em xeque todas as teorias estabelecidas. Questionavam a validade das pesquisas, a suposta neutralidade dos termos, das teorias e as pretensões da universalidade e dos seus modelos. A introdução dos estudos de género supôs uma redefinição de todos os grandes temas das ciências sociais.

[GARCIA, Carla Cristina. 2015: 38]

Não obstante, temos as incumbência de presumir mais além do que parece ser do senso comum, para descobrir, não apenas, a verdade e o que poderá estar por trás dela, mas também o motivo pelo qual, a mesma, se tornou de senso comum. É precisamente pelo género parecer intrínseco, e as crenças sobre ele parecerem ser verdades óbvias inquestionáveis, que precisamos dar um passo atrás e examinar o género a partir de uma nova perspectiva. Fazê-lo requer que saíamos da zona de conforto e questionemos algumas das nossas crenças mais elementares.

Associam-se ao género as diferenças culturais entre homens e mulheres, essas que, são essenciais, dado que em que muitas delas não têm apenas uma origem biológica, senão também cultural.

Deve-se destacar que, desde as últimas décadas do século xx, outros atores começaram a ter protagonismo e ser reconhecidos: os movimentos sociais urbanos formados por comunidades de bairro, feministas e ecológicas, organizações populares e não governamentais — enfim, os habitantes das cidades, especialmente seus moradores mais frágeis e precários e aqueles mais conscientizados.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 36]

O vínculo entre Arquitetura e género, avoluma-se com a separação social entre o género e sexo. Consideramos algumas Revoluções como estruturantes: a Industrial, como Françoise Choay indica, *premières décades du XIX e siècle le moment où la société industrielle commençait à prendre conscience de soi et à mettre ses réalisations en question*²² [CHOAY, Françoise. 1965: 09], a Francesa e a Americana. É precisamente destas, que surge a segregação do trabalho, a par da mudança e percepção da esfera do género.

No *Arquitetura e Política: ensaios para mundos alternativos*, Zaida e Montaner apontam que:

²² Nas primeiras décadas do século XIX, a sociedade industrial começou a se tornar auto-consciente e a questionar suas realizações. (Tradução livre da autora)

A moradia desempenhou um papel fundamental no processo de transformação social resultante da Revolução Industrial e foi a base das metrópoles industriais do século XX. (...) Em meio a esse processo e à dedicação aos bairros de moradia popular, os arquitetos europeus do começo do século XX conseguiram situar-se no centro do projeto da cidade, que, no século XIX, estivera nas mãos de médicos higienistas, engenheiros militares e civis, políticos e chefes de polícia.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 38]

E acrescentam:

A conquista desse lugar decisivo no projeto da grande cidade não só substituiu esses engenheiros, higienistas e chefes de polícia, como também os mestres de obras e outros técnicos que tinham projetado as moradias e as arquiteturas consideradas de segunda classe em cidades e povoados ao longo de todo o século XIX. Os arquitetos conseguiram que isso ocorresse porque puderam outorgar uma forma tipológica, morfológica, tecnológica e urbana a uma busca coletiva de décadas em torno do higienismo, do funcionalismo, da ordem urbana e do controle.

[*ibidem*: 41]

Assim, o género é resultado de uma organização com base na aprendizagem, e as imagens estereotipadas da mulher e do homem, e as opiniões de, supostas, qualidades masculinas e femininas, impõem-se ao ser humano a partir do momento em que nasce.

El género, en oposición a lo que comúnmente se entiende por sexo (constitutivo biológico), es una categoría social producto de la interpretación cultural que cada sociedad ofrece sobre las expectativas, haberes y deberes que cada sujeto reconstruye desde su propia experiencia de socialización: «lo que se espera de mí», siendo mujer u hombre, los compromisos o prohibiciones de los que «he de hacerme cargo» en caso de seguir lealmente los mandatos de género. Todo un universo de lenguajes, apoyados por una distribución de lugares, de tiempo y espacio, todos ellos detectables en el microcosmos de la vivienda.²³

[MURILLO, Soledad. 2018: 03]

²³ O género, em oposição ao que é comumente entendido por sexo (constitutivo biológico), é o produto da interpretação cultural que cada sociedade oferece sobre as expectativas, bens e deveres que cada sujeito reconstrói a partir da sua própria experiência de socialização: "o que se espera de mim", sendo mulher ou homem, os compromissos ou proibições que eu "tenho que cuidar" no caso de seguir fielmente os mandatos de género. Todo um universo de línguas, suportado por uma distribuição de lugares, tempo e espaço, todos detetáveis no microcosmo da casa. (Tradução livre da autora)

1.3 | DO SEXO

La división entre los sexos parece estar ‘en el orden de las cosas’, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes ‘sexuadas’), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción.²⁴

[BOURDIEU, Pierre. 1999: 21]

Por vezes há dificuldade em perceber, exatamente, o que se entende pelo termo ‘género’ e em que é que ele difere do termo, estreitamente relacionado a ele, ‘sexo’.

Como já constatado, ao género atribuem-se os formas de atuar e condições sociais, que um determinado paradigma considera pertinente para ambos. Enquanto, ao ‘sexo’ se atribuem as características estritamente biológicas e fisiológicas que definem homens e mulheres.

La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo.²⁵

[*ibidem*: 24]

Desta forma, pode-se dizer que há um número, considerável, de características psicológicas relacionadas, de uma forma muito natural, ao sexo do indivíduo, dividindo as qualidades humanas em duas categorias genéricas: o feminino e o masculino. Esta ideia permanece ainda hoje, apesar da linha divisória entre ambas as classificações a nível mental já não se encontrar tão claramente desenhada.

²⁴ A divisão entre os sexos parece estar “‘na ordem das coisas’, como às vezes se diz para nos referi-mos ao que é normal e natural, a ponto de ser inevitável: ocorre ao mesmo tempo, no seu estado objetivo, tanto nas coisas (na casa, por exemplo, com todas as suas partes ‘sexuadas’), como no mundo social e, num estado incorporado, nos corpos e hábitos dos seus agentes, que funcionam como sistemas de esquemas perceptivos, tanto de pensamento como de ação. (Tradução livre da autora)

²⁵ A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre os corpos masculino e feminino, e, especialmente, a diferença anatómica entre os órgãos sexuais, pode aparecer como justificação natural para a diferença socialmente estabelecida entre os sexos, e em especial, na divisão sexual especial do trabalho. (Tradução livre da autora)

Cada vez mais, as chamadas características ‘masculinas’ encontram-se nas mulheres, assim como as ‘femininas’ se manifestam nos homens. Antes de tudo, ser homem ou mulher biológica, psicológica, e socialmente, não implica necessariamente ser considerado ‘feminino’ ou ‘masculino’, pois, estas características podem ser associadas a ambos. *Masculine and feminine traits are discovered not only in members of both sexes but in the same individual (...) the ‘masculine’ side of the women and the ‘feminine’ side of the man are repressed, at a sometimes great cost to the personality as well as a loss to society.*²⁶ [Bousfield *apud* (KLEIN, Viola 1989: 57)].

Naturalmente, através da participação, cada vez mais ativa, da mulher na sociedade e da execução de tarefas e funções, supostamente, masculinas, a mulher desenvolveu características, até então, encaradas como predominantemente masculinas, corroborando que tais características não advêm do sexo da pessoa, mas surgem da posição social que tal indivíduo ocupa.

*Al quedar excluidas del universo de las cosas serias, de los asuntos politicos, y sobre todo económicos, las mujeres han permanecido durante mucho tiempo encerradas en el universo doméstico y en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades (maternales ante todo) que, aunque sean aparentemente reconocidas y a veces ritualmente celebradas, solo no en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, (...) así es como una parte muy importante del trabajo doméstico que incumbe a las mujeres.*²⁷

[BOURDIEU, Pierre. 1999: 121]

Assim, a mulher veio adquirir um número considerável de novas atividades, porém, sem nunca abandonar as anteriores. *Of the traditional feminine functions none has completely disappeared, (...) domestic work no longer occupies a central position in the life of*

²⁶ Os traços masculinos e femininos são descobertos não apenas em membros de ambos os sexos, mas no mesmo indivíduo (...) o lado ‘masculino’ das mulheres e o lado ‘feminino’ do homem são reprimidos, às vezes com um grande custo para a personalidade, bem como uma perda para a sociedade. (Tradução livre da autora)

²⁷ Por serem excluídas do universo das coisas sérias, de questões políticas e principalmente econômicas, as mulheres permanecem trancadas no universo doméstico e nas atividades associadas à reprodução biológica e social da linhagem; atividades (maternas acima de tudo) que, embora aparentemente reconhecidas e às vezes ritualmente celebradas, não apenas na medida em que permaneçam subordinadas às atividades de produção, (...) é assim que uma parte muito importante do trabalho doméstico que diz respeito às mulheres. (Tradução livre da autora)

*middle-class women (...) but rather she is expected to be capable of doing housework with her left hand, so to speak, and must never be monopolized by it.*²⁸ [KLEIN, Viola, 1989: 176].

Um dos fatores, primordiais, referido como impeditivo do progresso da criatividade feminina é o trabalho doméstico, não só pela repetição, morosidade e esforço físico que requer, mas também pelo estado mental que produz. (...) *the average housewife, who has constantly to diffuse her attention on various matters to keep her house in order. Indeed, housekeeping is perhaps a real education in the diffusion of thought.*²⁹ [Rosenau *apud* (Jarviluoma, Moisala e Vilkkko 2003: 45)].

Apesar da atmosfera hostil, que culminou no século XIX, e do desencorajamento ininterrupto da sua produção criativa, foram várias as mulheres que protagonizaram produções brilhantes, que deixaram a sua marca nas mais distintas áreas do conhecimento e atividade humana. Destituindo-se das diferenças fisiológicas, sendo que não existem evidências do foro científico que indiquem divergências marcantes entre as capacidades mentais e as habilidades do homem e da mulher.

Mesmo quando possa parecer existir uma tendência para a mulher ser mais emocional e pessoal nos seus interesses, não é certo que isso seja inato.

*Se entiende por mundo productivo aquel en el que las actividades realizadas son públicas, visibles y por las cuales se recibe remuneración monetaria. Y por mundo reproductivo, aquellas actividades sin remuneración monetaria y relacionadas con el cuidado y mantenimiento del hogar y las personas.*³⁰

[MUXÍ, Zaida. 2018: 22]

²⁸ Das funções femininas tradicionais, nenhuma desapareceu completamente, (...) o trabalho doméstico não ocupa agora uma posição central na vida das mulheres de classe média (...), mas espera-se que ela seja capaz de realizar tarefas domésticas com a mão esquerda, e nunca deve ser monopolizada por ela. (Tradução livre da autora)

²⁹ A dona-de-casa comum, precisa constantemente de concentrar a sua atenção em vários assuntos, para manter sua casa em ordem. De fato, a limpeza é talvez uma verdadeira educação na difusão do pensamento. (Tradução livre da autora)

³⁰ Entende-se por mundo productivo aquele em que as atividades realizadas são públicas, visíveis e pelas quais é recebida remuneração monetária. E pelo mundo reproductivo, aquelas atividades sem remuneração monetária e relacionadas ao cuidado e manutenção do lar e das pessoas. (Tradução livre da autora)

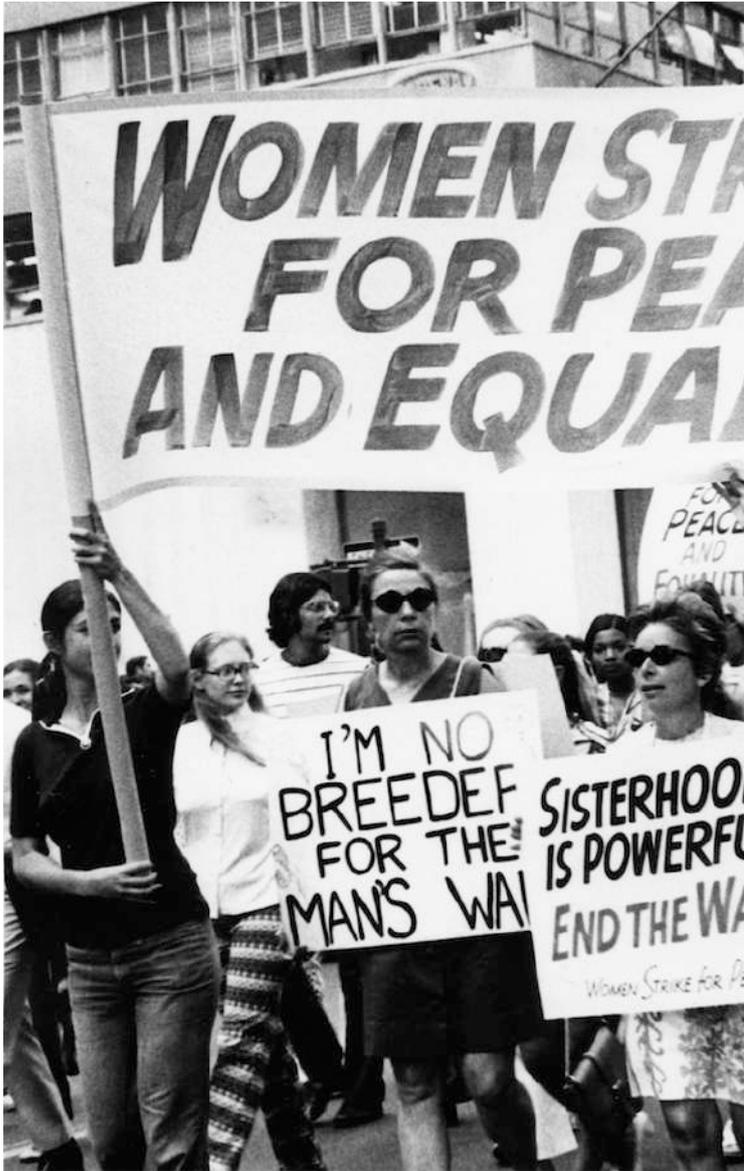
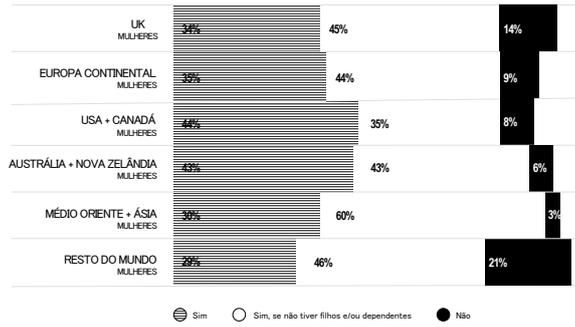


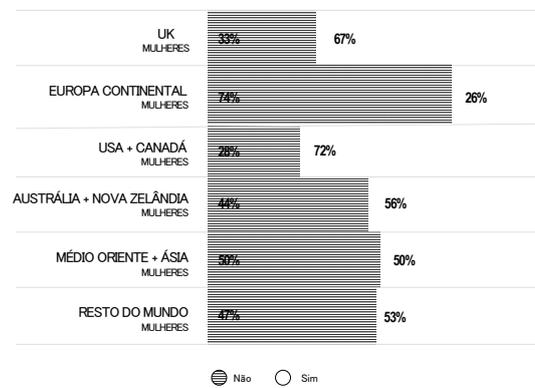


Fig. 07 | Women strike for peace and equality, 26 Agosto de 1970 em Nova Iorque.

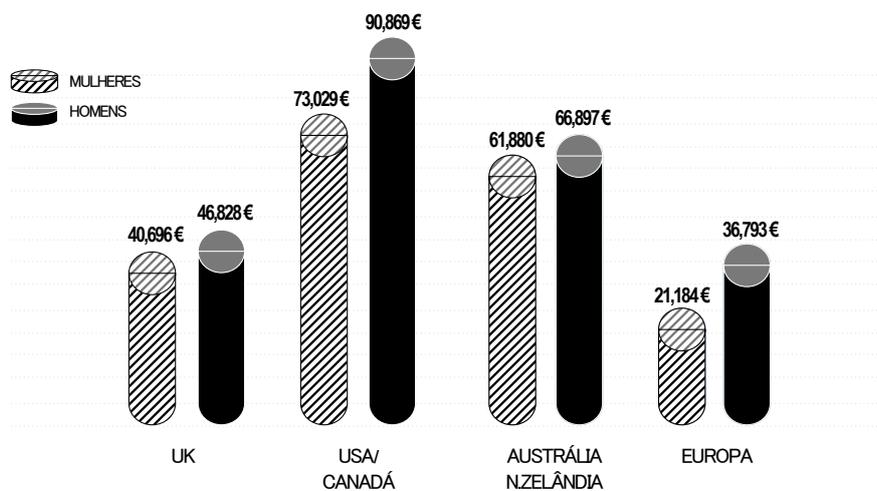
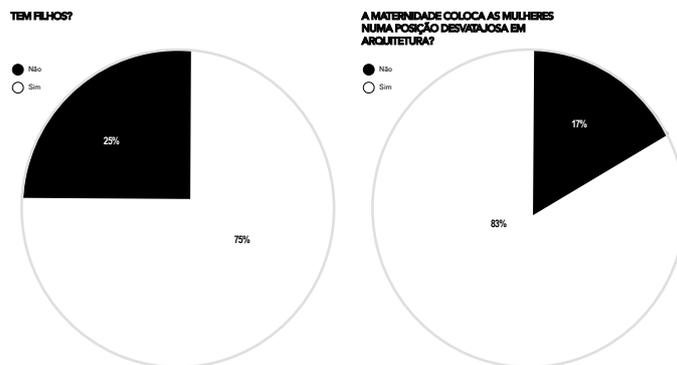
PENSA QUE AS MULHERES PODEM TER UM BOM EQUILÍBRIO ENTRE TRABALHO E VIDA PESSOAL EM ARQUITETURA?



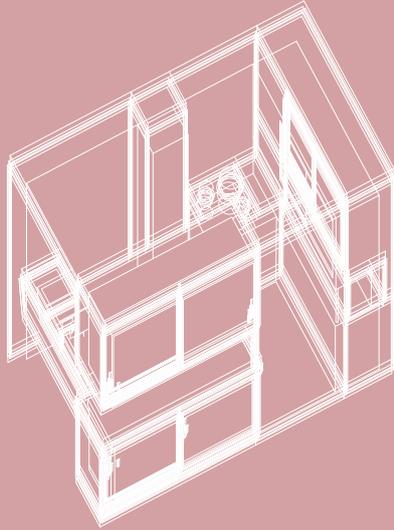
TEM REVISÕES REGULARES DE DESENVOLVIMENTO DE CARREIRA (PROMOÇÕES)?



Gráficos 1 e 2 | Dados retirados do Women in Architecture survey, de 2017. Produção própria.



Gráficos 3 e 4 | Dados retirados do *Women in Architecture survey*, de 2017.
Produção própria.



A CIDADE, A CASA, A COZINHA

A história da cidade é também a história da arquitetura; mas a história da arquitetura é, quando muito, um ponto a partir do qual a cidade pode ser vista

ALDO ROSSI EM A ARQUITETURA DA CIDADE

Aldo Rossi tem uma visão holística da cidade, e explica-o afirmando que:

A cidade não é, por natureza, uma criação que possa ser reduzida a uma só ideia básica. Isso é verdade para a metrópole moderna, mas também o é para o próprio conceito de cidade, que é a soma de muitas partes, bairros e distritos, muito diferentes e diferenciados nas suas características formais e sociológicas.

[ROSSI, Aldo. 2001: 66]

A casa é privada em contraposição com a rua, que é pública, ou essa é a simplificação à qual estamos habituados. O que é que isso implica para o público? A ideia da esfera pública de Habermas³¹ é a de um cenário ou fórum de debate e deliberação discursiva em que 'indivíduos particulares' discutem questões de 'relevância pública' ou de 'interesse comum'. *Em cada cidade há algo que tudo liga, em justificação recíproca; simultaneamente, há algo que tudo distancia, por múltiplas influências e exotismos evidentes.* [SIZA, Álvaro, 2009: 175].

Não obstante, para Nancy Fraser³² a ideia deve ser matizada, dado que nem todos têm acesso igual ao discurso público. À vista disso, existe um 'protocolo', um discurso aceite, uma normalização de como e do que se trata na esfera pública, dando origem a um posicionamento hegemónico e dominante. Isto, decorre da fala, não apenas de um discurso entendido como linguística, mas como forma de aceder, participar e se performar no espaço.

La ciudad contiene más de lo que puede describirse. Un labirinto de luz y oscuridad, la ciudad agota la capacidad de descripción e imaginación del ser humano: el desorden juega contra el orden, lo accidental contra lo regular, la sorpresa contra la anticipación. Las funciones y las actividades se rozan y se entrelazan creando contradicciones, paradojas y una excitación de naturaleza

³¹ À medida que as pessoas privadas se tornavam públicas, a própria esfera pública assumia formas de fechamento privado (...). O debate crítico e racional do público também se tornou uma vítima desta 'refeudalização'. A discussão como forma de sociabilidade deu lugar ao fetichismo do envolvimento na comunidade por si só. [HABERMAS, Jürgen. 1962: 158].

³² A filósofa Nancy Fraser, questiona, extensamente, a teoria do alemão Habermas, a partir de uma teoria crítica feminista.

erótica.³³

[PALLASMAA, Juhani, 2016: 47]

Thomas Morus, na sua obra literária *Utopia*³⁴, não distinguia a mulher do homem, na sua aptidão para determinadas posições, perseguindo sempre um bem maior, a igualdade.

Mas mandar embora contra sua vontade uma mulher, que não cometeu nenhuma falta, apenas porque uma enfermidade atingiu seu corpo, é o que eles absolutamente não admitem, julgando bárbaro abandonar alguém no momento em que mais teria necessidade de assistência, e privar a velhice, mãe das doenças e doença ela mesma, da sólida fidelidade com que ela contava.

[MORUS, Thomas. 1997: 162]

Todavia, até ao Renascimento, as mulheres aderiram às virtudes do homem e da família e, acima de tudo, à terra, como aponta Carla Garcia na *Breve História do Feminismo*:

Até ao Renascimento a ideia que imperava era a de uma profunda desigualdade, tanto das capacidades intelectuais e cognitivas entre homens e mulheres, quanto da função dos dois sexos em relação aos papéis sociais. (...) No Renascimento ouviam-se os ecos medievalistas, que consideravam a mulher um ser inferior. Bispos e teólogos defenderam que a mulher é 'naturalmente' inferior ao homem, destinada a obedecer-lhe e, por isso, não podia exercer funções de poder, como o sacerdócio. Questionado se o escravo libertado poderia ser sacerdote, São Tomás de Aquino respondeu que sim, pois o escravo é 'socialmente inferior', enquanto a mulher é 'naturalmente inferior'.

[GARCIA, Carla Cristina. 2015: 25]

Ou como corrobora Bourdieu:

Sabiendo, por tanto, que el hombre y la mujer son vistos como dos variantes, superior e inferior, de la misma fisiología, se entiende que hasta el Renacimiento no se disponga de un término anatómico para describir detalladamente el sexo

³³ A cidade contém mais do que pode ser descrito. Um labirinto de luz e escuridão. A cidade esgota a capacidade de descrição e imaginação do ser humano: a desordem joga contra a ordem, o acidental contra o regular, a surpresa contra a antecipação. Funções e atividades esfregam-se e entrelaçam-se criando contradições, paradoxos e uma excitação de natureza erótica. (Tradução livre da autora)

³⁴ É preciso distinguir entre utopistas e utopianos, ou seja, entre utopias abstratas e concretas (...). O pensamento utopista explora o impossível, enquanto o utopiano libera o possível. [LEFEBVRE, Henri. 1997: 7]

*de la mujer, que se representa como compuesto por los mismos órganos que el del hombre, pero organizados de otra manera. Y también que, como muestra Yvonne Knibiehler, los anatomistas de comienzos de siglo XIX, prolongando el discurso de los moralistas, intenten encontrar en el cuerpo de la mujer la justificación del estatuto social que le atribuyen en nombre de las oposiciones tradicionales entre lo interior y lo exterior, la sensibilidad y la razón, la pasividad y la actividad.*³⁵

[BOURDIEU, Pierre. 1999: 28]

A natureza da terra constituía uma concepção feminina ou feminização da natureza como a ‘mãe-terra’. É da Renascença, com a revolução científica e industrial, quando o eclipse do conhecimento feminino começou com o cientificismo masculino, que submeteu a natureza à exploração, até ao esgotamento dos seus recursos. Para Kelly-Gadol:

*To take the emancipation of women as a vantage point is to discover that events that further the historical development of men, liberating them from natural, social, or ideological constraints, have quite different, even opposite, effects upon women. The Renaissance is a good case in point. (...) Yet precisely these developments affected women adversely, so much so that there was no renaissance for women – at least, not during the Renaissance.*³⁶

[GADOL, Joan Kelly. 1986: 19]

Pode-se considerar a cidade, produto do Homem, e para Norberg-Schulz:

Man-made places are related to nature in three basic ways. Firstly, man wants to make the natural structure more precise. That is, he wants to visualize his ‘understanding’ of nature, expressing the existential foothold he has gained. To achieve this, he builds what he has seen. Where nature suggests a delimited space he builds an enclosure; where nature appears centralized he erects a mal; where nature indicates a direction, he makes a path. Secondly, man has to complement

³⁵ Sabendo, portanto, que homens e mulheres são vistos como duas variantes, superior e inferior, da mesma fisiologia, entende-se que até o Renascimento não há termo anatómico para descrever detalhadamente o sexo das mulheres, composto pelos mesmos órgãos que o homem, mas organizado de outra maneira. E também que, como mostra Yvonne Knibiehler, os anatomistas do início do século XIX, prolongando o discurso dos moralistas, tentam encontrar no corpo da mulher a justificativa do estatuto social que lhe é atribuído em nome das oposições tradicionais entre o interior e o exterior, a sensibilidade e a razão, a passividade e a atividade. (Tradução livre da autora)

³⁶ Tomar a emancipação da mulher como um ponto de vantagem é descobrir que houveram momentos que favoreceram o desenvolvimento histórico dos homens, libertando-os de restrições naturais, sociais ou ideológicas, têm efeitos bastante diferentes, até opostos, sobre as mulheres. O Renascimento é um bom exemplo disso. (...) No entanto, precisamente esses desenvolvimentos afetaram negativamente as mulheres, tanto que não houve renascimento para as mulheres - pelo menos não durante o Renascimento. (Tradução livre da autora)

*the given situation, by adding what it is 'lacking'. Finally, he has to symbolize his understanding of nature (including himself). A natural carácter is for instance translated into a building whose properties somehow make the carácter manifest.*³⁷

[NORBERG-SCHULZ, Christian. 1979: 17]

E, segundo o norueguês, a intervenção do Homem na paisagem pode ser descrita em três princípios, sendo eles o da relação com a natureza e com o construído, previamente vislumbrado por ele — o homem —, ou seja, o visual; o complementar, que visa o aprimoramento da envolvente com o objetivo de prosperar e conseqüentemente atingir melhores condições de vida; e o simbólico, que procura gerar novas significações para o lugar, conferindo-lhe um carácter de singularidade.

E, de acordo com Henri Lefebvre, existem três períodos determinantes na análise crítica à cidade, o primeiro:

A indústria e o processo de industrialização assaltam e saqueiam a realidade urbana pré-existente, até destruí-la pela prática e pela ideologia, até extirpá-la da realidade e da consciência. Conduzida segundo uma estratégia de classe, a industrialização comporta-se como um poder negativo da realidade urbana: o social urbano é negado pelo económico industrial.

[LEFEBVRE, Henri. 2008: 28]

O segundo, que é, de certa forma, coincidente ao primeiro:

A urbanização amplia-se. A sociedade urbana generaliza-se. A realidade urbana, na e por sua própria destruição, faz-se reconhecer como realidade sócio-económica. Descobre-se que a sociedade inteira corre o risco de se decompor se lhe faltarem a cidade e a centralidade: desapareceu um dispositivo essencial para a organização planificada da produção e do consumo.

[*ibidem*: 28]

E não menos importante, o terceiro período, que se:

³⁷ Lugares criados pelo homem estão relacionados à natureza de três maneiras básicas. Em primeiro lugar, o homem quer tornar a estrutura natural mais precisa. Ou seja, ele deseja visualizar seu 'entendimento' da natureza, expressando a base existencial que conquistou. Para conseguir isso, ele constrói o que viu. Onde a natureza sugere um espaço delimitado, ele constrói um recinto; onde a natureza parece centralizada, ele ergue um 'mal'; onde a natureza indica uma direção, ele faz um caminho. Em segundo lugar, o homem precisa complementar a situação em questão, acrescentando o que está em 'falta'. Finalmente, ele tem que simbolizar a sua compreensão da natureza (incluindo ele próprio). Um carácter natural é, por exemplo, traduzido em um edifício cujas propriedades de alguma forma tornam o carácter de manifesto. (Tradução livre da autora)

Recontra ou reinventa-se (não sem sofrer com a sua destruição na prática e no pensamento) a realidade urbana. Tenta-se restituir a centralidade. Teria desaparecido a estratégia de classe? Não se sabe ao certo. Ela modificou-se. As centralidades antigas, a decomposição dos centros são por ela substituídas pelo centro de decisão. É assim que renasce a reflexão urbanística. Esta sucede a um urbanismo sem reflexão. Os senhores reis e príncipes não tiveram outrora necessidade de uma teoria urbanística para embelezar as suas cidades. Bastava a pressão que o povo exercia sobre os seus senhores e também a presença de uma civilização e de um estilo para que as riquezas provenientes do labor desse povo fossem investidas em obras.

[*ibidem*: 28]

O fascínio de cada cidade — o sempre diferente fascínio — irresistivelmente nos obriga a adoptá-la, ou ela nos adopta. [SIZA, Álvaro, 2001: 04].

*Entre as múltiplas referências que Rossi utiliza, umas das mais importantes é o livro de Kevin Lynch, *A imagem da cidade* (1960). (...) Os conceitos de 'caminho', 'limite', 'bairro', 'nó' e 'marco', introduzidos por ele, exercem grande influência até hoje. Rossi refere-se também a todo um filão da tratadística clássica sobre a cidade — Poète, Lavedan, Halbwachs —, e utiliza o conceito de 'alma da cidade', tomando-o emprestado do geógrafo Vidal de la Blanche, fundador da Escola Regional Francesa. Trata-se de uma ideia sintonizada com a concepção de cidade como obra de arte (...) Rossi considera que a cidade é o lugar de política, o espaço onde as manifestações coletivas expressam a sua vontade, e recorre para isso ao pensamento de Friedrich Engels.*

[MONTANER, Josep Maria. 2014: 216]

E assim ela cresce, cresce sempre, porque para a cidade para é morrer. [TÁVORA, Fernando, 2015: 35].

2.2 | DA CASA

A casa,

(...) entorno íntimo, o cenário doméstico por excelência, um espaço muito codificado, com os seus muros intransponíveis que o protegem da rua e das suas áreas comuns, criando espaços de intimidade e áreas de trânsito entre eles. Tratava-se da ideia da casa como uma caixa envolvente de necessidades e desejos íntimos, em que o espaço privado tende a interagir cada vez mais com os nossos corpos, determinados pela divisão simbólica dos sexos. Podemos até considerar que o ambiente interno das nossas casas chegou a ser entendido como uma pele próxima da nossa própria pele, como uma prótese de quem a habita.

[CORTÉS, José Miguel, 2008: 80]

A correlação entre a esfera pública e a esfera privada é uma das articulações básicas da sociedade, que configura o tecido da vida quotidiana.

Usualmente, e como já descrito, entende-se pelo termo ‘privado’ uma realidade que abrange uma esfera de intimidade, de interioridade, de fechamento. Ao invés, o ‘público’ refere-se ao ostensivo, ao comum, ao exterior, ao aberto e ao notório, o que, por sua vez, deu origem à associação de sucesso e eficácia do mesmo. [CORTÉS, José Miguel, 2008: 71].

Segundo o autor, o espaço público foi:

(...) durante muito tempo, tabu para as mulheres, e entendido como o campo natural dos homens, o lugar onde eles podiam sobressair e se destacar; ao passo que os homens relacionaram o mundo privado à liberdade e as mulheres o vincularam à negação de possibilidades de acesso às áreas fundamentais da sociedade. Devido a essa vivência diferente de um mesmo espaço – dependente do sexo ou do género de cada pessoa – entendo que o espaço não é um mero palco onde acontecem as mais diferentes situações, mas um resultado constituído pela ação concreta e pelo discurso específico.

[CORTÉS, José Miguel, 2008: 71-72]

A construção dual do género, atribui determinadas características, domínios e atividades ao homem e os opostos à mulher. Isto, possibilitou ao homem o papel de construtor ativo do espaço, e condenou a mulher ao papel passivo, o do ocupante.

Não obstante, esta percepção dual espaço/género resulta, essencialmente, num processo um tanto redutor, no que respeito diz a tudo o que está lidado ao existir e à pluralidade humana. *A la mujer se la ha relacionado tradicionalmente con el interior; con lo detallado y fragmentario.* [ESPEGEL, Carmen 2006: 15].

A dicotomia entre o público e o privado não deveria ser percebida como o confronto de dois termos antagónicos, mas sim complementares.

No seu *Políticas do espaço: Arquitetura, Género e controle social*, Cortés corrobora que:

Non pode haver uma transformação de um dos dois âmbitos que não signifique, ao mesmo tempo, a transformação do outro. Deveríamos, portanto, deixar de abordá-los em uma contradição binária de rígidas oposições para pensá-los como uma relação dialéctica, na qual é possível pular de uma categoria para outra conforme circunstâncias sócio-culturais e históricas precisas.

