

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Eixos do Movimento Moderno: análise a partir das relações de género e o modo de habitar

Maria Vittoria Virgili Hannickel

M
2023



Eixos do Movimento Moderno: análise a partir das relações de género e o modo de habitar

Maria Vittoria Virgili Hannickel



Eixos do Movimento Moderno:
análise a partir das relações de género e o modo de habitar

Maria Vittoria Virgili Hannickel

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura | MIARQ 2022/23
Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Sob a orientação do Professor Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano

Porto, Setembro de 2023

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo compreender e analisar os fatores que influenciaram o movimento moderno na arquitetura, considerando as relações de gênero e os padrões de habitação. Para isso, investigou-se como os modos de produção, influenciados pela Revolução Industrial, se manifestaram no ambiente doméstico, bem como a habitação reflete as relações sociais e culturais, e como a arquitetura do século XX visou expressar os ideais da sociedade e da cultura da época. Além disso, procurou-se identificar como as relações de gênero manifestaram-se na arquitetura moderna por meio de simbolismo e metáforas.

Através de uma revisão bibliográfica que incluiu livros, dissertações e artigos relacionados ao tema, buscou-se entender como o espaço doméstico modernista reflete construções históricas, sociais e culturais que podem perpetuar tradições e normas, seja por meio de técnicas construtivas explícitas ou de forma mais sutil por meio de ideais e simbolismos. Nesse contexto, foram apresentados dois estudos de caso que serviram como exemplos para analisar essas dinâmicas e, assim, demonstrar como a arquitetura pode influenciar a experiência e as relações de gênero por meio do espaço construído.

Palavras-chave: Modernismo; Relações de Gênero; Habitação; Culto à Domesticidade.

Abstract

The present dissertation aims to comprehend and analyze the factors that influenced the modern architectural movement, considering gender relations and housing patterns. To achieve this, we investigated how modes of production, influenced by the Industrial Revolution, manifested within domestic environments, as well as how housing reflects social and cultural relationships. We also examined how 20th-century architecture sought to express the ideals of society and its culture during that era. Furthermore, we endeavored to identify how gender relations manifested themselves in modern architecture through symbolism and metaphors.

Through a comprehensive review of literature, encompassing books, dissertations, and articles related to the subject, we sought to understand how the modernist domestic space reflects historical, social, and cultural constructs that may perpetuate traditions and norms. These may be conveyed through explicit construction techniques or more subtly through ideals and symbolism. In this context, we presented two case studies that served as examples to analyze these dynamics and thereby demonstrate how architecture can influence the experience and gender relations through the built environment.

Keywords: Modernism; Gender Relations; Dwelling; Cult of Domesticity.

INTRODUÇÃO

1 | O FENÓMENO DA DOMESTICIDADE NOS ESPAÇOS PÚBLICO E PRIVADOS

- 1.1. A Revolução Industrial e seus Reflexos no Ambiente Doméstico
- 1.2. O Ideal Feminino da Domesticidade
- 1.3. O “Lar Ideal” Vitoriano
- 1.4. Modelos Habitacionais do Século XIX: a Casa Suburbana, a Casa Urbana Burguesa, a Casa Geminada e a Moradia Modelo

2 | A NOVA ARQUITETURA DO SÉCULO XX E O SEU PAPEL SOCIAL

- 2.1. A mulher durante a Primeira Guerra Mundial
- 2.2. A arquitetura no início do século XX: ideais dos movimentos vanguardistas
- 2.3. Bases para a conceituação do movimento moderno: a Bauhaus, Le Corbusier e os CIAM
- 2.4. Modernismo e habitação mínima
- 2.5. A cozinha na habitação modernista

3 | DO MODERNISMO AO GÉNERO

- 3.1. O modernismo, a “Nova Mulher” e a re-domesticação da mulher
- 3.2. O corpo como metáfora arquitetónica
- 3.3. Arquitetura e a óptica: os eixos visuais e as janelas
- 3.4. Estudos de caso
 - Villa Mairea | Alvar e Aino Aalto
 - Casa Moller | Adolf Loos

4 | RESULTADOS E DISCUSSÕES

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA RESULTADOS

LISTA DE IMAGENS



Imagem 1 | Femme Maison, Louise Bourgeois, 1984

A Revolução Industrial foi um marco histórico determinante na era moderna, exercendo reflexos até os dias atuais. O século XVIII foi marcado por mudanças sociais e económicas acarretadas por esse processo, que além de um novo modelo económico, foi determinante em mudanças urbanas, habitacionais e das “relações” familiares. Até então, as famílias caracterizavam-se por “aldeias comunitárias” e o espaço doméstico era partilhado para atividades produtivas e reprodutivas. Com avanço industrial e o aparecimento das fábricas, as unidades familiares passam a ser compostas pelo núcleo familiar próximo (pai, mãe e filhos) e o homem torna-se operário industrial. Nesse momento, a residência perde o seu valor social, pois não produz ganho monetário e o homem passa a ser relacionado à esfera pública (trabalho produtivo) e a mulher à esfera privada, onde trabalhava com tarefas domésticas e o cuidado dos filhos (trabalho reprodutivo).

No século XIX, o fluxo migratório marca a urbanização das cidades e novo modo de habitar. A burguesia, que se torna classe dominante, baseada em princípios religiosos, políticos e higienistas, empenha-se em promover o “culto à domesticidade”, enfatizando o papel “natural” feminino de cuidar do lar e da família. Com isso, o valor social da habitação é alterado de modo que, a burguesia propagava um lar idealizado, onde a mulher deveria tornar aquele espaço um lugar de conforto para o homem após o dia de trabalho na esfera pública. O lar, então, é um espaço sagrado e privado à família nuclear, onde, a mulher confiada ao interior doméstico, tornado-se “cuidadora”

desse espaço, tornando-se responsável, também, pela decoração dos ambientes interiores. Nesse contexto, a casa torna-se um espaço de representação do status social da família.

Assim, o confinamento da mulher ao lar era representado também na arquitetura da casa. Os espaços masculinos ocupavam a fachada principal e a suas salas eram representações de espaços “sociais” da esfera pública. Por outro lado, os espaços femininos eram afastados dos principais cômodos próximos à entrada principal, confinando, desse modo, as mulheres ao espaço interior e às atividades entendidas como femininas. A segregação social também marcava os ambientes, separando os empregados por andares e zonas específicas. Ainda, sobretudo devido aos problemas habitacionais ocasionados pelo intenso fluxo migratório, no qual grande parte da população passou a habitar em situações precárias, houve a necessidade de que de princípios higienistas fossem difundidos de modo a conter as doenças da época. Assim, os valores burgueses são difundidos às classes sociais mais baixas, marcando também novos interiores domésticos para a classe trabalhadora.

Já o século XX, que foi marcado pela Primeira Guerra Mundial, é um período onde há o amadurecimento das ideias de arquitetos para uma nova arquitetura. Com os desafios e consequências causadas pelos conflitos e as transformações sociais, políticas e culturais, o momento é propenso para mudanças e para a aplicação de novas possibilidades construtivas. Os arquitetos propunham um movimento que rompesse com o historicismo e a ornamentação burguesa do século antecessor. Os arquitetos pioneiros desse movimento, que ficou conhecido como modernismo, defendiam a utilização de técnicas e materiais construtivos advindos da industrialização e a concepção de espaços funcionais e racionais, que representassem a sociedade da época e, ao mesmo tempo, fosse um agente de transformação. Para isso, os arquitetos propõem soluções que respondessem às necessidades de bem-estar e higiene dos utilizadores. As habitações mínimas são apresentadas como possibilidade para prover residência a mais pessoas, sendo desenvolvida para suprir as necessidades num espaço reduzido, porém funcional. As cozinhas domésticas também são repensadas a partir dos princípios modernistas, e, inspirando-se no funcionamento de fábricas, trazem novas soluções para o ambiente e, conseqüentemente, à tarefa doméstica.

Assim, o modernismo, a partir de novas soluções arquitetônicas, transformou o espaço doméstico, e visou romper com a tradição antecessor, onde pretendia, tornar-se uma representação de uma nova sociedade, com novos hábitos e com mais igualdade. Para as mulheres, entretanto, diferentes autores, tais como Beatriz Colomina, Dörte Kulhmann, Gerard Lico, Hilden Heynen e Susan Henderson, questionaram se esse propósito, de fato, foi alcançado. Tal questionamento baseia-se no fato de que as tecnologias e o conceito da eficiência doméstica aplicados ao lar, sobretudo ao espaço da cozinha, não proporcionaram liberdade à mulher moderna. Apesar das tarefas tornarem-se menos árduas, as atividades reprodutivas continuaram ao encargo delas. O “tempo

livre” proporcionado pela nova arquitetura da residência modernista, torna-se uma ferramenta para a mulher exercer dupla jornada de trabalho.

Desse modo, a tentativa de igualdade e rompimento com a tradição anterior representa um novo modelo do culto à domesticidade. Além disso, o movimento moderno, muitas vezes, reproduziu normas, representações e simbologias que privilegiavam a experiência masculina no espaço construído e perpetuavam a idealização do corpo masculino como “universal” e “ideal”, conseqüentemente, corroborando com ideologias de gênero.

Nesse contexto, é fundamental trazer o conceito de “relação de gênero”. De acordo com Osterne e Silveira (2012), gênero não representa o sexo biológico de uma pessoa. O termo é uma construção social que engloba normas, valores, comportamentos e identidades associados ao ser humano. Assim, entende-se que as relações de gênero referem-se ao modo como a sociedade percebe, organiza e atribui papéis, expectativas e poder com base no gênero de um indivíduo.

Assim, realizou-se o estudo de duas residências do início do movimento moderno, desenvolvendo uma análise a partir das relações de gênero e representações de espaços arquitetônicos, contextualizando com os conceitos abordados na revisão teórica da presente dissertação. Por fim, apresenta-se uma breve síntese dos principais resultados aqui alcançados, traçando um paralelo com a realidade contemporânea, com ênfase, sobretudo, em perspectivas de Portugal e do Brasil.

1.0 | o fenómeno da *domesticidade*
nos espaços públicos e privados

1.1. A Revolução Industrial e seus Reflexos no Ambiente Doméstico

Grande parte das sociedades pré-industriais europeias era caracterizada por aldeias comunitárias e a união das atividades produtivas e reprodutivas no mesmo local. Com o avanço da Revolução Industrial, o espaço produtivo das habitações dá lugar às fábricas para a produção em larga escala, e, conseqüentemente, para a difusão do trabalhador operário (Valdivia, 2018).

A habitação pré-moderna era um ambiente de múltiplos usos, caracterizado pela união de atividades produtivas e reprodutivas.¹ Tais atividades ocorriam tanto nos espaços interiores das residências quanto nos espaços públicos exteriores, onde não havia delimitações de propriedade (Muxi, 2018). A unidade familiar e de produção era composta por familiares, aprendizes e serviçais, formando uma rede extensa (Riccetti, 2012; Muxi, 2018).

Conforme a Imagem 2 ilustra, é possível identificar um exemplo típico de habitação de tecelões no início da Revolução Industrial. Segundo Matrix (1984), com o desenvolvimento da industrialização, a partir do século XVIII, parte das casas cedeu espaço à área de trabalho. Como se identifica na planta “*Loft*” (Imagem 2), tal cômodo ocupava o último pavimento da residência

¹ Atividade produtiva, para este contexto, considera-se como um trabalho que gera um ganho monetário. Por sua vez, a atividade reprodutiva diz respeito ao trabalho de uma pessoa no ambiente do lar (Muxi, 2018).

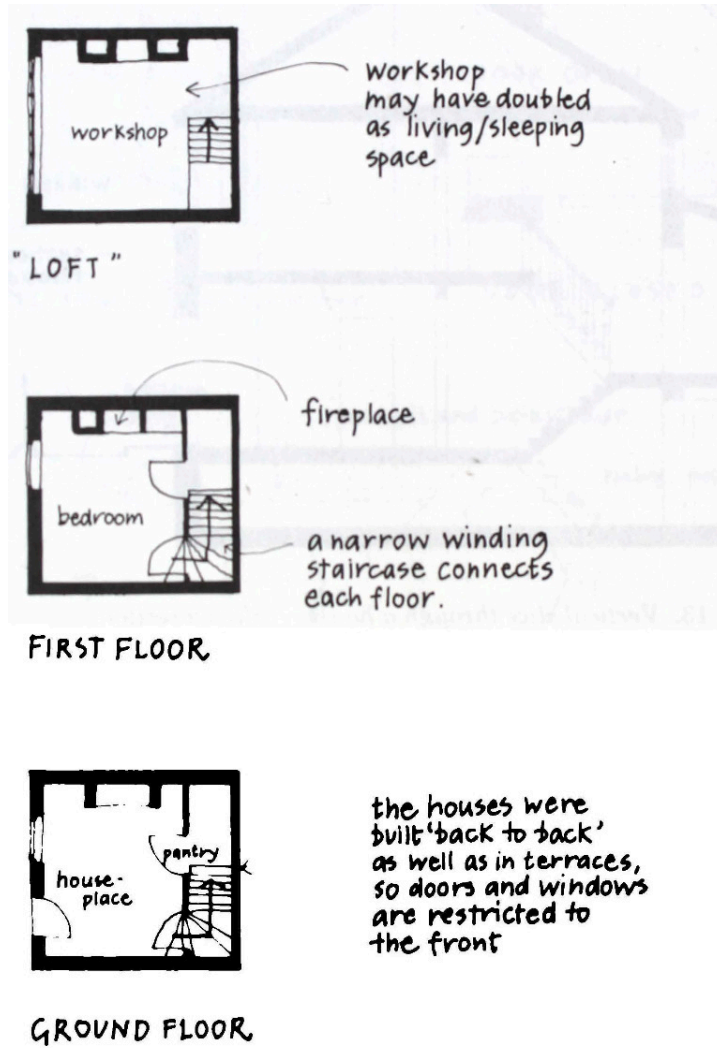


Imagem 2 | casa típica de tecelão (c. 1784)

e, em alguns casos, era também utilizado como sala de estar e dormitório. O rés do chão (*ground floor*) era o local de acesso à casa e à copa, já o primeiro pavimento (*first floor*) era ocupado por quarto e lareira.

Diferentemente da organização espacial difundida a partir do século XIX, até o início de tal século, grande parte das habitações não apresentava “sistema de circulação”. Ao acessar os diferentes pavimentos pela escada, o habitante adentrava os diferentes cômodos, sendo possível “passar” por cada um deles. A partir dessa estrutura simples, as residências acomodavam diferentes funções para atividades relacionadas à sobrevivência (comer, dormir, cozinhar e trabalhar) e abrigavam pessoas não relacionadas entre si, formando uma estrutura familiar extensa (família nuclear, familiares próximos, funcionários e aprendizes).

A partir da Revolução Industrial, inicia-se uma reorganização dos espaços e as suas funções, onde a esfera pública está relacionada ao trabalho produtivo (ocorre quando o homem passa a ser assalariado e substitui as tarefas de subsistência e da agricultura por uma jornada de trabalho remunerada) e a esfera privada ao trabalho reprodutivo (trabalho relativo ao cuidado de pessoas e tarefas do lar). Nesse contexto, a partir do avanço industrial, o ambiente doméstico perde a sua capacidade de produção e, assim, torna-se um espaço secundário. Agora, esse espaço configura-se como um local que, por não trazer mais retornos financeiros, perde o seu valor social (Valdivia, 2018).

Durante a primeira fase da Primeira Revolução Industrial, os trabalhadores operários mantinham em suas casas importantes tradições do campo e, mesmo deslocando-se para moradias próximas das indústrias, as habitações eram idênticas às da sociedade agrícola. Já a segunda fase da Primeira Revolução Industrial, caracterizada pela utilização de carvão como fonte de energia, exigiu o deslocamento da fábrica para um local próximo à extração do minério e, portanto, um deslocamento também dos trabalhadores. As indústrias cresceram de tamanho e marcaram a paisagem com fumos industriais. As habitações, diferentemente da primeira fase, perderam a característica agrícola e já não dispunham de quintal para cultivo e convívio social (Cabido, 1994).

A terceira fase da Primeira Revolução Industrial, no fim do século XVIII e início do século XIX, é marcada, também, pelas unidades industriais em centros urbanos. Até então, as comunidades viviam de forma estável, mesclando espaços de ricos e pobres, espaços habitacionais, comerciais e religiosos (Cabido, 1994).

Nesse contexto, devido ao grande fluxo migratório dos trabalhadores, as cidades perderam o controle do seu crescimento e, devido à alta demanda por moradia, as novas construções passaram a ocupar a periferia das cidades, segregando diferentes classes sociais. Além do baixo rigor para as

novas construções, as estruturas sanitárias existentes eram insuficientes para suprir à necessidade, ocorrendo um grande problema nos padrões de salubridade e higiene (Cabido, 1994).

Como consequência desse novo modelo de organização do trabalho, da família e da espacialização, iniciou-se a identificação e construção social da relação do homem com o espaço público e da mulher com o espaço privado, atribuindo diferentes papéis e trabalhos para cada sexo. Aqui, a principal função da mulher tornou-se cuidar dos familiares e do lar, trabalho essencial para o desenvolvimento do capitalismo, porém, que colocou as mulheres em situações de subordinação social, política e económica. Conforme ratifica Valdivia (2018) no trecho abaixo,

Identificam durante a industrialização uma mudança radical no modelo de divisão sexual do trabalho e novas identidades de género, havendo um deslocamento dos cuidados do serviço doméstico ou da comunidade para o âmbito privado e da família, e das redes femininas de cuidados, assalariados ou não, à mãe, e como este foi um processo lento e difícil especialmente entre as classes trabalhadoras devido às altas taxas de atividade feminina da época. Também houve mudanças profundas e complexas nas características e condições do trabalho familiar doméstico, incluindo a transformação na concepção da maternidade, o novo valor dado à infância e aos trabalhos de cuidados de crianças, idosos e doentes, E também os cuidados aos homens sustentadores económicos, que tinham uma dedicação completa ao trabalho de mercado (que em meados do século XIX podia chegar às setenta e duas horas semanais) sendo esta dedicação sustentada pelo trabalho de reprodução diária das mulheres de suas famílias (Valdivia, 2018, p.67-68).²

O ambiente doméstico, que antes era um espaço multifuncional, durante a industrialização passa a ser um espaço particular destinado ao abrigo de pessoas do mesmo núcleo familiar. Esse espaço é caracterizado pela convivência entre a família, seus objetos e o espaço físico (Riccetti, 2012). Juntamente com as ruas, a habitação é um elemento fundamental dos tecidos urbanos (Muxi, 2018).

Assim, na Era moderna “a Revolução Industrial é o momento em que as mulheres começam a se identificar com o espaço doméstico e também quando a concepção social de espaço público começa a ser construída como um espaço estrangeiro e inadequado para as mulheres” (Valdivia, 2018, p.68).³ McDowell (2003, p.4) destaca, ainda, como os espaços definem relações de poder:

2 “Identifican durante la industrialización un cambio radical en el modelo de división sexual del trabajo y nuevas identidades de género, habiendo un desplazamiento de los cuidados desde el servicio doméstico o la comunidad al ámbito privado y de la familia, y de las redes femeninas de cuidados, asalariados o no, a la madre, y cómo este fue un proceso lento y difícil especialmente entre las clases trabajadoras debido a las altas tasas de actividad femenina de la época. También se dieron profundos y complejos cambios en las características y condiciones del trabajo familiar doméstico entre los que se encuentran la transformación en la concepción de la maternidad, el nuevo valor dado a la infancia y a los trabajos de cuidados de niños y niñas, personas ancianas y enfermas, y también los cuidados a los hombres sustentadores económicos, quienes tenían una dedicación completa al trabajo de mercado (que a mediados del siglo XIX podía llegar a las setenta y dos horas semanales) siendo esta dedicación sostenida por el trabajo de reproducción cotidiana de las mujeres de sus familias.”

3 “La Revolución Industrial es el momento en que comienza a identificarse a las mujeres con el espacio doméstico y también cuando comienza a construirse la concepción social del espacio público como espacio ajeno e inapropiado para las mujeres.”

“Os lugares são criados por meio de relações de poder que constroem as regras que definem fronteiras. Essas fronteiras são tanto sociais quanto espaciais - elas definem quem pertence a um lugar e quem pode ser excluído, bem como a localização ou local da experiência”.⁴

Neste cenário de segregação, onde trabalho e lazer, casa e família ocupam espaços físicos distintos e opostos, a casa passa a ter novo valor para a família. Ao contrastar com a confusão do espaço público, “a casa” se torna um ambiente para encontrar conforto e privacidade, com atenção na individualidade e no núcleo familiar. Assim, os espaços públicos (ambientes externos) e o privado (casas) são vistos como dicotomias. “A casa moderna era então a esfera sagrada da mulher e dos filhos e o lugar recompensador da vida árdua dos homens na cidade, cuja virilidade não se coadunava com os valores de intimidade, afetividade e conforto” (Ferreira, 2016, p.31). Assim, o homem passa a ser associado à esfera pública e a mulher à casa e ao culto da domesticidade.

4 “Places are made through power relations which construct the rules which define boundaries. These boundaries are both social and spatial — they define who belongs to a place and who may be excluded, as well as the location or site of the experience.”



Imagem 3 | Família em “slum” de Londres após ser despejada, 1901

1.2. O Ideal Feminino da Domesticidade

O conceito de domesticidade, característico da relação entre intimidade e privacidade com a habitação, remonta à Holanda no século XVII, a partir das habitações burguesas. Na época, a casa burguesa difere da impessoal casa aristocrática e da económica e simples casa da classe operária. A diferenciação entre os espaços públicos e privados era traçada, e as famílias buscavam intimidade, privacidade e conforto no espaço privado familiar, transformando a casa em um lar (*home*) (Mota, 2011).

A defesa da intimidade no lar como resguardo familiar desempenha um papel de destaque para a burguesia holandesa do século XVII, evidenciando os valores dessa sociedade. Assim, “(...) a casa no século XVII é uma complexa metáfora de uma nova dignidade e estatuto social. A casa assume-se como o meio por excelência através do qual a existência da nova burguesia poderia ser concebida e representada” (Mota, 2011, p.521), e o quotidiano doméstico torna-se um dos principais temas de obras de arte. Diante disso, a habitação transfigura-se em um espaço idealizado pela burguesia holandesa, apresentando características quase “mágicas”, capazes de gerar relações desenvolvidas por meio de codificações e protocolos que se tornam cada vez mais complexos (Mota, 2011).

Os conceitos holandeses de privacidade e domesticidade espalharam-se pelo norte da Europa no século XVIII, especialmente na Inglaterra, França e Alemanha. Todavia, essas novas características



Imagem 4 | "Interior with a Woman Playing the Virginals", Emanuel de Witte, 1660

habitacionais ocorreram de maneira particular em cada país, especialmente na Inglaterra, país que passou por fortes transformações sociais e habitacionais devido à Revolução Industrial no século XVIII e à afirmação da burguesia como classe dominante no século XIX (Mota, 2011).

Por sua vez, o culto à domesticidade⁵ é definido como: “[...] um fenômeno especificamente moderno, um produto da confluência da economia capitalista, os avanços da tecnologia e noções iluministas da individualidade” (Costa, 2021, p.22). Além da influência do novo modo de vida e da nova mentalidade da sociedade, a ciência da época também contribuiu para associar as mulheres ao lar, considerando-as mais frágeis, menos inteligentes e inadequadas às ocupações públicas, alegando que o cuidado dos familiares e do lar deveria ser sua principal preocupação (Costa, 2021). No fragmento abaixo, Heynen retrata como se utilizava a ciência para associar a mulher ao lar.

Como consequência de suas naturezas diferentes, os homens eram considerados aptos a ocupar seu lugar na esfera pública do trabalho e do poder, enquanto as mulheres eram relegadas à esfera privada do lar, que se presumia ser um local de descanso e relaxamento para seus maridos, pais ou irmãos (Heynen, 2005, p.7).⁶

Segundo Costa (2021), há uma crença de que é natural e biológico às mulheres desempenhar atividades reprodutivas, associando-as aos cuidados fundamentais da vida familiar (cuidado dos filhos, organização dos mantimentos, limpeza dos ambientes, planejamento de atividades para os familiares e atenção à higiene e à saúde). Por essa perspectiva, não existiria realização para as mulheres no ambiente público, limitando-as ao culto da domesticidade.

21

A subordinação da mulher ao homem se reflete no ideal feminino de domesticidade caracterizado pelo cuidado. Nesse contexto, a mulher deve ser “[...] personalidade inocente e emocional, educada na literatura, na música, no cuidado da casa, na cozinha, talvez até nas línguas” (Ferreira, 2016, p.41). Aqui, a personalidade da mulher contrastava com a do homem, visto como chefe da família e urbano.

Nos ambientes da casa, além dessa hierarquia, prevalece a distinção entre o homem público (que convive além do ambiente doméstico) e a mulher privada (cuidadora do lar que passa a maior parte do tempo no ambiente familiar). Na casa, essas características refletiam-se no uso dos espaços, onde as mulheres recolhiam-se no *drawing room*, para ler e costurar, enquanto os homens ocupavam o *dining room*, para fumar e conversar (Ferreira, 2016).

5 Enquanto o conceito de domesticidade remete à Holanda no século XVII, o termo culto à domesticidade é relacionado ao século XIX (Costa, 2021).

6 “As a consequence of their different natures, men were considered fit to take their place in the public sphere of work and power, whereas women were relegated to the private realm of the home, which they were assumed to turn into a place of rest and relaxation for their husbands, fathers, or brothers” (Heynen, 2005, p.7).