[CORTÉS, José M. 2008: 73]

Ressalvando algumas aproximações, como a feminista, a abordagem ao espaço privado não tendeu a ser pensada como um programa e, no fundo, desviou-se de matérias de grande relevância, tão cruciais quanto a reflexão sobre as zonas sociais, privadas e de serviços. Existe também a tendência de evocar a temática do abrigo primitivo, que era regularmente executado por mulheres.

En el primer grupo, el de viviendas efímeras, se incluyen tres tipos de tribus: los bosquimanos africanos kung que habitan las zonas áridas del desierto de Kalahari, los pigmeos bambutis de la selva Ituri de África y los aruntas, aborígenes australianos. En los dos primeros grupos, la construcción de las cabañas es cometido de la mujer; y se asemeja más a un patrón formal acumulativo y cuantitativo de nido de pájaro que a una estructura

*qualitativamente arquitetónica.*³⁸

[ESPEGEL, Carmen 2006: 19]

Como defende Dolores Hayden,

*Whether the private home is a free-standing house in Frank Lloyd Wright Broadacre City (fig.08) or a high tower flat in Le Corbusier's Radiant City, domestic work has been treated as a private, sex-stereotype activity, and most architects continue to design domestic work spaces for isolated female workers.*³⁹

[(WAJCMAN, Judy. 2001: 194) *apud* Dolores Hayden]

Tradicionalmente, a casa e, principalmente, a cozinha, têm sido lugares diretamente relacionados às mulheres como fatores de submissão feminina. No entanto, é esporádica a ocasião em que ela, a mulher, tenha sido parte da elaboração do Design, e até, da construção da cozinha.

Portanto, é entendida, a casa, enquanto instrumento para a domesticidade feminina, quase como símbolo hierárquico, como afirma Mark Wigley no *Sexuality and Space* editado por Colomina: *The house is itself a way of looking. The housing of gender.*⁴⁰ [WIGLEY, Mark. 1997: 341].

³⁸ No primeiro grupo, o das casas efémeras, estão incluídos três tipos de tribos: os bosquímanos africanos kung; que habitam as áreas áridas do deserto de Kalahari, os bambutis pigmeus da selva de Ituri na África e os aborígenes australianos de Aruntas. Nos dois primeiros grupos, a construção das cabines é realizada por mulheres e assemelha-se mais a um padrão formal cumulativo e quantitativo de ninhos de pássaros, do que a uma estrutura qualitativamente arquitetónica. (Tradução livre da autora)

³⁹ Quer na casa particular Broadacre de Frank Lloyd Wright ou num apartamento de torre alta na cidade radiante de Le Corbusier, o trabalho doméstico foi tratado como uma atividade privada, estereótipo de sexo, e a maioria dos arquitetos continua a projetar espaços de trabalho domésticos para trabalhadoras isoladas. (Tradução livre da autora)

⁴⁰ A casa é em si mesma é uma maneira de olhar. A habitação do género. (Tradução livre da autora)



Fig. 08 | Maquete Broadrace City por Frank Lloyd Wright em 1935 | Foto: Skot Weidemann.

L. Baptista Alberti no *Capítulo V - Edifícios para fins particulares*, faz a distinta separação os espaços, segregando os do homem daquele que seria destinado à mulher. Fê-lo diferenciando a acessibilidade, a disposição e os níveis de comodidade dos mesmos. Noutro extremo do espectro, Xenofonte⁴¹ gera um lugar para antagónico a esse, que define aquilo que vimos a chamar depois de privacidade.

A casa é o duplo da cidade, é o feminino em contraposição a um masculino, o escuro ao invés do claro, o interior de um exterior, a riqueza (economia) em oposição à política. Por não ser espaço político, integra o espaço social apenas na medida em que se opõe ou complementa a experiência cívica do espaço.

[ANDRADE, Marta Mega de. 2001: 29]

A administração familiar, segundo Xenofonte, determina aquilo que seria a ordem natural dos acontecimentos, ou seja, para o homem, a vida social na esfera pública da visibilidade, onde, pelo seu desempenho profissional, obtém a riqueza e o sustento do lar. Para a mulher, a vida reservada, anónima, que somente encontra dignificação pelo ato de cuidar da ordem doméstica.

Já que ambas as tarefas, as do interior e as do exterior da casa, exigem trabalhos e zelo, desde o início, na minha opinião, o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher, para os trabalhos e cuidados do interior; a do homem, para os trabalhos e cuidados do exterior da casa. Preparou o corpo e a alma do homem para que possa suportar melhor o frio, o calor, caminhadas e campanhas bélicas. Impôs-lhe, por isso, os trabalhos fora de casa; à mulher, penso eu, por ter-lhe criado o corpo mais fraco para essas tarefas, disse-me ter dito, impôs as tarefas do interior da casa.

[XENOFONTE, 1999: 38]

E sobre a noção de casa, Cortés assinala que a mesma se baseou num conjunto de:

(...) relações entre conceitos dialéticamente opostos dentro/fora, casa/viagem,

⁴¹ Xenofonte protestou a hierarquização sexual no ordenamento do lar, a mulher, ao anular-se, beneficia a prosperidade da casa. A mulher apta, que trabalha na administração do lar, ajuda no aumento dos bens domésticos, cumprindo o seu encargo inato: *As suas mulheres, uns tratam de forma que as tenham como colaboradoras no crescimento do património, outros, de maneira que, no mais das vezes, elas o arruinam.* [XENOFONTE, 1999: 18].

família/estranho, segurança/perigo, ordem/caos, privado/público, identidade/comunidade. Por isso, o núcleo doméstico foi visto como um refúgio diante das ameaças e dos perigos, físicos e morais, provenientes de uma existência pública baseada na simulação interesseira; um espaço em que se garante uma certa ordem dentro de um contexto de caóticas diferenças.

[CORTÉS, José Miguel, 2008: 79-80]

Com outra visão, Campo Baeza reitera que as relações entre ‘*habitantes*’ estão mais abertas, com o:

(...) desaparecimento do serviço doméstico ou o seu entendimento como mais um membro da família, fez com que se abrissem novas áreas o espaço de habitação. A relação entre os membros da família mudou muito, aumentando a confiança em detrimento da hierarquia. E também a relação com os elementos do exterior, tendo em conta que não existem áreas fechadas no espaço da casa. Tudo isto conduz, em definitivo, a uma redução da privacidade e a uma maior abertura, também do espaço. A tudo isto junta-se, ou é precisamente o fator que a provoca, a diminuição da área dos fogos.

[BAEZA, Alberto Campo, 2005: 48]

Para Fernando Távora, na construção de uma casa (figuras 09, 10 e 11), tinha como perspectiva a medida de:

(...) satisfazer determinado programa, construir-se com determinada quantia, assentar em determinado terreno, enquadrar-se em determinado ambiente, utilizar determinados materiais e mão de obra, satisfazer aspectos físicos e espirituais dos seus utentes, etc; mas, uma vez realizada, uma vez traduzida em forma organizadora de espaço, a mesma casa, que para existir teve de obedecer a um tão grande número de factores, passa a ser elemento condicionante, passa a constituir também circunstancia e do modo como ela foi resolvida, como forma atendidos os problemas que levantou a sua concepção, da atitude tomada por quem a projectou, depende muita coisa desde a valorização ou desvalorização de um espaço até à felicidade ou infelicidade dos seus moradores.

[TÁVORA, Fernando, 1996: 23-24]



Figuras 09, 10 e 11 | Casa de férias em Ofir por Fernando Távora | 1957-58

*Although married women sometimes acted as representatives of their households in working with architects on the design of innovative modern houses - Wright's Coonley House, in Riverside, Illinois (1906-9), or Alvar Aalto's Villa Mairea, in Noormarkku, Finland (1938-41).*⁴²

[FRIEDMAN, Alice, 2006: 28]

Como disse Mies, e sendo, efetivamente, a Arquitetura *a vontade de uma época expressada na forma de espaço*, parece-nos viável alegar que a mudança na concepção da casa foi, em parte, acompanhada pela participação da mulher na sociedade, e com a sua intervenção não apenas como habitante e/ou cliente, mas também como profissional.

O espaço, que para Távora em *Da Organização do Espaço* é:

(...) aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais. Visualmente, portanto, podemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque o que chamamos de espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e ocupam, como os nossos olhos deixam supor.

[TÁVORA, Fernando, 1996: 24]

2.2.1 | DA CASA MODERNA: ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

As casas familiares deveriam ser claras, austeras e sem ornamentos no seu exterior; ao passo que do lado de dentro se convertiam em um refúgio e em um teatro do habitar que reproduzia o retrato subjetivo. (...) nesse espaço as janelas eram apenas uma fonte de luz, não a moldura do olhar para o exterior.

[CORTÉS, José Miguel, 2008: 74]

⁴² Embora as mulheres casadas às vezes também agissem como representantes das suas famílias no trabalho com os arquitetos no design de casas modernas e inovadoras - Wright's Coonley House, em Riverside, Illinois (1906-9), ou Alvar Aalto's Villa Mairea, em Noormarkku, Finlândia (1938-41). (Tradução livre da autora)

Após o intento de futurismo encabeçado por Antonio Sant Elia⁴³, seguiu-se Adolf Loos, que materializou a sua ideologia da casa encerrada em si mesma com a *Haus Muller* (fig.14). Construída, a noroeste do centro de Praga, para Loos, aquela obra era a definição de um projeto residencial moderno, onde está patente o rompimento da ordem clássica de verticalização dos pisos, dá-se a criação espaços com variadas alturas e espaços únicos comunicados por escadas, o conhecido *Raumplan*⁴⁴. Adolf procurou separar o espaço público externo do espaço privado interno, elaborando ambientes específicos para cada tipo de utilizador, tendo em conta as suas necessidades individuais. *Deixemos que uma casa se pareça com a outra!* [LOOS, Adolf,]

Assim, a prioridade maior da casa seria a execução estar inserida no contexto da melhor forma, e sempre ajustada ao utilizador, e não ao espectador. *A casa não tem que contar nada no exterior; pelo contrário, toda a sua riqueza deve ser manifestada no interior.* [Adolf Loos *apud* (CARVALHAL, Mário. 2007: 06)].

Ou seja, para o autor de *Ornamento e Crime*, a casa deveria recolher-se totalmente para o seu interior, não deixando transparecer nada para o mundo exterior, quase como uma espécie de refúgio, que provia segurança.

Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitetura trabalha. (...) Imagino esta situação em cada edifício: o que é que nós, que o utilizamos, queremos ver, quando estamos lá dentro? O que é que quero revelar? E qual é a referência que com o meu edifício levo até ao público?

[ZUMTHOR, Peter, 2006: 49]

⁴³ No seu Manifesto da Arquitetura Futurista em 1914, explica a sua visão de uma cidade, que deve ser móvel e dinâmica em todos os seus detalhes, tendo ele dado a primeira impressão de que a casa era uma máquina gigante, com a tecnologia de ponta, deixando expostos elevadores, escadas de betão, vidro e aço. Recomenda a abolição dos elementos decorativos roubados da Arquitetura chinesa, persa ou japonesa e também o uso excessivo dos princípios vitruvianos. Sugeriu o uso eficiente e revolucionado de telhados e espaços subterrâneos, e o fim da Arquitetura monumental e comemorativa, como esperado de uma geração mais jovem de arquitetos com vista a elevar o nível da cidade. [ELIA, Antonio Sant. 1986]

⁴⁴ *Raumplan*, termo definido pelo pupilo de Loos, Heinrich Kulka, e que, traduzido à letra significa plano do espaço, é o termo que melhor sintetiza a complexidade dos espaços de Adolf Loos. Não é, portanto, um método de operar diretamente aplicável aquando do projeto de uma qualquer obra. É então, uma panóplia complexa de premissas, que foram paulatinamente maturando com a prática projetual do arquiteto. *A manipulação tortuosa do espaço contido num volume cúbico.* [FRAMPTON, Kenneth. 2014: 94]

E se Loos, na *Haus Muller* (1930), evitou que os utilizadores acabassem por fazer um percurso em espiral, abominando um centro, e projetando uma entrada e saída diferentes, Le Corbusier fez o contrário com a *Ville Savoye*.

Si Garches ha de asociarse a la villa Malcontenta, la villa Saboya - como señala nuevamente Rowe - puede compararse con la villa Rotonda de Palladio. La planta casi cuadrada de la villa Saboya, con la planta semicircular y la rampa central, puede entenderse como una compleja metáfora de la planta biaxial y centralizada de la Rotonda. Sin embargo, aquí acaba toda la similitud, pues Palladio insiste en la centralidad y Le Corbusier reafirma, con la imposición del cuadrado, las cualidades espirales de la asimetría, la rotación y la dispersión periférica.⁴⁵

[FRAMPTON, Kenneth, 1998: 159]

Rietveld e Truus Schröder-Schröde, com a *Rietveld Schröder House* (fig.12) ou Le Corbusier, com a *Villa Savoye* (fig.13), propõem uma abordagem diferente ao conceito do público e privado. No caso do primeiro, com o uso depurado da cor e simetria, em pormenores como a ligação que cada um dos quartos tem ao exterior, ou na linha, profundamente ténue, que há entre interior e exterior.

Although it appeared when the Schroder House was already under construction, it is unlikely the Rietveld or Mrs. Schröder had seen the next approach to architectural form that the the Schroder House achieved. According to van Doesburg it was the experience of free and open space, realized through 'mobile' planes, movable walls and screens, that gave the new architecture its distinctive character. Opening up walls and enlarging windows eliminated the distinction between interior and exterior space, creating what he called the 'hovering' aspect of architecture and challenging 'the force of gravity in nature'. Moreover, the new architecture was 'anti-cubic' and asymmetrical, active rather than passive, with no 'dead spaces' or repetitions. Color played an integral part in the design: used organically rather than decoratively, color contributed to the creation of a

⁴⁵ Se Garches for associado à vila Malcontenta, a villa Savoye - como Rowe aponta uma vez mais - pode ser comparada à vila Palladio Rotonda. A planta quase quadrada da villa Savoye, com a planta semicircular e a rampa central, pode ser entendida como uma metáfora complexa da planta bi-axial e centralizada da Rotonda. No entanto, aqui termina toda a semelhança, Palladio insiste na centralidade e Le Corbusier reafirma, com a imposição do quadrado, as qualidades espirais da assimetria, rotação e dispersão periférica. (Tradução livre da autora)

*harmonic whole, an aesthetic composition conceived 'without prejudice of the utilitarian demand.'*⁴⁶

[FRIEDMAN, Alice, 1998: 83]

Na *Ville Savoye*, Le Corbusier experimenta novos princípios compositivos, esmiuçados no seu livro *Por uma Arquitetura* (1923), o sistema construtivo e o percurso por entre os espaços são geradores da plástica final do edifício. A estrutura em betão armado representa a liberdade das fachadas. O deambular pelos espaços da casa inicia-se na via pública, e além das fenestraçãoes, os restantes elementos da casa parecem estar orientados para encaminhar o olhar à paisagem, ou seja, do interior para o exterior, da casa para a cidade, *converte-se num olhar de dominação sobre o mundo exterior*. [CORTÉS, José Miguel, 2008: 74]. Esta tentativa de dominar o exterior influenciou vários arquitetos a conduzir o exterior para dentro das casas, dissipando os limites existentes entre as duas realidades.

Exemplo máximo desse fenómeno, chega-nos pela mão de Mies Van der Rohe, com a *Glass House* (1949) ou a *Farnsworth House* (1951).

*Con este proyecto, Mies se declaraba contrario al formalismo y a la especulación estética, y escribía, con claras alusiones a Hegel: 'La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva.' (...) A pesar de esta defensa objetiva de una arquitectura de 'piel y huesos' evocadora de la propuesta Dom-Ino de Le Corbusier, se apreciaba en el proyecto un vestigio de la tradición académica.*⁴⁷

[FRAMPTON, Kenneth, 1998: 167]

⁴⁶ Embora tenha surgido quando a Casa Schröder estava já em construção, é improvável que Rietveld ou Sra. Schröder tenham visto a próxima abordagem de forma arquitetónica que a mesma alcançou. De acordo com Van Doesburg, a incorporação dos planos 'móveis', assim como as paredes e telas, deram à nova Arquitetura um caráter distinto. A abertura de paredes e janelas ampliadas eliminou a distinção entre espaço interior e exterior, criando o que ele chamou de aspecto 'flutuante' da arquitetura e desafiador a força da gravidade na natureza. Além disso, a nova Arquitetura era 'anticúbica' e assimétrica, ativa e não passiva, sem 'espaços mortos' ou repetições. A cor teve um papel essencial no design: usada organicamente, aos invés de ter um caráter de ornamentação, a cor contribuiu para a criação de um todo harmónico, uma composição estética concebida 'sem prejuízo da demanda utilitária'. (Tradução livre da autora)

⁴⁷ Com este projeto, Mies declarou-se contrário ao formalismo e à especulação estética e escreveu, com claras alusões a Hegel: "Arquitetura é a vontade da época expressa espacialmente. Viva. Metamorfe. Nova" (...) Apesar dessa defesa objetiva de uma arquitetura de "pele e osso" que lembra a proposta de Dom-Ino de Le Corbusier. Apreciava-se o traço da tradição académica no projeto. (Tradução livre da autora)



Fig. 12 | Rietveld Schroder House por Gerrid Rietveld e Truss Schroder - 1924;
Fig.13 | Ville Savoye por Le Corbusier - 1928;
Fig.14 | Muller Haus por Adolf Loos - 1930.

Although married women sometimes acted as representatives of their households in working with architects on the design of innovative modern houses - Wright's Coonley House, in Riverside, Illinois (1906-9), or Alvar Aalto's Villa Mairea, in Noormarkku, Finland (1938-41).⁴⁸

[FRIEDMAN, Alice, 2006: 28]

Como disse Mies, e sendo, efetivamente, a Arquitetura *a vontade de uma época expressada na forma de espaço*, parece-nos viável alegar que a mudança na concepção da casa foi, em parte, acompanhada pela participação da mulher na sociedade, e com a sua intervenção não apenas como habitante e/ou cliente, mas também como profissional.

O espaço, que para Távora em *Da Organização do Espaço* é:

(...) aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais. Visualmente, portanto, podemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque o que chamamos de espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e ocupam, como os nossos olhos deixam supor.

[TÁVORA, Fernando, 1996: 24]

⁴⁸ Embora as mulheres casadas às vezes também agissem como representantes das suas famílias no trabalho com os arquitetos no design de casas modernas e inovadoras - Wright's Coonley House, em Riverside, Illinois (1906-9), ou Alvar Aalto's Villa Mairea, em Noormarkku, Finlândia (1938-41). (Tradução livre da autora)

Mon Oncle (1958), de Jacques Tati, resume de uma forma eficaz a Arquitetura e a cidade de meados do século XX, pelo menos, no que respeito diz aos seus dois extremos mais reconhecidos. O filme faz a exposição dos contrastes entre dois mundos, duas formas de viver e perceber a cidade e a Arquitetura, estes que foram violentamente sobrepostos a finais dos anos 50.

O primeiro, o mundo da modernidade, do pensamento de otimismo futurista, que chegava (ou regressava) à Europa pela mão da reconstrução no pós-guerra. E o segundo, que é a fiel representação da cidade tradicional.

Representados em três níveis distintos: o habitante, a sua casa e o bairro — ambiente diário. O olhar crítico e aguçado de Tati marca em cada cena as diferenças entre as duas realidades, num contraponto incessante.

A *Villa Arpel* (fig.15), é como que uma bolha de super-modernidade, quase que uma *máquina de habitar*, cerrada ao exterior por meio de uma parede, que a segrega do bairro. A sua única ligação à cidade é feita em meio a um grande portão para o carro. Como descreve Iñaki Abalos em *A Boa-Vida*:

Se contemplamos o conjunto, com os seus muros altos e os seus extensos espaços (...) o reconhecemos, entre outras razões, porque os muros não estão aí para delimitar o lote, nem para sustentar as empenas da casa, nem tampouco, ou muito menos, para propiciar esse mecanismo de controlo ambiental que é, originalmente, o pátio. Os muros estão aí para propiciar privacidade, para ocultar quem habita, para permitir que, dentro da casa, transcorra uma vida profundamente livre, à margem de toda a moral ou tradição, à margem de toda a vigilância social ou policial - à margem, finalmente, desta insuportável visibilidade que a moral calvinista impõe aos seus companheiros modernos e à sua arquitetura positivista.

[ABALOS, Iñaki, 2003: 24]

É, facilmente verificável que as relações sociais neste contexto são sujeitas a uma proxémica um tanto rigorosa, que tem em conta os estatutos sociais, antes de qualquer outra coisa.

Uma espécie de complexo labiríntico de compartimentos, escadas e corredores, e dificilmente se pode escapar do olhar, da saudação, de uma conversa casual, na casa de Tati, ou seja, do contacto e vivência com a vizinhança. Assim, a casa é parte do bairro.

Sobre o desenho da *Villa Arpel*:

*Tati had here gone out of his way to make it visually ridiculous. It was originally designed and assembled by Tati and Lagrange as a collage from images of architectural reviews of the time. Tati describes the design process: We had all sorts of architectural reviews and journals which we had gathered. We also had some scissors and glue. So I did a montage, I cut some features, a round window here, a ridiculous looking pergola there, some garden with a tortuous path to give the impression to be bigger than it really was etc (...) in effect it was an architectural pot-pourri.*⁴⁹

[PENZ, François, 1997: 64]

À semelhança destes engenhos industriais, a casa é, como já assinalado, interpretada como uma máquina de habitar que organiza o espaço segundo princípios operativos, com os quais seriam cumpridas tarefas específicas de modo racional e sistemático, sentenciando o seu habitante a uma domesticidade quase industrial.

⁴⁹ Tati tinha-se esforçado para torná-lo visualmente ridículo. Foi originalmente projetado e montado por Tati e Lagrange como uma colagem de imagens de resenhas arquitetónicas da época. Tati descreve o processo de design: tínhamos todos os tipos de revisões e jornais de arquitetura reunidos. Também tivemos uma tesoura e cola. Então eu fiz uma montagem, recortei, uma janela redonda aqui, uma pérgola ridícula ali, um jardim com um caminho tortuoso para dar a impressão de ser maior do que realmente era etc (...) na verdade, era um vaso arquitetónico pot-pourri. (Vaso com pétalas de rosa secas). (Tradução livre da autora)



Fig. 15 | Villa Arpel - Mon Oncle em 1958;
Fig.16 | Casa Monsieur Hulot - Mon Oncle em 1958.

O edifício deveria oferecer aos seus ocupantes um desempenho eficiente, inserindo-se numa lógica construtiva *fordista*⁵⁰, com a qual se reinterpreta o sistema de fabricação automóvel através da taylorização⁵¹ do estaleiro. *A reflexão da moradia como espaço de produção fez com que mulheres de classe média, especialmente nos Estados Unidos, estudassem a casa do ponto de vista da produtividade, aplicando conhecimentos e sistemas de medições procedentes da industrialização.* [MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 38]. Da estrutura ao acabamento, o uso metódico de componentes padronizados integra as diversas escalas do edifício, materializando uma coerência estética insolúvel, inscrita numa construção antagónica, racional e de um lirismo arquitetónico muito vincado.

Essa aplicação deu lugar ao que depois se denominaria economia doméstica: o estudo da casa, especialmente da cozinha, como um espaço de produção taylorista onde a linha de montagem é formada por uma única operária, que realiza de maneira eficiente, coordenada e pautada as diferentes fases dessa linha. Tem início um processo de conhecimento científico das tarefas do lar, especialmente daquelas que se referem à preparação de alimentos: medem-se alturas, distâncias e percursos de modo a torná-los mais eficientes e científicos (este adjetivo final é de grande importância).

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 85]

⁵⁰ O fordismo, que é um método de produção, caracterizado, sobretudo, pela produção em massa, alavancado no início do século XX. A *gênese do fordismo está no processo de standardização.* [MEDEIROS, Océlio, 1952: 09]. O espírito de competição leva para a frente o homem dotado de qualidades (...) não dispomos de postos ou cargos, e os homens de valor criam por si mesmos as suas posições (...) A pessoa em questão vê-se de repente num trabalho diverso com a particularidade de um aumento de salário [FORD, Henry. 1967: 76].

⁵¹ *Se você é um operário classificado deve fazer exatamente o que este homem lhe mandar, de manhã à noite. Quando ele disser para levantar a barra e andar, você se levanta e anda, e quando ele mandar sentar, você senta e descansa. Você procederá assim durante o dia todo. E, mais ainda, sem reclamações. Um operário classificado faz, justamente, o que se lhe manda e não reclama.* [TAYLOR, Frederick. 1990: 46]

Há um lugar onde a mulher passa uma considerável parte da sua vida: a cozinha. A cabine de piloto de um voo de Nova Iorque a Paris de 12 horas contém num pequeno espaço inumeráveis instrumentos dispostos ao redor do piloto, o mecânico, o telegrafista, e o navegador. Estes instrumentos estão tão próximos que tocam os seus corpos (...) os homens estão imobilizados. Estendem um braço, uma mão, e o avião, completamente baixo controle, cruzam tempestades e oceanos (...) nós operaremos na cozinha como os pilotos fazem com os seus instrumentos. As funções que são requeridas para isso são a manipulação e preparação de alimentos, lavagem e armazenamento. Tudo isto deve fazer-se em dois por dois metros quadrados.

[Le Corbusier *apud* (JACQUES, Sibriglio, 2004: 80)]

É com esta comparação que Le Corbusier nos evidencia que o espaço da cozinha não deve nunca ser excessivo, por conseguinte, deve ser especializado, com dimensões reduzidas, procurando sempre a economia do gesto. Deve estar organizada, como se de um painel de controlo se tratasse.

O primeiro passo para aproximar a cozinha do resto da casa foi trazer o fogo para dentro. Assim, as salas que abrigavam o fogo transformaram-se em cómodos em torno dos quais começaram a ser instalados armários e despensas; no início, o objetivo era conservar os alimentos ao abrigo do frio, e mais tarde, facilitar sua conservação. O consumo de carnes defumadas transformou-se em um costume que gerou soluções arquitetônicas engenhosas. Na cozinha medieval da Christ Church, uma sala de pé di-reito alto servia para assar carnes, enquanto construções contíguas a esse grande cómodo-forno eram destinadas à defumação.

[ZABALBEASCOA, Anatxu, 2011: 72]

O debate político encontrou na cozinha um elemento muito pertinente nas suas estratégias, uma vez que esta era uma espécie de laboratório de transformações triviais e quotidianas que iria traduzir, metaforicamente, o progresso tecnológico e a abundância da sociedade de consumo, que seduziu ambos sexos: *serviam como modelos de mudança tecnológica, enquanto metáforas do modernismo e microcosmo dos novos regimes de consumo do*

século XX. A cozinha bem equipada era um indicador-chave do grau de civilização da sociedade contemporânea. [OLDENZIEL, Ruth, 2011: 10].

Por isso, a história da casa e, por consequência, da cozinha, a fragmentação do espaço e a especialização funcional são o resultado de um complexo sistema de comportamentos sociais num processo contínuo de transformação.

Ao longo da história moderna, tentou-se equiparar a casa, especialmente a cozinha, a um laboratório, um espaço especial com o qual a mulher pode ficar satisfeita e se sentir orgulhosa. Trata-se de travestir uma obrigação do papel do género em algo desejado, equiparável ao trabalho de uma fábrica.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 85]

Por conseguinte, a conquista do espaço fez-se intramuros, na cozinha, com uma recruta feminina, ao som de varinhas mágicas, tal como se pode observar no *Mon Oncle*, onde a senhora Arpel, a vanguardista dona de casa dos anos 50, reivindica este território e área de especialização, perpetuando-o enquanto local de subjugação da mulher: *Alors là, chères petites amies, je suis ici chez moi.*⁵²

No entanto, numa contradição à generalidade das imagens divulgadas pelos *media*, à época, a cozinha Arpel não se integra no *living*, excetuando, o conjunto comunicante da casa, com ligações visuais e sonoras com os restantes espaços sociais: a janela da cozinha enquadra a zona de refeições exterior, o que permitia à senhora Arpel o controlo direto com ambos os espaços.

Neste capítulo, concentrar-nos-emos na pesquisa de três sistemas de organização do espaço da cozinha, que, como já percebemos, foi o primeiro elemento que produziu uma fractura significativa na casa.

⁵² Então aqui, minhas queridas amigas, aqui estou em casa. (Tradução livre da autora)

As cozinhas de Catharine Beecher, de Margarete Schütte, Lilly Reich e Le Corbusier serão dissecadas, estabelecendo em todas elas um paralelismo com o seu tempo, sociedade e posição das mulheres.

Desta forma, as diferenças e semelhanças que podem ser criadas entre os casos levam a uma série de conclusões sobre a influência dos parâmetros do desenho modular sobre os diferentes móveis, a economia dos movimentos, a eficiência e o lugar das mulheres naquele espaço. É por isso, a cozinha o primeiro elemento que produz uma fractura significativa? [ESPEGEL, Carmen. 2006: 25]

Tradicionalmente, a culinária e a manutenção do lar têm sido entendidas como fatores de submissão feminina. No entanto, houveram outros pontos de vista a finais do século XIX, sobretudo nos Estados Unidos, onde, até mesmo, a questão da centralização dos serviços domésticos em estabelecimentos comunitários foi levantada.

La reducción de las labores del hogar, a causa de la creciente mecanización y de una mayor organización en las mismas, favorecieron a partir de finales del siglo XIX, una mayor independencia y libertad del ama de casa, ventajas de las que los norteamericanos gozaron antes que los demás, por haberse adelantado en la mecanización industrial y en consecuencia, en la de las labores del hogar.⁵³

[ESPINET, Miguel, 1984: 86]

Então, com esta evolução da habitação de que Miguel Espinet fala, dá-se, ainda que de forma um tanto pontual, a tentativa de simplificar o serviço de refeição e, conseqüentemente, de re-localizar o espaço culinário, aproximando-o da sala de jantar, ainda que prevaleça, em algumas casas burguesas oitocentistas, um posicionamento isolado da cozinha. [ESPEGEL, Carmen. 2006: 29]

E, embora seja verdade que existem grandes exemplos de propostas e respostas para a melhoria dos espaços reprodutivos na habitação, desenhos elaborados por mulheres, a

⁵³ A redução das tarefas domésticas, devido à crescente mecanização e maior organização das mesmas, favoreceu, a partir do final do século XIX, a maior independência e liberdade da dona de casa, vantagens das quais os americanos desfrutaram antes dos demais, por terem avançado na mecanização industrial e, conseqüentemente, nas tarefas domésticas. (Tradução livre da autora)

verdade é que eles também foram invisíveis e ocultos. A *Frankfurter Kutche* de Margarete Schütte-Lihotzky raramente é mencionada nas escolas de Arquitetura, menos ainda se fala das propostas de Catherine e Harriet Beecher, Melusina Fay Peirce ou Charlotte Perkins Gilman.

Uma vez que,

*El interior es el lugar donde transcurre la vida. Con la irrupción de la máquina, la antigua sociedad se había desintegrado y en su lugar aparecía una nueva, y con ella una nueva sensibilidad y un nuevo modo de percepción. Las nuevas condiciones sociales y técnicas de la época exigían una transformación sustancial en la forma de vivir, y para ello era necesario un nuevo espacio. La nueva arquitectura iba a aportar los elementos esenciales para una nueva vida, sana, con luz, aire y espacio suficiente.*⁵⁴

[BELENGUER, Maria M. 2012: 12]

Em 1929, o segundo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna mostra-se atraído pela temática da composição e disposição da casa, o encontro denoninou-se *Die Wohnung fur das Existenzminimum* (fig.18), e procurava novas dialéticas que permitissem, de uma forma exequível a nível económico, a melhoria das condições domésticas.

Adolf Behne, crítico, historiador del arte, escritor sobre arte y arquitectura, vinculado a la Asociación Deustcher Werkbund, insistía en esa idea, y decía que: 'La arquitectura no es otra cosa que organizar el espacio de manera que la vida pueda desarrollarse lo mejor posible'. La verdadera transformación de la arquitectura sólo podría hacerse cambiando gradualmente los valores de la sociedad y para ello, era necesario renovar el núcleo básico de la misma, la casa.

[BELENGUER, María M. 2011: 222]

⁵⁴ O interior é o lugar onde a vida acontece. Com a irrupção da máquina, a velha sociedade desintegrou-se e, surgiu uma nova no seu lugar, e com ela uma nova sensibilidade e um novo modo de percepção. As novas condições sociais e técnicas da época exigiam uma transformação substancial no modo de vida, e para isso era necessário um novo espaço. A nova arquitetura forneceria os elementos essenciais para uma nova vida, saudável, com luz, ar e espaço suficiente. (Tradução livre da autora)

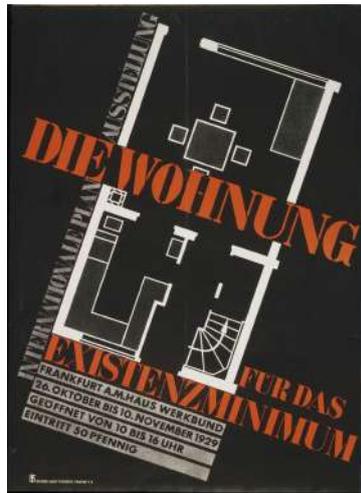


Fig. 17 | Cartaz do Die Wohnung do Werkbund em Estugarda -1927;
 Fig. 18 | Cartaz do Die Wohnung für das Existenzminimum (The Dwelling for Minimal Existence) nos CIAM de Berlim - 1929.

2.3.1 | DA ECONOMIA DE BEECHER

Tão funcional e eficaz quanto retilínea, a cozinha modular não demorou a transformar-se na favorita dos arquitetos modernos. Muitos deles, como Le Corbusier na Villa Savoye de 1929 ou, um ano mais tarde, Adolf Loos na Casa Müller de Praga, realizariam versões com portas corrediças ou coloridas, respectivamente. Contudo, a precursora da cozinha contínua remonta a 1860 e será preciso buscá-la no design de uma bancada de cozinha modular que combinava superfície de trabalho, espaço para armazenar e pia. Esse projeto era assinado por uma estadunidense, Catharine Beecher (...) seriam os verdadeiros impulsionadores da renovação da cozinha, curiosamente iniciada a partir de pesquisas sociológicas e não arquitetónicas.

[ZABALBEASCOA, Anatxu, 2011: 93]

Agarramos como ponto de partida, o projeto das irmãs norte-americanas Beecher⁵⁵, elas que argumentavam serem necessárias casas mais compactas, uma vez que à medida que o país prosperasse, haveriam cada vez menos criados. E foi o que aconteceu, tanto que em 1900 mais de 90% das famílias americanas não tinham serviçal. Não sendo uma questão de demanda, mas sim de oferta. *Não há um aspecto da economia doméstica que diga respeito à saúde e ao conforto diário das mulheres americanas mais do que a construção adequada das casas.* [Catharine E. Beecher *apud* (RYBCZYNSKI, Witold. 2002: 166)].

Catherine Beecher, apercebeu-se de que o emprego doméstico, principalmente feminino, era de extrema exigência física, antes da chegada dos electrodomésticos, e que as mulheres pobres priorizavam outros tipos de trabalho. Surgiu, desta forma, um interesse maior pela eficiência doméstica. Ao mesmo tempo em que a eletricidade e a mecanização entravam na casa, muitas mulheres de classe média podiam perceber, por si mesmas, os benefícios de aparelhos que economizavam tempo.

⁵⁵ As irmãs Beecher - Catharine, Harriet e Isabella foram três das mulheres mais proeminentes da América do século XIX. Filhas do famoso evangelista Lyman Beecher, todas elas com carreiras, de certa forma, pioneiras. Catharine Beecher fundou o *Hartford Female Seminary* e dedicou a sua vida a à educação das mulheres. Harriet Beecher Stowe, autora de "Uncle Tom's Cabin" e Isabella Beecher Hooker, defensora acérrima dos direitos das mulheres.

Esta sequência de elementos explica a rapidez da metamorfose da casa americana no início do século XX. E a grande inovação consistia em não exigir conforto apenas no tempo livre em casa, mas também no decurso do cumprimento das tarefas domésticas.

Beecher converteu-se, portanto, na primeira expositora do que viria futuramente a ser designado de *economia doméstica*, com um tratado para usufruto das jovens damas, em casa e na escola. Dirigiu-se às mulheres e tratou do que concernia ao bom funcionamento do espaço para cozinhas confortáveis, não tendo apenas em conta o sentido estético.

Mais tarde, em 1869, escreveu em co-autoria com a irmã Harriet, *The American Woman's House (A casa da mulher americana)*. Descreviam uma casa modelo em que de manhã o quarto poderia ser dividido em dois e utilizado para estar e/ou para o pequeno-almoço, enquanto no decurso do dia se faria uso de um armário, como a finalidade de conseguir uma pequena área de costura e uma sala mais ampla. *Es el objetivo de este volumen (...) hacer cada parte de la profesión verdadera de una mujer tan deseada y respectable como la más honorable profesión de los hombres.*⁵⁶ [BEECHER, Catharine, 1869: 54].

*(...) criou-se um discurso científico sobre o lar e sua manutenção, por parte das mulheres, no qual se defendia a facilidade das tarefas domésticas, que estava unida a uma simplificação dos espaços e à desapareção do ornamental. Essas modificações do final do século XIX nos Estados Unidos já tinham sido apresentadas por Catharine Beecher e por Harriet Beecher Stowe no livro *The American Woman's House*. No começo do século XX, a cozinha adquiriu a relevância e a importância simbólica que o parlor tivera até esse momento.*

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 89]

Por conseguinte, conquistaram espaços para, até, oito pessoas em menos de 110m². *Todas as divisões da casa aumentam os custos envolvidos no seu acabamento, mobiliário e quantidade de trabalho dedicado a varrer, limpar o pó, pinturas, janelas, cuidados com móveis e de reparação. Se o tamanho da casa for duplicado, o trabalho de cuidar é dobrado e vice-versa.*

⁵⁶ É o objetivo deste volume (...) tornar cada parte da verdadeira profissão de uma mulher tão desejada e respeitável quanto a profissão mais honrada dos homens. (Tradução livre da autora)

Este, demarcado posicionamento, custou a Beecher o estereótipo de feminista, embora a sua intenção fosse apenas e só a valorização da figura feminina e, conseqüentemente, a sua atividade de mover-se no espaço doméstico, simplificando a sua incumbência. [ANDREWS, Benjamin R., 1912: 212]

Como já percebemos, a obsessão pela redução do espaço da casa, não foi, meramente, uma questão de economizar verbas na sua construção, mas prendeu-se também com a procura pela simplificação do seu uso e manutenção.

A la liberación de las tareas domésticas del ama de casa propugnada por C.E.Beecher en Norteamérica, le siguieron, en nuestro continente la intensa gestión de investigación en el terreno arquitectónico. El arquitecto habría de dedicarse, a partir de este momento, no sólo a cuestiones formales o de estructura general del edificio, sino que sus decisiones intervendrían directamente en la organización del espacio interior de las viviendas, y por lo tanto, le obligarían a analizar y profundizar, entre otros, en el campo del orden culinário. La misión del movimiento moderno provocó un cambio notable y hasta radical en el concepto y en la calidad del espacio vital del individuo.⁵⁷

[ESPINET, Miguel, 1983: 87]

Assim, Beecher introduziu um conceito de casa segregada em três espaços, são eles a cozinha, o quarto e sala. Tendo como principal inovação a comunicação direta entre cozinha e sala, com meio à utilização de portas de correr numa espécie de presságio à famigerada *kitchenette*, cuja chegada a Portugal se dá, apenas, nos anos cinquenta e sessenta, do seguinte século. [CUNCA, Raul, 2006: 132].

Todos os elementos da cozinha estavam acomodados a curta distância, assim como a mesa da sala a escassos passos do lavatório da cozinha, promovendo a economia de movimentos. O fogão passou a estar integrado no espaço de confecção, e viu ser-lhe

⁵⁷ Para a libertação do trabalho doméstico da dona-de-casa defendida por C.E. Beecher na América do Norte, o intenso gerenciamento de pesquisas no campo da Arquitetura se seguiu-se no continente Europeu. O arquiteto deveria dedicar-se, não apenas a questões formais ou à estrutura geral do edifício, senão também ao facto de que as suas decisões interviriam diretamente na organização do espaço interior das casas e, portanto, forçariam-no a analisar e aprofundar, entre outros, o campo de ordem culinária. A missão do movimento moderno provocou uma mudança notável e até radical no conceito e na qualidade do espaço vital do utilizador. (Tradução livre da autora)

reduzida a sua dimensão. *Dobla el tamaño de la casa y doblarás el trabajo que lleva cuidarla.*⁵⁸ [Catharine E. Beecher *apud* (HAYDEN, Dolores, 1982 :95)].

Ainda assim, quando houvesse ocupação da mesa, existia a possibilidade de se correrem as portas que conectavam ambos compartimentos, proporcionando um ambiente mais privado e com a salubridade em vista, evitando a propagação dos cheiros. *O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia (...).* [TÁVORA, Fernando, 2015: 27].

⁵⁸ *Dobra o tamanho da casa e dobrarás o trabalho que leva cuidar dela.* (Tradução livre da autora)

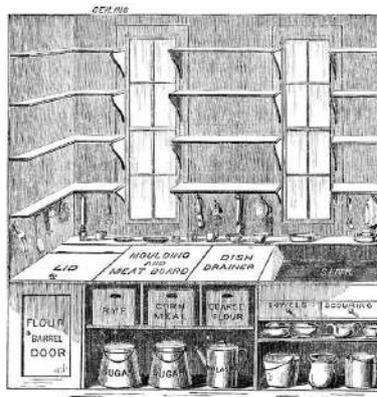
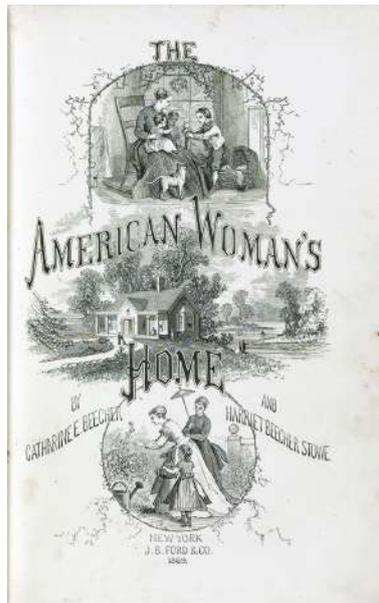


Fig. 19 | Capa do livro das irmãs Beecher *The American Women's House* (A casa da mulher Americana) - 1869;

Fig. 20 | Imagem retirada do livro;

Consequentemente, depois da Primeira Guerra Mundial, nos Estados Unidos, a moradia privada tornou-se auto-suficiente. Isto, para manter a mulher em casa, uma vez que defendia a propriedade do lar, da família, ao mesmo tempo em que o encargos das hipotecas, e o aumento dos consumidores evitariam qualquer aparência de revolução. Os slogans de propaganda possuíam evocações como *as boas casas, fazem os trabalhadores contentes* ou *depois do trabalho, o lar feliz*.

A economia doméstica foi introduzida como uma disciplina científica para a formação de mulheres no seu futuro papel de dona de casa. A educação abriu as portas para outras perspectivas e outros objetivos para as mulheres. No final do século XIX e no começo do XX, coincidindo com esse incipiente movimento de libertação, a natalidade decresceu, fato que se atribuiu ao desvio do papel da mulher. Apareceram textos que denunciavam ‘um suicídio da raça’.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 88]

Desta forma, a mulher americana teve que abdicar de qualquer outro ofício que não fosse executado entre muros, enquanto tinha acesso a uma panóplia de novos equipamentos domésticos para, supostamente, facilitar o seu trabalho, o que fez dela uma espécie de gerente da casa. Aquela que deixava a casa preparada para o retorno diário do marido, cansado da labuta. Isto, naturalmente, envolvia uma divisão do trabalho por sexo.

La primera división del trabajo es la que se hizo entre el hombre y la mujer para la procreación de los hijos, y hoy puedo añadir: El primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia, y la primera opresión de clases, con la del sexo femenino por el masculino.⁵⁹

[ENGELS, Friedrich. 1982: 72]

⁵⁹ A primeira divisão do trabalho é a que acontece entre homens e mulheres para a procriação de crianças, e hoje posso acrescentar: O antagonismo de primeira classe que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre homens e mulheres. na monogamia, e a primeira opressão de classes, com a do sexo feminino pelo masculino. (Tradução livre da autora)

2.3.2 | DA FRANKFURT KÜCHE DE MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY

Na Europa, a realidade colidia.

The European domestic-reform movement had its strongest impetus in Germany; in 1921 Irene With translated Frederick's New Housekeeping: Efficiency Studies Home Management (1913) into German; and in 1926 Erna Meyer published her Der Neue Haushalt (The new household). Many of the young European women designers, including Aino Aalto and Lilly Reich, quickly embraced these ideas and proposed model kitchens. The most famous of them was Grete Lihotzky's prefabricated kitchen.⁶⁰

[MCLEOD, Mary. 2010: 181]

A crise económica na Alemanha do pós-guerra originou a ideia de que para produzir habitação económica era necessário renová-la tipologicamente, reduzindo a superfície dos modelos burgueses e propondo uma reflexão mais funcional sobre os espaços existentes. *Wohnkultur* significa refletir, tanto sobre os aspetos construtivos quanto os pragmáticos, a partir da análise dos hábitos dos ocupantes.

Pela primeira vez na história, a moradia popular para as massas trabalhadoras passou a ocupar o centro do pensamento arquitetónico e constituiu uma parte muito importante da teoria e obra de arquitetos como Adolf Loos, Alexander Klein, Ernst May, Margarete Schütte-Lihotzky, J.J.P. Oud, Bruno Taut, Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe, Heinrich Tessenow, Walter Gropius e Le Corbusier, que pensaram todo tipo de moradia dentro da lógica da produção em série, que pudesse servir para o objetivo da moradia popular e da igualdade.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 38]

Assim, as investigações realizadas no escritório de Ernst May, durante a segunda metade da década de 1920, deram origem a uma série de princípios, entre os quais encontramos referências à cozinha, localizada ao lado da sala de estar, numa sala própria, cuja organização foi *devidamente aconselhada pelas donas de casa*, e o seu equipamento foi racionalmente organizado.

⁶⁰ O movimento europeu de reforma doméstica teve seu maior impulso na Alemanha; em 1921 Irene With traduziu o *New Housekeeping de Frederick: Efficiency Studies Home Management (1913)* para alemão; e em 1926, Erna Meyer publicou seu *Der Neue Haushalt (O novo lar)*. Muitas das jovens designers europeias, incluindo Aino Aalto e Lilly Reich, rapidamente abraçaram essas ideias e propuseram cozinhas-modelo. O mais famoso desses modelos foi a cozinha pré-fabricada de Margarete Lihotzky. (Tradução livre da autora)

*Impressed by her work on household rationalization, May, shortly after he was appointed city architect of Frankfurt in 1925, invited her to join his team. She was deeply committed to providing functional, comfortable, and affordable housing to thousands of workers.*⁶¹

[MCLEOD, Mary. 2010: 181]

O traçado urbano mais aceite era o *Zeilenbau*⁶² (fig.21) ou *construção em linha* que, além de controlar a sua orientação e a racionalidade, e, portanto, a economia da sua construção, garantia igual tratamento aos seus habitantes. May e Margarete projectaram em conjunto o 'New Frankfurt', Frankfurt am Main, onde se construíram cerca de 15.000 casas, que correspondem a 90% do edificado naquela cidade durante todo esse período.

Em muitas dessas casas foi instalada uma cozinha modular construída em série: a *Frankfurter Küche* — ou *Frankfurt Kitchen* —, projetada apenas por Margarete Schütte-Lihotzky, — ex-colaboradora de Adolf Loos — . Ela, que projetou mais de trinta variantes entre 1926 e 1927, e pode ser considerada como o melhor exemplo do nível alcançado pela pesquisa doméstica específica, para casas com medidas mínimas.

⁶¹ Impressionado com o trabalho dela na racionalização da casa, May, após ser nomeado arquiteto da cidade de Frankfurt em 1925, convidou-a para fazer parte da sua equipa. Margarete estava profundamente comprometida em fornecer moradias funcionais, confortáveis e acessíveis aos milhares de trabalhadores. (Tradução livre da autora)

⁶² Construção em blocos lineares. At the CIAM conference in Frankfurt (...) there was exciting evidence of fresh social and technical thinking all in a rich array of honestly experimental building (...) Ernst May and his fellow architects decided they had achieved the perfect site-plan, the ultimate universal solution. It was a rigidly geometrical Zeilenbau scheme, solely geared to a narrow system of standardized solar orientation. [BAUER, Catherine. 1965: 48]



Fig. 21 | Siedlung Praunheim por Ernst May - 1929;
Fig. 22 | Siedlung Römerstadt por Ernst May - 1925;
Fig. 23 | Bornheimer Hang por Ernst May - 1930.

Inserida num espaço encerrado, de dimensões reduzidas, onde existia uma zona de trabalho, totalmente equipada com móveis pré-fabricados embutidos, erguidos na economia absoluta dos movimentos, esta cozinha padrão, foi produzida pela *Stadtrat*⁶³ de Frankfurt, com preços mais acessíveis do que praticados pela indústria privada. Tendo sido projetada para facilitar e racionalizar o trabalho doméstico da dona de casa, com o objetivo de melhorar a posição social da mulher. De planta retangular (1,90x3,45 metros), tem um acesso a partir do átrio por uma porta, e outra comunicação com a sala de jantar através de uma porta de correr.

Desta forma, todas as tarefas domésticas podiam ser realizadas internamente, sem que isso implicasse a segregação da mulher do resto da família. Um conjunto de armários altos e baixos são colocados no espaço, entre os quais se destacam, devido à sua potência formal, os móveis com dezoito gavetas e outros dois maiores com puxadores de alumínio. A pia e a despensa ventilada estão alinhadas em L, e o forno e a cozinha estão localizados próximos a um trecho de parede entre as portas.

*Lihotzky's aesthetics choices - the glass cabinet panes, aluminum sink and drawers, tiled floor and splashboard, the linoleum counter surface - all reinforced this image of an efficient, hygienic workspace. (...) The most popular color of the wooden frames of the cabinet doors was a grayish blue.*⁶⁴

[MCLEOD, Mary. 2010: 183]

Elementos como o armário de acesso duplo — do átrio e da cozinha, para o lixo e artigos de limpeza —, a tábua de engomar dobrável ou a luminária, que desliza por uma barra no tecto, são alguns dos componentes da sua eficiência funcionalista.

⁶³ Câmara municipal de Frankfurt.

⁶⁴ As escolhas estéticas de Lihotzky - os painéis do armário de vidro, a pia de alumínio e as gavetas, o piso de ladrilhos e a prancha, a superfície do balcão de linóleo - reforçaram essa imagem de um espaço de trabalho higiénico e eficiente. (...) A cor mais popular das molduras de madeira das portas do armário era um azul acinzentado. (Tradução livre da autora)

Assim, o mobiliário foi disposto considerando o armazenamento, a altura de trabalho correta, a maior eficiência dos movimentos e a iluminação artificial perfeita das diferentes áreas, através da lâmpada móvel. A janela foi adaptada para o mobiliário, e sobre ela estendeu-se a área de trabalho principal. As suas dimensões, generosas, permitiram uma iluminação e ventilação eficazes à peça. O pavimento de ladrilhos cerâmicos e os móveis que repousavam sobre uma base de betão côncavo facilitavam, em muito, a limpeza, como no caso dos núcleos de cozinha e lavandarias.

Em todo esse processo, as mulheres tiveram um papel importantíssimo, fossem ou não arquitetas, como Catharine Beecher, Christine Frederick, Erna Meyer, Lilly Reich, Margarete Schütte-Lihotzky e Charlotte Perriand, ainda hoje pouco reconhecidas, que estabeleceram uma forte tradição de repensar a moradia a partir da experiência e da eficiência. Fica pendente a resolução das questões previamente propostas: se nesse processo a moradia operária foi pensada de novo ou se resultou de uma redução da moradia burguesa, se as condições de vida melhoraram ou se a moradia continuou a ser um espaço de domínio e se as propostas das arquitetas e designers foram qualitativamente diferentes das dos arquitetos.

[MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. 2011: 41]

No que respeito diz à cor do mobiliário, Schütte-Lihotzky atribuiu-lhe grande ênfase, pois considerou que afetou a compreensão da peça. Predominava a laca azul, esta, foi alvo de investigações, que como resultado demonstravam que as moscas dispersavam na presença daquela cor. Os planos de trabalho e as superfícies horizontais eram compostos de linóleo preto, colado sobre uma base de madeira.

Assim, a Arquitetura e o mobiliário plasmaram uma unidade indivisível., e ao incluir os móveis numa estrutura de planeamento maior, o seu custo viu-se reduzido graças à produção em série e, assim, a montagem da cozinha ficou assegurada.



Fig. 24 e 25 | Cozinhas de Frankfurt por
Margarete Schutte-Lihotzky - 1926-27;

Deste modo, a *Frankfurter Küche* (figuras 24 e 25), estava destinada à nova mulher moderna, num espaço caracterizado pela economia do movimento, com a intenção de facilitar o seu trabalho e melhorar a sua posição social, permitindo ainda que ela tenha tempo livre para desenvolver, além disso, uma atividade fora dos limites da casa.

*Public reaction to the Frankfurt was varied. Most Modern architects and critics praised it, as did many housewives; a government report on kitchen design cited the Frankfurt Kitchen as the best solution up to that time for those without servants. However, kitchen reformer Meyer and the sociologist Ludwig Neundorfer criticized it for being too rigid, and too narrow for two people.*⁶⁵

[MCLEOD, Mary. 2010: 183]

⁶⁵ A reação do público à cozinha de Frankfurt foi variada. Muitos arquitetos e críticos modernos elogiaram-na, assim como muitas donas de casa; um relatório do governo sobre o design da cozinha citou-a como a melhor solução, até então, para aqueles sem empregados (serventes). No entanto, o reformador de cozinhas Meyer e o sociólogo Ludwig Neundorfer criticaram-na por ser muito rígida e estreita demais para duas pessoas. (Tradução livre da autora)

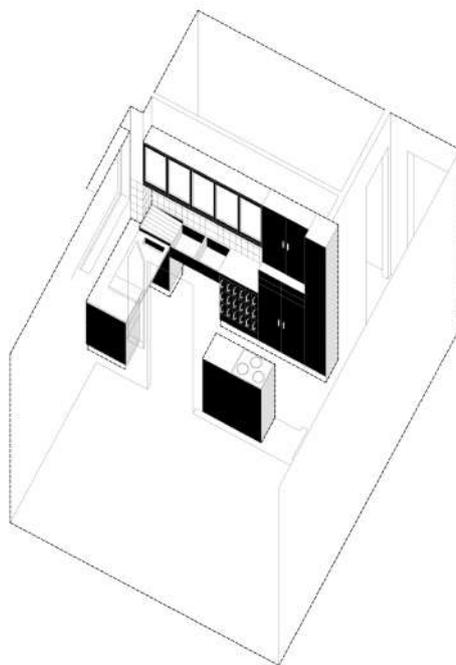


Fig. 26 | Axonometria da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky - produção própria.

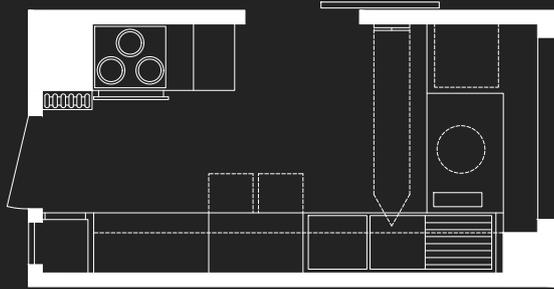


Fig. 27 | Planta da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky - produção própria.

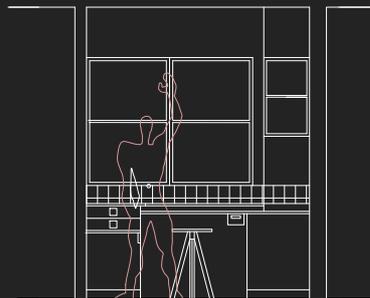


Fig. 28 | Corte da cozinha de Frankfurt de Margarete Schutte-Lihotzky - produção própria.

É assim singular o fenómeno pelo qual, nos Estados Unidos, toda esta revolução doméstica esteve de mãos dadas, de um lado, dos pensadores, homens e mulheres, da economia da casa e, por outro lado, da indústria. Em oposição, na Europa, com raras exceções, foram os arquitetos modernos os responsáveis por preconizar os elementos da nova e redesenhada cozinha.

O século XX foi o que mais transfigurou o destino, e a identidade das mulheres. Produzindo-se a emancipação das mulheres e a construção de género estruturada, com uma lógica de governo individual livre. Essa estrutura de individualismo permitiu que cada mulher escapasse do local em que ela havia sido colocada.

A arquiteta austríaca foi então a primeira perceber o problema da cozinha, não apenas como um problema técnico ou laboral mas, sobretudo, como sócio-cultural, considerando que o momento da refeição é crucial para enrijecer os laços familiares e que, assim, uma vez mais, devem ser ampliados. Por isso, no pós Segunda Guerra Mundial, esta cozinha torna-se numa espécie bandeira arquitetónica, tendo proliferado mundialmente. [AICHER, Ott, 1982 :16].

2.3.3 | DO COMPACTAR DE LILLY REICH

O legado de Lilly Reich, inclui uma exaustiva produção de interiores, desenhadora de exposições, mobiliário, tecidos, vestuário e, ainda que menos extensa, também arquitetónica.

*I will tell you a story. About ten years ago, i gave a lecture in Madrid, the city where I was born. (...) I was surrounded by very well-known Spanish architects, all of them men. Soon we were talking about Lilly Reich and what an enormous role she must have played in the development of Ludwig Mies van der Rohe's architecture, about the importance of such projects as the Velvet and Silk Café, a collaborative work by Reich and Mies for the 1927 Exposition de la mode in Berlin.*⁶⁶

[COLOMINA, Beatriz. 2010: 217]

A sua associação a Mies em 1927, coincide com a sua fase de maior projecção profissional, tendo colaborado com o mesmo em variados projectos de habitação. *Mies Van der Rohe y Lilly Reich consolidaron una nueva relación espacio-mobiliário. Crearon piezas para cada uno de los espacios en los que iban a estar situadas.*⁶⁷ [BELENGUER, María, 2011: 225].

*Everyone agreed that there was nothing in Mies's work prior to his collaboration with Reich that would suggest this radical definition of space by suspended sensuous surfaces, which would become his trademark, as exemplified by his Barcelona Pavilion of 1929. And then one of the architects said something that stayed with me since: its like a dirty little secret that we - all architects - keep. Something that we all know, that we all see, but we don't bring ourselves to talk about it.*⁶⁸

[*ibidem*: 217]

⁶⁶ Quero contar-lhes uma história. Há cerca de dez anos atrás, dei uma palestra em Madrid, a cidade onde nasci. (...) Eu estava cercada por arquitetos espanhóis muito conhecidos, todos homens. Rapidamente começamos a conversar sobre Lilly Reich e o enorme papel que ela deve ter desempenhado no desenvolvimento da arquitetura de Ludwig Mies van der Rohe, sobre a importância de projetos como o Velvet and Silk Café, um trabalho colaborativo de Reich e Mies no ano de 1927 para a exposição da moda em Berlim. (Tradução livre da autora)

⁶⁷ Mies Van der Rohe e Lilly Reich consolidaram uma nova relação espaço-mobiliário. Criaram peças para cada um dos espaços em que deveriam ser colocados. (Tradução livre da autora)

⁶⁸ Todos concordaram que não havia nada no trabalho de Mies, antes de sua colaboração com Reich, que sugerisse essa definição radical de espaço por superfícies sensuais suspensas, que se tornariam a sua marca registada, como exemplificado pelo seu pavilhão de Barcelona em 1929. E então um dos arquitetos disse algo que ficou comigo desde então: "é como um pequeno segredo 'sujo' que todos nós, arquitetos, mantemos. Algo que todos sabemos, que todos vemos, mas não nos empenhamos em falar sobre isso." (Tradução livre da autora)

Luis Moreno Mansilla aponta no prefácio do *La arquitectura desde el interior, 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand*, de María Belenguer, que

En este paisaje pendiente del futuro, la irrupción de Charlotte Perriand y Lilly Reich adquiere una importancia formidable, porque atrae hacia el presente ese futuro prometido. El equilibrio entre el carácter ‘indicador’ de un mueble, es decir, su condición de manifiesto, y su ‘existencia en este momento’ a través del tacto, del color, del ingenio, del humor. Claro que la promesa — y por tanto su condición de manifiesto — queda oscurecida, y con ello su condición mediática, pero a cambio obtenemos la vida, esa ‘intensificación de la vida’ que Mies consideraba el verdadero objetivo de la arquitectura.⁶⁹

[MANSILLA, Luis M. 2012: 10]

Não obstante, o trabalho mais importante do seu percurso profissional aparece-nos em 1931. Nesse mesmo ano organizou-se a Exposição de Construção Alemã, e foi-lhe encargada a secção *Die Wohnung unserer Zeit*.⁷⁰ Ambos teriam que dar resposta aos programas de habitação que a sociedade, à época, demandava: pessoas que viviam sozinhas, homens e/ou mulheres solteiros.

A cozinha de Lilly que elegemos como objeto de estudo é a proposta nos apartamentos *Boarding-Haus*. E o maior contributo de Reich na concepção da habitação mínima, produziu-se precisamente naquela exposição.

La primera, era una vivienda para una persona sola y la segunda una vivienda, para una pareja sin hijos. Unos programas habitacionales, poco convencionales para la época. En ellas puso en práctica la nueva organización del espacio interior. Los bocetos de Reich, para estas viviendas, muestran hasta cuatro tipos de estudios sobre variantes de división espacial. Ensayó mediante la disposición de armarios y la colocación de mobiliario, con estos elementos concurría los espacios.⁷¹

[BELENGUER, María, 2011: 226]

⁶⁹ Nesse cenário pendente do futuro, o aparecimento de Charlotte Perriand e Lilly Reich assume uma importância fundamental, porque atrai esse futuro prometido para o presente. O equilíbrio entre o caráter ‘indicador’ de uma peça de mobiliário, ou seja, sua condição como manifiesta e sua “existência neste momento” através do toque, cor, engenhosidade, humor. Evidentemente, a promessa - e, portanto, sua condição de manifiesto - é obscurecida e, com ela, a sua condição de mídia, mas em troca temos vida, aquela ‘intensificação da vida’, que Mies considerava ser o verdadeiro objetivo da arquitetura. (Tradução livre da autora)

⁷⁰ A habitação do nosso tempo. (Tradução livre da autora)

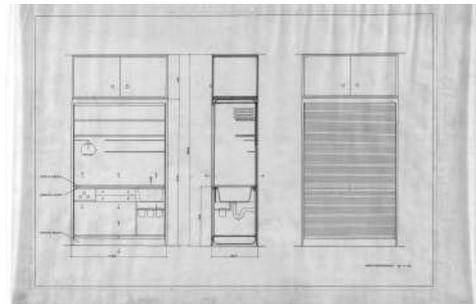
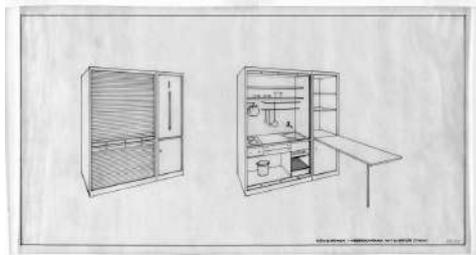


Fig. 29 | Cozinha-armário da Boarding House (exposição *The Dwelling of Our Time*), Apartamento para um solteiro - 1931;

Fig. 30 | Axonometrias da cozinha-armário;

Fig. 31 | Alçados e secções da cozinha-armário.

A cozinha de Lilly que elegemos como objeto de estudo é a proposta nos apartamentos *Boarding-Haus*. E o maior contributo de Reich na concepção da habitação mínima, produziu-se precisamente naquela exposição.

*La primera, era una vivienda para una persona sola y la segunda una vivienda, para una pareja sin hijos. Unos programas habitacionales, poco convencionales para la época. En ellas puso en práctica la nueva organización del espacio interior. Los bocetos de Reich, para estas viviendas, muestran hasta cuatro tipos de estudios sobre variantes de división espacial. Ensayó mediante la disposición de armarios y la colocación de mobiliario, con estos elementos concurría los espacios.*⁷²

[BELENGUER, María, 2011: 226]

*La ausencia de compartimentación permita que la luz llegara hasta el interior de la casa, las paredes blancas reflejaban esta luz aumentando la sensación de amplitud en el espacio. En los espacios de la casa que construyó Reich, para la exposición de Berlín, se podía apreciar la cualidad del vacío, que era entendido como ausencia de formas y objetos innecesarios. Así se conseguía la reducción a lo esencial.*⁷³

[*ibidem*: 226]

O grande atractivo desta cozinha-armário prende-se com o facto de poder ficar totalmente escamoteada, e este era um esquema que estava muito em voga, sobretudo nas vivendas de dimensões reduzidas.

El baño era el único elemento arquitectónico fijo, lo que permitía libertad en la distribución del resto del interior de las viviendas. Aunque el conjunto del bloque de la Boarding-Haus, estaba concebido para la utilización de los servicios comunes, por lo que no era necesario incorporar cocina en las viviendas, Reich diseñó para este apartamento, un bloque compacto, extenso que servía de almacenaje y cocina, y que además era el único elemento de

⁷² O primeiro era uma vivenda para uma única pessoa, e o segundo para um casal sem filhos. Eram programas habitacionais pouco convencionais para a época. Neles, colocou em prática a nova organização do espaço interior. Os esboços de Reich, para essas casas, mostram até quatro tipos de estudos sobre variantes de divisão espacial. Ensaído através da disposição dos armários e da colocação de móveis, com esses elementos os espaços concorridos. (Tradução livre da autora)

⁷³ A ausência de compartimentação permite que a luz alcance o interior da casa, as paredes brancas refletem essa luz, aumentando a sensação de espaço no espaço. Nos espaços da casa que Reich construiu, para a exposição de Berlim, era possível apreciar a qualidade do vazio, entendido como a ausência de formas e objetos desnecessários. Assim, a redução ao essencial foi alcançada. (Tradução livre da autora)

*compartimentación en el espacio, separando la sala de estar, del núcleo de baño.*⁷⁴

[*ibidem*: 227]

Lilly converte-se assim numa das arquitetas e interioristas com alguns dos trabalhos mais bem conseguidos no que à especialidade diz respeito, no século XX.