Imagem 5 | “Drawing Room” de casa no Reino Unido, projeto de Ernest Archibald Taylor (c.1904)
Imagem 6 | “Drawing Room” de casa no Reino Unido, Stafford Terrace

Grande parte dos cômodos da casa era destinada ao homem, como as salas que ocupavam os locais mais próximos à entrada e possuíam diferentes funções, como escritório, sala de bilhar, *fumoirs*, vestiário, sala de estudos e sala de jantar. Aos fundos da casa, e sem contacto direto com a área masculina, ficavam os cômodos destinados às mulheres, como a sala para o café e o *drawing-room* (Lemmer, 2007).

Segundo Cerezer (2008) e Schettino (2012), a separação dos espaços pela burguesia fundamentou-se em ideais da medicina higienista, princípios religiosos e aspectos políticos. A medicina higienista é uma doutrina do início do século XIX, que surgiu com a preocupação dos médicos em relação ao número de mortes causadas por epidemias de doenças, como a cólera. Esses profissionais relacionaram tais epidemias ao rápido crescimento da urbanização das cidades, que ocasionou a falta de saneamento e salubridade em locais públicos e privados e, conseqüentemente, a falta de estrutura física nas habitações coletivas.

Assim, o modelo de habitação típico da família burguesa, ou seja, o núcleo familiar tradicional (pai, mãe e filhos) surgiu como uma alternativa frente à propagação de doenças, se comparado com estruturas coletivas de habitação, uma solução para alcançar maior salubridade nas cidades. Desse modo, adotaram-se medidas de higiene e a criação de modelos familiares típicos burgueses de família nuclear (Cerezer, 2008; Schettino, 2012).

Importante destacar que a mulher teve um papel de extrema importância para a sociedade no discurso higienista, sendo considerada a base da família e a responsável, aliada ao médico, pelo cuidado dos familiares e da casa. O discurso médico, apoiado na biologia, difundia que a mulher era apenas capaz de exercer atividades domésticas e atividades relacionadas ao cuidado (Cerezer, 2008; Schettino, 2012).

Além da influência que as questões sanitárias trouxeram para a separação dos espaços na Europa do século XIX, diferentes vertentes religiosas colaboraram para a crença de que seria um desígnio de Deus que as mulheres cuidassem do lar e das tarefas domésticas. Assim, princípios religiosos baseados na “regra da natureza e no dever de Deus” atribuíram diferentes funções ao homem (como provedor do lar) e à mulher (como cuidadora do lar) (Schettino, 2012).

Somado aos discursos higienistas e religiosos, o discurso político também contribuiu para alocar a figura feminina no espaço privado em proteção da família e de toda a sociedade, pois ao assumir um papel público, a família se desintegraria, o que afetaria a sociedade como um todo. Desse modo, a burguesia da época, representada por homens, fez uso desses fundamentos de base higienista, religiosa e política para alicerçar o ideal da família burguesa desejado por eles (Schettino, 2012).



Imagens 7, 8 e 9 | tríptico “Woman’s Mission” representando os estágios da vida da mulher na Era Vitoriana. Entitulados “Guide of Childhood”, “Companion of Manhood” e “Comfort of Old Age”, George Elgar Hicks, 1862-1863

1.3. O “Lar Ideal” Vitoriano

O ideal feminino da domesticidade ocorreu principalmente por meio de um movimento realizado pelas mulheres burguesas, no qual se buscou divulgar e propagar um modelo de ambiente doméstico, onde o espaço interno das residências tornava-se um local com privacidade, intimidade e conforto. Mesmo com a divulgação e influência burguesa sobre os mais pobres, essa divisão de papéis entre homens e mulheres não acontecia da mesma maneira nas classes mais baixas. Diferentemente do papel da mulher burguesa (cuidado com o lar e a família), a mulher de uma classe mais baixa poderia ter um emprego, desde que este fosse considerado um prolongamento de suas qualidades naturais e biológicas, como o trabalho de empregada doméstica e costureira (Schettino, 2012).

A esfera doméstica do século XIX, portanto, é o local de vivência e relacionamento familiar, simbolizando a felicidade e o sucesso do casal. É a partir do desejo de total separação do espaço de trabalho e do local de moradia que os burgueses mudam-se para bairros afastados dos centros urbanos. Desse modo, além dos negócios da família, a mulher passava a isolar-se da vida social urbana. Esse modelo de domesticidade burguesa variava em diferentes graus, conforme o poder financeiro. Nessa década, foram escritos e reeditados diversos manuais para a dona de casa, onde era ensinado a administrar a casa, as contas, os papéis exercidos por cada um e como tornar aquele local um espaço de perfeição (Schettino, 2012).

Segundo Hepworth (2002), o conceito do “lar ideal” propagado pela burguesia no século XIX ultrapassou os limites do Império Britânico e influenciou a civilização ocidental industrializada. Em relação às habitações, o autor destaca como o ideal de casa do século XIX influenciou a sociedade ocidental e caracterizou o conceito de “lar ideal” como um espaço privado familiar, separado da esfera pública e a simbolização de sucesso. De acordo com Chapman e Hockey (2002), é no espaço privado que existe a possibilidade de distanciamento da vida pública, existindo espaço para fraquezas pessoais e a oportunidade de sonhos e fantasias privadas.

No trecho abaixo, Hepworth (2002) destaca como o “lar ideal” vitoriano, por meio da família, era símbolo de sucesso e respeito na sociedade.

A vida cotidiana mundana pode ser vista como uma luta constante para dar sentido à vida em termos dos ideais culturais contemporâneos. Como imagem, a ‘casa ideal’ é uma expressão de valor: o tipo de vida privada que os indivíduos esperam alcançar. Conforme concebida pelos vitorianos, a imagem da casa ideal é um elo essencial entre o mundo público e o doméstico privado, ao mesmo tempo um símbolo cobiçado de sucesso em ambas essas esferas e do esforço para alcançar a normalidade e respeitabilidade por parte de seus residentes (Hepworth, 2002, p.17-18).⁷

Nesta época, a Inglaterra era o país de maior influência mundial, e foi nele que o ideal de domesticidade e o modelo de residência nuclear se popularizaram para outros países, sobretudo do ocidente. Nesse contexto, embora existissem diferentes tipos de moradias na Inglaterra da Era Vitoriana,⁸ em comum, buscavam representar o modelo de privatização da vida da família nuclear, com cômodos específicos para cada função da casa e o novo “sistema de circulação” no ambiente doméstico, exaltando a privacidade e independência de cada espaço (Matrix, 1984).

7 “Mundane everyday life can be seen as a constant struggle to give meaning to life in terms of contemporary cultural ideals. As an image, the ‘ideal home’ is an expression of value: the kind of private life that individuals hope to achieve. As conceived by the Victorians, the image of the ideal home is an essential link between the public and the private domestic world, at once a coveted symbol of success in both these spheres, and of the effort to achieve normality and respectability by its residents.” (Hepworth, 2002, p.17-18)

8 A Era Vitoriana (1837-1901) recebeu esse nome por fazer parte do reinado com a Rainha Vitória, no Reino Unido. Tal período é um marco na história da Inglaterra, uma vez que foi nele que ocorreram significativos progressos nas áreas econômicas, sociais e culturais (Lemmer, 2007).

1.4. Modelos Habitacionais do Século XIX: a Casa Suburbana, a Casa Urbana Burguesa, a Casa Geminada e a “Moradia Modelo”.

A moradia representava, além do poder aquisitivo da família, a posição social que ela ocupava (Lemmer, 2007). Logo, embora existissem diferentes classes económicas no século XIX e, por consequência, modelos habitacionais, abaixo, apresentam-se alguns exemplos: a Casa Suburbana, a Casa Urbana Burguesa, a Casa Geminada e a Moradia Modelo.

A Casa Suburbana (Imagens 10 e 11) era o grande ideal de residência burguesa. Para fugir dos centros urbanos e da poluição industrial, a camada mais rica da burguesia afastava-se dos grandes aglomerados da cidade em direção ao subúrbio ou ao campo, garantindo a privacidade da família e a proximidade com a natureza (Lemmer, 2007). A ideologia da época ressaltava que a mulher e as crianças deveriam estar distantes da vida urbana, enquanto ao homem acreditava-se que era capaz de suportar a “influência negativa” da cidade, desde que encontrasse em casa um refúgio seguro. Assim, o lar era um retiro e espaço sagrado da família (Wajcman, 1996; McDowell, 2003).

Lemmer (2007) aponta que, apesar de a Casa Suburbana no século XIX ser considerada “feminina” devido ao seu interior, era um ambiente patriarcal em termos de espacialidade, significado e controle. Segundo Weisman (1992) como esse modelo de residência serviu como

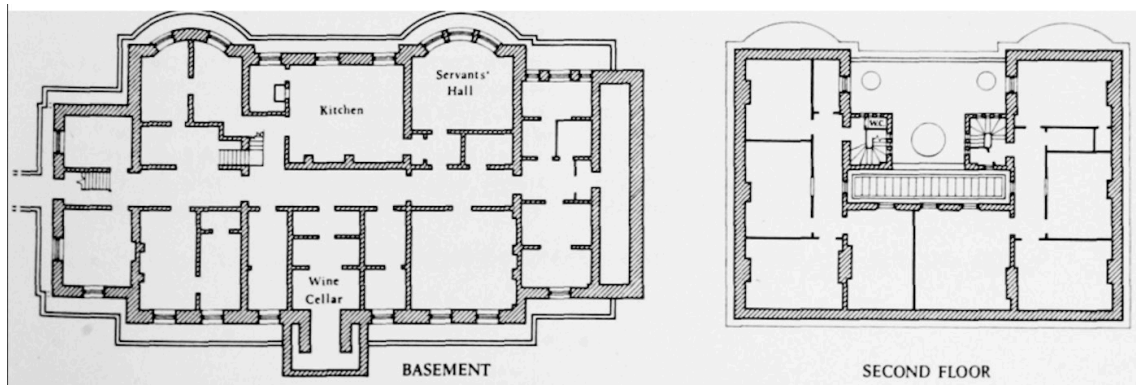
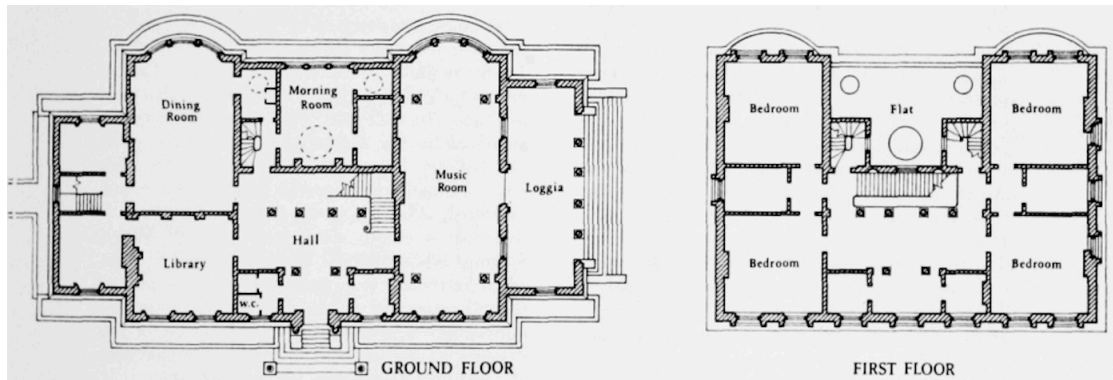


Imagem 10 | Casa Suburbana na Era Vitoriana, térreo e primeiro pavimento (c.1850)
 Imagem 11 | Casa Suburbana na Era Vitoriana, subsolo e segundo pavimento (c.1850)

referência para a idealização de outros modelos habitacionais e dos “códigos” que deveriam ser seguidos.

Considere, por exemplo, o epítome da casa vitoriana, a mansão rural inglesa (por volta de 1850-70) - de forma alguma uma casa típica, mas uma versão idealizada - um microcosmo da sociedade oferecendo uma clara ilustração de como as relações entre os sexos deveriam ser arranjadas. O espaço interior foi elaboradamente diferenciado de acordo com um cuidadoso ‘código sócio-sexual’ (Weisman, 1992, p.91).⁹

Conforme a imagem da Casa Suburbana, é possível observar, a partir da planta do térreo, a espacialização e divisão da casa. Na fachada principal, junto ao hall de entrada, a biblioteca, espaço masculino, que ocupa posição de destaque. Junto à saída para o jardim, ao lado oposto da fachada principal, situa-se a sala feminina, o *morning-room*.

Por sua vez, a Casa Urbana Burguesa, representada por meio da obra “The Gentleman’s House” (1864), de Robert Kerr, através da residência do Marquês de Westminster, trouxe os princípios desse tipo de habitação urbana burguesa. Segundo Matrix (1984), essa obra estabelece uma forte hierarquização e segregação dos espaços por gênero, idade e classe, onde os empregados possuem escadas separadas dos familiares, assim como um pavimento apenas para serviços domésticos no subsolo e, para descanso, o pavimento mais alto da residência.

Os quartos das crianças ocupavam o terceiro pavimento. Abaixo dele, estavam os cômodos dos pais, juntamente com um quarto para visitas. O primeiro pavimento é o espaço do entretenimento familiar, juntamente com o salão e o *drawing-room*. O térreo é pensado para representar o status da família e é ocupado pela biblioteca e o *dining-room*, espaços masculinos (Matrix, 1984).