*La actividad de cocinar fue estudiada y organizada, con rigor, por Reich, para conseguir la máxima eficacia en el Meno espacio posible. También estudió la función del almacenaje, pues el mueble permitía guardar los utensilios de cocina que se clasificaron por tamaño y se colgaron para optimizar la capacidad y hacer más fácil su acceso, además se podía extraer una tabla, para planchar t también guardar otros objetos. El espacio en Reich se definía mediante el mobiliario, con su colocación y su cualidad, forma y material, que eran estudiados minuciosamente al detalle.*⁷⁵

[*ibidem*: 227]

⁷⁴ A casa de banho era o único elemento arquitetónico fixo, que permitia liberdade na distribuição do resto do interior das casas. Embora o bloco Boarding-Haus como um todo tenha sido projetado para o uso de serviços comuns, e não fosse necessário incorporar cozinha nas casas, Reich projetou para este apartamento, um bloco compacto e extenso que servia de arrumação e cozinha, e que também era o único elemento de compartimentação no espaço, fazendo a separação. (Tradução livre da autora)

⁷⁵ A atividade de cozinhar foi estudada e organizada, rigorosamente, por Reich, para obter a máxima eficiência no menor espaço possível. Estudou também a função de armazenamento, uma vez que os móveis permitiam armazenar os utensílios de cozinha, classificados por tamanho e pendurados para otimizar a capacidade e facilitar o acesso, além de extrair uma mesa, passar a ferro e também armazenar outros objetos. O espaço de Reich foi definido pelos móveis, com sua localização e qualidade, forma e material, que foram estudados detalhadamente. (Tradução livre da autora)

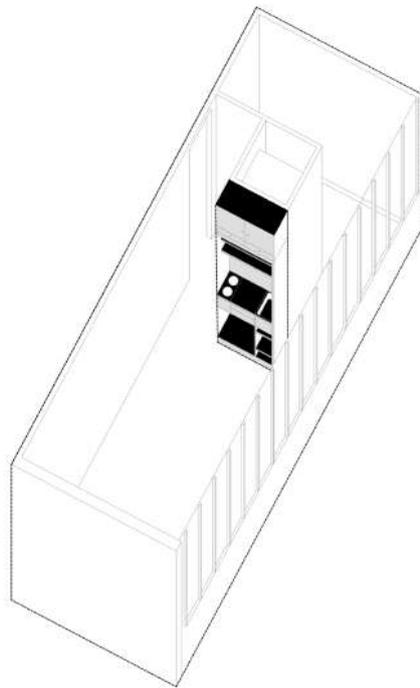


Fig. 32 | Axonometria da cozinha de Lilly Reich -
produção própria.

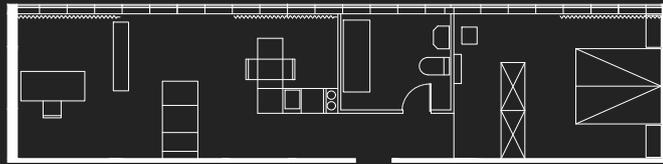


Fig. 33 | Planta do apartamento para um solteiro de Lilly Reich - produção própria.

2.3.4 | DO ARMÁRIO DE LE CORBUSIER E PERRIAND

Su forma conviene a su destino; las puertas se abren de una manera que asegura una circulación fácil. Al alcance de la mano, en el dormitorio, en la biblioteca, en el salón, en el office, en la cocina, unas persianas se suben o se bajan, y unos paneles se deslizan. Detrás aparecen los compartimentos apropiados a lo que han de contener. Cada objeto está dispuesto como en un estuche (...).⁷⁶

[CORBUSIER, Le. 1978: 137]

De 1931 a 1965, o *Le Port Molitor* foi casa e atelier de Le Corbusier. Desenhado por ele, o edifício alberga nos sétimo e oitavo piso, o seu apartamento. Sendo que é no primeiro, destinado à casa — que tem ligação direta à cobertura —, onde está disposto um quarto de hóspedes.

O projeto foi estruturado para atender a dois espaços distintos, um para Corbu e outro destinado a Yvonne, a sua mulher, ambos comunicados por um espaço intermédio.

Cuando Charlotte Perriand fue a pedir trabajo a Le Corbusier, éste le contestó: Nosotros no nos dedicamos a la decoración de cojines en nuestro estudio. Ésa era la valoración y consideración que él tenía de las mujeres, aunque cambió sus ideas al ver los diseños que ésta le presentó. Con respecto a la chaise longue, diseño que comparte con Perriand, Le Corbusier dice: Aquí tenemos la máquina, por fin la construiremos con estructura de tubos de bicicleta y la cubriremos con piel de potro; es tan ligera que se puede embudar con el pie.⁷⁷

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 64]

⁷⁶ A sua forma adapta-se ao seu destino. As portas abrem-se de maneira a garantir a fácil circulação. Ao alcance da mão, no quarto, na biblioteca, na sala de estar, no escritório, na cozinha, as persianas são levantadas ou baixadas e os painéis deslizam. Atrás estão os compartimentos apropriados para o que eles contêm. Cada objeto é organizado como se de um estojo de tratasse. (Tradução livre da autora)

⁷⁷ Quando Charlotte Perriand pediu trabalho a Le Corbusier, ele respondeu: 'Não nos dedicamos à decoração de almofadas no nosso atelier'. Essa foi a consideração que ele teve das mulheres, embora tenha mudado de ideias quando viu os desenhos que ela apresentava. Em relação à chaise-longue, um projeto que ele compartilha com Perriand, Le Corbusier diz: 'Aqui temos a máquina, finalmente a construiremos, com uma estrutura de tubo de bicicleta e a iremos cobri-la com pele de pônei; É tão leve que pode ser canalizada com o pé.' (Tradução livre da autora)



Fig. 34 e 35 | Cozinha do Apartamento/
estúdio, por Le Corbusier - 1924.

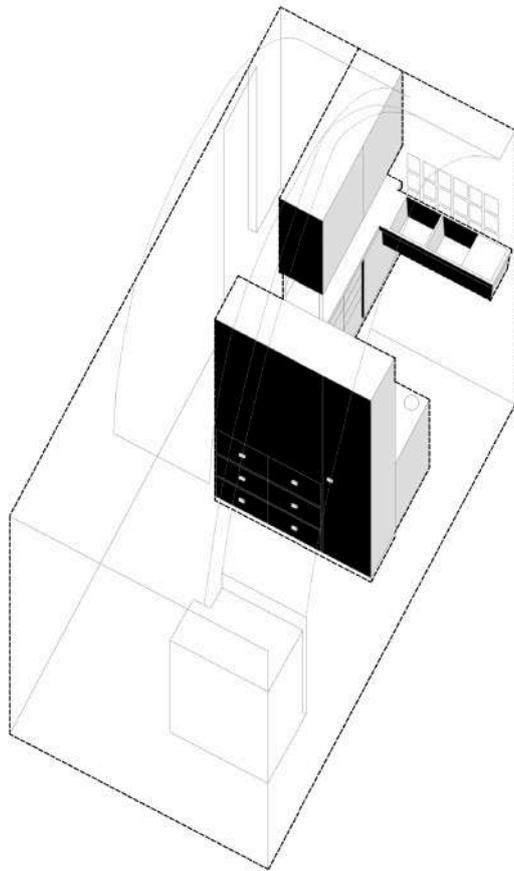


Fig. 36 | Axonometria da cozinha do Apartamento/estúdio - produção própria.

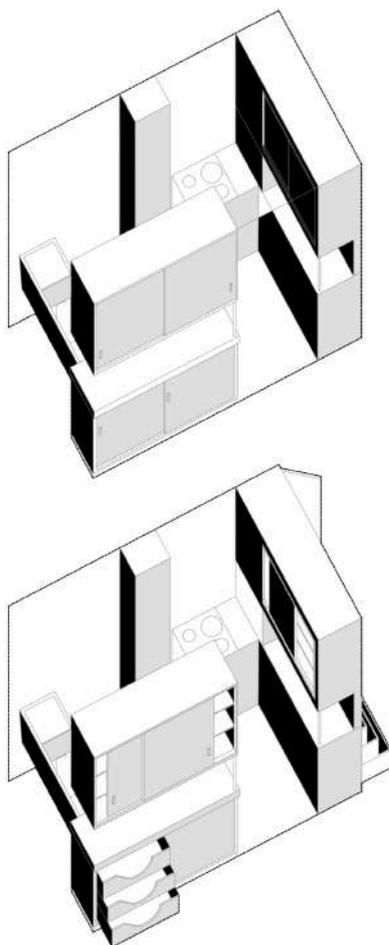


Fig. 37 e 38 | Axonometrias da arrumação na cozinha (casiers) - produção própria.

Charlotte Perriand foi escolhida, por Le Corbusier, a ser parte ativa no desenho e na sua descrição do mesmo, disse:

El señor y la señora separados en dos espacios entrelazados por un corredor; en un punto de encuentro en el centro. Esto creó el plan del apartamento. A la derecha de la entrada, hacia el este, estaba el estudio del maestro: tabú. Allí podía escribir y pintar; allí podía reinar su orden. A la izquierda, hacia el oeste, estaba el dominio de la señora, comprendiendo la cocina, el comedor y el dormitorio del señor y la señora. En la intersección los dos espacios: el área para recibir amigos y el acceso a la planta superior para encontrarse un dormitorio independiente, y la terraza de la azotea.⁷⁸

[Charlotte Perriand *apud* (BARSAC, Jacques, 2005: 119)]

Podemos considerar que esta cozinha deambula entre a cozinha de Margarete Lihotzky e o móvel compacto de Reich.

Ella por su educación, sabía qué era necesario en el hogar y cuánto ocupaba, había sido preparada como todas las mujeres en el siglo XIX, para saber crear un hogar bello y organizado. El almacenaje era definido por Perriand como factor de orden y armonía, estaba convencida de que al lograr resolver este problema, conseguirían la transformación en la vivienda. Para ello, llevó a cabo un proceso exhaustivo de dimensionado de todos los objetos de la vida cotidiana, una comisa plegada, un sombrero, o unos libros. Todo fue medido y clasificado.⁷⁹

[BELENGUER, María M. 2011: 219]

Esta cozinha de Perriand estava segregada dos restantes compartimentos da casa, por meio de uma porta, não obstante, comunicava com os mesmos, através dos *casiers*. *Con sus*

⁷⁸ O Senhor e a Senhora separaram-se em dois espaços entrelaçados por um corredor, com um ponto de encontro no centro. Isto criou o plano do apartamento. À direita da entrada, a leste, estava o estudio do mestre: tabú. Ali ele poderia escrever e pintar, ali poderia reinar sua ordem. À esquerda, a oeste, ficava o domínio da dama, compreendendo a cozinha, a sala de jantar e o quarto do Senhor e da Senhora. No cruzamento, os dois espaços: a área para receber amigos e o acesso ao andar superior para encontrar um quarto separado, e o terraço. (Tradução livre da autora)

⁷⁹ Tendo em conta a sua educação, Reich sabia o que era necessário numa casa e quanto espaço ocupava, fora preparada como todas as mulheres do século XIX para saber como criar uma casa bonita e organizada. O armazenamento foi definido por Perriand como um fator de ordem e harmonia; estava convencida de que, ao resolver esse problema, conseguiriam a transformação na habitação. Para fazer isso, realizou um processo exaustivo de dimensionamento de todos os objetos da vida cotidiana, uma camisa dobrada, um chapéu ou alguns livros. Tudo foi medido e classificado. (Tradução livre da autora)

*estudios, Charlotte Perriand resolvía el problema de la vivienda moderna, aquella que Le Corbusier anhelaba, la casa — máquina, exacta y precisa.*⁸⁰ [BELENGUER, María M. 2011: 220]. Perriand, criou assim um novo conceito de organização do espaço interior, desprovido de divisões estanques, inserindo-lhe, para o efeito, os chamados *casiers* (figuras 37 e 38), elementos de armazenamento, aos quais dedicou vários anos de pesquisa.

*Ya no había muros, el espacio era abierto y flexible, esta nueva configuración llevaba implícita un cambio en el modo de vida, una nueva mentalidad, una redefinición de la estructura jerárquica de los ambientes de la casa, que años más tarde daría lugar a la integración de la cocina abierta, al estar como parte del cambio del papel de la mujer en el hogar.*⁸¹

[*ibidem*: 220]

*Una muestra de ello fue el mueble - cocina - diseñado para el apartamento de Le Corbusier hacia 1931 y posteriormente adaptado al que diseñó para la Unité d'Habitation de Marseille. La cocina fue diseñada por Perriand, estaba separada del comedor y de la sala de estar, por una puerta, frente a la que colocó un cuerpo de casiers que se interrumpía para dejar el espacio libre a la altura de la vista y de las manos, lo que simplificaba aspectos funcionales, como pasar los platos o permitir una mayor comunicación mientras se trabajaba, con el comedor.*⁸²

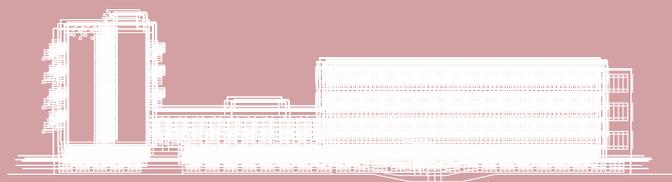
[*ibidem*: 221]

Para Perriand, um arquiteto é um técnico que deverá estar capacitado para responder às necessidades das pessoas. O facto de Charlotte sempre ter colaborado com outros arquitetos, confere-lhe um espírito contemporâneo, sendo que hoje o trabalho colaborativo, em equipa e, multidisciplinar, é recorrente.

⁸⁰ Com os seus estudos, Charlotte Perriand resolveu o problema da habitação moderna, a que Le Corbusier ansiava, a casa - máquina, exacta e precisa. (Tradução livre da autora)

⁸¹ Não havia paredes, o espaço era aberto e flexível, essa nova configuração implicava uma mudança no modo de vida, uma nova mentalidade, uma redefinição da estrutura hierárquica dos ambientes da casa, que anos depois levaria à integração da cozinha aberta, fazendo parte da mudança do papel das mulheres em casa. (Tradução livre da autora)

⁸² Um exemplo disso foram os móveis - cozinha - projetados para o apartamento de Le Corbusier por volta de 1931 e, posteriormente adaptados ao projetado para a Unité d'Habitation de Marseille. A cozinha projetada por Perriand, foi separada da sala de jantar e da sala de estar, por uma porta, na frente da qual foi colocado um corpo de casiers, que foi interrompido para deixar o espaço livre ao nível da vista e das mãos, que simplifica aspectos funcionais, como lavar a loiça ou permitir maior comunicação durante o trabalho, com a sala de jantar. (Tradução livre da autora)



A ESCOLA

*Comecemos pelas escolas: se
alguma coisa deve ser feita
para 'reformat' os homens, a
primeira coisa é 'formá-los'.*

LINA BO BARDI EM LINA POR ESCRITO | 2009

En la mayoría de los casos, el arte se considera un medio para reflejar la realidad a través del artefacto artístico. El arte de nuestro tiempo refleja a menudo experiencias de alienación y angustia, de violencia y de inhumanidad. Pero, en mi opinión, la mera reflexión o representación de la realidad dominante no agota la misión del arte.⁸³

[PALLASMAA, Juhani, 2016: 74]

A nossa investigação explora, como já especificado, a problemática da Arquitetura, enquanto prática, maioritariamente, masculina, onde as mulheres e as minorias possuem um papel um tanto reduzido e até limitado. No entanto, existe a necessidade de perceber o caminho ‘desbravado’ noutras áreas artísticas, como é o caso das Belas-Artes.

Afigurando-se, pois, como uma ‘regalia’ masculina, a profissionalização nas artes plásticas traduzia um processo marcadamente excludente, no qual inúmeras artistas foram deixadas de fora, seja porque tiveram as suas obras inadvertidamente inscritas nos tímidos limites do amadorismo ou, o que dá no mesmo, rebaixadas à categoria de prática diletante.

[SIMIONI, Ana Paula 2008: 875]

Terminava já o século XVIII, quando se iniciaram importantes alterações, por efeito do paulatino acesso da mulher ao ensino superior académico e a mudanças sociais muito significativas.

(...) en la pintura del siglo XVI con Sofonisba Anguissola, en la del siglo XVII con la de Artemisa Gentileschi, en la del siglo XVIII con la de Elisabeth Vigée-Lebrun y Adelaide Labille Guiard y en siglo XX podemos mencionar nuevamente a Frida Khalo que pinta abortos, partos, sangres, suicídios, pinturas que atentam contra el arte dominante, en oposición a la visión que se quisier dar y

⁸³ Na maioria dos casos, a arte é considerada um meio de refletir a realidade através do artefacto artísticos+. A arte do nosso tempo geralmente reflete experiências de alienação e angústia, violência e desumanidade. Mas, na minha opinião, a mera reflexão ou representação da realidade dominante não esgota a missão da arte. (Tradução livre pela autora)

*transmitir de las mujeres.*⁸⁴

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 34]

Não obstante, e apesar de tudo, alguns anos depois, os aportes femininos permanecem um tanto subestimados. Com o domínio, inquestionável, da figura masculina, como já aludido, no que à Arquitetura e às Belas-Artes diz respeito, pretendemos agora analisar o aparecimento e a atuação da mulher nestas duas esferas.

Isto, faz sentido, por um lado, em virtude da relação íntima existente entre estas duas disciplinas artísticas e, por outro, por uma questão de analogia entre dois âmbitos distintos, para que se possa assim assimilar este fenómeno.

Em oposição à Arquitetura, uma disciplina diretamente emparelhada à realidade sócio-política, ou seja, indubitavelmente controlada pelo homem e não consentindo, expressivas exceções femininas, nas Belas-Artes a participação e presença da mulher foi mais marcada e mais prematura.

*Bartra dice 'Hay que reinterpretar la historia, no simplemente revisarla para rescatar y resaltar la participación femenina.' En cuanto a la Arquitectura, vemos que ha sido pensada por y para los hombres. Donde las valoraciones de género se han hecho siguiendo el principio de Alberti: 'El hombre... modo y medida de todas las cosas.'*⁸⁵

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 48]

Não obstante de este ter sido também, um caminho impregnado de grandes dificuldades e complexidade, o conhecimento no ofício das Artes era passado, sobretudo, por intermédio de familiares artistas, que usavam as suas oficinas para a transmissão destes saberes. Uma das poucas pintoras do período barroco, que logrou a reconção artística foi Artemisia

⁸⁴ (...) na pintura do século XVI com Sofonisba Anguissola, no século XVII com a de Artemis Gentileschi, no século XVIII com Elisabeth Vigée-Lebrun e Adelaide Labille Guiard e no século XX, podemos mencionar novamente Frida Khalo, que pinta abortos, partos, sangue, suicídios, pinturas que atentam contra a arte dominante, em oposição à visão que as mulheres queriam dar e transmitir. (Tradução livre da autora)

⁸⁵ Bartra diz: "Deve-se reinterpretar a história, não apenas revisá-la para resgatar e destacar a participação feminina." Quanto à arquitetura, vemos que ela foi pensada por e para os homens. Onde as avaliações de género foram feitas seguindo o princípio de Alberti: "Homem (...) modo e medida de todas as coisas. (Tradução livre da autora)

Gentileschi (1593-1656) (fig.39) numa época em que a mulher não podia sequer frequentar a academia.

Apesar da posterior permissão do acesso às academias por parte das mulheres, havia uma estrutura clara, no que respeito diz às temáticas de pintura. Aos homens eram destinados os assuntos mais relevantes. Ou seja, os temas de cariz histórico, o corpo humano e o nu. À mulher estavam reservadas as paisagens, isto, em consequência da restrição aos ensinamentos do desenho da figura humana a que foram submetidas. Ainda assim, apesar desta hierarquia, e de lhes serem negados os mesmos acessos e possibilidades que aos seus colegas masculinos, emergiram várias artistas com um *know-how* irrepreensível.

(...) as pintoras mulheres na segunda metade do século XVI, por mais que chegassem a destacar-se em qualidade artística, tinham que se restringir a alguns géneros específicos como: pintura religiosa, naturezas mortas ou à pintura de retratos.

[HARGRAVE, Isabel. 2010: 211]

Gisela Ecker, apontava que:

Lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por prejuicios no debe formar parte de nuestra definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado. Ciertamente que las mujeres preferían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos ‘inversibles’ en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas a ese ambiente); que preferían escribir novelas de salón en vez de novelas de aventuras y utilizar ‘lana en vez de mármol’, pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una argumentación esencialista.

86

[ECKER, Gisela. 1986: 11]

⁸⁶ O que foi imposto às mulheres, por condições sociais opressivas ou preconceitos, não deve fazer parte de nossa definição de arte feminina, nem ser perpetuado. É verdade que as mulheres preferiam pintar flores e naturezas-mortas (quando foram excluídas das aulas de nudez), usar materiais domésticos em composições de objetos (quando estavam confinados a esse ambiente); que preferiram escrever romances caseiros, em vez de romances de aventura e usar 'lã em vez de mármore', mas tudo isso não pode ser usado para substanciar um argumento essencialista. (Tradução livre da autora)



Fig. 39 | *Judith Slaying Holofernes*, que preconiza uma cena de vingança do feminino sobre o despotismo masculino, por Artemisa Genileschi - 1620.

La pintura de Louise Bourgeois 'Mujer/casa' incorpora un edificio a su cuerpo. De esta manera trabaja el espacio interior y establece relaciones con la interioridad, con la nutrición, la soledad y el aislamiento. Manifiesta sus vivencias, al igual que Frida Kahlo, pero con una expresión surrealista diferente. Lo importante en una obra de arte (literatura, pintura) no es solamente lo que manifiesta o expresa, sino también, lo que oculta. Por esto es importante la crítica, para hacer una interpretación política y transformadora, que aporte ideas y conceptos, que expliquen lo que se oculta o esconde.⁸⁷

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 35]

⁸⁷ A pintura de Louise Bourgeois 'Mulher/Casa' incorpora um edifício no seu corpo. Dessa forma, o espaço interior trabalha e estabelece relações com a interioridade, com nutrição, solidão e isolamento. Exibe as suas experiências, assim como Frida Kahlo, mas com uma expressão surreal, diferente. O importante numa obra de arte — literatura, pintura — não é apenas o que manifesta ou expressa, mas também o que ela oculta. É por isso, que a crítica é importante, para fazer uma interpretação política e transformadora, que contribua com ideias e conceitos, que expliquem o que se oculta ou se esconde. (Tradução livre da autora)

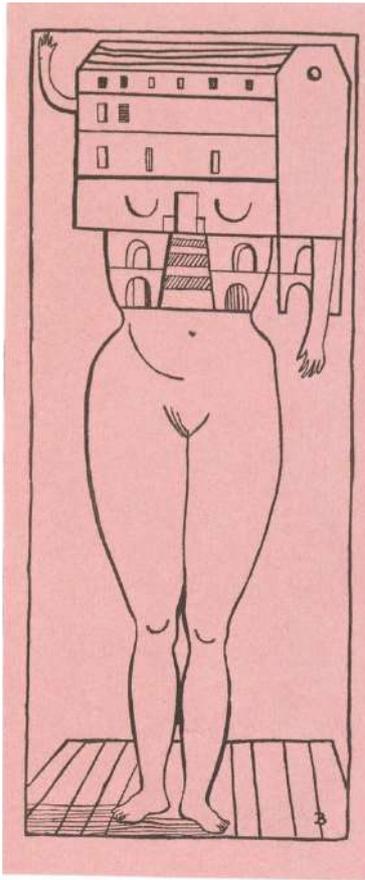


Fig. 40 | *Femme Maison (Mulher-Casa)* por Louise Bourgeois - 1984.



Fig. 41 | Helena Almeida para a exposição *Ouve-me* - 1979.

Assim, no decurso da história da arte, a figura feminina ocupou um espaço subalterno, ou seja, como explica Marcelle Marini *a separação e a oposição entre a cultura universal e a subcultura feminina é uma das evidências mais fortes que se sistematizaram no curso do século XIX*. [MARINI, Marcelle, 1995: 353].

Parece-nos então, evidente, que por comparação com a figura masculina, escassas foram as mulheres artistas solicitadas a subsistir na memória coletiva. E, só a partir do século XX as artistas femininas começam a ser ‘ouvidas’, sobretudo no que respeito diz às artes plásticas, e as lutas feministas travadas desde o final do século XIX pela igualdade de direitos, começou a ‘dar frutos’.

*Hablar de Arquitectura y de Género, no quiere decir que exista una arquitectura de mujeres y otra de hombres , como nos dice Eli Batra, (...) aunque debemos tener presente que tanto la arquitectura, como la literatura o cualquier otra expresión artística está determinada en referencia a parámetros y valores masculinos. O sea, que se define lo femenino en relación con la masculinidad.*⁸⁸

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 27]

É primordial entender o que aportaram as mulheres à Arquitetura e, sobretudo, que mudanças podem trazer à disciplina, uma vez que, até então, a Arquitetura estava contígua, maioritariamente, ao género masculino.

O registo mais recuado de uma contribuição feminina para a Arquitetura dá-se no século XV, pelas mãos de duas mulheres europeias, que participaram no desenho e desenvolvimento de edifícios, Katherine Briçonnet (1494-1526) e Lady Elizabeth Wilbraham (1632-1705).

Entre 1494 e 1526, Briçonnet foi a responsável pelo desenho e supervisão do Château de Chenonceau no vale do Loire em França. Enquanto no Reino Unido, Wilbraham estudou minuciosamente o trabalho do arquiteto Pieter Post, assim como o de Palladio, e foi a autora da Wotton House em Buckinghamshire.

Ainda no que concerne ao acesso feminino ao ensino superior em Arquitetura, Julia Morgan (1872-1957) destaca-se como outra das pioneiras. Com dotes muito marcados para a Matemática e, encorajada a prosseguir os seus estudos, pela sua mãe, Morgan foi incentivada a seguir Arquitetura pelo primo da mesma, Pierre Le Brun — autor da Metropolitan Life Insurance Tower, em Manhattan—, e após a sua formação, o seu professor, e o também arquiteto, Berkeley Bernard Maybeck, preconizou-lhe que continuasse os seus estudos.

⁸⁸ Ao falar de *Arquitetura e Género*, não significa que exista uma arquitetura de mulheres e outra de homens, como Eli Batra nos diz, (...) embora devamos ter em mente que tanto a *Arquitetura* quanto a *Literatura* e qualquer outra expressão artística são determinadas em referência aos parâmetros e valores masculinos. Ou seja, o feminino é definido em relação à masculinidade. (Tradução livre da autora)

A escolhida para o efeito foi a aclamada *L'École des Beaux-Arts*, e uma vez em Paris, Morgan falhou o exame de admissão por duas vezes. Não obstante, apercebeu-se de que a faculdade falhou deliberadamente em desencorajar a sua admissão. Eventualmente, o corpo docente cedeu e Julia passou a ser galardoada pelo seu desempenho em Arquitetura, Design e Matemática. Em 1902, Morgan foi certificada pela Beaux-Arts em Arquitetura. Foram escassas as vezes em que Julia falou em público ou deu uma entrevista, e não lhe agradava a ideia de ser fotografada. É assim, indubitável que a melhor forma de chegar a Julia Morgan é através do seu trabalho.

Parece-nos irrefutável a asserção de que a mulher está muito ligada à esfera doméstica e de interior, e este facto, não foi totalmente diluído pelas arquitetas pioneiras, uma vez que, até elas foram incumbidas, sobretudo, de projetar interiores. Quase como se de uma continuidade dos ofícios femininos se tratasse.

Cuando se habla, de arquitectura, (que no es sólo arte, se podría decir que es un ciencia práctica), se observa que hay otros problemas a tratar, como los ideológicos. Por ejemplo, el cuestionamiento al sistema capitalista y a los valores que transmite con la familia nuclear, las instituciones, las leyes, la violencia, la bipolaridad de los parámetros con que nos movemos, etc. Por todo esto es imposible como género, cuestionarnos sólo las 'formas'. Se debe ver en estas reflexiones una lucha de la mujer, como sujeto/arquitecta en proceso, tratando de encontrar al igual que en el arte, una nueva identidad como arquitectas.⁸⁹

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 38]

⁸⁹ Quando se fala em arquitetura — que não é apenas arte, pode-se dizer que é uma ciência prática —, observa-se que existem outros problemas a serem tratados, como os ideológicos. Por exemplo, o questionamento do sistema capitalista e os valores que ele transmite com a família nuclear, instituições, leis, violência, bipolaridade dos parâmetros com os quais nos movemos, etc. Por tudo isto, é impossível como género, questionarmos apenas as 'formas'. Devemos ver nessas reflexões uma luta das mulheres, como sujeito/arquiteta em processo, e tentar encontrar, como na arte, uma nova identidade enquanto arquitetas. (Tradução livre da autora)



Fig. 42 | Eileen Gray; Lilly Reich; Charlotte Perriand; Maria José Marques da Silva; Matilde Ucelay; Lina Bo Bardi; Denise Scott Brown; Zaha Hadid; Kazuyo Sejima. (Da esquerda para a direita; De cima para baixo)

A Arquitetura é arte, só que não no sentido mofado das escolas de Belas Artes. Vejo a Arquitetura profundamente vinculada à ciência e à técnica. Na verdade não há nenhuma diferença. A tecnologia colocada no seu lugar não pode causar nada ruim, como impedir a Poesia, o Belo, os sonhos bonitos.

[BARDI, Lina Bo. 1998: 33]

Em 1979, o coletivo de trabalho de arquitetas de Darmstadt escreveu no seu informe para a Segunda Conferência de Mulheres das Ciências Naturais e da Tecnologia que *no nos interessa decidir como debería ser la arquitectura feminista, porque no es feminista prescribir cuáles deben ser los objetivos de otros, especialmente en el nivel teórico.*⁹⁰

[ECKER, Gisela. 1986: 163].

*Se podría decir que el 'gran arte', la 'gran obra de arquitectura', no tiene sexo, ni clase, ni raza, es neutra, esto siempre desde una perspectiva de un artérias varón, blanco. Al relacionar entonces, arquitectura y mujer, vemos que una obra de arquitectura se produce a través de un teoría, de una ciencia y también de la poesía, debemos remarcar a través de la crítica dialéctica, que ninguno de estos tres componentes es neutral, ya que todo está influenciado por la ideología dominante capitalista, androcéntrica y burguesa.*⁹¹

[CEVEDIO, Mónica. 2010: 42]

⁹⁰ Não estamos interessados em decidir o que deve ser a arquitetura feminista, porque não é feminista prescrever quais devem ser os objetivos dos outros, especialmente ao nível teórico. (Tradução livre da autora)

⁹¹ Poderia-se dizer que a 'grande arte', a 'grande obra de arquitetura', não tem sexo, não tem classe, não tem raça, é neutra, isso sempre da perspectiva de uma artéria branca e masculina. Ao relacionar então a arquitetura e a mulher, vemos que uma obra de arquitetura é produzida através de uma teoria, uma ciência e também uma poesia, devemos enfatizar através da crítica dialética que nenhum desses três componentes é neutro, tendo em conta que tudo é influenciado pela ideologia capitalista, androcêntrica e burguesa dominante. (Tradução livre da autora)

Num artigo intitulado de *Women in Architecture*, Julia Walker afirma que:

The history of women's participation in architecture across the globe has been remarkably varied, and the nature of this participation has depended on time, place, and custom. Women have served as patrons, architects, engineers, managers, and muses; they have acted as key figures on the construction of buildings both large and small. Yet overall, women have experienced far less freedom to shape the built environment than have men. In accordance with various patriarchal social systems across the globe, women generally were impeded from acting as architects until the nineteenth century.

[WALKER, Julia. 2017 : 1]

Acrecentando que:

Yet despite the remarkable achievements of women practicing architecture, the profession has proven surprisingly resistant to change, even in the past few decades. In 1991, Robert Venturi alone was awarded the Pritzker Prize, architecture's most vaunted international award. At the time, both he and Scott Brown questioned the jury's decision to disregard Scott Brown's work on their shared projects, but they ultimately decided it would be best for the firm to accept the prize. Many critics felt that the same bias had occurred in 2012, when the Pritzker was awarded only to Chinese architect Wang Shu, rather than jointly with his wife and partner Lu Wenyu. In 2013, students at Harvard University's Graduate School of Design started a petition to award the Pritzker retroactively to Scott Brown. Though that specific goal was not realized, the controversies surrounding this highly visible award have helped train attention on the astonishing persistence of gender bias in architecture.

[WALKER, Julia. 2017 : 1]

3.3 | DA GENIALIDADE DA BAUHAUS

La Bauhaus fue el resultado de un esfuerzo continuado para reformar la enseñanza de las artes aplicadas en Alemania desde finales de siglo: primero con el establecimiento por parte de Karl Schmidt, en 1898, de los Dresdner Werkstätten (que se convirtieron en los Dresdner Werkstätten y se trasladaron a la ciudad jardín de Hellerau en 1903); más tarde con el nombramiento en 1903 de Hans Poeizig y Peter Behrens como directores de las escuelas de artes aplicadas de Breslau (actual Wrocław, Polonia) y Dusseldorf; y finalmente en 1906, con la fundación de Weimar de la Escuela de Artes y Oficios del gran ducado de Sajonia, bajo la dirección del arquitecto belga Henry van de Velde.⁹²

[programa da Bauhaus de Weimar, 1919]

A Bauhaus foi uma prova de genialidade. Corria o ano de 1919 quando, a que viria a ser a mais importante Escola de Arte e Design do século XX foi fundada em Weimar. No ano em que, pela primeira vez, na história da Alemanha, a Escola admitiu mulheres nas suas salas de aula; metade das inscrições foram feitas pelas mesmas.