Conforme a imagem 12, na qual a parte cinza escura sinaliza a parte masculina (*men’s rooms*) e a parte cinza clara sinaliza o espaço da casa destinado às mulheres (*women’s rooms*). Ao considerarmos a interpretação da figura da esquerda para a direita, identifica-se que o pavimento térreo (segunda planta), ou seja, o *ground floor*, é predominantemente um espaço masculino. Tal fato é um exemplo da posição de superioridade dos homens em relação à das mulheres, uma vez que este espaço era um local de entrada para a residência e, portanto, um espaço de maior destaque.

De acordo com a imagem 13, a parte destacada em cinza representa a área ocupada pelos empregados, incluindo a primeira planta (subsolo), térreo, primeiro pavimento e quarto pavimento. Os locais destinados aos funcionários são opostos à fachada principal da residência, como o subsolo, por exemplo, que é um pavimento com pouca iluminação e ventilação naturais. É possível destacar também a escada (marcada com “H”), destinada apenas aos funcionários.

9 “Consider, for example, the epitome of the Victorian home, the English country manor house (circa 1850-70)-by no means a typical home, but an idealized version-a microcosm of society offering a clear illustration of how relations between the sexes were to be arranged. Interior space was elaborately differentiated according to a careful “sociosexual code.” (Weisman, 1992, p.91)

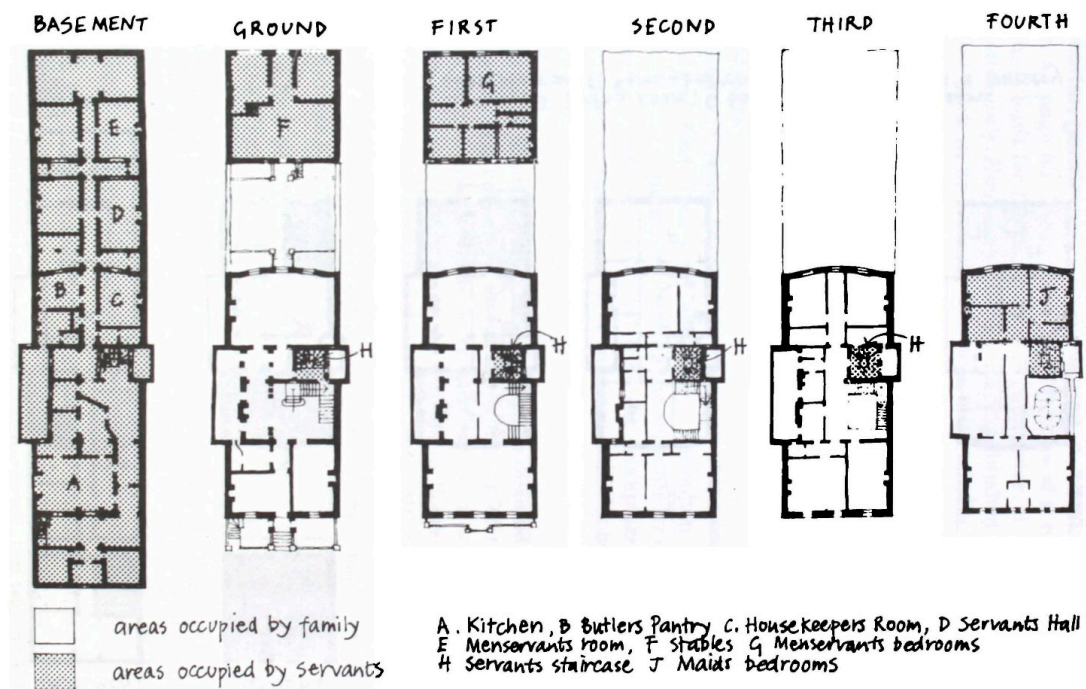
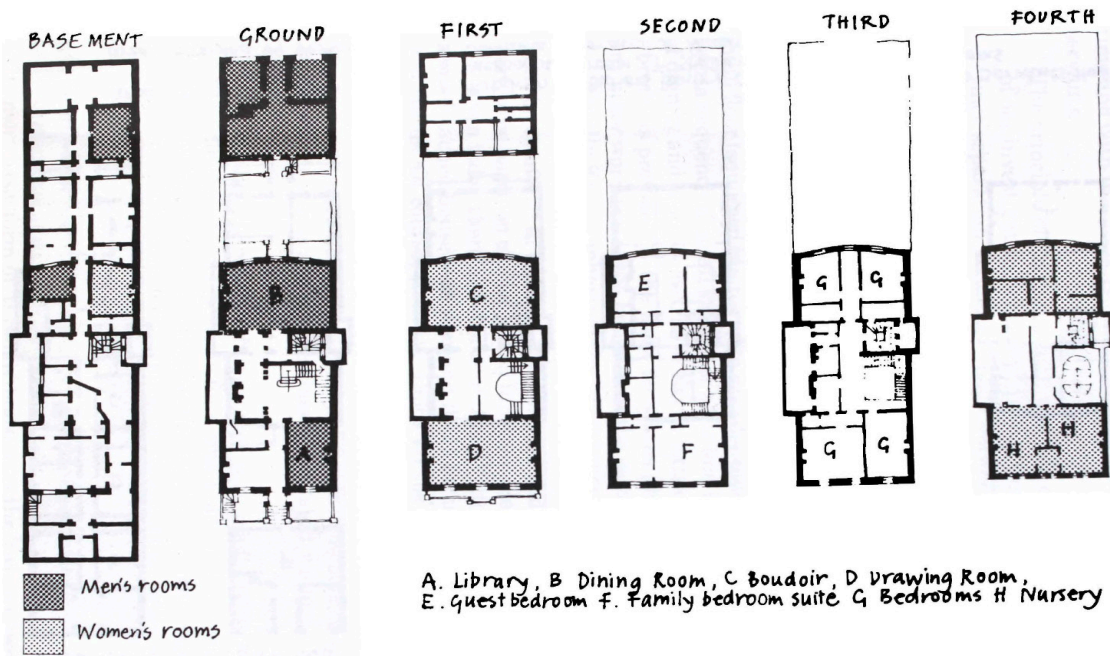


Imagem 12 | Casa urbana burguesa | espaços masculinos (cinza escuro) e espaços femininos (cinza claro)

Imagem 13 | Casa urbana burguesa | espaços dos empregados (destacado em cinza) e espaços da família

Já as Casas Geminadas, conhecidas como “dois para cima, dois para baixo” (Imagem 14), eram modestas e as mais comuns nas cidades inglesas no final do século XIX. Apareciam em diferentes tamanhos, mas a planta era basicamente igual: dois pavimentos com dois cômodos em cada um, sendo um para a fachada e outro para o fundo da casa. A cozinha ficava sempre ao fundo e apresentava a copa para lavar roupa e louças (Matrix, 1984; Lemmer, 2007).

Conforme a Imagem 14, com um exemplo de Casa Geminada, é possível observar o salão (*parlour*) como espaço de destaque da casa, ocupando o primeiro cômodo no térreo e a fachada principal. A seguir, aparece a sala e a cozinha, e mais adiante a copa, posicionados mais ao fundo da habitação, como nas residências da classe média e classe média alta. O primeiro pavimento é privado para os residentes da casa e destaca-se a independência dos quartos, os quais são acessados por meio de um corredor. Importante destacar que, embora a Casa Geminada não traga as segregações espaciais típicas das residências da classe alta, a distribuição dos seus cômodos é baseada no ideal de lar burguês.

Além disso, as chamadas Moradias Modelo surgiram em um contexto em que, devido ao crescente número de trabalhadores migrantes, as cidades enfrentavam problemas habitacionais devido à falta de moradia, levando a um grande número de famílias vivendo em condições precárias, com pouca higiene e espaços superlotados. A fim de solucionar tais problemas, sociedades habitacionais filantrópicas construíram “moradias modelo” para a classe trabalhadora, baseadas nos princípios de segregação e privacidade, com o objetivo de melhorar a moral dos habitantes e evitar a disseminação de doenças (Matrix, 1984).

As Moradias Modelo eram apartamentos pequenos, apenas para a família nuclear e, tradicionalmente, apresentavam três dormitórios: um para os pais, o segundo para os filhos homens e um terceiro para as filhas mulheres, sendo os dois últimos próximos à sala, que, por sua vez, dividia espaço com a cozinha. Esse modelo de habitação é o precursor da habitação coletiva do século XX (Matrix, 1984).

A Imagem 15 apresenta o modelo de habitação projetado por Henry Roberts, construído em 1851 para a “Great Exhibition”, como um exemplo de moradia que, embora de baixo custo, evitava as superlotações e, por consequência, a rápida disseminação de doenças contagiosas entre a população.

A Moradia Modelo, representada na imagem 15, demonstra o pequeno espaço destinado às famílias trabalhadoras. Apesar de não haver múltiplas salas, como nas casas da classe média, é possível observar a tentativa de aplicar os princípios higienistas e morais dos burgueses nas casas para os trabalhadores, adicionando uma copa nesse modelo e um toailete (para evitar o contacto de diferentes famílias e a disseminação de doenças) e a separação dos quartos das crianças por sexo.

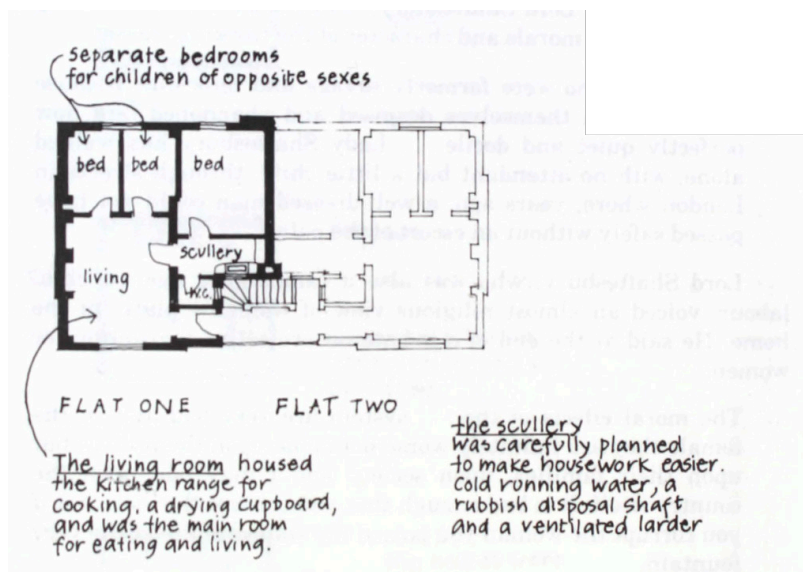
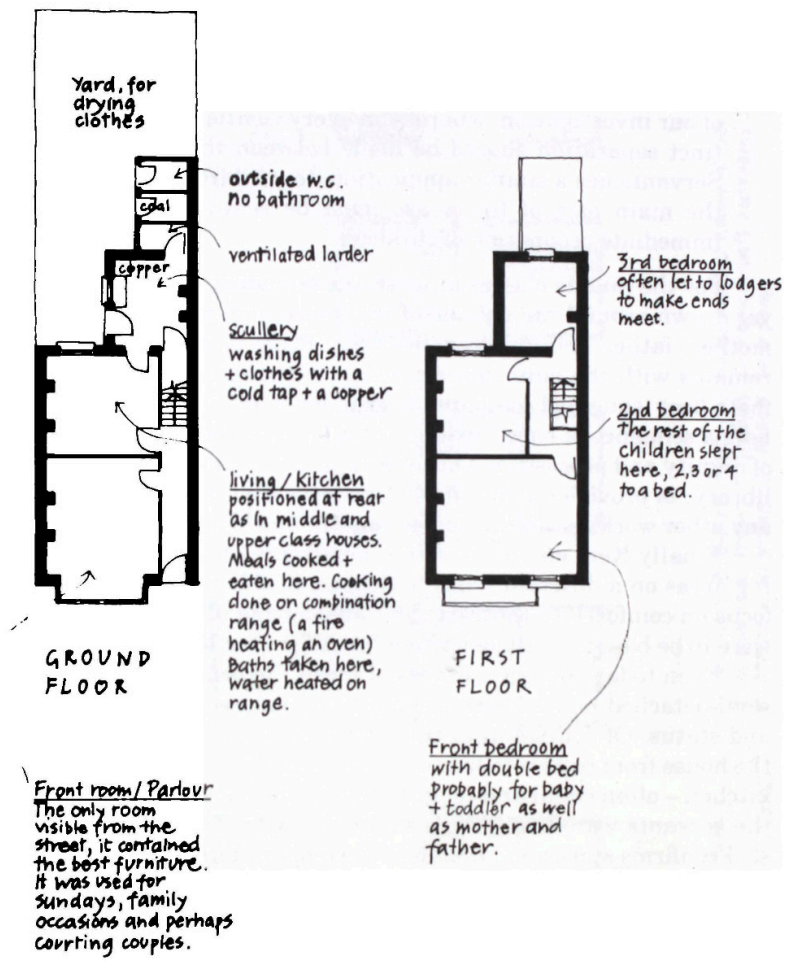


Imagem 14 | Casa geminada
Imagem 15 | Moradia modelo

Importante salientar que existiam diferentes modelos de habitações para a classe trabalhadora, e a proposta apresentada por Henry Roberts foi um exemplo de habitação do que se esperava que outros construtores seguissem, a fim de melhorar a condição habitacional e moral dos mais pobres, pois “Os reformadores estavam especialmente preocupados com o que viam como a moralidade sexual ou depravação das pessoas da classe trabalhadora que viviam em condições de favelas superlotadas” (Matrix, 1984, p.63).¹⁰

Portanto, os modelos habitacionais do século XIX são essenciais para cumprir o ideal burguês de “homens públicos e mulheres privadas”, estabelecendo diferentes papéis. Tais habitações são um exemplo da típica arquitetura burguesa, racionalmente dividida e com separação de áreas sociais, áreas de serviço, espaços privados, espaços de segregação e “rejeição” para os criados (Schettino, 2012). O fragmento abaixo, extraído de Ferreira (2016), ratifica a hierarquização dos espaços.