Frequentada por estudantes de diferentes nacionalidades e géneros ao longo dos seus 14 anos (1919-1933), a escola abrigava três espaços; o primeiro, *Weimar*, que se destacou pela sua abertura ideológica e pela diversidade artística. Tornou-se a sede da *avant-garde* na Europa e um local de peregrinação para muitos artistas. O seu diretor e fundador, Walter Gropius e os artistas que deixaram a escola, alcançaram reconhecimento a nível internacional em apenas 3 anos.

Gropius propugnaba una formación en el campo del diseño a base de talleres tanto para los diseñadores como para los artesanos, mientras que Mackenses se tenía a la línea idealista prusiana, insistiendo en que el artista-artesano debía formarse en una academia de bellas artes. Este conflicto ideológico acabó en 1919 en un compromiso: Gropius se convirtió en director de una institución mixta, compuesta por la Academia de Arte y la Escuela de Artes Y

⁹² A Bauhaus foi o resultado de um esforço contínuo para reformar o ensino de artes aplicadas na Alemanha desde o final do século: primeiro com o estabelecimento por Karl Schmidt, em 1898, do Dresdner Werkstätten (que se tornou o Dresdner Werkstätten e eles se mudaram para a cidade-jardim de Hellerau em 1903); mais tarde com a nomeação em 1903 de Hans Poeizig e Peter Behrens como diretores das escolas de artes aplicadas de Breslau (atualmente Wrocław, Polónia) e Dusseldorf; e finalmente em 1906, com a fundação Weimar da Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia, sob a direção do arquiteto belga Henry van de Velde. (Tradução livre pela autora)

*Ofícios: una solución que iba a dividir conceptualmente la Bauhaus a lo largo de toda su existencia.*⁹³

[FRAMPTON, Kenneth, 1998: 125]

A segunda sede, Dessau, abriu portas em 1925, após o encerramento da sede em Weimar. Nesse momento, o pensamento de industrialização absorveu a escola, e tornou-se o objetivo final pelo qual foi projetada. Os seus edifícios fazem parte da obra que se mantém até à atualidade.

Em 1932, a escola foi, forçosamente, levada para Berlim. Neste, que foi o seu último ano de existência, a Bauhaus tinha apenas quarenta alunos matriculados. O Nacional Socialismo impôs o encerramento definitivo da Bauhaus em 1933, após esse ano, a Alemanha mergulhou numa ditadura cruel, e à época os estudantes da Bauhaus eram percebidos como *excêntricos*⁹⁴ e visionários. Foi nesse período que muitos desses estudantes emigraram para os Estados Unidos ou para outras partes da Europa. Walter Gropius, assim como grande parte dos idealistas do Movimento Moderno, aspirava a construção do homem moderno, a formação de uma nova identidade de cidadão, na qual tanto a educação quanto a Arquitetura possuíam um papel decisivo.

Se a experimentação no terreno do irracional conduz às criações automáticas dos surrealistas, os métodos mais sistemáticos encontram a sua síntese na escola Bauhaus, para onde confluem artistas oriundos das mais heterogêneas correntes e onde uma nova visão cristaliza-se. Fechados nas salas de aulas, evitando a relação mimética com a realidade, manipulando novos materiais, inventando formas, encaixando texturas, montando imagens, recortando rótulos e recriando máquinas, os artistas da Bauhaus geram uma nova imagística para a arte, a arquitetura e o design.

[MONTANER, Josep Maria, 2013: 18]

⁹³ Gropius propunha o formação no campo do Design com base em oficinas para designers e artesãos, enquanto Mackenses possuía a linha idealista prussiana, insistindo que o artista-artesão deveria ser treinado em uma academia de artes plásticas. Esse conflito ideológico terminou em 1919 em um compromisso: Gropius tornou-se diretor de uma instituição mista, composta pela Academia de Arte e pela Escola de Artes e Ofícios: uma solução que dividiria conceptualmente a Bauhaus por toda a sua existência. (Tradução livre pela autora)

⁹⁴ Genuine crafts also have had to be reborn in order to make intelligible to our youth, through handwork, the nature of creative work. But this by no means implies a rejection of the machine or industry. The only basic contrast lies in the division of labor on the one hand and unity of labor on the other. (...) The Bauhaus could become a haven for eccentrics if it were to lose contact with the work and working methods of the outside world. [Walter Gropius apud (WINGLER, Hans. 1986: 31)]

A Bauhaus tornou-se, nesse sentido, um campo ideal para a implementação desse projeto. O conceito de reestruturação pedagógica, tal como concebido pelos seus mestres mais notórios, foi adotado em todo o mundo no currículo das Escolas de Arte e Arquitetura, mantendo a sua influência até hoje. [Peter Hahn *apud* (DROSTE, Magdalena. 2004: 06)].

Para além da proposta de novas formas de produção em massa, o grande legado da Bauhaus para o século XX foi a construção de uma nova identidade disciplinar por meio da reprodução institucional e propagandística, facultando um modelo para o ensino de Arquitetura, entre outras áreas ligadas ao Design. [Katarina Ruedi Ray *apud* (Journal of Architectural Education, 2001: 73-80)].

*We need Design engeneerity to tackle the big issues of our time; rapid urbanization, solution, climate change. So, essentially we are talking of the world out there, streets, parks, bridges, public transports, all of that is Design. The Bauhaus was about Design, it was very optimistic, a very utopian, but down to earth view of Design.*⁹⁵ [FOSTER, Norman. Architecture, art and design: 100 years of the Bauhaus. 2019. (00:40:04). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2uVWAS6Q6AY>]

A formação da identidade é um aspeto crucial mas commumente esquecido na educação. A importância da educação repousa tanto na reprodução, quanto na transformação identitária dos alunos, como Pierre Bourdieu⁹⁶ expôs. É manifesto que a Bauhaus tinha uma estrutura que, de alguma forma, privilegiava a figura masculina, tendo catapultado a feminina para a margem.

⁹⁵ Precisamos da engenharia do design para lidar com os grandes problemas de nosso tempo; urbanização rápida, solução, mudança climática. Então, basicamente, estamos falando do mundo lá fora, ruas, parques, pontes, transportes públicos, tudo isso é design. A Bauhaus era sobre Design, era muito otimista, uma visão muito utópica, mas realista do Design. (Tradução livre da autora)

⁹⁶ Segundo Bourdieu, no seu *Questões de Sociologia: As experiências integram-se na unidade de uma biografia sistemática que se organiza a partir da situação originária de classe, experimentada num tipo determinado de estrutura familiar. Desde que a história e identidade do indivíduo nunca é mais do que uma certa especificação da história coletiva do seu grupo ou da sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais variantes estruturais do habitus de grupo ou de classe (...). O estilo pessoal, isto é, essa marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo habitus, práticas ou obras, não é senão um desvio, ele próprio regulado e às vezes mesmo codificado, em relação ao estilo próprio a uma época ou a uma classe.* [BOURDIEU, Pierre. 1983: 81]



Fig. 43 | Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl e Oskar Schlemme - 1926;
(Da esquerda para a direita)

Fig. 44 | Alunos a atender à aula de Josef Albers - 1928;

Fig. 45 | Performance do ballet de Oskar Schlemmer's

Como observa Magdalena⁹⁷, a figura feminina deparou-se, continuamente, com adversidades no seu trajeto na escola. Não obstante do regulamento em Weimar, nos primórdios, assegurar o direito integral de aprendizagem às mulheres, como já referido.

A primeira vez que Gropius se dirigiu aos alunos da Bauhaus, reconhecia as mulheres como possuidoras dos mesmos benefícios e incumbências dos seus análogos masculinos, é no entanto facto de que as condutas distintivas e de diminuição das mesmas foram recorrentes.

O mesmo diretor, que havia preconizado ao *Council of Maters* — que determinava as incumbências da escola —, que *a seleção devia ser mais rigorosa desde o princípio, particularmente no caso do sexo feminino, que contava já com um número excessivo.* (Walter Gropius *apud* (DROSTE, Magdalena. 2004: 40)]. Magdalena assegurou que:

Nenhuma mulher deveria ser admitida para estudar Arquitetura (...) a Bauhaus de Weimar dificultou fundamentalmente a entrada das mulheres (...) e quando elas superavam os primeiros obstáculos, eram enviadas para a tecelagem. (...) muito do que as mulheres da altura produziam de artístico era rejeitado pelos homens como sendo 'feminino' ou 'artesanal'. Os homens receavam uma tendência demasiado 'decorativa' e viam o objetivo da Bauhaus, a Arquitetura, em perigo.

[DROSTE, Magdalena 2004: 40]

Acreditamos que Gropius não era sexista, tendo em conta a realidade do que era a sua época, no entanto, ele conhecia a mesma e sabia que se a sua escola fosse, maioritariamente, composta por mulheres, seria rotulada como pouco 'séria'.

⁹⁷ Magdalena Droste é a autora de um livro de memórias, cujo título é o nome da escola, "Bauhaus".

Há, precisamente, cem anos a Bauhaus re-imaginava o futuro, num momento de transição da monarquia para a democracia, à época, ninguém poderia explicar o que seria viver nessa democracia, ou o que seria participar numa sociedade que se regia pela igualdade de direitos e com acesso à educação, a que se pareceria o direito à habitação, a ter uma cozinha.

Até então o ensino artístico estava inscrito, apenas, ao sistema académico, que se baseava na teoria e no desenho, sobretudo no desenho de estátuas. Consistia em ser muito preciso nas habilidades de desenho, e não em re-imaginar o mundo.

Defendiam a ideia de que o bom design deve ser tangível a todos, e que o mesmo pode mudar uma sociedade, e é perceptível hoje, uma tentativa de resgatar esses valores do modernismo. Será este um novo Renascimento?

*If the only constant it is change, then Design is going to go on as long as humans inhabits the planet, and beyond the planet. I think after 100 years, the ideas of the Bauhaus are more relevant today than were then.*⁹⁸

[FOSTER, Norman. Architecture, art and design: 100 years of the Bauhaus. 2019. (00:41:00). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2uVWAS6Q6AY>]

⁹⁸ Se a única constante é a mudança, o design continuará enquanto os humanos habitarem o planeta, e além do planeta. Eu acho que depois de 100 anos, as ideias da Bauhaus são mais relevantes hoje do que eram até então. (Tradução livre da autora)

Foi neste contexto, um tanto conturbado, que três mulheres — entre muitas — (figuras 46, 47, 48 e 49) começaram as suas carreiras. No entanto, e como muitos outros, com a ascensão ao poder do Nacional Socialismo, foram forçadas a três destinos muito distintos. Anni Albers, Marianne Brandt e Lucia Moholy. Uma tecelã, uma ourives e uma fotógrafa. Marianne Brandt, designer formada na Bauhaus, escreveu sobre a sua experiência diferenciada, motivada pelo seu género:

At first I was not accepted with pleasure – there was no place for a woman in a metal workshop, they felt. They admitted this to me later on and meanwhile expressed their displeasure by giving me all sorts of dull, dreary work. How many little hemispheres did I most patiently hammer out of brittle new silver, thinking that was the way it had to be and all beginnings are hard. Later things settled down, and we got along well together.⁹⁹

[Marianne Brandt *apud* (RAY, Ruedi Katarina. 2000: 172)]

Vale a pena refletir, um pouco mais, relativamente aos padrões de identidade que estão sujeitos à ação da Escola. Se considerarmos o tratamento diferenciado que foi concedido às mulheres na Bauhaus, e o facto das suas obras e as suas figuras não possuírem uma representatividade equivalente à dos seus colegas homens, no material publicado para divulgar a produção da Bauhaus, podemos concluir que, dificilmente a visão que tinham de si mesmas, a sua conduta e o seu comportamento não tenham sido, em parte, abalados por tais circunstâncias.

⁹⁹ A princípio, não fui bem aceite - não havia lugar para uma mulher numa oficina de metal. Eles admitiram isso para mim mais tarde e, enquanto isso, expressaram o seu descontentamento, dando-me todo tipo de trabalho chato e sombrio. Quantos pequenos hemisférios eu pacientemente martelei em prata nova e quebradiça, pensando que era assim e que todos os começos são difíceis. Mais tarde, as coisas acalmaram-se e demos-nos bem. (Tradução livre da autora)



Fig. 46 | Alunas nos jardins da Bauhaus de Dessau, Berlim;
Fig. 47 | Marcel Breuer, Marta Erps-Breuer, Katt Both e Ruth Hollos-
Consemüller - 1927;



Fig. 48 | Alunas da oficina de tecelagem na escada da Bauhaus de Dessau, Berlim - 1927;

Fig. 49 | Grupo de tecelãs da Bauhaus de Dessau, Berlim - 1928.

*At the Bauhaus, however, she was simply one student among many. Her contributions to the going-on of the institution were, we might say, no more significant than those of any other weaver.*¹⁰⁰

[SMITH, T'ai. 2010: 164]

Albers (fig. 50), parte de uma família composta por burgueses com ascendência judaica, o seu pai dedicava-se ao Design e fabrico de móveis; a sua mãe, como a maioria das mulheres à época, ocupava-se dos cuidados da casa. Anni, recebeu aulas particulares de arte, em casa, e aos 17 anos começou a frequentar as aulas do pintor Martin Brandenburg.

Em 1919 iniciou os seus estudos na Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo, e ali, aprendeu a arte do bordado durante dois semestres. Enquanto frequentava aquela escola, ouviu falar sobre a Bauhaus pela primeira vez e decidiu assim matricular-se, apesar da forte recusa dos seus pais. *She entered the school as Annelise Fleischman in 1922.* Apesar da rejeição da sua primeira matrícula, optou por se manter em Weimar, e lá conheceu aquele que viria a ser o seu marido, Josef Albers¹⁰¹, que estudava na Bauhaus desde 1920. *In 1925 married Josef Albers, who had been promoted to Junior Master of the Bauhaus.* Este, com a sua portentosa capacidade de persuasão, logrou o acesso de Annie à Escola.

Ingressou no curso preparatório de Introdução ao projeto de Johannes Itten¹⁰² e o semestre seguinte foi dedicado a uma das únicas oficinas para mulheres, a oficina de tecelagem. No entanto, o curso dos acontecimentos não a deixou confortável, uma vez que a sua ideia primordial seria a continuidade da prática de pintura.

¹⁰⁰ Na Bauhaus, no entanto, ela era simplesmente uma aluna entre muitas. As suas contribuições para o andamento da instituição foram, poderíamos dizer, não mais significativas do que as de qualquer outro tecelão. (Tradução livre da autora)

¹⁰¹ *The immensely influential German-American teacher and artist Josef Albers (1888–1976) was concerned throughout his career with the relative nature of color. His seminal 1963 book on color perception, Interaction of Color, does not take the traditional approach of teaching color through theory, but instead provides the reader with visual exercises aimed at training color-sensitive eyes. Albers sought to demonstrate what he termed the 'magic of color' through these exercises, which underscore the subjectivity with which our brains process visual stimuli.* [MALOY, Vanja. 2015: 7]

¹⁰² *Cuando brotó la idea de dar a conocer la actividad del bauhaus por medio de una exposición itinerante, Itten preguntó cómo podría — junto a su preparatorio Otto Maier — realizar una demostración de su teoría de los colores. (...) Comunicó sus descubrimientos a sus alumnos en los cursos que explicó en Stuttgart primeramente, y sobretudo en la escuela que él mismo creó en Viena y cuando fue profesor en el Bauhaus de Weimar (1919-23). Puso punto a las doce partes del círculo cromático que publicó en 1921 en la revista 'Utopía', acompañado de una escala de grados luminosos.* [ITTEN, Johannes. : 1970: 5]

From the very start, the weaving workshops formed the territory of the many women who joined the Bauhaus, particularly in its early years. Since only some of these women could be rejected, but since they were clearly not to be allowed their fair share of the limited number of study places, the Council of Masters approved the setting up of a women's class. In doing so it revived an institution from the world of academies and schools of arts and crafts.¹⁰³

[DROSTE, Magdalena.: 158]

Como descreveu no seu livro: *Nós não tivemos um professor ou aulas adequadas no começo (...) apenas sentávamo-nos e praticávamos.* Para ela, isso não era um contratempo, já que, após algumas semanas, percebeu que poderia usar essa liberdade em benefício próprio. Começou assim, a experimentar novos materiais, tecidos e formas geométricas. *Este jogo com o material proporcionou resultados surpreendentes, novos tecidos, com maravilhosas cores, estruturas e texturas, ao que era acrescentada uma beleza brutal.*

No seu primeiro período na Bauhaus, a maioria das suas criações baseavam-se em grandes tapeçarias, com geometrias muito marcadas e de cores neutras. Gunta Stölzl, responsável oficial pela direção do atelier, passou grande parte dos seus conhecimentos a Albers. Com a sua influência e ajuda,

Anni escreveu dois ensaios: o primeiro em 1924, *Living Economy*, onde se debruçou sobre a situação das mulheres em casa, e como ela estava presa numa dinâmica de *escrava da casa*; no segundo, *Bauhaus Weaving Workshop*, onde afirmou: *O nosso trabalho deve ser experimental. Devemos re-visitar as possibilidades técnicas e manuais do trabalho. Devemos entender a indústria e trabalhar para ela, e podemos trabalhar pelo objeto individualizado e pela produção em massa.*

¹⁰³ Desde o início, as oficinas de tecelagem formaram o território das muitas mulheres que ingressaram na Bauhaus, particularmente nos primeiros anos. Como apenas algumas dessas mulheres puderam ser rejeitadas, o Conselho de Mestrado aprovou a criação de uma aula para mulheres. Ao fazê-lo, reviveu uma instituição do mundo das academias e escolas de artes e ofícios. (Tradução livre da autora)



Fig. 50 | Anni Albers - 1940;
Fig. 51 | Anni Albers no seu estúdio de
tecelagem em Black Mountain, nos Estados
Unidos, para onde emigrou - 1937

Com a mudança da Bauhaus para Dessau, em 1925, Annie e Josef Albers mudam-se também. Em 1929, Gunta Stölzl abandonou a Escola, e foi então que assumiu o atelier têxtil. Finalmente, após um ano, concluiu os seus estudos e obteve o seu diploma com um trabalho de fim de curso um tanto especial: uma tapeçaria que refletia a luz e insonorizava a sala, e que podia também ser usada como cortina..

Albers foi, indubitavelmente, a mulher mais reconhecida a sair da Bauhaus, tendo sido a primeira designer têxtil a obter uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1949. Os padrões de Albers (fig.52) geralmente envolviam desenhos geométricos repetitivos. É provável que se ela não fosse uma mulher, estivesse destinada tornar-se numa relevante artista abstrata.

A sua obra é de uma materialidade deveras singular, com uma estrutura profunda e processos muito diferentes de fabricação, o que a torna numa vanguardista na área.



Fig. 52 | *Wall Hanging* por Anni Albers - 1926;



Fig. 54 | Exposição *Anni Albers Textiles*, no MoMa - 1949;

Fig. 55 | Visitante da exposição de Anni Albers, no Tate Modern - 2019

While metalwork was designated the purview of men at the Bauhaus, one woman, Marianne Brandt, did manage to enter the apparently masculine field. Brandt began her studies at the Bauhaus in January of 1924 and would eventually become the female master of the metal workshop.¹⁰⁴

[SMITH, T'ai: 2010: 163]

A Bauhaus acreditava, vigorosamente, na fusão de forma e função, e que o desenho de um produto era tão importante quanto a sua funcionalidade. Essa crença está patente, de uma forma bastante evidente, na produção de Marianne Brandt (fig.56). Mesmo que o seu desenho de cinzeiros, lâmpadas e bules tenha surgido na década de 1920, permanecem visualmente atuais.

Hacia 1927, la producción industrial 'bajo licencia' de estos diseños Bauhaus estaba en pleno apogeo, incluyendo los muebles de Breuer, los tejidos texturas de Gunta Stadler-Stolzl y sus colegas, y las elegantes lámparas y piezas metálicas de Marianne Brandt.¹⁰⁵

[FRAMPTON, Kenneth, 1998: 130]

Assim, inspirada pelo que testemunhou na primeira exposição da Bauhaus, em 1923, desistiu da sua carreira de pintora expressionista e ingressou na escola desde o seu início, isto e apesar dos muitos anos de educação artística que já havia atendido em Munique e Weimar. *The metal workshops orientation was reflected in its preoccupation, starting from 1923, with the lamp. The lamp was decidedly not a traditional subject for gold silver smithery.¹⁰⁶* [MAGDALENA, Droste. 2004: 170]

No seu primeiro semestre, participou no curso preliminar, ministrado por Moholy-Nagy, e no verão de 1924 decidiu, finalmente, ingressar na oficina de metal. Embora a maioria das mulheres tenha sido transferida para a oficina de tecelagem, Brandt recebeu um status

¹⁰⁴ Enquanto o trabalho em metal era designado como domínio dos homens na Bauhaus, uma mulher, Marianne Brandt, conseguiu entrar no campo aparentemente masculino. Brandt começou os seus estudos na Bauhaus em janeiro de 1924 e tornar-se-ia a mestra da oficina de metal. (Tradução livre da autora)

¹⁰⁵ Em 1927, a produção industrial "licenciada" dos designs da Bauhaus estava em pleno apogeu, incluindo móveis Breuer, tecidos de Gunta Stadler-Stolzl e os seus colegas, e as elegantes lâmpadas e peças de metal de Marianne Brandt. (Tradução livre pela autora)

¹⁰⁶ A orientação das oficinas de metal refletiu-se na sua preocupação, a partir de 1923, com a lâmpada. A lâmpada não era, definitivamente, um assunto usual na ferraria de ouro e prata. (Tradução livre da autora)

excepcional, isto, em parte, devido ao forte incentivo de Moholy-Nagy, que na época era o mestre das oficinas de metal.

Durante o seu primeiro ano na oficina de metais e, apesar de atmosfera geralmente pouco acolhedora entre os seus colegas homens, Brandt produziu objetos significativos, como cinzeiros, um bule de chá de metal (fig.58), e um conjunto completo de chá, este que foi um item reconhecido, como aponta a historiadora Elizabeth Otto, enquanto *um ícone do design moderno*. [OTTO, Elizabeth, 2005: 136]. Ou até mesmo como assinala Droste:

*The creator of the now famous tea-essence pot was Marianne Brandt who, as a woman, initially experienced particular difficulty in being accepted by the metal workshop. As so many of the designs conceived at the Weimar Bauhaus, she takes basic geometric elements as her creative starting points. Her combination of different metals was also novel for its time.*¹⁰⁷

[MAGDALENA, Droste. 2004: 175]

Ou seja, Brandt moldou o vocabulário abstrato do círculo, quadrado, e o triângulo num recipiente de metal tridimensional deveras funcional. Assumindo, desta forma, valor de uso, assim, essas configurações geométricas não estão mais conectadas, como o mestre do curso preliminar Johannes Itten havia afirmado anteriormente, ao simbolismo inerente ou verdade metafísica: *Square: calm, death, black, dark, red; Triangle: intensity, life, white, bright, yellow; Circle: infinite symmetry, peaceful, always blue.*¹⁰⁸ [FIEDLER, Jeannine. 2013: 366]

¹⁰⁷ A criadora da, agora famigerada, chaleira foi Marianne Brandt, que, como mulher, inicialmente experimentou uma dificuldade particular em ser aceite pela oficina de metal. Como muitos dos projetos concebidos na Weimar Bauhaus, ela utiliza elementos geométricos básicos como seu ponto de partida criativo. A sua combinação de diferentes metais era também, um tanto, inovadora à época. (Tradução livre da autora)

¹⁰⁸ Quadrado: calma, morte, preto, escuro, vermelho; Triângulo: intensidade, vida, branco, brilhante, amarelo; Círculo: simetria infinita, pacífico, sempre azul. (Tradução livre da autora)



Fig. 56 | Marianne Brandt;
Fig. 57 | Mappenwerk Bauhaus, Fotografia
por Brandt -1927.

Em vez disso, toda a forma de metal e madeira ganha vida voluptuosamente, como que um brinquedo no baú de uma criança. O metal industrial do objeto não fala de um valor coerente, mas sim de valores paradoxais, de calor orgânico combinado com funcionalidade simplificada.

*The female Bauhausler were not just women or individual practitioners but also theoreticians who, through their writing, formulated and reformulated their medial domain - their Stoffgebiet (material field) or Gestaltungsgebiet (formal field) - and thereby expressed the workshop's interest in carving out a space of recognition.*¹⁰⁹

[SMITH, T'ai: 2010:162]

¹⁰⁹ As Bauhausers do sexo feminino não eram apenas mulheres ou praticantes individuais, mas também teóricas que, pensaram na redação, formularam e reformularam seu domínio - seu Stoffgebiet (campo material) ou Gestaltungsgebiet (campo formal) — e assim expressaram o interesse do workshop em criar um espaço de reconhecimento. (Tradução livre da autora)



Fig. 58 e 59 | Chaleira e cinzeiros por Marianne Brandt - 1924.



Fig. 60 e 61 | Candeeiros de tecto por Marianne Brandt -

Antes de ser Moholy, Lucia era Schulz, e sem ela haveriam, consideravelmente, menos fotografias a registar alguns dos momentos mais cruciais da Bauhaus, assim como a arte e os objetos dali surgidos.

Moholy viu uma oportunidade na ida para Weimar, do seu marido, o pintor László Moholy-Nagy, em 1923, para explorar o seu interesse pela fotografia.

Su presto en el equipo docente fue ocupado inmediatamente por László Moholy-Nagy, un artista húngaro radical en sus ideas sociales. Tras su llegada a Berlín en 1921 (como refugiado de la efímera revolución húngara) (...).¹¹⁰

[FRAMPTON, Kenneth, 1998: 128]

Ali, Lucia começou enquanto técnica de câmara escura de László Moholy, na qualidade de aprendiz no estúdio de fotografia da escola. *Nobody could take a photograph when i arrived in Weimar, the only one who could use a camera was Lucia Moholy, she had learned it. She came to the Bauhaus as a photographer*, [Gertrud Arndt *apud* (MULLER, Ulrike. 2009: 126)].

Assim, o seu trabalho documentava os detalhes exteriores e interiores da Arquitetura da Bauhaus desta forma, foi possível a recriação do que foi destruído. Moholy, criou um registo das casas, agora icónicas, dos Mestres da Bauhaus — Walter Gropius, Lyonel Feininger, Oskar Schelemmer, Paul Klee, Lazlo Moholy-Nagy, George Mucho e Wassily Kandinsky — para uso publicitário.

The photographs played various roles within the Bauhaus during its operation. In-house, the object an architectural photographs were reproduced in the Bauhaus's newspapers and the Bauhaus book series, where Moholy also assisted the two editors, her husband and Gropius, in the editing, copy editing and other production tasks. Certain photographs also doubled as illustrative materials for the school's sales catalogue, know as the Katalog der Muster, through which the

¹¹⁰ O seu lugar na equipa de professores foi imediatamente ocupado por László Moholy-Nagy, um artista húngaro radical nas suas ideias sociais. Após sua chegada a Berlim em 1921 (como refugiado da efémera revolução húngara) (...). (Tradução livre da autora)

*Bauhaus GmbH marketed its products. Her photographs also served as publicity.*¹¹¹

[SCHULDENFREI, Robin. 2013: 186]

Lucia falhou na tentativa de exilar-se nos estados unidos durante a segunda guerra

*En los años 20 su aportación, junto con László, es imprescindible para comprender la historia de la fotografía. Renger-Patzsch, August Sander y el escritor fotográfico Hugo Sieter miraban hacia el nuevo positivismo estético, que arrinconaba la ‘espiritualidad artística’ en la fotografía para librarla de presunto anacronismo. Todos ellos abrazaban la Nueva Objetividad para negar el servilismo de la fotografía a las jerarquías de la historia del arte. Nunca más la fotografías sería tratada como si estuviera en deuda con la pintura.*¹¹²

[PUIGARNAU, Alfons; TRUEBA, Oriol. 2012: 32]

Ali, Lucia começou enquanto técnica de câmara escura de László Moholy.

¹¹¹ As fotografias desempenharam vários papéis dentro da Bauhaus durante a sua atividade. Internamente, o objeto e fotografias arquitetónicas foram reproduzidas nos jornais da Bauhaus e na série de livros da Bauhaus, onde Moholy auxiliou os dois editores, o seu marido e Gropius, edição de cópias e outras funções de produção. Certas fotografias serviram também de material ilustrativo para o catálogo de vendas da escola, conhecido como *Katalog der Muster*, por meio do qual a Bauhaus GmbH comercializou os seus produtos. As suas fotografias foram também utilizadas como publicidade. (tradução livre da autora)

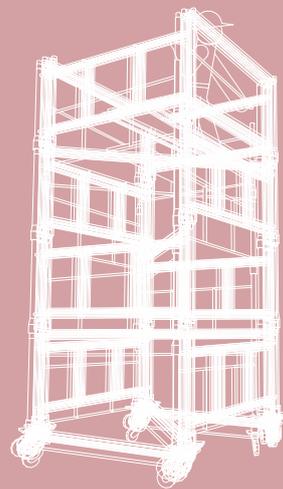
¹¹² Nos anos 20, a sua contribuição, juntamente com László, é crucial para perceber a história da fotografia. Renger-Patzsch, August Sander e o escritor fotográfico Hugo Sieter lançavam-se para o novo positivismo estético, que encurralava a espiritualidade artística na fotografia para libertá-la do seu suposto anacronismo. Todos eles abraçaram a Nova Objetividade para negar a servidão da fotografia às hierarquias da história da arte. As fotografias nunca mais seriam tratadas como se ele estivessem numa constante dívida à pintura. (Tradução livre da autora)



Fig. 62 | Fotografia de Lucia Moholy - edifício da Bauhaus visto de baixo, *oblique view* - 1926.



Fig. 63 | Fotografia de Lucia Moholy - edifício da Bauhaus em Dessau, -
1926.



A EXECUÇÃO

Architecture belongs to poetry, and its purpose is to help man to dwell. But architecture is a difficult art. To make practical towns and buildings is not enough.

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ EM GENIUS LOCI | 1979

Eileen Gray (1878-1976), estudou Arte em Londres e Paris e, viu-se reconhecida pelo seu trabalho de peças domésticas revestidas a laca, muito características da arte doméstica asiática. Nos seus trabalhos arquitetónicos de interiorismo, a arquiteta auxiliou-se das telas, cujo papel determinante era a divisão do espaço, esfumando assim as fronteiras entre a Arquitetura e o mobiliário.

*In one of her chronologies, Eileen Gray noted that in 1924 she had begun making architectural studies. In time, daily coping with Jean Désert came to prove increasingly onerous, and she decided to concentrate, at least for a time, on her interest.*¹¹³

[STEWART, Johnson 1979: 37]

Uma casa não é uma máquina para se viver, escreveu a modernista pioneira, em resposta à, já citada, frase de Le Corbusier sobre a casa como sendo uma máquina. *É a casca do homem, a sua extensão, a sua libertação, a sua emanção espiritual.*

Gray conheceu o renomado arquiteto e artista Suíço na *Paris Jazz Age* e, embora influenciada pelo estilo mais ‘frio’ e plano do modernista, ela desenvolveu a sua própria Arquitetura, com uma sensibilidade, que pode ser descrita como, um pouco mais suave, mas não menos revolucionária, que atingiu a sua apoteose com uma casa cristalina que paira sobre o Mediterrâneo.

A casa E.1027 (1929) (figuras 67, 68 e 69), que pode ser considerada como um dos primeiros projetos residenciais que experimenta elementos da linguagem modernista, ou seja, janelas horizontais, cobertura plana e guardas elaboradas com tubos metálicos. A casa tornou-se uma fixação para Le Corbusier. [RACKARD, 2013].

Entre 1938 e 1939, e como convidado de Badovici — que se separara de Eileen —, Corbusier permaneceu na casa projetada por Eileen (figuras 64, 65 e 66) e, aparentemente,

¹¹³ Numa das suas cronologias, Eileen Gray observou que em 1924 começou a fazer estudos de Arquitetura. Com o tempo, o enfrentamento diário de Jean Désert mostrou-se cada vez mais honoroso, e ela decidiu então concentrar-se, pelo menos por um tempo, no seu interesse. (Tradução livre da autora)

afrontado pelo facto de uma mulher ter criado uma obra modernista tão sofisticada, pintou murais, um tanto grosseiros, nas suas paredes. Corbusier fê-lo, e como registado na fotografia, nu. Gray entendeu esta atitude como um desrespeituosa e ficou, naturalmente, desiludida. No quarto volume do seu *Oeuvre complete* de 1946, Le Corbusier aborda os murais e afirma que:

*Elles ne sont faites sur le beaux murs de la villa, au contraire. Elles éclatent sur les murs indifférents, mornes, 'ou il ne se passant rien'. Résultat: Des peintures qui parlent dans les lieux modestes et les beaux murs blancs qui sont tous demeurés.*¹¹⁴

[CORBUSIER, Le. 1946: 158]

Múltiplas fotografias dos murais de Le Corbusier na E.1027 foram publicadas na *L'architecture d'aujourd'hui* em abril de 1948, sem que houvesse, em nenhum momento, uma menção a Eileen. Em Junho desse mesmo ano, num artigo intitulado *Le corbusier, muraliste*, publicado na revista *Interiors*, Gray continuou a não ser mencionada e a casa é referida como *in a house design by Le Corbusier and P. Jeanneret*¹¹⁵, sendo que inúmeras publicações, até 1981, atribuíam o desenho da casa e do mobiliário a Corbusier e/ou Jean Badovici. [ADAM, Peter. 2000: 334]

Ainda assim o arquiteto não se deteve nesse momento, comprou o terreno adjacente à E-1027, e construiu o seu próprio retiro em madeira, o conhecido *Cabanon*. [STEWART, Johnson, 1979: 39].

Nos seus primeiros projetos de mobiliário anteriores à E.1027, Eileen Gray produziu um trabalho de carácter único, com o merecido reconhecimento a nível internacional.

Não obstante, embora as suas peças individuais fossem frequentemente aclamadas pela crítica, alguns dos seus trabalhos primordiais de design de interiores sofreram duras críticas dos franceses. Tendo em conta que Eileen se inspirava pelo movimento holandês de Stijl, e estava rodeada pela *Art Déco*, e pelos líderes do Movimento Moderno, o ser trabalho bebeu muito daquilo que estava a ser feito à época.

¹¹⁴ Não estão pintados nas melhores paredes da casa. Pelo contrário, emergem de paredes insípidas e tristes, onde não se passa nada. Resultado: Pinturas significativas em paredes indiferentes, e todas as paredes brancas elegantes são preservadas. (Tradução livre da autora)

¹¹⁵ Numa casa desenhada por Le Corbusier e P. Jeanneret. (Tradução livre da autora)

Assim, a E.1027 é projetada num contexto de domínio absoluto do Movimento Moderno e dos seus praticantes — masculinos. O intenso escrutínio empreendido por Eileen Gray sobre a paisagem e a imensa consideração colocada no *layout* do edifício para acomodar os seus habitantes faz com que esta possa ser considerada uma das mais notáveis casas modernas do século XX.

Muitas das pesquisas em torno do Design de Gray abordam as preocupações levantadas pelas críticas contemporâneas do Moderno em geral. Decifrar as várias influências e percepções pessoais de Gray na E.1027 é um trabalho um tanto complexo. Assim, vamos dividir a análise em três temas teóricos: **espaço, forma e corpo**.



Figuras 64, 65 e 66 | Sequência de momentos de Le Corbusier durante a sua estadia na E.1027 - Verão de 1939.

A E.1027 foi projetada por Gray com a finalidade de ser uma casa de férias, para ela e para o seu mentor e parceiro, Jean Badovici. Ele que foi, provavelmente, o maior fomentador por trás do edifício. Badovici encorajou Eileen Gray a experimentar a Arquitetura de grande escala, e apesar de ser o ser orientador, os espaços internos foram influenciados pelo Movimento Moderno, bem como pelas próprias noções, pessoais, de espaço.

Este ponto da nossa dissertação analisa os vários métodos utilizados para organizar e criar espaço na E.1027. O conceito de espaço infinito era, indubitavelmente, uma preocupação central para a arquiteta, quando ela procurava criar um *continuum* da casa em direção ao mar.

Eileen perseguiu também o equilíbrio, com a criação de um design modernista, carregado de senso de lugar, na procura de que ocupantes da E.1027 fossem os grandes agentes ativos na definição do significado dos espaços. A arquiteta, que permaneceu no local da obra durante toda a sua construção — característica que vamos encontrar também em Lina Bo Bardi —, concentrou todos os esforços para conseguir uma obra que fosse econômica, mas não menos trabalhada do que qualquer outro dos projetos anteriores — em design.

A geografia e a topografia do terreno foram bastante consideradas por Gray, ela que optou por não as modificar, e ao contrário, procurou que a forma *abraçasse os contornos naturais* do local [ADAM, Peter 2000: 192], estudou os padrões naturais da área, incluindo o vento e a luz, e projetou uma casa que respondia, eximamente, a essas condições [ADAM, Peter, *ibid*].

Este estudo, detalhado, da geografia exemplifica o valor do aplicado ao design exterior do projeto, numa altura em que o conceito de espaço estava, de alguma forma, a ser redefinido. Banham (1975) discute em *Space and Power*, a mudança para a compreensão do espaço como infinito, estendendo-se em todas as direções com um foco horizontal.

O espaço é entendido como fluído, conectado e relacionado entre estrutura e exterior, *O espaço, nesse sentido, flui quase ao mesmo tempo, para longe do observador — quando ele está fora da casa, o espaço entra, quando está dentro, o espaço flui para o jardim.*

[BANHAM, Reyner 1975: 56]. Theo Van Doesburg (1970) assinala como os agentes da Arquitetura Moderna procuraram redefinir o interior e o exterior, sugere que as paredes já não funcionam como os separadores estruturais de dois espaços. Peter Adam descreve a atmosfera espaçosa da E.1027 explicando que *dentro e fora são um todo, e dão a sensação de espaço.* [VAN DOESBURG, Theo, 1970: 193].

Assim, vários foram os mecanismos empregues por Gray para enfatizar a continuidade do espaço do interior para o exterior. O mais notável talvez seja o diálogo que ela produz com a água. As janelas da sala central foram projetadas para serem desdobráveis, removendo assim, por completo, a barreira visual para o mar. Buisson e McLendon descrevem a relação da casa com o mar, afirmando que *a paisagem marítima é articulada como fita horizontal; a linha do horizonte reproduzida arquitetonicamente. O mar não é apenas uma vista emoldurada, mas uma figura que começa a deslizar progressivamente para dentro da casa.*

Se analisarmos teoricamente o projeto, Gray teve a capacidade de obter o tipo de fluxo que Reyner Banham descreveu, um fluxo tranquilo de dentro para fora, com o ocupante quase inconsciente da transição que executa. Essa transição feita *entre o exterior e o interior é sem esforço.* [ADAM, Peter. 2000: 198]. Desta forma, Gray escolheu misturar os espaços, fazendo a transição dos ocupantes quase intuitiva e desprendidamente entre os dois momentos espaciais.

A obra foi concebida enquanto o Movimento Moderno tentava suplantar os padrões de Design já ultrapassados, por isso, Gray teve uma grande preocupação com os padrões de Design ornamentados do passado, mas sim com a qualidade do espaço dentro e no seu perímetro.



Fig. 67, 68 e 69 | Casa E.1027 por Eileen Gray - 1929.

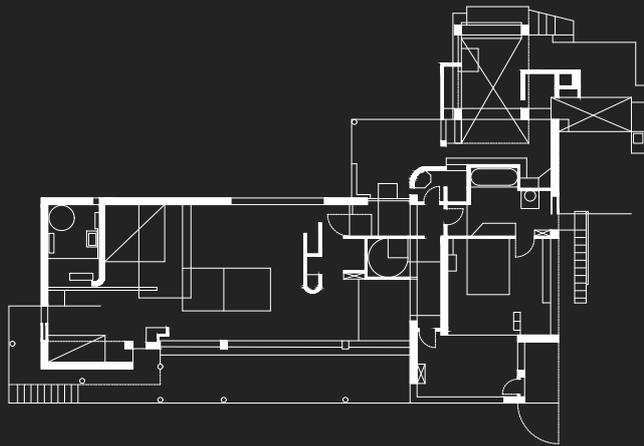


Fig. 70 | Planta do piso 1 da E.1027 - produção própria.

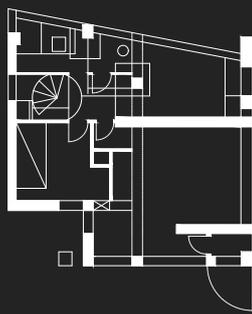


Fig. 71 | Planta do piso térreo da E.1027 - produção própria.

Como já mencionado, o Movimento Bauhaus desenvolveu a noção de que já não se poderia introduzir formas, funções e estruturas de forma isolada, isso seria considerado espaço sem racionalização ou coesão interna [LEFEBVRE, Henri. 1968: 108]. Dominar o espaço global significava então que formas, funções e estruturas são reunidas de acordo com uma *concepção unitária* [ibidem: 108]. O design coesivo foi desenvolvido fora do espaço, que considerava as demandas funcionais de seus habitantes, fornecendo espaço flexível.

No manifesto *From Towards Plastic Architecture*, publicado no jornal *De Stijl*, Theo van Doesburg pede o abandono das superfícies divisórias estáticas. Para ele, a nova Arquitetura é aberta, e assim os painéis móveis devem ser utilizados. *The groundplan. The new architecture has open walls, thus eliminating the separateness of the interior and the exterior.* (1924)

No *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity*, Jasmin Rault descreve a flexibilidade da E.1027 expondo:

O mobiliário e a arquitetura têm múltiplas possibilidades, a realização do espaço dependendo do desejo dos indivíduos. As salas podem ser reorganizadas com divisórias deslizantes, telas móveis, mesas que se dobram para fora da parede, mesas emergindo de armários, banquinhos que emergem das mesas.

Gray esmiuçou os estudos sobre a casa, ao ponto de desenhar um diagrama de movimentos de como os utilizadores se poderiam mover por todo o espaço. Olhando para os principais aspetos do projeto, como o caminho do sol e várias paredes sólidas, este esboço detalhado fornece pistas para o que ela originalmente imaginou como negociações de espaço-chave.

A E.1027, inicia uma discussão intrincada sobre a forma. Como já exposto, o projeto foi altamente influenciado pelo Movimento Moderno, mais especificamente pelo trabalho de Le Corbusier no que à forma diz respeito.

Neste ponto, pretendemos explorar de que forma Eileen Gray foi capaz de modificar, intencionalmente, os cinco pontos de Le Corbusier para uma nova Arquitetura, de forma a que se adequasse ao programa orientado para humanos na E.1027.

Entender a disposição de Gray para alterar pensamentos do Movimento Moderno, encaminha-nos a uma interessante discussão sobre a sua atitude em relação ao modernismo.

Eileen Gray, foi uma acérrima crítica a alguns aspetos do movimento, incluindo a tentativa de que as formas imitassem a precisão da máquina, ao ponto de romper com a humanidade, um sentimento partilhado também por Robert Venturi (1966), assustava-a a aplicação de tecnologias para aprimorar a experiência humana em oposição à re-aplicação de um processo industrial.

Considerando a complexidade da forma de Gray, podemos perceber a procura em desafiar as normas do modernismo, com a finalidade de aumentar a habitabilidade das suas obras. Se considerarmos a linguagem usada pela arquiteta, para descrever as questões predominantes que encontrava na Arquitetura Moderna, há, claramente, correlações entre as suas palavras e as que foram escritas por críticos posteriores da era moderna como, por exemplo, Robert Venturi.

Venturi criticou o projeto modernista de uma casa chamando-o de *a diagram of an over simplified program for living*.¹¹⁶ [VENTURI, Robert. 1966 :17].

Afirmou que a Arquitetura Moderna foi reduzida a formas, excessivamente, básicas que despriorizam o primitivo às custas do sofisticado [VENTURI, Robert. 1966] . Se compararmos

¹¹⁶ *Um diagrama de um programa simplificado de vida.* (Tradução livre da autora)

estas declarações aos escritos e desenhos de Eileen Gray, percebemos que essas observações não são novas. O *Complexity and Contradiction in Architecture* de Venturi foi publicado pela primeira vez em 1966, no entanto, num artigo escrito em formato de discussão sobre a E. 1027 por Eileen Gray e Jean Badovici em 1929, a arquiteta diz:

*Everything has been simplified to death. Simplicity does not follow from simplification, particularly such crude simplification. Formulas are nothing; life is everything. And life is simultaneously mind and heart. In short, you want to react against fashionable formulas by returning to the past. No, on the contrary, I want to develop these formulas and push them to the point where they reestablish contact with life, to enrich them and incorporate reality within their abstraction.*¹¹⁷

[CONSTANT, Caroline 2007: 239]

Eileen Gray descartou as fórmulas do exterior do Movimento Moderno, declarando que *external architecture seems to have absorbed avant-garde architects at the expense of the interior. As if a house should be conceived for the pleasure of the eye more than for the well-being of its inhabitants.*¹¹⁸ [CONSTANT, Caroline 2007: 94].

É de fazer notar as tentativas de Gray de equilibrar as inovações científicas com a ideia menos tangível da Arquitetura como arte.

Em *Complexity and Contradiction in Architecture*, pede um retorno ao passado através do uso de ideias históricas. Ele que reitera que a complexidade e a contradição na Arquitetura deveriam ser um traço inerente, descrevendo uma Arquitetura válida, de sucesso como sendo a que *evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once.*¹¹⁹ [VENTURI, Robert. 1966: 16].

¹¹⁷ Tudo foi simplificado até ao limite. A simplicidade não decorre da simplificação, particularmente essa simplificação grosseira. As fórmulas não são nada; a vida é tudo. E a vida é simultaneamente mente e coração. Em resumo, se deseja reagir contra fórmulas da moda retornando ao passado. Não, pelo contrário, quero desenvolver essas fórmulas e levá-las ao ponto de restabelecer o contacto com a vida, enriquecê-las e incorporar a realidade na sua abstração. (Tradução livre da autora)

¹¹⁸ A arquitetura externa parece ter absorvido arquitetos de vanguarda às custas do interior. Como se uma casa fosse concebida para o prazer dos olhos mais do que para o bem-estar de seus habitantes. (Tradução livre da autora)

¹¹⁹ Evoca muitos níveis de significado e combinações de foco: o seu espaço e o seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de várias maneiras ao mesmo tempo. (Tradução livre da autora)

É improvável que Venturi encontra-se na E-1027 um modelo para a nova Arquitetura que ele idealizou, ainda assim, parece-nos evidente que Gray abordou várias das suas críticas ao modernismo, tanto no seu design quanto nos seus escritos, isto, várias décadas antes que a discussão de Venturi sequer começasse.



Figuras 72, 73 e 74 | Interior da E.1027.

A intenção primeira da casa é o abrigo, mais especificamente, um abrigo adaptado, que proteje e considera as necessidades do corpo. A história viu o conceito da casa evoluir de cavernas e tendas para a infinidade de modelos encontrados na atualidade .

Se considerarmos as prioridades do Movimento Moderno, a casa como abrigo parece ser deslocada pelos vários interesses económicos e industriais dos arquitetos. A E.1027 foi descrita por nós como um híbrido entre as ideias do Movimento Moderno e o entendimento de Gray sobre o corpo humano. A mais sólida qualidade da E.1027 talvez seja a ideia de que os espaços e a forma foram derivados do tema mais importante do ser humano. Constant discute a abordagem de Gray, ao dizer que *a casa não era um objeto a ser apreendido por meio da dedicação intelectual, mas uma estrutura flexível cujos ocupantes a investiriam com vida*. [CONSTANT, Caroline, 2007: 93].

Este ponto, dedicado ao corpo, considera o foco da experiência sensorial e na E-1027, as perspectivas de Gray sobre o corpo humano, bem como uma perspectiva — feminista — sobre o Design.

Muitas discussões sobre o trabalho de Gray na E.1027 são, predominantemente, focadas no fascínio, como já descrito, um tanto bizarro, de Le Corbusier por esta obra.

A cabana, modesta, que ele projetou foi criada, talvez, em parte para o propósito de conseguir visualizar a E.1027 [RAULT, Jasmine. 2011: 45]. Os esboços do projeto do *Cabanon* mostravam figuras com binóculos, como que a espiar a residência.

O nosso propósito com esta exposição é, expressar a mística e o apelo que a E.1027 foi capaz de produzir, o suficiente para cativar até mesmo um dos arquitetos mais bem-sucedidos e influentes do século XX.

Mas e quais foram os atributos que Gray possuía como designer, equipando-a com as ferramentas necessárias para entender com precisão o corpo?

Embora, vários aspetos da sua personalidade e formação pudessem ser explorados, em última análise, a diferença mais significativa entre Gray e a vasta maioria dos arquitetos modernos era, evidentemente, o seu género.

Utilizando os conceitos da teoria feminista pode-se explorar o ‘porquê?’ e o ‘como?’ Eileen foi capaz de desenvolver uma espécie de construção, que foi, inequivocamente, derivada de princípios modernos e ainda, ter sido capaz de desenvolver sua própria linguagem para a experiência do corpo.

Em última análise, a importância do trabalho de Gray foi em grande parte apagada da história. E assim, um projeto que Le Corbusier declarou ter *espírito raro* foi totalmente autorizado a decair em ruínas. Ironicamente, o *barraco* executado para, efetivamente, *espionar* habitantes da E.1027 foi preservado e mantido, sendo até mesmo regularmente visitado por estudantes e admiradores. [ADAM, Peter, 1987: 153].

A teoria feminista pode ser chamada a explicar o fenómeno pelo qual a E.1027 tenha sido amplamente ignorada, apesar de ser um exemplo único do desenho moderno. O feminismo explica, com temas vindo a analisar, que não apenas o papel da mulher foi marginalizado historicamente, mas que o trabalho elaborado por mulheres também sofreu dessa mesma ‘agressão’, embora hoje haja uma aceitação geral, encaminhada para a mudança e para a igualdade (na sociedade ocidental). No entanto Gray estava inserida num contexto em tudo diferente, há oitenta anos. A consideração do feminismo na Arquitetura surgiu como uma resposta a uma:

(...) absence of women’s experiences, histories, and design projects from the history of architecture and the main stream architectural thought and with the attempt to fill in by resurrecting the work of women designers - their methods, materials and sources - who had been ignored by the masculine cannon.¹²⁰

[CONSTANT, Caroline, 2007: 107]

¹²⁰ A ausência de experiências, histórias e projetos de design femininos da história da Arquitetura e do fluxo principal do pensamento arquitetónico e com a tentativa de preenchê-lo ressuscitando o trabalho das mulheres estilistas - os seus métodos, materiais e fontes - que foram ignoradas pelo ‘canhão’ masculino. (Tradução livre da autora)

A E.1027 não deverá ser, exclusivamente, retratada como um modelo inaugural de um design feminista. Muitos dos aspetos do trabalho de Gray entram em conflito com os ideais do feminismo.

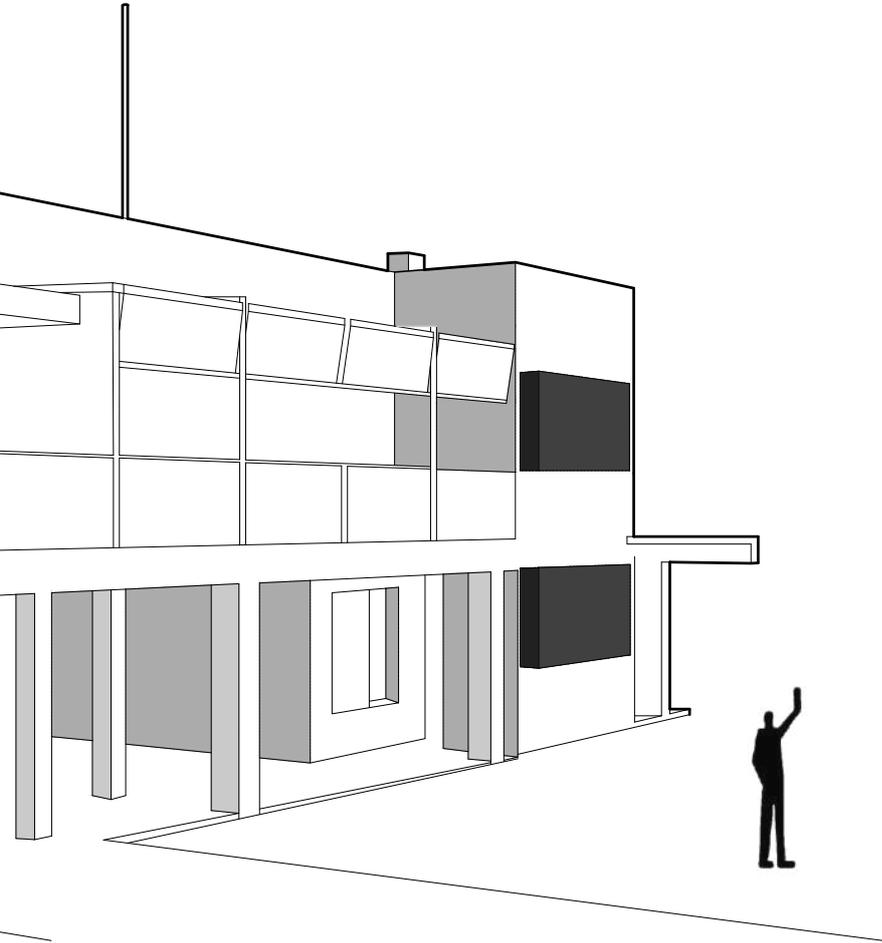
A arquiteta isola o espaço da cozinha do corpo principal da casa e, embora nunca pretenda habitar este espaço, limita o papel, tradicionalmente, feminino de cozinhar num compartimento segregado.

A falta de familiaridade de Gray com o espaço da cozinha tornava-se notória quando esmiuçamos esse nicho da casa, uma vez que é a menos funcional. Da mesma forma, a presença de uma empregada é tida em conta no projeto, no entanto, enquanto pessoa marginalizada com necessidades mínimas. Peter Adam cita a descrição de Gray do quarto da empregada dizendo: *a célula viva mais pequena e perfeita, que apesar de suas dimensões reduzidas, consegue conforto suficiente*. [ADAM, Peter, 2000: 215].

Podemos concluir que Gray perseguiu a igualdade do corpo feminino de uma maneira muito subtil. Ela que, não foi feminista no sentido moderno e familiar em que a declaração de igualdade era dominadora e gritante, ao contrário, criou inversões de género de um modo, um tanto, refinado.



Fig. 75 | Axonometria da E.1027 - produção própria.



Lina Bo Bardi preenche um espaço singular na História da Arquitetura brasileira, e o seu trabalho foi sendo, paulatinamente, cada vez mais debatido nacional e internacionalmente. Para se perceberem as razões que levaram à peculiaridade e robustez da sua obra e pensamento, é crucial conhecermos as suas origens e o seu percurso, além do importante contexto histórico em que estava inserida. A sua Arquitetura, atemporal, parte de um período histórico de profunda transformação da Arquitetura do próprio ocidente. *A arte deve ser feita por todos e não por apenas um. A Arquitetura é o espelho da personalidade de quem a escolhe, a habita ou quem a projeta.* [BARDI, Lina Bo. 1998: 34]

Achillina Bo (1914), nasceu em Roma, Itália, precisamente no ano em que se deu início à Primeira Guerra Mundial, que transfigurou, significativamente, a configuração da Europa, que estabeleceu o desaparecimento de quatro impérios¹²¹ e, mergulhou muitos países em difíceis crises económicas e sociais. A arquiteta, viveu assim num contexto de grande insegurança, num país que procurava formas de se refazer, e que em 1935 acaba submergido numa ditadura fascista¹²².

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto de situação: importante era sobreviver; de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo desencanto literário e nostálgico. Senti que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, e que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para poder sobreviver. Entrei na Resistência, com o Partido Comunista clandestino. Só via o mundo em volta de mim como uma realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata.

¹²¹ Sendo eles o Alemão, o Austro-Húngaro, o Otomano e o Russo.

¹²² A 3 de outubro de 1935, com cerca de 250 000 soldados à sua disposição no leste de África, Mussolini começou as operações militares. Garantia um acordo de não interferência com os franceses e julgou, corretamente que os ingleses não tomariam nenhuma medida militar para impedi-lo, deixando aos próprios etíopes a tarefa da resistência. (...) Demonstrando ainda mais a sua crueldade, ordenou que os seus generais aplicassem não a lei do 'olho por olho' mas sim a de 'dez olhos por um olho'. Numa clara violação de resoluções da Liga das Nações, mandou que os seus comandantes de campo usassem gás venenoso. [Biografia de Benito Mussolini, do LeBooks, disponível em: <https://pt.scribd.com/book/427601570/Benito-Mussolini-A-Biografia>]

[BARDI, Lina Bo. 1993: 10]

Após licenciar-se, Lina começou a sua colaboração com o arquiteto Gio Ponti, diretor da prestigiada revista *Domus* (figuras 76, 77 e 78), ele que encabeçava um movimento que defendia a a reconção do artesanato italiano. Como corrobora Montaner:

Graduou-se em 1939 em Arquitectura e antes da Segunda Guerra Mundial colaborara brevemente com Gio Ponti e Bruno Zevi. No fim da guerra, entrou na resistência, nas filas do clandestino partido comunista. Em 1946, não obstante, ante o decepcionante rumo político tomado pela Itália do pós-guerra, emigra para o Brasil, onde se naturalizou brasileira em 1951 e encontrou o terreno adequado para viver e realizar a sua utopia.

[MONTANER, Josep Maria, 2013: 34]

Uma das, muitas, consequências da recessão do pós-guerra foi a retirada do espaço de movimentação, concedido aos arquitetos para o exercício da sua atividade. Jun

Usando as suas qualidades criativas, Lina conseguiu superar os limites da própria arte moderna, sem romper com os seus princípios básicos. Se a arquitetura moderna era anti-histórica, ela conseguiu realizar obras em que a modernidade e a tradição não eram antagônicas. Se a arte moderna era intelectual, internacional e resistente ao gosto estabelecido e às convenções, no Brasil foram possíveis uma arquitetura e uma arte moderna enraizadas na experiência da arte popular, negra e indígena, rigorosamente distintas do folclorismo, do populismo e da nostalgia. Se a arquitetura racionalista baseava-se na simplificação, na repetição e nos protótipos, Lina Bo Bardi soube introduzir ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e únicos sobre um suporte estritamente racional e funcional. Conciliou funcionalidade e poesia, modernidade e mimese.

[ibidem: 38]



Figuras 76, 77 e 78 | Capas da revista *Domus*, nº156 de 1940; nº258 de 1951; nº455 de 1967.

Lina inicia, em 1957, o desenvolvimento do projeto do novo edifício do MASP, e a Arquitetura do Museu tinha como ‘obrigação’ a continuidade do discurso inclusivo, democrático e antiaurático.

A negociação do terreno teve a participação, crucial, da própria arquiteta, que foi quem criou uma estratégia para persuadir o então presidente da cidade a consentir a construção, para esse fim, ela assegurava o apoio de todos os meios de comunicação — que pertenciam a Chateaubriand — para a sua candidatura e possível re-eleição.

Junto com o acerto do destino do terreno, foi deixado claro que havia uma exigência: O terreno era da Prefeitura de São Paulo e seu doador, Joaquim Eugênio de Lima, impusera uma exigência (testamentária, de que se a cláusula não fosse cumprida o terreno retornaria aos herdeiros da família): qualquer construção ali realizada deveria manter a vista que se descortinava do centro da cidade.

[BO BARDI, Lina. 1992: 13]

Era esta a oportunidade da arquiteta, para conquistar a tão desejada planta livre. O novo MASP teria que ser um projeto que revolucionasse o contacto do público com a arte, que trouxesse vivacidade, interesse e inovação, que dialogasse com a cidade e com seu público, que negasse a *standardização* dos museus europeus.

Bo Bardi foi radical em todas as obras que abordava. O seu edifício público mais importante, o MASP (Museu de Arte de São Paulo, 1957-1968), é o museu mais transparente e de maior planta livre já construído. Lina conduziu os modelos de Le Corbusier e Ludwig Mies van der Rohe ao seu resultado mais espetacular no próprio coração de São Paulo, junto a um parque tropical. Dois pórticos gigantes de betão armado sustentam o prisma do museu no ar, deixando totalmente livre o espaço do antigo mirante, transformado agora em uma praça coberta. O MASP eleva-se sobre o chão como se estivesse a desculpar-se por ter eliminado o antigo Belvedere.

[MONTANER, Josep Maria. 2013: 46]

Podem-se observar nas *collages* concebidas pela arquiteta (figuras 79 e 80) uma, irrefutável, alusão às suas intenções para a disposição das obras no espaço. Nesses estudos as obras pairam, sem nenhum indício de como se sustentariam, numa espécie de introdução ao que viriam a ser depois os *cavaletes de cristal*. Quase como se não existissem forças de atração, e cada elemento escolhesse o seu espaço arbitrariamente. De uma maneira peculiar, as *collages* de Lina são, em muito, similares às de Mies van der Rohe do *Museum for a Small City* de 1941 (figuras 81, 82 e 83).

Idealizado com bases utópicas, este projeto de Mies van der Rohe tocava em temáticas sensibilizavam Lina. No *Mies van der Rohe* de Philip C. Johnson, o Museu é descrito como:

*Two openings in the roof plate admit light into an inner court and into an open passage through one end of the building. Outer walls and those of the inner court are of glass. On the exterior, free-standing walls of stone would define outer courts and terraces. A shallow recessed area is provided, around the edge of which small groups could sit for informal discussions. The auditorium is defined by free-standing walls providing facilities for lectures, concerts and intimate formal discussions. Above it is a space for special exhibits, and a pool.*¹²³

[JOHNSON, Philip C. 1947: 174]

Denota-se, uma transformação significativa relativamente à representação da zona de exposição e de fluxo dos usuários. Em oposição à depuração e rigor adotados por Mies, nos mais recentes desenhos de Lina, a Arquitetura era pigmentada, tinha vida e dinâmica, num abandono claro daquilo que era representativo da Arquitetura Moderna. Numa atitude que demonstra que a prioridade não era o apuro dos acabamentos, mas sim a potencialização dos usos que o lugar poderia ter. *Não é bonito o MASP, não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostavam, o povo gostou, gostou muito, diziam 'Sabe quem fez isso? Foi uma mulher!'* [BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi de Aurélio Michiles. 2014. (00:21:08) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBIK0-17VF0&t=1272s>]

¹²³ Duas aberturas na placa do teto admitem luz numa quadra interna, e numa passagem aberta por uma extremidade do edifício. As paredes externas e as do minério de vidro da quadra interna. No exterior, paredes de pedra independentes definiriam quadras e terraços externos. Escritórios e guarda-roupas seriam independentes. É fornecida uma área recuada rasa, em torno da qual pequenos grupos podem se sentar para discussões informais. O auditório é definido por paredes independentes, oferecendo instalações para palestras, concertos e discussões formais íntimas. Acima, há um espaço para exposições especiais e uma piscina. (Tradução livre da autora)



Figuras 79 e 80 | Colagens de Lina Bo Bardi para o *Museu à Beira do Oceano* -1951; Figuras 81, 82 e 83 | Colagens de Mies van der Rohe para o *Museum for a small city* - 1941-43.

O Museu, esteve desde cedo vinculado ao propósito de ser, essencialmente, pedagógico, numa emancipação da cultural social pela arte, numa contraposição à ideia europeia de museu, um lugar de conservação. A coleção de Assis Chateaubriand¹²⁴, composta por obras internacionais de ‘peso’, tendo sido grande parte dela escolhida por Pietro Maria Bardi – eram representativas do desenvolvimento da história canônica da arte ocidental.

O que é um Museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: é uma peça de museu. Querendo indicar com estas palavras que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil. (...) O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática (...). O complicado problema de um Museu tem que ser hoje enfrentado na base ‘didática’ e ‘técnica’. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil.moderna, que Chateaubriand costumava usar para definir o teor de sua futura coleção, já era ultrapassada.

[Lina Bo Bardi *apud* (RUBINO, Silvana. 2009: 109)]

Uma das premissas da obra era erguer-se onde antes estava edificado o Belvedere Trianon, precisamente disposto na Avenida Paulista. Um lugar de grande azáfama, muito movimentado, sobretudo, pela elite de São Paulo. Ele que, havia sido palco de reuniões e cerimônias, de relevância, no seio dessa classe social.

Acima do Belvedere, no nível da avenida Paulista, ergue-se o edifício do Museu de Arte de São Paulo. O edifício, com 70 metros de luz, 5 metros de balanços laterais, 8 metros de pé-direito, livre de qualquer coluna, apoia-se sobre quatro pilares, coligados por duas vigas de betão protendido na cobertura, e duas grandes vigas para sustentação do andar que abrigará a Pinacoteca do Museu. O andar logo abaixo da Pinacoteca compreenderá os escritórios, salas de exposições temporárias, biblioteca, etc. Ele está suspenso por duas grandes

¹²⁴ Nos altos do sumaré, um bairro meio afastado do centro comercial da cidade de São Paulo, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, cabra valente e destemido, comprovando a máxima de que não há limites para o homem que tem a capacidade de sonhar, começava a consolidar parte do ser grande império (...), ele que já era conhecido de sobejo, no meio jornalístico, com os Diários Associados e também porque iniciava o acervo do que veio a construir-se no mais importante museu de arte do Brasil — o MASP — Museu de Arte de São Paulo. [DORCE, Sônia Maria. 2008: 35]

vigas por meio de tirantes de aço.

[Lina Bo Bardi em 1967 *apud* (RUBINO, Silvana. 2009: 125)]

Na proposta, a arquiteta corrobora ter perseguido *uma arquitetura simples, um desenho que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de monumental, isto é, o sentido do coletivo, da dignidade cívica.* (FERRAZ, Marcelo. 1993: 100).

Segundo Lina, a objetividade e a racionalidade eram meios de superar a guerra de uma maneira não nostálgica. Depois do racionalismo a arquitetura moderna retoma contacto com o que de vital, primário, anti-cristalizado existe no Homem, e estes fatores são ligados aos diferentes países, e o verdadeiro arquiteto moderno pode resolver, quando chamado, as realidades de qualquer país, (...) chegar àquela compressão e formulação dessas realidades que às vezes os próprios arquitetos que ali nasceram não alcançaram.