Houve uma demarcada segregação espacial dos sexos [...]. Zonas distintas foram criadas para diferentes actividades [...]. A hierarquia e a localização dos aposentos reflectiam as relações estratificadas na casa, caracterizadas pela subordinação dos criados à família, da família à mulher e da mulher ao marido (Ferreira, 2016, p.45).

No fragmento abaixo, Hepworth (2002) pontua como o pensamento da Era Vitoriana e seus ideais influenciaram a sociedade ocidental através da arte. Para o referido autor, a Casa Vitoriana, além de ser um modelo habitacional, trouxe um ideal de lar que não se limitou à Inglaterra.

[...] vista como uma característica global da civilização ocidental industrializadora, a cultura vitoriana é assustadoramente complexa. [...] O fio condutor no pensamento vitoriano, ou seja, a contribuição que as imagens da casa vitoriana ideal fizeram para as características distintivas da ideia de lar na sociedade ocidental. Imagens, tanto visuais (fotografias, pinturas, ilustrações de livros etc.) quanto verbais (romances, poemas, biografias, autobiografias, histórias etc.), estão intimamente ligadas às expressões do ideal porque frequentemente moldam as esperanças e temores das pessoas que vivem em um período histórico específico (Hepworth, 2002, p.17-18).¹¹

Por fim, é importante enfatizar que a burguesia inglesa do século XIX foi responsável por disseminar um ideal de organização social e moral além de suas fronteiras. Isso aconteceu, em grande parte, por meio de um ideal habitacional que trazia consigo um código de segregação social

10 “The reformers were especially worried by what they saw as the sexual morality or depravity of working-class people living in over-crowded slum conditions.” (Matrix, 1984, p.63)

11 “(...) seen as a global feature of industrialising western civilisation, Victorian culture is dauntingly complex. (...) A strand in Victorian thought, namely the contribution that images of the ideal Victorian home have made to the distinctive features of the idea of home in western society. Images, both visual (photographs, paintings, book illustrations etc.) and verbal (novels, poems, biographies, autobiographies, histories etc.), are closely connected with expressions of the ideal because they often give shape to the hopes and fears of people living during a specific historical period. (Hepworth, 2002, p.17-18)



Imagem 16 | "A Life well Spent", Charles West Cope, 1862

no qual ricos e pobres deveriam ocupar papéis e espaços diferentes na sociedade, assim como um sistema patriarcal entre homens e mulheres.

Tal ideologia da Era Vitoriana difundiu-se para outros países, principalmente por meio da arte, mas não se limitou a ela. Importante enfatizar que a representatividade da Inglaterra influenciou o modelo de habitação ocidental contemporâneo de diferentes modos, sendo a espacialização das habitações em áreas íntimas, sociais e de serviço o principal legado dessa época.

2.0 | a nova arquitetura do
século XX e seu *papel social*

2.1. A mulher durante a Primeira Guerra Mundial

A Primeira Guerra Mundial, ou Grande Guerra, foi um conflito militar centrado na Europa. Teve início após a morte do arquiduque do Império Austro-Húngaro, Franz Ferdinand, em 1914, na cidade de Sarajevo. Todavia, a morte do arquiduque foi apenas o evento que agravou o clima de insegurança que a Europa vivia desde o fim do século XIX, ocasionando a criação de alianças e acordos entre países (Mazurek, 2014).

Na época, o continente estava dividido entre dois blocos, que se protegiam e apoiavam militarmente: a Tríplice Aliança (Império Alemão, Império Austro-Húngaro e Itália) e a Tríplice Entente (França, Reino Unido e Império Russo). Essa guerra, que inicialmente se desenvolveu entre os países europeus em função de disputas de poder, principalmente em relação às colônias e à dominação do comércio mundial, tornou-se um conflito global a partir de alianças internacionais (Mazurek, 2014).

Com o estender da guerra para além do esperado, ao longo dos quatro anos de conflito, a mulher passou a ocupar novos papéis na sociedade. Com os homens em batalha, mulheres de classe média e alta mobilizaram-se para a chamada “maternidade social” (assistência social e enfermagem), que era um trabalho visto como de cuidado e um prolongamento do papel feminino em cuidar da família (Neves, 2015).



Imagem 17 | Mulheres enfermeiras exercendo assistência aos voluntários na Primeira Guerra Mundial, c.1914-1918

Imagem 18 | Mulheres trabalhando em fábrica de munições em Chicago (EUA), c.1914-1918

Contudo, é a partir de 1915, devido à crise financeira, à carência de produtos em diversos setores e à ausência de trabalhadores nas indústrias, inclusive na indústria bélica, que as mulheres mobilizaram-se para ocupar postos de trabalho anteriormente masculinos. Assim, a vida das mulheres durante a Primeira Guerra Mundial mudou expressivamente. Conquistaram o direito de trabalhar em novos setores, assumiram protagonismo em diferentes áreas, descobriram novas potencialidades, adquiriram autonomia do corpo e do vestuário, ocuparam novos locais e conquistaram direitos de salas de amamentação e creche nas fábricas (Neves, 2015).

A mobilização e aderência, assim como as características e o ritmo da ocupação feminina em novos postos de trabalho, são particulares em cada país envolvido na guerra. No entanto, Neves (2015) aponta que ocorreu uma maior participação a este movimento em países do norte da Europa (Inglaterra, Alemanha e França) em relação aos países do sul do continente (Itália e Portugal).

Assim, embora a mulher tenha passado a ter um maior protagonismo na sociedade, elas ocuparam espaços que eram tidos como contrários à natureza feminina do cuidado, como destaca Neves (2015, p. 80): “(...) a mobilização feminina para as frentes de produção e dos serviços, ocupando, mesmo, postos de trabalho tidos como inconvenientes à feminil natureza”.

Na época, os novos postos de trabalho femininos, muitas vezes, apresentavam condições precárias de trabalho: longas jornadas e baixa remuneração. Além disso, havia diferença salarial entre homens e mulheres. Nesse contexto, a partir de 1916, crescem os movimentos grevistas femininos. Destaca-se a paralisação em diversas cidades francesas na primavera de 1917, quando mulheres de diferentes setores paralisaram a suas funções reivindicando melhores salários (Neves, 2015). No último ano de guerra, na cidade de Manchester (Reino Unido), trabalhadoras do setor de transporte ocuparam as ruas com o ‘slogan’ “Mesmo trabalho, mesmo dinheiro” (Rowbotham, 2018).

O protagonismo e a ocupação feminina frente a espaços masculinos durante o período de guerra é considerado como uma necessidade devido à instabilidade e crise. Com o fim da Grande Guerra, em 1918, além dos milhões de mortes, a Europa estava destruída, perdendo produtividade industrial e agrícola e, por consequência, seu poder económico. Simultaneamente ao fim da guerra e à mobilização feminina, ressurgiu o discurso ideológico sobre a função da mulher estar no cuidado com o lar e na maternidade, temendo a “masculinização” da mulher e a perda da feminilidade (Neves, 2015).

O retorno da ideologia de que as mulheres deveriam “voltar ao cuidado do lar” refletiu-se na tentativa de que as mulheres desocupassem os postos de trabalho conquistados no período do conflito, para que esses fossem preenchidos pelos homens que regressavam da guerra. Assim, houve uma enorme desmobilização das mulheres na esfera produtiva, e a taxa de desemprego era

alta. Por outro lado, houve um grande incentivo à maternidade e ao “sacrifício” que elas deveriam enfrentar: “O primeiro dever depois da guerra será ter muitas crianças para preencher os vazios” (Neves, 2015, p. 107).

Portanto, com o fim da guerra e o retorno dos sobreviventes aos países de origem, a admiração pelo trabalho feminino durante os quatro anos começou a perder importância. Conservadores idealizaram um “regresso à normalidade” semelhante ao período pré-guerra, com discursos patriarcais e o desejo do retorno da mulher ao lar: “Mulheres, reentrai no lar, no vosso lugar, na família” (Neves, 2015, p. 105), e organizações religiosas afirmavam: “O lugar natural da mulher é no lar, e querer admiti-la nos trabalhos do ateliê é concorrer para a destruição da família” (Neves, 2015, p. 86).

2.2. A arquitetura no início do século XX: ideais dos movimentos vanguardistas

Mesmo antes da Primeira Guerra Mundial, diferentes movimentos artísticos surgiram a partir do desejo individual de artistas que almejavam unir os avanços tecnológicos trazidos pela revolução industrial com o trabalho manual do artesão. Dentre eles, os movimentos arquitetônicos que, embora no período da guerra não tenham tido espaço para avançar, entretanto, findado o combate, tais movimentos ressurgiram com mais força em vários países, agora num contexto onde caberia a tais profissionais, além de colaborarem para a reconstrução das habitações, também serem agentes sociais de transformação (Kopp, 1990).

Na última década do século XIX, a tradicional cultura artística da Inglaterra entrou em crise. A experiência arquitetônica do ecletismo moldado no historicismo, mantido até então, passou a ser questionada e perdeu força. Simultaneamente, o movimento Art and Crafts¹² defendia uma renovação da arquitetura (e da arte), através de progressos construtivos, técnicos e culturais. Para o movimento, a cultura arquitetônica deveria ser um conjunto de teoria e prática — e não setores

12 Movimento artístico e cultural que surgiu no final do século XIX em resposta à industrialização e produção em massa. Os defensores questionavam a qualidade de produtos e da vida devido à industrialização e o desinteresse crescente da sociedade à trabalhos manuais. Tinham como objetivo recuperar a importância do artesão e impulsionar a estética fundamentada na natureza, através da utilização de materiais naturais e tradições regionais. Influenciou diversas áreas artísticas como a arquitetura, design, tecelagem, mobiliário e artesanato (Benevolo, 2001).



Imagem 19 | Casa Rietveld Schröder, Gerrit Rietveld, 1924

separados como ocorria há muitos anos — e propôs alternativas aos estilos históricos (Benevolo, 2001).

Assim como o movimento vanguardista Art and Crafts que ocorria na Inglaterra, artistas de diversos países europeus e dos Estados Unidos também demonstravam insatisfação com o ecletismo na arte e arquitetura. Desse modo, buscavam expressões artísticas mais originais para a época, que refletissem as transformações culturais, sociais e industriais que ocorriam na sociedade. Esses movimentos foram importantes precursores do modernismo, com destaque para o Art Nouveau da Bélgica, que se espalhou para diversos países europeus; o De Stijl, da Holanda; e a Escola de Chicago, nos Estados Unidos (Benevolo, 2001).

A necessidade de mudanças sociais, económicas e políticas, aliadas à necessidade de reconstrução, foram cruciais para a origem do Movimento Moderno (Martins, 2018). Walter Gropius pontua como o conflito impactou o seu trabalho como arquiteto,

A plena consciência de minha responsabilidade como arquiteto baseada em minhas próprias reflexões, foi em mim determinada como resultado da Primeira Guerra Mundial, durante a qual minhas premissas teóricas tomaram forma pela primeira vez. Após aquele violento abalo, cada ser pensante sentiu a necessidade de uma mudança de frente intelectual. Cada um, dentro de sua esfera particular de atividade, desejava dar sua contribuição para superar o desastroso abismo aberto entre a realidade e o ideal (Gropius, 1971, p.48 apud Benevolo, 2001, p.392).

Para o arquiteto e urbanista francês Anatole Kopp, as décadas de 1920 e 1930 representam uma grande revolução arquitetónica. Devido à agitação do pós-guerra, arquitetos ao redor do mundo compartilhavam certas ideias principais, baseando-se no funcionalismo, racionalidade e inovação tecnológica. Além disso, o autor defende a importância das necessidades coletivas e sociais na arquitetura, com destaque aos trabalhadores e aos novos grupos sociais decorrentes da Revolução Industrial e novos modos de produção. Portanto, a arquitetura deveria ter uma resposta para o coletivo e defende: “o moderno não era um estilo, mas sim uma causa” (Kopp, 1990, p. 16).