[BO BARDI, Lina. 2002: 213]

Mantendo sempre presente a ideia de que a Arquitetura se deveria cingir ao estritamente necessário, a um descomplicar, à **simplicidade**.

Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que pode-se chamar: Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético.

[Lina Bo Bardi *apud* (FERRAZ, Marcelo, 1993: 102)]



Figura 86 | MASP em processo construtivo - 1950;
Figura 87 | Vista do MASP em construção, a partir
da avenida 9 de Julho, década de 1960; Figura 88 |
MASP em 1968.

Assim, o Museu instituiu-se como um volume iluminado, contido num local distinto da cidade, que aportou novidade a uma esfera que, paulatinamente, se tornava mais densa, atribuindo-lhe uma certa leveza e transparência, uma espécie de lufada.

A solução de Lina é pujante: organiza o edifício em duas partes, uma totalmente elevada, aérea, cristalina, e outra semi-enterrada, rodeada de jardins e vegetação. Com essa atitude cria e qualifica o vazio, terceiro elemento que intercala as duas partes. Não só preserva a visão do Parque Trianon sobre a cidade, mas, principalmente, pronuncia essa visão, ao mesmo tempo em que a modifica no ato de emoldurá-la. A cidade vem acolhida nesse vazio, nesse exterior que, podemos dizer como Le Corbusier, é sempre um interior.

[OLIVEIRA, Olivia. 2006: 259]

O despojamento nos acabamentos do Museu foi motivo de indagação à época, ainda que no mesmo momento, estavam em processo de conclusão projetos como a Faculdade de Arquitetura de São Paulo, de Villanova Artigas, ou o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, de Affonso Reidy.

Lina adotou uma estética despida de acabamentos industriais (à maneira de Villanova Artigas), mas também como ato de resistência ao apagamento das marcas dos operários (num sentido próximo ao que defenderam os arquitetos Flavio Império, Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro).

[MIYOSHI, Alex, 2011: 21]

A essa indagação, Lina respondia com soluções despojadas, onde o betão tem um papel basilar.

Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o snobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto sai das formas, o não-acabamento, podem chocar uma categoria de pessoas. Os painéis didáticos de cristal, nos quais são expostos quadros não agradam os acostumados ao comodismo dos estofados e dos controles remotes, pois para ler os dados técnicos, o nome do autor, o título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. O conjunto do Trianon repropõe, na sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopulares do racionalismo.

[Lina Bo Bardi apud (FERRAZ, Marcelo, 1993: 102)]

Para Lina, o recinto da obra sempre foi uma espécie de prolongamento do seu atelier (fig. 90), ali esboçava o amanhã do Museu, juntamente com as diferentes equipas.

O reconhecimento da origem mítica do MASP reside na sua força concisa, simples e direta, ao mesmo tempo lírica e épica, sugerindo múltiplas metáforas. Reside também na condição do terreno sobrevivente em um espaço densificado, resquício miraculoso e absurdo à lógica do capitalismo: um espaço para nada. Mas a origem mítica reside sobretudo na condição que nós mesmos criamos em nossa mente, acolhendo-a sem concessões. No fundo, o que menos desejamos é desvelar o mistério, por isso o aceitamos. E o nascimento mágico da arquitetura do MASP é, sem dúvida, inseparável de sua própria existência.

[MIYOSHI, Alex, 2011: 21]

Este Museu, apareceu num momento de passagem do efervescente do panorama brasileiro, para o mergulho na ditadura, ou seja, um momento ‘pesado’, marcado pela incerteza e repressão. E Lina, expressou nele a sua vontade de criar espaços basados na convivência, sem grande ostentação, ideal parte, como percebemos, fazia parte da sua poética. A sua noção de Arquitetura era saber encontrar esse momento de propor às pessoas um espaço que abrigue, e de alguma forma, aconchegue. Tudo isto por meio da simplicidade, como resultado, numa recusa do supérfluo, a Arquitetura do essencial, sem peles ou camadas, uma Arquitetura purista.

Ao ser tão radicalmente moderna, Bo Bardi vai além da linguagem internacional estabelecida, introduzindo novos elementos no repertório da arquitetura contemporânea. Isso está expresso não apenas no brutalismo estrutural, na relação com o entorno que adota o novo artefato ou na fluida circulação interior, sem nenhum obstáculo, mas também no desaparecimento de uma fachada frontal, principal e representativa voltada para a Avenida Paulista e a cidade; ela é substituída por uma volumetria pura, sem qualquer entrada monumental e enfática, apenas com um acesso lateral, doméstico, aberto e estrutural em um extremo da praça coberta que acolhe a grande plataforma aérea do museu.

[MONTANER, Josep Maria. 2013: 21]



Figura 89 | Lina Bo Bardi na obra, ao lado do 'cavelete de cristal' que desenha para o MASP; Figura 90 | Lina Bo Bardi no contacto direto com os engenheiros; Figura 91 | Engenheiro da obra, Figueiredo Ferraz, explica a estrutura aos presentes - 1963.

Houveram, no entanto, vozes que se levantaram contra as opções de Lina:

‘Aparafusar quadros em vidro nunca foi solução museológica’, alega o professor de história de arte Luis Marquez, ex-curador do MASP. Segundo ele, a solução de Lina Bo Bardi ‘permaneceu isolada porque nenhum museu de pintura do mundo a adotou’. Certamente que os cavaletes de Lina são diferentes e, nesse sentido, permanecem ‘marginais’, à margem do estabelecido.

[OLIVEIRA, Olívia. 2014: 12]

Aldo van Eyck tem uma posição diferente:

Sim, a obra de Lina Bo Bardi subverte as normas e por isso mesmo está sempre em perigo, como alertou o arquiteto Aldo van Eyck, a propósito do MASP: ‘O que é anormal — neste caso à revelia, devido ao seu carácter único — também é vulnerável no sentido de que corre o risco de ser mudado ou desmantelado completamente.

[Ibidem: 12]

Parece-nos razoável afirmar que, Lina Bo Bardi pensava a Arquitetura, sobretudo como um serviço, tal como Alvar Aalto que dizia o *arquiteto é um servidor da sociedade*. Ela vislumbrava a Arquitetura de uma vertente mais agarrada ao lugar, às condicionantes, aos materiais. É, de alguma forma, arrebatador perceber que este pensamento tem mais de sessenta anos. Assim, não é uma casualidade que o pensamento e obra sejam até hoje dissecados, sobretudo agora, no século XXI, o seu trabalho surge com um novo significado.

Ou seja, daqui retiramos que o trabalho de Lina Bo Bardi é uma espécie de oposição à sofisticação tecnológica, e existe, de facto, uma simplicidade implícita na compreensão dos seus espaços. Não percebia o conforto enquanto um ‘sofá estufado’, mas sim na ideia de aconchego, que o utilizador pode sentir nos ambientes por ela projetados. Para além de arquiteta, Lina foi uma pensadora de Arquitetura.

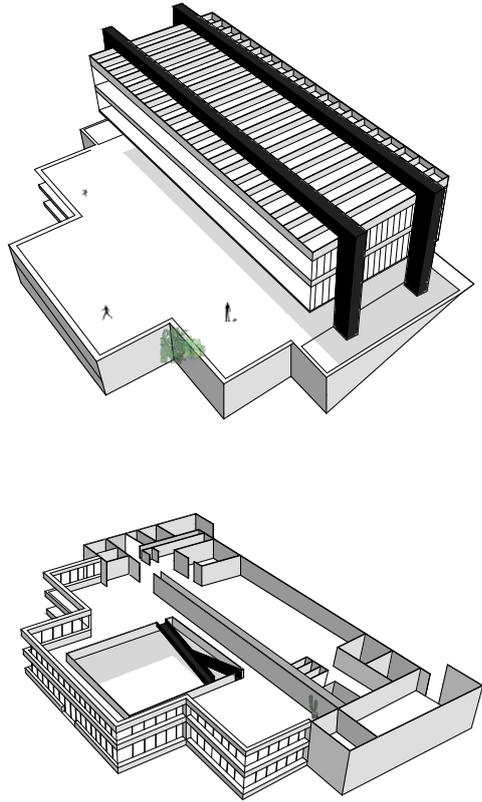


Figura 92 | Diagrama explodido do Museu de Arte de São Paulo - Produção própria.

Para percebermos a evolução da Arquitetura do Japão, é essencial começar por entender a linhagem de influências e interações que existiu com o Ocidente, e que moldou a Arquitetura japonesa contemporânea. *Why is the field of architectural design in Japan today one of the biggest references worldwide, showing good composition, lightness and a wonderful manipulation of light?*¹²⁵ [FUJIMOTO, Sou. 2015: 25 julho em Tóquio].

A política de reclusão, levantada no final do período em 1868, levou o país a adotar o modernismo ocidental e iniciar a sua modernização do século XX. E essa interação entre o modernismo ocidental e os seus contemporâneos japoneses, no Japão, surtiu um grande efeito no século XX. Muitas figuras relevantes do Modernismo inspiraram os arquitetos e a ideologia nipónica, sendo que uma das mais influentes foi Le Corbusier. O impacto do arquiteto no Japão, ajudou a desenvolver uma nova geração de arquitetos, que aportaram novas visões à Arquitetura.

Hoje, o conceito de vazio é, talvez, a ideia mais icónica impregnada na Arquitetura contemporânea japonesa, e aquela que os arquitetos ocidentais admiram há mais tempo. É a dimensão imaterial da Arquitetura que produz significados e relações, ou seja, é o que faz o espaço relacionar-se com o utilizador, desprezando qualquer elemento irrelevante que não contribua para essa ligação. Isto revela, na nossa opinião, a importante ideia de que o espaço transcende a forma.

Bruno Taut, o arquiteto alemão que se mudou para o Japão em 1933, afirmou que os *European architects remain in a world of forms, even as they call modernism. (...) On the other hand, Japanese architects have lived for centuries in a world of relationships.*¹²⁶ [TAUT, Bruno, 1938:].

Ou seja, deparamo-nos com dois conceitos opostos: **forma** versus **relação**.

¹²⁵ Porquê que o campo de projeto arquitetónico no Japão é hoje uma das maiores referências em todo o mundo, mostrando boa composição, leveza e uma incrível manipulação da luz? (Tradução livre da autora)

¹²⁶ Os arquitetos europeus permanecem num mundo de formas, a que chamam modernismo. (...) Por outro lado, os arquitetos japoneses vivem há séculos num mundo de relacionamentos. (Tradução livre da autora)

Parece-nos evidente que o relacionamento sem a pessoa é inexistente. Assim, ao compararmos dois objetos, afirmando que o primeiro é maior que o último, o terceiro e mais importante elemento nessa relação é a pessoa que conclui isso mesmo, sem essa, o relacionamento seria inexistente. Na Arquitetura, a pessoa é a questão central do espaço. Sem ela, a Arquitetura estaria incompleta. Por isso, a Arquitetura que é, meramente, pela forma despreza esse relacionamento humano. Não está preocupada com o usuário. Ao invés, emprega todos os esforços nos elementos superficiais que não afetam as vivências de quem a habita.

O cenário caótico do século XX, influenciado pela pressão demográfica nas grandes cidades do Japão, resultou em paisagens urbanas com baixa qualidade de vida, claustrofóbicas e com uma forte impressão de sujidade. Isto, desencadeou uma reação antagónica, ou seja, desenhar espaços que abordavam os conceitos depurados, de limpeza e vazio.

Sejima começou a carreira a trabalhar com Toyo Ito, nos anos oitenta. E foi justamente Ito quem primeiro definiu a produção de Sejima como um ponto de mutação no cenário arquitetónico contemporâneo com o termo 'arquitetura diagrama', que se tornaria, não por acaso, o conceito-chave da arquitetura nos anos 2000, indicando um princípio de integração entre espaço e programa de necessidades a partir de uma nova matriz de informação.

[WISNIK, Guilherme, 2018: 23]

Quando Sejima e Nishizawa (SANAA), foram distinguidos com o Pritzker em 2010, o júri apontou que *they explore like few others the phenomenal properties of continuous space, lightness, transparency and materiality to create a subtle synthesis.*¹²⁷

Assim como Sejima, Nishizawa tem o seu próprio atelier, ainda que trabalhem conjuntamente, enquanto SANAA, em comissões maiores.

¹²⁷ (...) eles exploram como poucos as propriedades fenomenais do espaço contínuo, da leveza, transparência e materialidade para criar uma síntese sutil. (Tradução livre da autora)

Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa formaram em 1995 o grupo SANAA para se apresentar em concursos e reforçar a busca arquitetônica de ambos. A Arquitetura do SANAA é modular e, ao mesmo tempo, diagramática: eles não propõem uma forma definida como resultado, e sim uma modulação. A sua obra parte do programa, transforma-se em organograma, e este, num diagrama que se mantém como base essencial do projeto. O desejo de reformular a Arquitetura reside na fidelidade matemática ao programa.

[MONTANER, Josep Maria. : 196]

4.3.1 | DA DEPURAÇÃO

O seu trabalho assenta, sobretudo, numa rigorosa investigação, conduzida por conceitos fortes e claros. É notória, a influencia do Modernismo nos ideais de ambos os arquitetos, que adotaram a teoria de Mies Van der Rohe, de uma Arquitetura de *quase nada*, agregando-lhe, contudo, uma nova panóplia de conceitos e metodologias, que aportam à sua Arquitetura um caracter muito singular.

Sejima explora o uso do branco na materialidade, experimenta paredes e pisos curvos e desafia os princípios da Arquitetura convencional.

Kazuyo Sejima is a new type of architect. It is perhaps because her concept of architecture differs totally from that of previous architects that we realise just how novel she is. There is absolutely no sense of historical continuity in the way she conceives architecture (...) Her expression is pure, simple and geometrical (...) If there is one way that best describes the spirit of her structures, it would be to say that it is 'diagram architecture'. In other words, that according to her, a building is ultimately the equivalent of the diagram of the space used to abstractedly describe the mundane activities presupposed by the structure.¹²⁸

[ITO, Toyo, 1996: 77]

¹²⁸ Kazuyo Sejima é um novo tipo de arquiteto. Talvez seja porque o seu conceito de Arquitetura difere totalmente do de arquitetos anteriores, que percebemos o quão distinta ela é. Não há absolutamente nenhum senso de continuidade histórica na maneira como ela concebe a Arquitetura (...) A sua expressão é pura, simples e geométrica (...) Se existe uma maneira que melhor descreve o espírito das suas estruturas, seria dizendo que é "arquitetura de diagrama". Em outras palavras, que, segundo ela, um edifício é, em última análise, o equivalente ao diagrama do espaço usado para descrever abstratamente as atividades mundanas pressupostas pela estrutura. (Tradução livre da autora)



Figura 93 | Interior da *Unfinished House*, por Kazuo Shinohara - 1971; Figura 94 | Interior da *House in Seijo*, por Kazuo Shinohara - 1973; Figura 95 | Interior da *Tanikawa House*, por Kazuo Shinohara - 1972.

E sobre os diagramas, Josep Maria Montaner expõe que:

Para Toyo Ito (1941), um dos autores que recorreu a eles em algumas fases da sua trajetória, os diagramas servem para definir a estrutura, introduzir os meios de climatização e os fluxos de saúde, e expor os estímulos sensoriais orgânicos, seguindo uma atualização da tradicional sensibilidade oriental às energias do lugar. Para Kazuyo Sejima (1956), que trabalhou com Toyo Ito entre 1981 e 1987, os diagramas servem para relacionar as atividades com os espaços. Foi justamente Ito que em 1996 caracterizou, de forma pioneira, a obra de Sejima como essencialmente ‘diagramática’.

[MONTANER, Josep Maria. 2013: 197]

A procura incessante pelo regresso ao basilar, pelos arquitetos japoneses inclui, indubitavelmente, Kazuyo Sejima:

Em diversas gerações de arquitetos japoneses tem sido recorrente um desejo de retorno ao essencial, ao primitivo como fez Kazuo Shinohara, grande referência de Sejima. Com a sua obra, Sejima funda uma nova arquitetura, radicalmente moderna e abstrata, de uma simplicidade programática, puramente do presente e da percepção dos sentidos, rompendo com qualquer vestígio de continuidade histórica (por isso sente-se uma certa aspiração minimalista), para uma sociedade contemporânea cujas diversas opções de programas de atividades cotidianas foram previstas com precisão. Deste modo o programa tenta assumir o mais diretamente possível uma forma concreta no contexto, daí o facto de Sejima reconhecer apenas influencias do entorno e do programa.

[*ibidem*: 197]

Na nossa análise da *Shibaura House*, aparece-nos como razoável a associação deste projeto com outras obras mais recentes da Kazuyo Sejima. Essas, deliberadamente desarticuladas, quase que de aparência instável. Todos esses projetos parecem ter sido alvos de um fenómeno natural que destruiu as lajes de betão elegantemente sobrepostas, refinadas e subtilmente articuladas da loja da Dior (2004) em Omotesando, Tóquio, ou a cobriu com o acabamento fosco etéreo. Ou como no *New Museum* (2007) em Nova Iorque, onde a sensação de instabilidade decorre do empilhado de ‘caixas’ uma, aparente,

aleatoriedade, enquanto o caracter ‘desgrenhado’ da *Shibaura*, surge com a exposição da sua estrutura, um tanto, assimétrica.

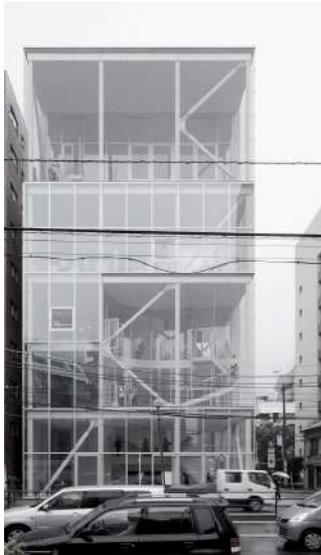
Assim, o edifício é, estruturalmente, muito distinto do seu ‘primo’ americano, e baseia-se numa sequência elementar de pisos alternados, obtida por meio de um ‘jogo’ de volumes de pés direitos duplos, acentuados por vigas diagonais. A simplicidade que lhe é eminente é complementada pelos cortes orgânicos executados nas lajes dos pisos, criando uma espécie de ritmo, de cheios e vazios, expansões e contrações, conferindo-lhe uma aparência muito arejada.

Trough the simplicity we can get the comfort being of course reinforced with the spiritual idea. So maybe those three keys are related to each other really tightly, however, they are not enclosed. In our lives we find, several times, a big diversity in the surroundings. And then trough the simplicity or trough the spiritual perspective or even through the comfort concept we can enjoy the existing richness of our life much better.¹²⁹

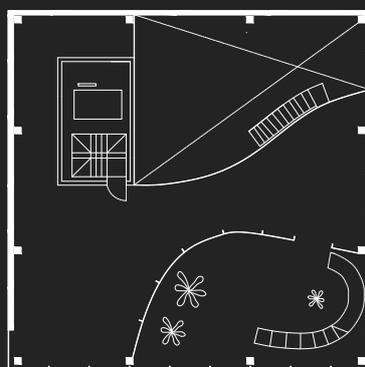
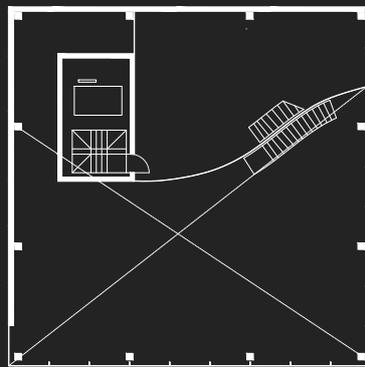
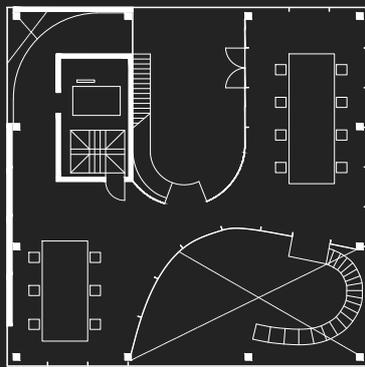
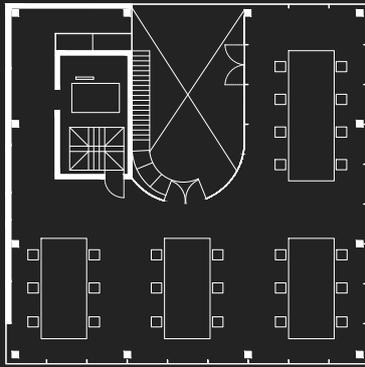
E é a familiaridade rudimentar, simultaneamente com os códigos locais de construção e de proteção contra incêndios, que ajuda a explicar as outras soluções, como a escada semi-esprial e as aberturas externas emolduradas por montantes. A primeira, para garantir um sistema redundante de rotas de fuga, obrigatórias por lei, e a última para fornecer a circulação de ar adequada. Quando percebidas em conjunto, essas soluções levam a uma distribuição puramente vertical do programa, mais uma vez semelhante à encontrada no *New Museum*, mas usada aqui com um propósito distinto: conseguir um efeito de montagem. *I don't think I was particularly conscious of it, but I was naturally influenced by the Japanese way of creating space.* [KAZUYO, Sejima. Tokyo Two Sides: Kazuyo Sejima's Architecture. 2018.

(00:00:51) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0boKe9s6Tt8>

¹²⁹ Através da simplicidade, podemos obter o conforto, reforçado com a ideia espiritual. Portanto, talvez essas três chaves estejam relacionadas uma com a outra com muita força, no entanto, elas não estão incluídas. Na nossa vida, encontramos várias vezes uma grande diversidade no entorno. E então, através da simplicidade ou através da perspectiva espiritual ou até mesmo através do conceito de conforto, podemos aproveitar a riqueza existente na nossa vida, de uma melhor forma. (Tradução livre da autora)



Figuras 96 e 97 | Exterior da Shibaura House, por Kazuyo Sejima.



Figuras 98, 99, 100 e 101 | Plantas da Shibaura House - produção própria.

Neste edifício em particular, os visitantes têm acesso a todas as áreas e cada lugar oferece uma vista externa sendo que pode também ser visto de fora. É apenas a soma total da habitabilidade dos seus pisos, criando assim diferenças internas pela secção curva do piso, com o objetivo último de conseguir salas de reunião, terraços, escritórios e uma sala de projeção. Tal como Lina Bo Bardi, Sejima prioriza os espaços de partilha:

*I want to create spaces that are like parks, which people with various purposes can share, a place where mothers and children play, while salary mens take a break and couples enjoy time together. Where each person finds its comfortable space, but at the same time share a sense of community, I wish I can built Architecture that realizes such a felling.*¹³⁰

[KAZUYO, Sejima. Tokyo Two Sides: Kazuyo Sejima's Architecture. 2018. (00:01:38) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0boKe9s6Tt8>]

Durante as manhãs e noites o edifício permanece integralmente indiferente às idas e vindas dos funcionários, durante o dia e aos fins de semana, ganha vida com os habitantes do bairro. Como descreve Sejima:

*Designs are recognized by their forms, and moreover, the public or social aspect of architecture resides precisely in an understanding of the architecture and its relations to the structures surrounding it.*¹³¹

¹³⁰ Quero gerar espaços que são como parques, em que as pessoas com diversos propósitos o podem partilhar, um lugar onde mães e crianças brincam, enquanto empresários descansam e os casais aproveitam o tempo, juntos. Onde cada pessoa encontra o seu espaço confortável, mas ao mesmo tempo partilha um senso de comunidade, gostaria de poder construir uma arquitetura que perceba tal sentimento. (Tradução livre da autora)

¹³¹ Os projetos são reconhecidos pelas suas formas e, além disso, o aspecto público ou social da arquitetura reside precisamente no entendimento da arquitetura e das suas relações com as estruturas que a cercam. (Tradução livre da autora)



Figuras 102, 103 e 104 | Interior da Shibaura House, por Kazuyo Sejima.

A assimetria, pensada, das plantas denota o movimento e contra-movimento conseguidos, essa alteridade está implícita na estética japonesa *wabi-sabi*¹³², mas está também contida no Modernismo europeu, desprovido da extravagância material de, por exemplo, Mies van der Rohe. Assim, podemos considerar o elemento mais luxuoso na *Shibaura House* como sendo o espaço dos seus nichos, ou divisões, numa cidade reconhecida pela especulação imobiliária.

É uma Arquitetura muito mais prática, despojada, com uma narrativa pragmática. Não obstante, com uma atmosfera ‘divertida’ e leve, que lhe é conferida pelas formas orgânicas, de alturas inconstantes e pela da mescla interior/exterior.

¹³² The term *wabi sabi* suggests such qualities as impermanence, humility, asymmetry, and imperfection. These underlying principles are diametrically opposed to those of their Western counterparts, whose values are rooted in a Hellenic worldview that values permanence, grandeur, symmetry, and perfection. (...) Since nature can be defined by its asymmetry and random imperfections, *wabi sabi* seeks the purity of natural imperfection. [JUNIPER, Andrew. 2003. 02]

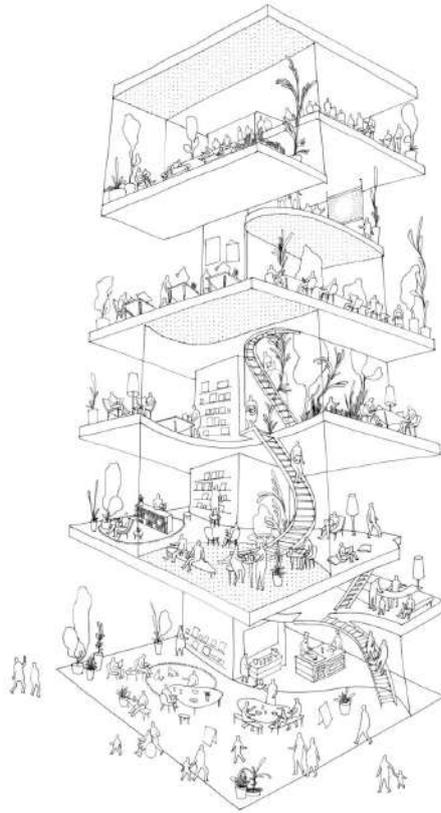


Figura 105 | Desenho da Shibaura House, elaborado por Sejima.

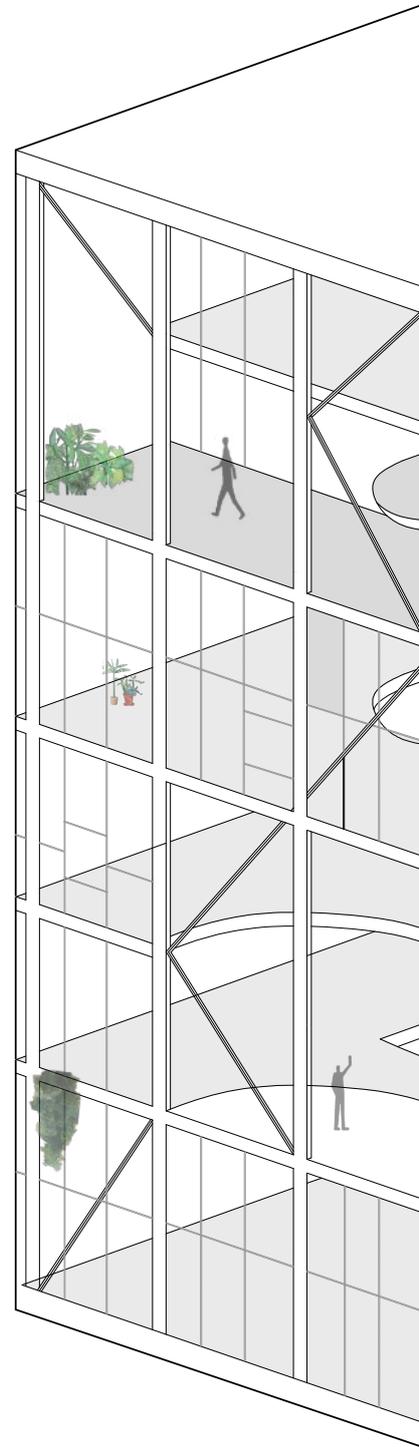
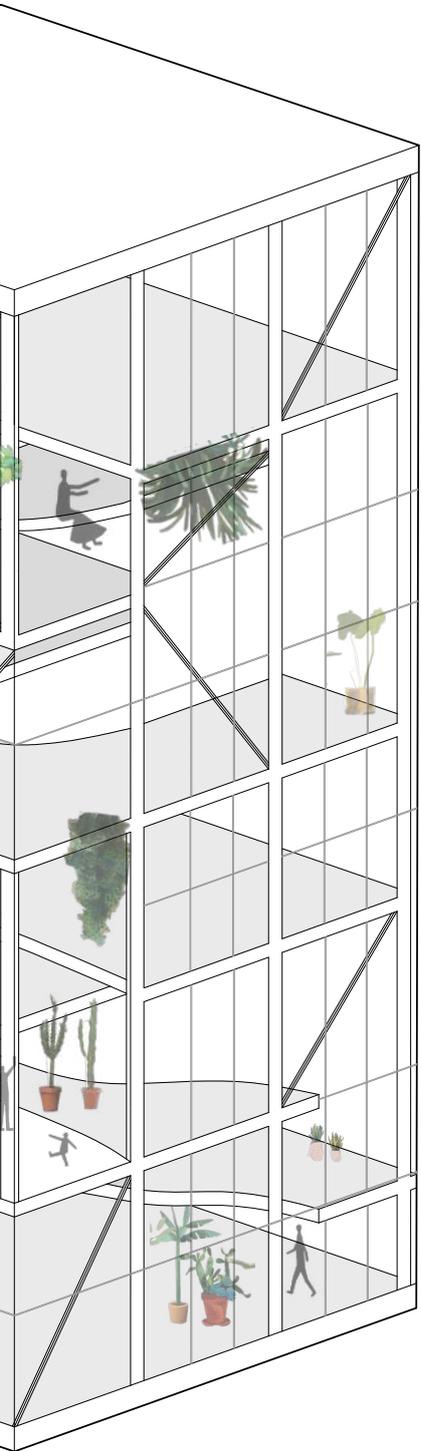


Figura 106 | Axonometria da Shibaura House -
produção própria.



In the work that I've been doing in the past fifteen years that I've had the studio, I've come to understand that im not just practicing architecture in terms of building houses or spaces, but mostly to ask questions about environments, to I've come to think architecture more like a language , that allows me ti understand the world, rather than a tool to build more.¹³³

[ESCOBEDO, Frida. Porto Academy Summer School. 2019. (00:00:30) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=CEONMGeTPYU>]

Frida Escobedo (1979) começou desta forma a sua conferência no Porto Academy 2019, curso de verão que atendemos.

O *know-how* que a mexicana demonstra no manuseio e no respeito aos materiais locais, é algo que lhe parece surgir com muita naturalidade. Essa capacidade, tanto na Arquitetura quanto nas instalações, posiciona-a, indubitavelmente, entre as grandes figuras da área, na atualidade. Não obstante, a Arquitetura nem sempre apareceu como inevitável no seu percurso:

I grew up in Mexico City, and it is a very interesting and a very intense city, as you may know. Everything happens, and it is very active and effervescent. But I didn't knew I was going to be an architect.¹³⁴

[ESCOBEDO, Frida. Frida Escobedo interview: Dezeen. 2019. (00:00:14) disponível em:<https://www.dezeen.com/2019/03/25/frida-escobedo-architect-video-interview-career/>]

As artes a

I always knew that I was going to be something in the artistic field, but I wasn't sure, so I applied for the Architecture School, because I though It was a safer place, you have to respond to practical questions, and the artistic part of doing Fine Arts, for example, seemed a little bit too revealing or exposing myself too

¹³³ No trabalho que tenho realizado nos últimos quinze anos em que estive no estúdio, entendi que não estou apenas a praticar arquitetura em termos de construção de casas ou espaços, mas principalmente para fazer perguntas sobre entornos, Eu cheguei à conclusão de que a arquitetura é como uma linguagem, que me permite entender o mundo, em vez de uma ferramenta para construir mais. (Tradução livre da autora)

¹³⁴ Eu cresci na Cidade do México, e é uma cidade muito interessante e muito intensa, como vocês devem saber. Tudo acontece, e é muito ativo e efervescente. Mas eu não sabia que seria arquiteta. (Tradução livre da autora)

*much. So, i decided to play it safe.*¹³⁵

[ESCOBEDO, Frida. Frida Escobedo interview: Deezen. 2019. (00:00:14) disponível em:<https://www.deezen.com/2019/03/25/frida-escobedo-architect-video-interview-career/>]

Frida Escobedo encontra no trabalho de Linda Bo Bardi similitudes com a sua poética, e reforça a importância da *patine* na sua obra.