Segundo o autor, devido ao contexto histórico, social e político e às condições habitacionais precárias na Alemanha durante a República de Weimar, há uma preocupação de arquitetos e profissionais com as condições de vida da população. Assim, os arquitetos do Neues Bauen (Nova Construção, em tradução literal) buscavam o progresso social através da arquitetura. Acreditavam que a arquitetura moderna (como causa) poderia ser um agente transformador e, por meio de projetos inovadores, oferecer soluções habitacionais mais inovadoras, confortáveis e que atendessem às necessidades dos moradores de modo a reconstruir a sociedade. Assim, Kopp (1990) destaca o trecho do arquiteto e urbanista Ernst May (1928) sobre o papel político e social da arquitetura.

Os arquitetos da nova arquitetura unem-se, sem distinção de nacionalidade, por sua compaixão pelas pessoas necessitadas; não podemos imaginá-los sem consciência social e podemos mesmo dizer que eles estão resolvidos a colocar as considerações sociais em primeiro plano na nova arquitetura. (...) Eles lutam para que a sorte do mais pobre dos pobres seja melhorada (May, 1928 apud Kopp, 1990, p.46).

2.3. Bases para a conceituação do movimento moderno: a Escola Bauhaus, Le Corbusier e os CIAM.

Com o fim da Grande Guerra, Walter Gropius foi convidado para coordenar duas instituições, a Escola de Belas Artes e a de Artes Aplicadas. O arquiteto unificou os ensinamentos, fundando a Staatliches Bauhaus (ou simplesmente Bauhaus, que significa “Casa em Construção” em tradução literal) em 1919, na República de Weimar. A partir de uma nova abordagem pedagógica, Gropius propôs a integração do ensino de arquitetura, artes visuais e design industrial, unindo teoria e prática (Benevolo, 2001). A escola enfatizava o trabalho coletivo e a integração da indústria com o artesanato, procurando solucionar a lacuna destacada pela guerra entre o desenvolvimento intelectual e o avanço técnico (Azevedo, 2016).

Para Gropius, combinar novos meios de produção com a capacidade criativa dos artistas, como ocorria no ensino da Bauhaus, era fundamental para a nova geração de profissionais. Ele enfatizava que a boa arquitetura deveria estar em harmonia com a realidade da época e, para isso, era necessário o conhecimento de temas sociais, artísticos e técnicos. Além disso, ele acreditava que a satisfação das necessidades psíquicas era igualmente importante às necessidades materiais. Portanto, buscava restabelecer a conexão entre o artista criador e o mundo real do trabalho, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida (Oliveira, 2004). O arquiteto defendia a originalidade e a busca por soluções pertinentes a cada situação, como destacado no trecho a seguir:

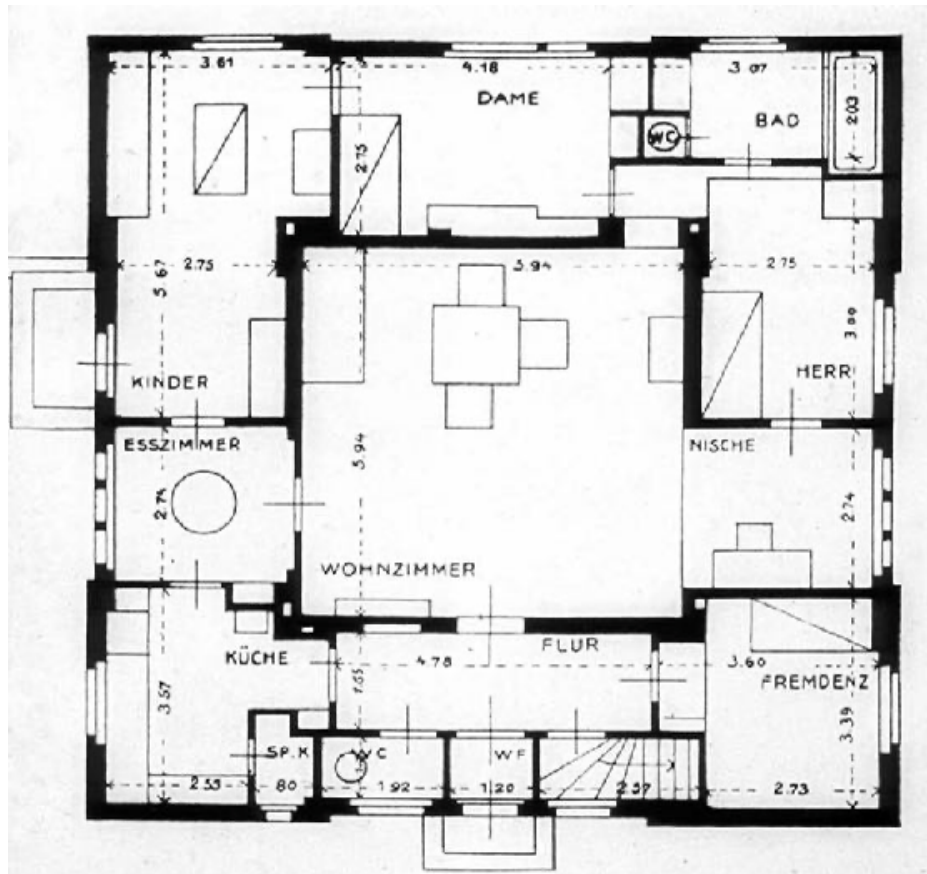


Imagem 20 | Planta Haus am Horn - Bauhaus, Georg Muche, 1923.
 Imagem 21 | Sala de estar (módulo central) Haus am Horn, Georg Muche, 1923
 Imagem 22 | Sala de estar com vista para o nicho, Haus am Horn, Georg Muche, 1923

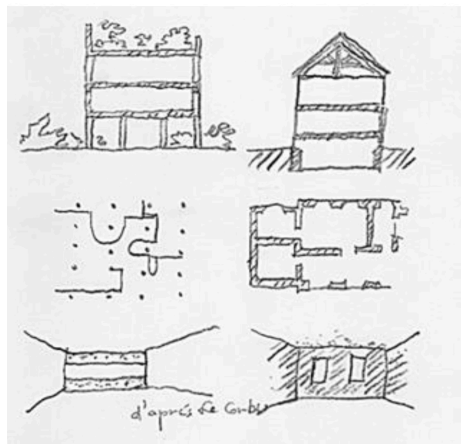
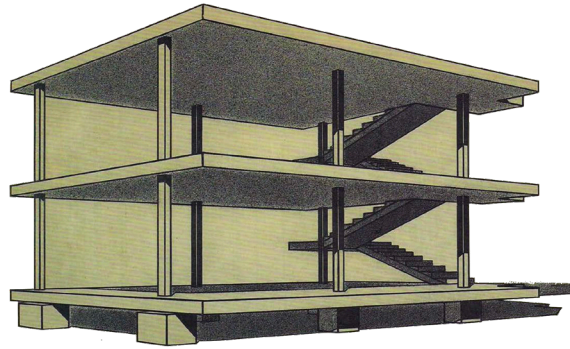
Quero que o jovem arquiteto seja capaz de encontrar seu próprio caminho, quaisquer que sejam as circunstâncias, que ele crie independentemente formas autênticas, a partir de condições técnicas, económicas e sociais a ele dadas, em vez de impor uma fórmula aprendida a um ambiente que talvez exija uma solução completamente diversa. Não pretendo ensinar um dogma acabado, mas sim uma atitude perante os problemas de nossa geração, uma atitude não preconcebida, original e maleável (Gropius, 2001, p.26 apud Oliveira, 2004, p.112).

A escola passou por três fases distintas. A primeira ocorreu em Weimar (1919-1925) sob a direção de Walter Gropius, na qual o plano pedagógico buscava a integração de artes e ofícios, a experimentação e a união de diferentes disciplinas para combinar a tradição com a modernidade. A segunda fase ocorreu com a mudança da escola para Dessau (1925-1932) devido a pressões políticas, e foi dirigida por Hannes Mayer e posteriormente por Mies van der Rohe. Nesse período, a abordagem pedagógica voltou-se para a indústria e a produção em série. Por causa das ameaças nazistas, a escola mudou-se para Berlim e encerrou suas atividades um ano depois (1932-1933), devido a problemas financeiros e políticos (Oliveira, 2004).

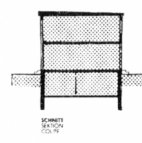
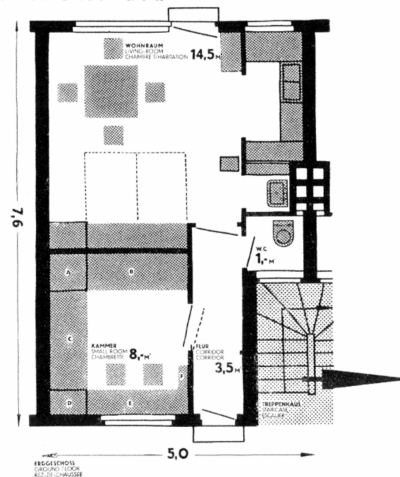
A filosofia da escola era divulgada através de publicações, discursos e exposições com demonstrações práticas. Na exposição de 1923, Gropius apresentou o projeto de uma casa modelo experimental, a Haus am Horn, projetada pelo professor Georg Muche, na qual pretendia reunir os propósitos da escola. O projeto desenvolveu-se através da composição modular de cada ambiente, posicionados ao redor de um espaço central, cada módulo com características próprias para atender a seu propósito. O sistema foi pensado para ser replicado e proporcionar conforto, funcionalidade e baixo custo (Azevedo, 2016).

Enquanto na Alemanha a Bauhaus se destacava, na França, em 1914, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier iniciou o estudo do Sistema Dom-ino em resposta às destruições da Primeira Guerra Mundial. A proposta do arquiteto era possibilitar moradias acessíveis e flexíveis de baixo custo e de fácil construção. O sistema baseava-se em uma estrutura modular de três lajes sustentadas por seis pilares de concreto armado e interligadas por escadas. Além disso, o modelo, sem paredes definidas pelo arquiteto, apresentava uma planta livre, o que permitia flexibilidade e versatilidade, garantindo a criação de espaços abertos, independentes da função estrutural das paredes (Silva, 2014). Na Imagem 23, é apresentado o desenho de Le Corbusier referente à estrutura de seu modelo construtivo.

A concepção desse modelo estrutural possibilitava inúmeras formas de construções, independentes do terreno e local do projeto. “É uma estrutura técnica com sentido livre e disponível para qualquer local, orientada e agrupada de acordo com a vontade do arquiteto, ou simplesmente, com o desejo do próprio cliente” (Silva, 2014, p.87-89). Assim, o protótipo buscava atender às necessidades básicas de uma habitação, convertendo a estrutura em um “esqueleto”, adaptável às necessidades de cada indivíduo, combinando os elementos básicos de uma casa à industrialização.



FRANKFURT A. M.



WOHNFLÄCHE
 FLOOR AREA
 SURFACE HABITABLE **30,3m²**
UMBAUTER RAUM
 CUBIC VOLUME
 CUBAGE **96,- m³**
FENSTERFLÄCHE
 WINDOW AREA
 SUPERF. DES FENÊTRES **4,7m²**
 BETTENZAHL NUMBER OF BEDS NUMBER OF LITS
 INDIVIDUEL **2**
 PARZELLE **4**

Imagem 23 | Projeto Casa Dom-Ino, Le Corbusier, 1914

Imagem 24 | Os cinco pontos da nova arquitetura, Le Corbusier

Imagem 25 | Exemplo de habitação mínima apresentada no segundo encontro do CIAM, em Frankfurt (linha tracejada representando cama dobrável)

Assim, a partir de um novo modo de pensar a casa, Le Corbusier uniu os ensinamentos da arquitetura clássica à industrialização. Apresentou um modelo adaptável e concebido através de peças arquitetônicas, semelhante a um sistema taylorizado, associando a casa a uma máquina. No entanto, a proposta demonstrou problemas e não correspondeu às expectativas de rapidez e facilidade construtiva, e a sua implementação física não ocorreu na época. Apesar disso, o protótipo teve um impacto significativo, no campo prático e teórico, influenciando diversas obras nos anos seguintes e moldando a prática arquitetônica do arquiteto, particularmente a sua interpretação da “máquina de habitar” (Silva, 2014).

Além disso, o arquiteto formula os “cinco pontos da nova arquitetura” como resultado da sua pesquisa nos primeiros anos de trabalho profissional. Para Le Corbusier, os cinco pontos — planta livre, fachada livre, pilotis, janelas em fita e terraço jardim — sintetizavam uma nova estética e visão arquitetônica para o século XX. Os elementos apontados pelo arquiteto possibilitaram uma maior liberdade criativa, devido às estruturas construtivas independentes umas das outras (Silva, 2014).