*It has to do with this idea of ruin itself, how architecture is completed or informed also by the passage of nature, the ocean, the weather effect. But its something that I didn't realized until later on, and I think it has also to do with that roughness and kind of brutalist approach of Lina Bo Bardi's Architecture (...) this idea of something that's quite open, not only in terms of the material, which ages and absorb the passage of time, but also its an open structure for things to happen.*¹³⁶

[ESCOBEDO, Frida. Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation. 2018. (00:19:41) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

Aponta que o carácter de Arquitetura quase 'imaterial' de Bo Bardi:

*Im thinking about the platform that happens under the museum that Lina design and that has many different programs happening without actually having any physical condition in it, it just becomes a roofed space for things to happen. Being very ambiguous and open, actually, really works in architecture.*¹³⁷

[ESCOBEDO, Frida. Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation. 2018. (00:20:17) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

Para além de ser a mais nova convidada a desenhar um *Serpentine Pavilion*, Frida é também a primeira arquiteta a solo, depois de Zaha Hadid, em 2000. Dezassete anos de pavilhões por arquitetos depois, Escobedo forma parte de um novo paradigma, o de admiração do trabalho de mulheres nas mais distintas áreas.

¹³⁵ Sempre soube que estaria ligada ao campo artístico, mas não tinha certeza, então inscrevi-me na faculdade de Arquitetura, porque, achei que seria um lugar mais seguro, precisamos responder a perguntas práticas, e seguir Belas Artes, por exemplo, deixar-me-ia um pouco exposta demais. Então, eu decidi jogar pelo seguro. (Tradução livre da autora)

¹³⁶ Tem a ver com essa ideia de ruína, como a arquitetura é completada ou informada também pela passagem da natureza, do oceano, do efeito do tempo. Mas é algo que eu não percebi até mais tarde, e acho que também tem a ver com essa aspereza e tipo de abordagem brutalista da arquitetura de Lina Bo Bardi (...) essa ideia de algo que é bastante aberto, não apenas em termos do material, que envelhece e absorve a passagem do tempo, mas também é uma estrutura aberta para que isso aconteça. (Tradução livre da autora)

¹³⁷ Estou a pensar na plataforma que acontece sob o museu projetado por Lina, e que tem muitos programas diferentes a acontecer sem que haja uma condição física, simplesmente torna-se num espaço coberto para que as coisas aconteçam. Ser muito ambíguo e aberto, na verdade, funciona em Arquitetura. (Tradução livre da autora)

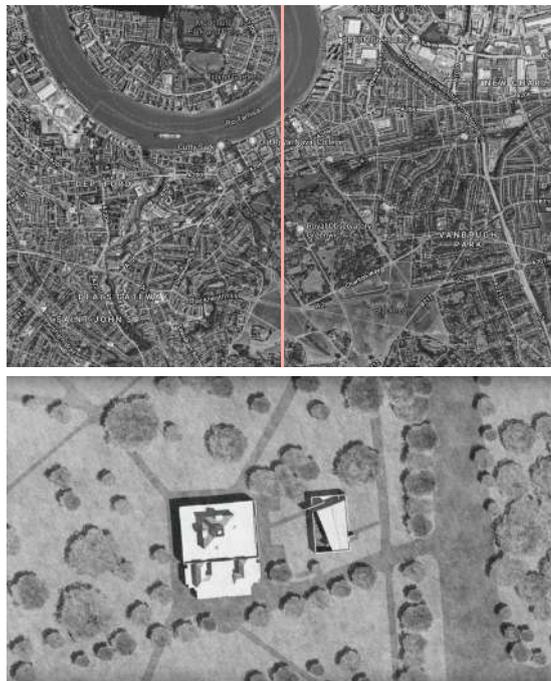


Figura 107 | Eixo de Greenwich que passa por Londres - produção própria; Figura 108 | Planta do *Serpentine Pavilion* de Frida Escobedo - 2018, com o eixo bem demarcado na sua configuração.

Me gusta que ahora no se haga diferencia entre lo importante que es diseñar una pequeña plaza o un hotel, o hacer una intervención de un pabellón en un parque. Casos muy pequeños son los que nos han llevado a otros más grandes. Esas pequeñas piezas es que generan las grandes preguntas, que pueden estar recurrentes en varias de las siguientes obras.¹³⁸

4.4.1 | DO CONCEITO

Este tipo de projetos, de pequena escala, com um tempo de execução muito condensado, são estimulantes no que concerne à criatividade, exigem uma resposta que se pretende irreverente, quer a nível de linguagem e também da materialidade.

Finding new ways of exploring or experimenting Architecture through smaller structures like this pavilion (...) this smaller scale projects allow us to explore some other ideas that are not possible to experiment in larger scale projects, because the time and money that is required to produce this kind of object is so big that does not allowed us, as architects, to really grasp this type of more abstract concept.¹³⁹

[ESCOBEDO, Frida. Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation. 2018. (00:15:58) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

Com apenas três dias para pensar e elaborar um projeto para a *Serpentine Gallery*, Frida e os seus colaboradores iniciaram os estudos com a revisão de todos os pavilhões até hoje concebidos, e aperceberam-se de que já muito do ‘terreno’ criativo foi caminhado. Outro dado crucial foi o facto de que o pavilhão iria estar, apenas, quatro meses exposto, sendo posteriormente vendido a alguma entidade, para ser depois transportado a outro local, permanentemente, lugar esse que, à partida, desconhecem.

One of the biggest challenges was to understand this dual conditioner that a pavilion has, usually we know that Architecture has this two very important and intrinsic characteristics, one is the site specifications, and the other one its

¹³⁸ Agrada-me que não haja agora distinção entre a importância de projetar uma pequena praça ou hotel, ou fazer a intervenção de um pavilhão num parque. Os casos muito pequenos são aqueles que nos levaram a casos maiores. Esses pequenos pedaços são os que geram grandes questões, que podem ser recorrentes em vários dos trabalhos seguintes. (Tradução livre da autora)

¹³⁹ Encontrar novas maneiras de explorar ou experimentar a arquitetura através de estruturas menores como este pavilhão (...) esses projetos de menor escala permitem-nos explorar outras ideias, que não são possíveis de serem experimentadas em projetos de maior escala, porque o tempo e o dinheiro necessários para produzir esse tipo de objeto é tão grande que não nos permite, enquanto arquitetos, entender realmente esse tipo de conceito mais abstrato. (Tradução livre da autora)

*temporality. In the case of the Pavilion this completely changes. Its very site specific to the Royal Park, but just for a few months in the summer, and it finds a more permanent home somewhere else we don't know where.*¹⁴⁰

[ESCOBEDO, Frida. *Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation*. 2018. (00:21:18) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

Assim, uma das premissa seria ‘como projetar para um lugar que se desconhece?’.

*Of course humans have been using more abstract ways of understand the space that have nothing to do with context but definitely define context, such as the parallels of the meridian which define the way we relate to time and space in general.*¹⁴¹

[ESCOBEDO, Frida. *Porto Academy Summer School*. 2019. (00:46:50) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CEONMGeTPYU>]

A arquiteta afirma que havia a incumbência de seguir um conceito mais abstrato, mas que não se desligasse do entorno, por muito que possuísse um carácter temporário.

*We tried to do something that would be attached to the Gallery, to its surroundings but also could be sideless and still have a reference to his first home, to do that was to think about a more abstract concept.*¹⁴²

[ESCOBEDO, Frida. *Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation*. 2018. (00:21:52) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

¹⁴⁰ Um dos maiores desafios foi entender esse condicionador duplo que um pavilhão possui; geralmente sabemos que a Arquitetura tem essas duas características muito importantes e intrínsecas, uma é a especificação do local e a outra a temporalidade. No caso do Pavilhão, isso muda completamente. É um local muito específico para o Royal Park, mas apenas por alguns meses no verão, e encontra uma casa mais permanente noutra lugar que não sabemos onde é. (Tradução livre da autora)

¹⁴¹ Obviamente os humanos têm usado maneiras mais abstratas de entender o espaço, que nada tem a ver com o contexto, mas definitivamente definem o contexto, como os paralelos do meridiano que definem a maneira como nos relacionamos com o tempo e o espaço em geral. (Tradução livre da autora)

¹⁴² Tentamos fazer algo que fosse anexado à Gallery, ao seu entorno, mas que também pudesse ser desapegado e ainda assim fazer referência à sua primeira casa, fazer isto é pensar num conceito mais abstrato. (Tradução livre da autora)

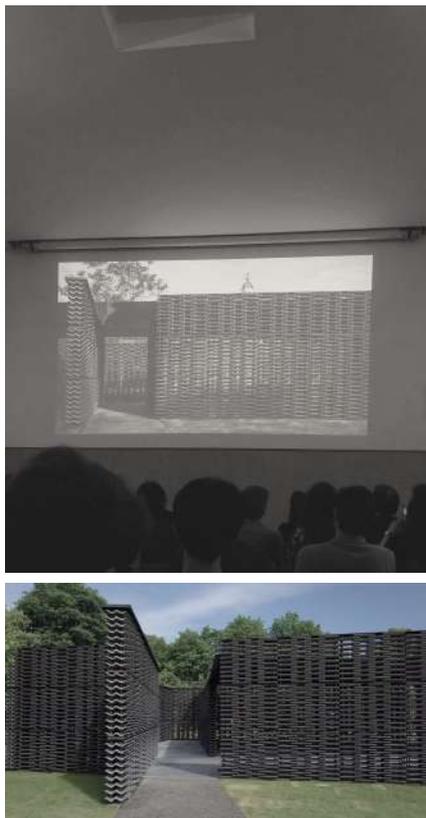


Figura 109 | Conferência de Frida Escobedo no Porto Academy 2019 - produção própria; Figura 110 | *Serpentine Pavilion* de Frida Escobedo - 2018.

O meridiano de Greenwich (fig.107), que fica a apenas uns quilómetros do centro de Londres serviu de mote para o conceito. Assim, decidiram 'brincar' com essa ideia, estabeleceram um perímetro, que se pode definir com elementar, com uma configuração rectangular, que está disposta paralelamente à Serpentine Gallery (fig.108). Rompem essa simetria do rectângulo, com o traçar de uma linha, paralela ao meridiano de Greenwich. Esse elemento é crucial na dualidade interior/exterior. Pode ser considerado um espaço encerrado que permite olhar para o céu

4.4.2 | DA MATERIALIDADE

A obra de Frida, é pautada pelo uso de materiais muito elementares, com significados acessíveis, numa narrativa que procura produzir o máximo com poucos recursos. A escolha do material para o pavilhão não foi diferente, utilizaram-se telhas negras, numa espécie de contradição imprevisível, são agora paredes. A tonalidade escura, e a sua superfície com textura, que nos remete para a construção londrina, foram características cruciais, o contraste da obscuridade do pavilhão com a paisagem natural do entorno fazem parte desse gesto.

*We tried to use the celosia in a different way, if you think about Hyde Park and you see the city of London — actually, in every park in every city — you feel like you are outside, but you are actually within it. (...) So, when you have a very porous surface, that allows the landscape to filter in a very specific site, but then it becomes solid, it is dual. It is open but it is closed, it is interior, but it is exterior. So, we tried to play with that contradiction, and that was the reason we used it.*¹⁴³

[ESCOBEDO, Frida. Serpentine Architecture: Frida Escobedo in conversation. 2018. (01:04:23) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=yoytqQy9rJ0&t=1880s>]

Outro momento importante do projeto é o uso da porosidade nas paredes de telha, numa alusão clara à *celosia*, um componente da Arquitetura mexicana. Trata-se de um elemento

¹⁴³ Tentamos usar a celosia de uma maneira diferente, se pensarmos no Hyde Park e virmos Londres - na verdade, em todos os parques de todas as cidades - sentimos que estamos do lado de fora, mas estamos dentro dele. (...) Então, quando se tem uma superfície muito porosa, isso permite que a paisagem filtre num local muito específico, mas depois torna-se sólida, é dual. Está aberto, mas está fechado, é interior, mas é exterior. Assim, tentamos brincar com essa contradição, e foi por isso que a usamos. (Tradução livre da autora)

utilizado para gerar uma ‘pele’ permeável, que divide o interior do exterior de uma maneira subtil, uma espécie de parede perfurada.

*Celosia is this kind of open wall, a porous wall, that we use a lot in México, because of the weather; we have warm weather; so we need to filter out the sun and let the breeze in. You are able to absorb the exterior, and you feel like you are contained in a private space. No one looks at you from the exterior, you are protected, it is kind of a veil.*¹⁴⁴

[ESCOBEDO, Frida. Yana Peel Meets Frida Escobedo. 2018. (00:01:55) disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=oENsMmj6N5c>]

À medida que o visitante deambula pelo pavilhão, e dependendo da sua posição, as paredes vagam num limbo: ser **translúcidas** ou **opacas**, esse efeito gera diferentes tipos de privacidade.

Assim, percebemos em Frida um fenómeno muito recorrente hoje, a tentativa, por parte de vários arquitetos, de recuperar conceitos e elementos da Arquitetura que tinham sido já esquecidos. A valorização do vernáculo, da Arquitetura emotiva e sensível, de percepções.

¹⁴⁴ Celosia é um tipo de parede aberta, uma parede porosa, que é muito usada no México, por causa do clima, temos um clima quente, por isso, precisamos de filtrar o sol e deixar entrar a brisa. Somos capazes de absorver o exterior, sentimo-nos contidos num espaço privado. Ninguém te vislumbra desde o exterior, está protegido, é uma espécie de véu. (Tradução livre da autora)



Figura 111 | *Serpentine Pavillion* 2018 - vista aérea; Figura 112 | Frida Escobedo e o espelho de água do pavilhão.



Figuras 113 e 114 | Celosias - Paredes do pavilhão elaboradas com telhas de cimento.

As mulheres nesta dissertação abordadas, foram notadas há muito pouco tempo, em parte, porque se vive agora um paradigma de discussão social e política, que enfatiza as questões ligadas ao papel atribuído à mulher na sociedade.

A questão, óbvia, da mulher ter uma vida profissional, ‘saltar’ os muros da casa, estar fora do ambiente familiar, teve de ser aprendida e assimilada.

Não queremos com esta dissertação branquear o papel, fundamental, que os grandes maestros, homens, exerceram na cena arquitetónica e na História da Arte, na sua generalidade. E de facto, foi de extrema importância a sua contribuição na vida — e carreiras — destas mulheres, elas que, se converteram em *Heroínas do Espaço*, como intitula Carmen Espel o seu livro.

Mencionamos estas Mulheres, mas poderíamos ter mencionado muitas outras, que se configuraram — e configuram — figuras centrais no panorama da Arquitetura, e foram ignoradas devido aos mecanismos da construção da História, e talvez por isso tenham deixado uma ‘impressão digital’ menos marcada nos registos documentais. Mas também sabemos que a História se constrói constantemente, não é estanque nem definida, tem um carácter vivo, e reserva às arquitetas um lugar de destaque e que ela faz.

Quase sempre, as indagações partem de um entendimento contemporâneo, atual, por isso as perguntas são elaboradas em conformidade com os interesses do momento, os do presente.

Neste trabalho não se pretendeu, nunca, florear a imagem da mulher, conduzindo a do homem para uma posição depreciativa.

E da forma que introduzimos a dissertação, reiteramos que o *One is not born, but rather becomes a woman* de Simone Beauvoir não deve ser, nem é, apenas dirigido às mulheres, também não se nasce homem, faz-se homem, ainda que tenham existido numa posição de distribuição de autoridade e poder distinta no que concerne à sua herança de construção cultural.

Esta, extensa, reflexão que agora consumamos, não encontra aqui uma conclusão. Não a há, nem pode haver.



Figura 115 | Charlotte Perriand, uma das [Heroínas da Dissertação](#).

ABALOS, Iñaki. (2003) *A boa-vida: visitas às casas da Modernidade*. Editora: Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788425219313

ADAM, Peter. (2000) *Eileen Gray: Architect/Designer*. Editora: Harry N. Abrams, Nova Iorque. isbn: 9780810941430

AGREST, Diana. (1988) *Architecture from without: Body, Logic, and Sex*. The MIT Press. doi: 10.2307/3171074

ANDRADE, Marta Mega de. (2001) *A cidade das mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas clássica*. Editora: Leia, Rio de Janeiro. isbn: 9788588211018

Aristóteles. (1963) *Política*. Clarendon Press, Oxford. isbn 13: 9780198145158

BANHAM, Reyner. (1975) *Age of the Masters: a personal view of Modern Architecture*. Editora: Harper & Row Icon Editions, Nova Iorque. isbn: 9780851393957

BARDI, Lina Bo. (1992) *História do MASP*. Editora Quadrante, São Paulo.

BARSAC, Jacques. (2005) *Charlotte Perriand: un art d'habiter. 1903-1959*. Editora: Norma, Paris. isbn: 9782909283876

BEAUVOIR, Simone. (1949) *The second sex*. Alfred A. Knopf Press, Nova Iorque.

BOURDIEU, Pierre. (1999) *La dominación masculina*. Editora Anagrama, Barcelona, 9ª edição. isbn: 9788433905895

BROWN, Denise Scott. (1972) *Learning from Las Vegas*. The MIT Press, Massachusets

BUTLER, Connie. (2010) *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. Editora MoMA, Nova Iorque. isbn: 9780870707711

CARERI, Francesco. (2017) *Caminhar e parar*. Editora Gustavo Gili. isbn: 9788584520909

CEVEDIO, Mónica. (2010) *Arquitectura y género: espacio público/ espacio privado*. Editora Icaria, Barcelona 2ª edição. isbn: 9788474266856

CHOAY, Françoise. (1965) *L'urbanisme, utopies et réalités*. Editora du Seuil, Paris.

COLOMINA, Beatriz. (1997) *Sexuality & space*. Editora: Princeton Architectural, Nova Jersey. 4ª Edição. isbn: 9781878271082

CONSTANT, Caroline. (2007) *Eileen Gray*. Editora: Phaidon Press, Londres. isbn: 9780714848440

CORBUSIER, Le. (1946). *Oeuvre complète 1938-1946*. Editions d'Architecture Zurich.

CORTÉS, José Miguel. (2008) *Políticas do espaço: Arquitetura, Género e controle social*. Editora: Senac, São Paulo. isbn: 9788573597639

CUNCA, Raul. (2006) *Territórios Híbridos*. Editora: Faculdade de Belas-Artes, Lisboa. isbn: 9729961646

DROSTE, Magdalena. (2004) *Bauhaus: 1919-1933*. Editora: Taschen, Londres. isbn: 9783836565547

ECKER, Gisela. (1986) *Estética feminista*. Editora Icaria, Barcelona. isbn: 9788474261141

ENGELS, Friedrich. (1982) *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Editora Alianza, Barcelona.

ESPEGEL, Carmen. (2006) *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Editora Generales de la Construcción, Valencia. isbn: 8493444480

ESPINET, Miguel. (1984) *El espacio culinario: de la taberna romana a la cocina profesional y doméstica del siglo XX*. Editora: Tusquets, Barcelona . isbn: 8472238202

FORD, Henri. (1967) *Os princípios da prosperidade*. Editora Freitas Bastos, São Paulo. isbn: 8579871522

FRAMPTON, Kenneth. (1985) *Modern Architecture: a Critical History*. Editora: Thames and Hudson, Londres. isbn: 9780500203958

FRAMPTON, Kenneth. (2014) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editoria Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788425222740

FRIEDMAN, Alice. (1998) *Women and the making of the Modern House*. Editora: Harry N. Abrams, Nova Iorque . isbn: 9780810939899

GARCIA, Carla Cristina. (2015) *Breve história do feminismo*. Editora Claridade, São Paulo. isbn: 9788580320497

HASEGAWA, Yuko. 2007. *Radical Practices in constructing Relationships*. in Houses: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANAA, edited by Sam Chermayeff, Agustín PÉrez Rubio, Tomoko Sakamoto 181-186, Editora: ACTAR, León.

HAYDEN, Dolores. (1982) *The Grand Domestic Revolution. A history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*. Editora: The MIT Press, Massachusetts. isbn: 9780262081085

JACQUES, Sbriglio. (2004) *Le Corbusier: The unite d'Habitation in Marseille*. Editora: Birkhauser Architecture, Basileia. isbn: 9783764367183

KLEIN, Viola. (1989) *The feminine character: history of an ideology*. 2º Edição. Editora: University of Illinois, Urbana, Illinois. isbn: 0252002989

LEFEBVRE, Henri. (2009) *O direito à cidade*. Editora Centauro, São Paulo, 5ª edição. isbn: 9788588208971

LOOS, Adolf. (1993) *Heimat kunst*, in *Escritos II, 1910-1932*. Editora El Croquis, Madrid. isbn: 9788488386014

MIYOSHI, Alex. (2011) *Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo*. Editora: Autores Associados, São Paulo. isbn: 9788562019081

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. (2011) *Arquitectura e Política: ensaios para mundos alternativos*. Editora Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788565985413

MONTANER, Josep Maria. (2013) *A modernidade superada*. 2ª Edição. Editora: Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788565985031

- MONTANER**, Josep Maria. (2014) *Arquitetura e Critica*. Editora: Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788565985369
- MORUS**, Thomas. (1997) *A utopia*. Editora: L&PM, Porto Alegre - Rio Grande do Sul. isbn: 9788525422439
- MUXÍ**, Zaida. (2018) *Mujeres, casas y ciudades*. Editora: DPR, Barcelona. isbn: 9788494752360
- NORBERG-SCHULZ**, Christian. (1976) *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Editora Edinburgh College of Art, Edinburgh.
- OLDENZIEL**, Ruth. (2011) *Cold War kitchen. Americanization, Technology, and European Users*. Editora: The MIT Press, Massachusetts. isbn: 9780262151191
- OLIVEIRA**, Olivia de. (2006) *Lina Bo Bardi: sufis substâncias da arquitetura*. Editora: Romano Guerra, São Paulo. isbn: 8588585065
- PALLASMAA**, Juhani. (2016) *Habitar*. Editora: Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788425229237
- PENZ**, François. (1997) *Architecture in the films of Jacques Tati. Cinema & Architecture: Melies, Mallet-Steven, Multimedia*. British Film Institute, Londres.
- RAULT**, Jasmine. (2011) *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity*. Editora: Routledge, Londres. isbn: 9780754669616
- RAY**, Katerina Ruedi. (2001) *Bauhaus dream-house: forming the imaginary body of the ungendered architect*.
- ROSSI**, Aldo. (2001) *A Arquitetura da cidade*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2ª edição. isbn: 9788533614017
- RYBCZYNSKI**, Witold. (2002) *Casa: pequena história de uma ideia*. Editora: Record, Rio de Janeiro. isbn: 9788501045744
- SIMIONI**, Ana Paula Cavalcanti. (2008) *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras acadêmicas Brasileiras*. Editora: EESC, São Paulo. isbn: 9788531410758
- SIZA**, Álvaro. (2009) *Textos: 01*. Editora: Livraria civilização, Porto. isbn: 9789722629232
- STEWART**, Johnson. (1979) *Eileen Gray: Designer*. Editora: MoMA, Nova Iorque. isbn: 9780870703089

TANNER, Jeremy. (2006) *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*. Cambridge University Press, Cambridge. isbn: 9780521846141

TAUT, Bruno. (1938) *Rediscovery of the Japanese beauty*.

TÁVORA, Fernando. (2015) *Da organização do espaço*. Editora: FAUP publicações, Porto. 9ª edição. isbn: 9789729483226

TAYLOR, F. W. (1990) *Princípios de administração científica*. Editora Atlas, São Paulo. 8ª edição. isbn: 9788522405138

VENTURI, Robert. (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. Editora: MoMA, Nova Iorque. isbn: 9780810960237

WAJCMAN, Judy. (1991) *Feminism confronts technology*. Pennsylvania State University Press. isbn:9780271008028

WINGLER, Hans Maria. (1969) *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. MIT Press, Massachusetts. isbn: 9780262230339

WISNIK, Guilherme. (2018) *Dentro do nevoeiro*. Editora: Ubu, São Paulo. isbn: 9788592886967

XENOFONTE. (1999) *Económico*. Editora: Martins Fontes, São Paulo. isbn: 978-8533610941

ZABALBEASCOA, Anatxu. (2011) *Tudo sobre a casa*. Editora: Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788425218323

ZUMTHOR, Peter. (2004) *Pensar la Arquitectura*. Editora Gustavo Gili. isbn: 9788425219924

ZUMTHOR, Peter. (2006) *Atmosferas: entornos arquitectónicos - as coisas que nos rodeiam*. Editora Gustavo Gili, Barcelona. isbn: 9788425221699

FONTES

Tese Doutural - (2016) *Cuerpo y casa : hacia el espacio doméstico contemporáneo desde las transformaciones de la cocina y el cuarto de baño*. Gonzalo Pardo Díaz, Universidad Politécnica de Madrid.

Tese Doutural - (2011) *De armarios y otras cosas de casas*. María Melgarejo Belenguer, Universidad Politécnica de Valencia.

A formação dos cidadãos do céu: João Crisóstomo e a Christon paideia.

Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 24, No. 1 (Março de 1965), p. 48-52.

Schuldenfrei, Robin. *Images in Exile: Lucia Moholy's Bauhaus Negatives and the Construction of the Bauhaus*. Em *History of Photography* 37:2 (Maio de 2013): p.182–203.

ARTIGOS

Jarviluoma H., Moisala P. e Vilkkko A. (2003). *Gender and Qualitative Methods*. Editora: Sage publications, Londres.

LOPES, Maria Antónia. (2017). *Estereótipos de 'a mulher' em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)* in Maria Antonietta Rossi (a cura di), *Donne, Cultura e Società nel panorama lusitano e internazionale (secoli XVI-XXI)*. Editora Viterbo, Sette Città. p.27-44.

MURILLO, Soledad. (2018). *La trastienda del espacio privado: género y vivienda*.

WEST, Candace, ZIMMERMAN, Don. (1987). *Doing gender*.

REVISTAS

BAEZA, Alberto Campo. (2005). *Arquitectura Ibérica: Habitar*, nº10, p.48.

CARVALHAL, Mário. (2007). *Domesticidade e poder*. Revista Nu nº30.

ITO, Toyo. (1996). *Diagram Architecture*. El Croquis: Kazuyo Sejima, p.77.

RAY, Katarina Ruedi. (2001). *Journal of Architectural Education*, p.73-80.

Conversa com **Leslie Loreto** | Novembro de 2019

Arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi professora na UNIBAN, onde leccionou Fundamentos de Projeto e Desenho Urbano e Paisagismo. É coordenadora, juntamente com a arquiteta Elsa Burguiere, do atelier Arché - Projetos Participativos, que faz, atualmente, assessoria na UMP - União por Moradia Popular, no Rio de Janeiro, e a Coletiva Popular de Mulheres da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

JM: Como descreveria o seu percurso na Arquitetura, até agora?

LL: Tive um percurso na arquitetura baseado na busca pela função social da Arquitetura. Sempre acreditei que deveria buscar uma Arquitetura que pensasse as desigualdades sociais, que pensasse na população trabalhadora, nas pessoas mais desfavorecidas, pois estas são a maioria da população no mundo e que não tem acesso à Arquitetura! Iniciei minha atuação junto à Arquitetura mesmo antes de ser arquiteta, trabalhando como Técnica em Edificações junto a uma Assessoria Técnica em São Paulo, a Peabiru Trabalhos Comunitários. Conheci desde naquele momento alguns arquitetos e arquitetas que me fizeram querer entrar na área. Decidi fazer o curso e, durante a formação, tive contato com diversos arquitetos engajados com a questão social. Isso foi determinante para minha base profissional. Quando recém formada, trabalhei numa outra Assessoria Técnica, a Usina - CTAH que consolidou minha formação como arquiteta. Lá aprendi a trabalhar coletivamente, a pensar o projeto participativo, a projetar pensando em quem vai executar e como executar. Para mim projeto e obra são indissociáveis, assim como teoria e prática. Atualmente eu e minha sócia, Elsa Burguiere, temos a Arché Projetos Participativos, aqui no Rio de Janeiro.

Trabalhamos com movimentos sociais e coletivos em luta pela cidade e em luta por moradia.

JM: A questão do gênero foi, nalgum momento, um entrave na sua decisão de seguir a área?

LL: Não houve entraves por questões de gênero em relação a continuar na área. Nesse quesito, o que houve foram entraves de classe. Sou filha de pais pobres, migrantes do Chile e que vivem na periferia de São Paulo, sobrevivendo de trabalhos informais. Ao entrar no curso de Arquitetura e Urbanismo, na que talvez possamos caracterizar como a universidade pública mais elitizada do Brasil, a Universidade de São Paulo, houve um choque enorme ao me deparar com uma realidade social a qual eu não pertencia, à qual era difícil de me encaixar e aceitar. Lembro bem do impacto que tive, na primeira cadeira de História da Arte, ao ouvir os professores dialogando com os alunos sobre os museus visitados em New York, Firenze, Paris, como se estivessem falando de um passeio de fim de semana à praia. Cheguei por momentos a pensar em desistir, trancar o curso. Felizmente recebi apoio da universidade, com bolsas e moradia estudantil, que me fez concluir o curso, não sem percalços. Demorei quase 8 anos para me formar. Ter entrado no movimento estudantil também me fez ter a consciência dessa contradição e manter-me firme na decisão de continuar. Essa consciência política trilhou meu caminho em busca da função social da arquitetura ao longo de toda minha trajetória como arquiteta. Mas é importante, salientar que os entraves em questão de gênero que existiram, e foram muitos, deram-se em relação, principalmente, ao canteiro da obra. Este é por excelência o *locus* de maior opressão em relação à atuação das arquitetas. Uma mulher, jovem e recém formada pode ser massacrada numa obra. Em geral as que decidem entrar na obra e continuar acompanhando a execução, adotam estratégias de sobrevivência para conquistar credibilidade e um mínimo de voz: ser fria e séria, apertar bem forte a mão dos outros homens na obra, não fazer brincadeiras, ouvir muito e falar pouco, esconder sentimentos na obra. Com o tempo, e com a

insistência, os entraves vão diminuindo e a arquiteta vai sendo reconhecida como uma arquiteta que "gosta da obra". Ao longo de mais de 20 anos de experiência em obras, ainda hoje sou olhada com desconfiança quando piso num canteiro de obras novo. Sempre existe um tempo, sem dúvida maior que os homens, para conquistar aquele espaço e conseguir exercer o papel de mais um profissional na obra. Felizmente essas questões não me fizeram pensar em desistir. Talvez pelo trauma passado já no início do curso. Ao contrário, fortaleceram minha trajetória como arquiteta.

JM: Haverá um senso de intuição/sensibilidade implícito na Arquitetura elaborada por mulheres, ou é esse um entendimento um tanto rígido, pobre e até falacioso?

LL: Não acredito que exista esse senso implícito, ou mesmo que ele seja restrito à Arquitetura elaborada por mulheres, acerca de intuição e sensibilidade. Esse entendimento me parece ser um empobrecimento ou mesmo um preconceito ao tratar da obra arquitetônica feita por mulheres. A arquitetura reúne em si elementos baseados em técnica, história, sociedade e cultura. Toda a obra é sempre fruto destes e podem conter, mais ou menos, sensibilidades ou intuições em relação ao fazer e ao seu produto final. A catedral de Brasília, de Niemeyer, e a capela de Ronchamp, de Le Corbusier, são extremamente sensíveis ao propósito aos quais foram feitas, porém, possuem uma força avassaladora em relação à técnica de concreto armado que não podem ser caracterizadas como intuitivas. E foram realizadas por homens. Por outro lado Lina Bo Bardi — ao meu ver a arquiteta mais importante de São Paulo — traz na sua obra sensibilidade e força em diversas situações. A sua obra mais emblemática, o MASP de São Paulo, é um marco arquitetônico para a cidade carregado de força e nada de intuitividade. Ao mesmo tempo, Lina foi extremamente sensível aos saberes tradicionais e vernaculares ao realizar uma simples escada dentre de um casarão, como é sua intervenção no Solar do Unhão em Salvador. Atrelar intuição e sensibilidade à obra de arquitetas é muito mais uma avaliação rasa do que algo

pautado por evidências. Precisamos entender que rigor, força, intuição, sensibilidade, ou outras qualificações, existem em todas as obras, sejam elas feitas por mulheres ou por homens.

JM: Consegue decifrar se um projeto é executado por um homem ou uma mulher?

LL: Não. Mas, na verdade nunca sequer pensei nisso ao olhar para um projeto.

JM: Podem ainda subsistir resquícios da 'invisibilidade' das arquitetas no passado (enfatizando o caso do Movimento Moderno, com pares como Aino/Alvar Aalto, Alison/Peter Smithson, Ray/Charles Eames, Eileen Gray/Le Corbusier e Denise Scott Brown/Robert Venturi) ou é uma questão integralmente ultrapassada?

LL: Sem dúvida existem resquícios, até hoje, da invisibilidade das arquitetas. A História é contada pelos vencedores. E os vencedores na sua maioria foram homens, ocidentais e burgueses, como você mesma disse. Não é uma questão ultrapassada. Eu mesma, me deparando com as arquitetas que você descreveu, percebi que não conhecia algumas delas, como Eileen Gray e Denise Scott (!), mesmo sendo arquitetas consagradas e com uma longa trajetória. Parte dessa invisibilidade é causada também por uma questão de classe, associada ao gênero. Muitas mulheres não são reconhecidas hoje pois não figuram entre a elite. Há inúmeras arquitetas com trabalhos significativos que são invisibilizadas, como o trabalho atual da USINA - Assessoria Técnica em São Paulo, que em sua maioria é formada por arquitetas.





Orientador: Professor Doutor Arquiteto Henrique Jorge Gonçalves Fabião

**ARQUITETURA E GÉNERO:
uma reflexão sobre a prática projetual no feminino**

Joana Da Conceição Pinto Moreira



Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura
pela Universidade Lusíada – Norte, *Campus* de Vila Nova de Famalicão

FAA – Faculdade de Arquitetura e Artes

Novembro de 2019