Em 1927, Mies van der Rohe organizou a Exposição de Weissenhof em Stuttgart, na Alemanha. O arquiteto reuniu 16 profissionais de diferentes países europeus para exibir estudos e projetos referentes ao novo conceito de habitar. A partir do ‘slogan’ “Como deveríamos viver? A habitação”, os arquitetos apresentaram diferentes propostas de moradias unifamiliares (isoladas e geminadas) e moradias coletivas, com o emprego de novos materiais e inovações construtivas. Desse modo, a exposição mostrou um exemplo das tentativas dos arquitetos de unir a industrialização à habitação, para, com isso, suprir o déficit habitacional que ocorria nas grandes metrópoles europeias (Costa, 2019).

Com isso, profissionais da área construtiva (engenheiros e arquitetos) e reformadores sociais procuravam analisar os cômodos das habitações, a partir da composição do espaço e do mobiliário existente, e os movimentos dos moradores, a procura de novas composições por um custo mais baixo. À medida que mais profissionais envolviam-se, tornava-se mais frequente o número de periódicos, seminários, palestras e exposições relacionados ao tema. Desse modo, juntamente com o movimento, espalhou-se para outros continentes a busca por soluções conjuntas entre diferentes profissionais. Contudo, a exposição de Stuttgart não correspondeu às expectativas esperadas, pois os arquitetos não encontravam uma posição consensual entre eles para responder aos desafios apresentados para a arquitetura contemporânea à época (Costa, 2019).

Assim, em 1928, arquitetos formaram uma nova aliança para organizar grupos de pesquisa e debater sobre as cidades e a arquitetura e recolocá-la no plano social e econômico. Os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) ocorreram em diferentes cidades, durante os anos de 1928 a 1956. Os congressistas entendiam que a arquitetura estava totalmente relacionada

às condições sociais, políticas e económicas do momento. E, assim, enfatizavam a necessidade da relação entre a gestão económica e a industrialização, bem como a importância de normas para melhorar a eficiência construtiva. Portanto, o objetivo dos CIAM era discutir e encontrar soluções para trabalhos e projetos com maior qualidade, proporção e harmonia, a partir da produção racional, para, através disso, escalar a produção e atingir um maior número de pessoas (Gomes, 2017).

Os dez encontros dos CIAM foram divididos em três fases. Cada fase apresentava uma temática a ser debatida pelos participantes. A primeira fase (1928-1933) é considerada a mais importante delas e teve como essência de pesquisa a “habitação mínima”, assim como a preocupação com a melhoria da organização dos volumes arquitetónicos, a escolha dos materiais construtivos e a ocupação do solo, destacando a emergência de pensar a cidade e a disciplina do planeamento urbano (Gomes, 2017).

A segunda fase (1933-1947) teve como foco de estudo o urbanismo e destaca-se a apresentação do manifesto urbanístico Carta de Atenas, assinado por Le Corbusier a respeito das cidades modernas, funcionalismo e racionalidade. Na terceira e última fase (1947-1956), a ênfase marxista das fases anteriores foi substituída pela valorização da imaginação, com o tema “revisão do idealismo racionalista”. Propunham repensar o funcionalismo e racionalismo apresentados pela fase anterior, com ideias mais criativas e imaginativas para novas abordagens na arquitetura e urbanismo (Gomes, 2017).

2.4. Modernismo e habitação mínima

Com a virada do século e após a Primeira Guerra Mundial, muitos arquitetos europeus do Movimento Moderno sentiram a necessidade de minimizar a presença do espaço interior na arquitetura. Para eles, o interior estava excessivamente associado à domesticidade da classe média vitoriana e ao consumo em massa. Portanto, em busca de uma nova alternativa, acreditavam que os espaços deveriam ser racionais e funcionais, encontrando inspiração em espaços públicos e comerciais funcionais, como fábricas, lojas e salas de exposições. Assim, defendiam que o interior moderno deveria ser definido pela espacialidade, a partir de uma estética racional e utilitária, contrastando com o interior burguês do século XIX, dominado pela materialidade (Sparke, 2008).

Desse modo, o Movimento Moderno utiliza os novos materiais e técnicas de construção (betão armado, vidro e aço) e a inspiração em espaços e edifícios públicos e comerciais para o desenvolvimento do interior doméstico moderno. Assim, características de tais espaços, como planta livre, transparência, porosidade e a sensação de ambiguidade entre espaços interiores e exteriores, foram aplicadas à esfera doméstica, destacando os espaços por suas características utilitárias e eficiência das atividades executadas em seu interior. Nesse sentido, o Movimento Moderno propôs eliminar o papel do interior doméstico como expressão de beleza e status social; entendiam o interior dos edifícios como o espaço onde a vida diária acontece e deveria ser “equipado”, mas com o mínimo (Sparke, 2008).



Imagem 26 | Habitações coletivas “Siedlung Praunheim”, na Nova Frankfurt, sob a direção de Ernst May, 1934

Portanto, a teoria do movimento moderno é inicialmente fundamentada no formalismo e na abordagem não decorativa, tornando-se mais “profunda e purificada” ao longo do tempo. O principal objetivo do movimento era transformar o ambiente socioeconômico, através da criação de espaços que impactassem positivamente a vida das pessoas - social e economicamente (Teige, 2002). Assim, a partir dos princípios da industrialização (uso de materiais e técnicas industriais) e da racionalização (busca pela eficiência e funcionalidade) aplicados na esfera doméstica, os arquitetos modernos pretendiam projetar residências mais eficientes, práticas e igualitárias, desenvolvendo habitações sociais e coletivas que reduzissem o déficit habitacional e promovessem mais igualdade social (Sparke, 2008).

A habitação coletiva, portanto, representava não apenas um espaço doméstico, mas também uma nova sociedade e o seu modo de habitar. Conforme a visão desses modernistas, essa nova arquitetura era uma alternativa de maior qualidade arquitetônica e mais adequada ao estilo de vida dos trabalhadores, rompendo com as contradições das antigas habitações que representavam o modelo tradicional da família burguesa (Teige, 2002).

Como ratifica Teige (2002):

É na forma da casa coletiva que a vanguarda arquitetônica deve resolver o problema da habitação mínima. As habitações coletivas são estruturas e soluções de design de maior qualidade do que as habitações existentes do tipo centrado na família e estão em conflito evidente com a percepção existente da família como a unidade social primária e o pilar da ideologia familiar dominante. A habitação coletiva representa a negação das formas de habitação existentes, melhor representadas pelos tipos de edifícios de apartamentos familiares em edifícios urbanos para arrendamento (Teige, 2002 p.13-14).¹³

53

Desse modo, arquitetos modernos pretendiam que a arquitetura fosse um fator de mudança comportamental e social e apresentam em seminários e exposições o conceito de “habitação mínima”. Segundo Teige (2002), o conceito refere-se à “área mínima e a habitabilidade máxima”, ou seja, o espaço doméstico deveria responder às necessidades humanas de forma confortável e funcional, mesmo que em tamanho reduzido. Além disso, o autor salienta que tal tipo de habitação deveria atender a normas biológicas, sanitárias e higiênicas, garantindo iluminação e ventilação natural, por exemplo.

A habitação mínima não se referia a um apartamento burguês com área reduzida, era o oposto disso. Deveria ser um espaço que proporcionasse novos hábitos, uma nova cultura de habitação e, sobretudo, o coletivismo. A sociedade europeia individualista do pré-guerra, é substituída por uma sociedade coletivista, e para os arquitetos, sobretudo os alemães, seria um erro ignorar essa evolução nos projetos arquitetônicos. Assim, Kopp (1990) destaca como os arquitetos (alemães

13 “It is in the form of the collective house that the architectural avant-garde must solve the problem of the minimal dwelling. Collective dwellings are structures and design solutions of a higher quality than existing housing of the family-centered households type, and they are in stark conflict with the existing perception of the family as the primary social unit and the main-stay of the dominant family ideology. Collective housing represents the negation of existing forms of housing, best represented by family-based apartment house types in urban rental buildings.”

e Le Corbusier) no segundo Congresso do CIAM em 1929 ressaltavam a importância social da habitação mínima, não apenas com um pequeno espaço residencial, acessível financeiramente; mas sim, como um novo conceito de habitação e transformador social.

Trata-se também de obter que seus habitantes vivam “de outra maneira”. Para isso, não apenas a concepção e a construção devem ser racionalizadas, mas também o comportamento dos habitantes dentro das residências deve tornar-se racional. Para essa racionalização três condições são essenciais... Viver de outra maneira, ou seja, que cada habitante tenha seu próprio quarto “não importa quão pequeno”, dirá Gropius; que a cozinha seja concebida de maneira a simplificar ao máximo o trabalho doméstico e que a mobília, enfim, não imite o mobiliário burguês, mas seja, ao contrário, concebida em função de uma manutenção simples, de condições de vida higiênicas e de um preço baixo. Assim, é toda a concepção de habitação que deve ser posta em causa (Kopp, 1990, p.53).

Ainda, ressalta-se que ao romper com o antigo modelo de habitação e “mentalidade” da burguesia do século XIX, antigos espaços rejeitados das residências tornam-se o “centro” na habitação mínima. A saber, enquanto no modelo de residência burguês, principalmente, nas classes mais abastadas, era presumível empregados domésticos trabalhando e vivendo com a família, porém, em zonas distantes dos espaços de convivência. No século XX, por meio da habitação mínima e dos ideais do modernismo, os espaços de trabalho (como cozinha, copa e lavanderia) antigamente rejeitados e periféricos, constituem o centro da nova habitação, tornando-se o núcleo pelo qual a moradia se articula (Kopp, 1990).

Assim, a abordagem “anti-doméstica” dos arquitetos modernos, caracterizada pelo estilo simples e geométrico, inicialmente aplicada nas áreas de trabalho doméstico, logo se expande aos demais ambientes. A “estética da máquina”, como ficou conhecida, tornou-se um símbolo de aspirações sociais e políticas, sendo aprovada tanto por donas de casa, feministas e arquitetos, segundo a terminologia de Sparke (2008). Para as donas de casa, o novo espaço interior representava uma forma de profissionalizar as tarefas ali realizadas. Para as feministas, o desenvolvimento de habitações coletivas era renunciar à ideologia de domesticidade vitoriana. E, por fim, para os arquitetos, o novo modelo de habitação era uma oportunidade de mais pessoas terem acesso a melhores condições de vida (Sparke, 2008).

Contudo, apesar das habitações coletivas e mínimas terem sido essenciais para o início do movimento moderno, sobretudo devido aos problemas sociais e econômicos em diversos países europeus, muitos arquitetos realizavam projetos de habitações unifamiliares. Segundo Kopp (1990), todo movimento arquitetônico “novo” e experimental exige clientes que financiem a passagem da teoria para a prática — na Alemanha, por exemplo, foi o Estado quem financiou grande parte dos projetos para suprir os problemas habitacionais, já em outros países que não passaram por destruições profundas, como a França, por exemplo, os projetos eram financiados por clientes com maior poder aquisitivo, como intelectuais e artistas. Assim, as habitações unifamiliares foram “laboratórios” para os profissionais experimentarem os ideais modernistas em outro modelo de habitação, onde o programa arquitetônico diferia das habitações coletivas e espaço e dinheiro não eram impedimentos para o projeto.

2.5. A cozinha na habitação modernista

É importante ressaltar o trabalho desenvolvido pela estadunidense Christine Frederick. Em 1912, ela torna-se editora do “Ladies’ Home Journal”, onde publica diversos artigos sobre economia doméstica. Tais artigos são publicados em forma de livro, com o título “The New Housekeeping”, no ano seguinte. Posteriormente, em 1922, o seu livro é traduzido do inglês para o alemão, fato este que auxiliou na difusão da ideologia de “produção em massa” vivenciada nos EUA. Ao atentar-se sobre a eficiência das fábricas, a autora empenha-se em pesquisar o modelo e aplicá-lo ao espaço doméstico; de modo a profissionalizar as tarefas realizadas pelas donas de casa, concedendo-lhes um “status profissional”. Frederick transforma a cozinha em um eficiente “laboratório”, apresentando bons e maus exemplos para o projeto do cômodo (Sparke, 2008).

A partir dos seus estudos, Frederick alocou a cozinha na parte de trás da casa, inspirando-se em espaços não domésticos, como hotéis e clubes masculinos. Além disso, concentrou-se na ideia de “economizar passos”, adicionando um banco alto, onde a partir desse posto de trabalho a dona de casa poderia alcançar tudo o que precisava para o preparo das refeições e onde passaria a maior parte do tempo. Desse modo, o número de etapas do preparo à limpeza do cômodo foi reduzido ao mínimo. Associar o espaço doméstico a um local de produção era uma idealização nova, por isso, Frederick visou racionalizar o espaço e torná-lo o mais eficiente (Sparke, 2008).

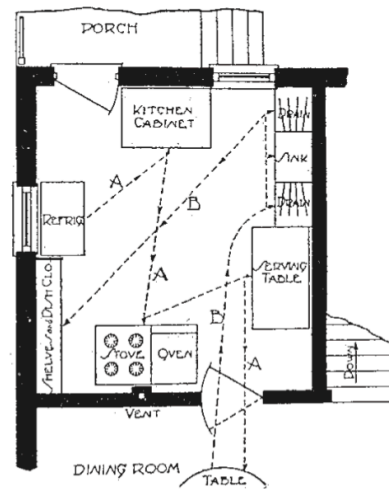
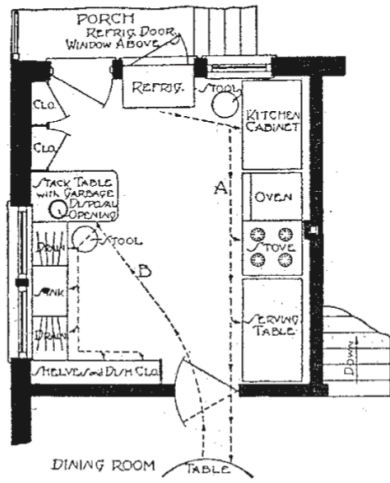


Imagem 27 | Plantas de cozinha eficaz (esquerda) e ineficaz (direita), Christine Frederick, 1913
 Imagem 28 | cozinha de Christine Frederick, 1913.

Embora os efeitos das pesquisas e estudos de Frederick sejam mais evidentes na cozinha, seu trabalho em defesa da gestão científica doméstica repercutiu todo o desenvolvimento dos espaços interiores no modernismo. Ao priorizar a funcionalidade e eficiência, ela desafiou a concepção tradicional do lar, que antes era regido por valores estéticos, morais e ligados ao consumo feminino. Em vez disso, ela impulsionou uma transformação em direção a um ambiente no qual as atividades domésticas se assemelhavam mais aos espaços públicos de trabalho. Ao buscar transformar a casa em uma arena pautada pela eficiência e razão, Frederick abriu caminho para uma nova perspectiva sobre a disposição de equipamentos e mobiliários domésticos, bem como suas disposições nos ambientes. Essa abordagem minou a ideologia doméstica vitoriana, que pregava esferas separadas para homens e mulheres, alinhando, assim, o lar com a face pública e racional da modernidade industrial (Sparke, 2008).

Por sua vez, na Alemanha, uma das primeiras manifestações de racionalização do interior doméstico se dá a partir da casa modelo experimental, Haus am Horn¹⁴, projetada por Georg Muche e Adolf Meyer, apresentada na exposição da Escola Bauhaus em 1923. A “cozinha da Bauhaus”, como ficou conhecida, foi projetada por Benita Otte e Ernst Gebhardt, conforme as recomendações do livro de Christine Frederick. A partir de estudos funcionais e ergonômicos, o espaço não era uma peça multifuncional, mas um laboratório culinário, onde todos os elementos apresentavam medidas padronizadas e altura comum (Kopp, 1990; Sparke, 2008).

O espaço era composto por uma bancada de trabalho contínua em “L”, que incorporava a pia e o fogão. Além disso, armários de base e mural (ao nível dos olhos) foram propostos, e neles, portas para proteger os utensílios do acúmulo de poeira. Como também, recipientes padronizados e rotulados foram projetados por Theodor Bogler, para os mantimentos da cozinha de modo a trazer maior praticidade. Já as alturas ergonômicas foram pensadas para a realização do trabalho em pé, porém em uma das bancadas, armários de base não foram projetados, adicionando-se o banco proposto por Frederick que permitia que as tarefas fossem realizadas com maior conforto (Sparke, 2008; Bravo, 2011).

Bravo (2011) argumenta que, apesar do espaço ser um local exclusivamente dedicado às refeições, algo que isola a dona de casa (sobretudo aquela que é mãe e precisa realizar as tarefas e atender aos filhos, por exemplo), a cozinha da Bauhaus foi projetada de maneira a conectar-se facilmente, através de portas, à sala de jantar e ao quarto de jogos infantil. Desse modo, é possível isolar-se ou comunicar-se com os outros ambientes da casa.

14 Este projeto é anteriormente trazido no subcapítulo 2.3 “Bases para a conceituação do movimento moderno: a Escola Bauhaus, Le Corbusier e os CIAM” quando se apresenta o surgimento e os ideais da Bauhaus.

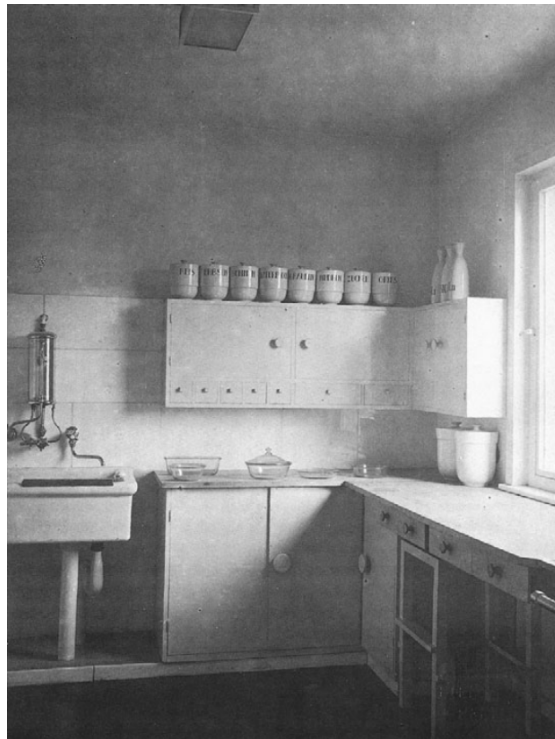


Imagem 29 | Cozinha Haus am Horn, Benita Otte e Ernst Gebhardt, 1923

Já para Kopp (1990), o projeto proposto pelos alunos e professores da Bauhaus apresentava qualidades e vantagens de racionalização da cozinha doméstica, porém, o autor destaca que tal projeto foi um experimento “artesanal”, sendo concebido e executado para um caso particular. Importante salientar que o presente projeto, embora não tenha sido replicado, foi mais um dos meios de divulgação do modernismo e dos ideais da escola Bauhaus para a época.

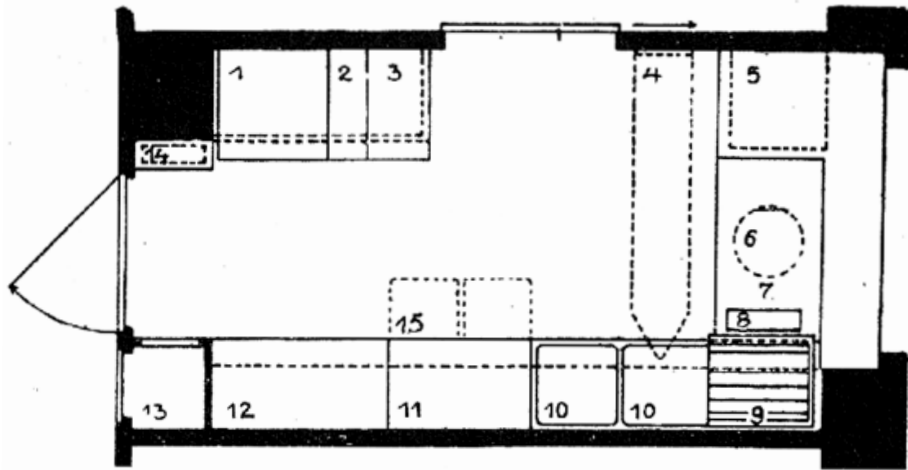
Já em 1925, o arquiteto alemão Ernst May é convidado pelo prefeito da cidade de Frankfurt para ser o arquiteto da cidade, sendo responsável pelos projetos urbanos e de obras. A equipe do arquiteto realizava pesquisas abrangentes e profundas, a fim de realizarem uma modernização urbana em todas as escalas; do espaço exterior às habitações aos pequenos utensílios interiores. Segundo Costa (2021), os profissionais tinham como objetivo apresentar, a partir da Nova Frankfurt, uma vida mais saudável, moderna e individual. E, a partir dos princípios Tayloristas, racionalizar as ações domésticas. Penny Sparke (2008), exemplifica em seu livro “The Modern Interior” como May e a sua equipa trabalharam:

A equipe de design dele estudou psicologia, avaliações de materiais e produtos, e, é claro, princípios de gestão científica aplicáveis à casa. Eles examinaram minuciosamente cada aspecto do design doméstico para produzir donas de casa eficientes e satisfeitas: a cor iluminava o mundo da dona de casa, tornando o trabalho doméstico mais tolerável; superfícies esmaltadas facilitavam a limpeza; e móveis com linhas suaves eliminavam a necessidade de limpeza em lugares de difícil acesso (Sparke, 2008, p.37-38).¹⁵

A equipa projetou aproximadamente 20 conjuntos habitacionais em Frankfurt e arredores. Dentre os membros da equipa estava a arquiteta austríaca Margarete Schütte-Lihotzky, responsável por diversos projetos e pela “Cozinha de Frankfurt”. A cozinha, produzida industrialmente e instalada em onze mil unidades, foi desenhada e desenvolvida de modo a oferecer mais praticidade e higiene para os moradores, sobretudo para as mulheres. Para a arquiteta, a reestruturação do trabalho doméstico era uma necessidade indispensável, pois garantiriam às mulheres mais tempo livre e oportunidade de desenvolverem-se pessoalmente e conquistarem independência económica (Costa, 2021).

O modelo de Frankfurt foi desenvolvido para as unidades habitacionais mínimas, onde apresentavam cozinhas com aproximadamente seis metros quadrados (média de 1,9 m por 3,44 m). Inspirando-se nos estudos de Christine Frederick, a presente arquiteta também busca a racionalização e padronização do espaço, de modo que Lihotzky desenhou a cozinha como um laboratório, similar às cozinhas da esfera pública, como as de carruagens de refeições dos comboios e navios, que também apresentavam pouco espaço. Desse modo, salientou a importância

15 “His design team studied psychology, material and product evaluations, and of course scientific management principles as applicable to the home. They scrutinized every aspect of household design to produce efficient and content housewives: color brightened the housewife’s world, making housework more tolerable; enamelled surfaces made for easy cleaning; and furniture with smooth lines eliminated dusting in hard-to-reach places.”



- | | | |
|----------------------------|-------------------|--------------------------------|
| 1. GAS STOVE | 6. SWIVEL STOOL | 11. ALUMINUM STORAGE BINS |
| 2. COUNTERTOP | 7. WORK SURFACE | 12. CUPBOARD FOR POTS AND PANS |
| 3. COOK BOX | 8. GARBAGE DRAWER | 13. BROOM CLOSET |
| 4. FOLD-DOWN IRONING BOARD | 9. DRAINING BOARD | 14. HEATER |
| 5. FOOD CUPBOARD | 10. SINK | 15. PULL-OUT BOARD |

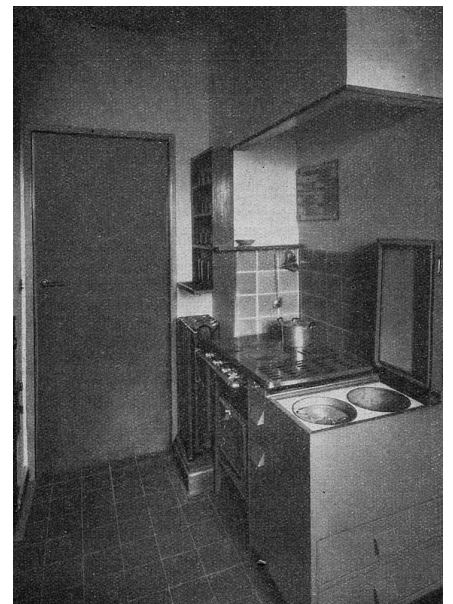


Imagem 30 | Planta da Cozinha de Frankfurt, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926

Imagem 31 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção à janela, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926

Imagem 32 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção à bancada e armazenamentos, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926

Imagem 33 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção ao fogão e porta de acesso, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926

do cómodo ser organizado, garantir espaços de armazenamentos eficazes e “economizar passos” (Sparke, 2008).

Conforme a Imagem 30 ilustra, as dimensões do cómodo foram calculadas para otimizar os passos, movimentos e coordenar cada operação no espaço. A cozinha como “máquina” apresentava uma bancada de trabalho (com banco, tábua de corte e lixeira) posicionada abaixo de uma janela, o que garantia iluminação natural (Imagem 31). Ao lado, uma calha para lixo, seguido pelo escorredor, posicionado ao lado da pia, onde também havia espaços de armazenamento em alumínio de modo a facilitar a limpeza, seguidos pelos armários para panelas (Figura 30). Posicionado à frente dessa bancada, separado pela porta de acesso à sala de refeição e estar, o aquecedor, ao lado o fogão a gás e mais espaços para cozinhar (Imagem 32). À frente da bancada sob a janela, uma tábua de engomar flexível.

A bancada de trabalho com o banco (ideia apresentada por Christine Frederick) foi descrita pela arquiteta como “uma estação de trabalho onde todos os implementos eram uma simples extensão da mão do operador” (Sparke, 2008, p.138).¹⁶ A Cozinha de Frankfurt teve grande reconhecimento, pois de forma significativa, introduziu o conceito de racionalidade na vida doméstica e, através do controle que oferecia, “tornou-se um símbolo da profissionalização da dona de casa. Ao mesmo tempo, diminuiu muito trabalho árduo da preparação de alimentos” (Sparke, 2008, p.140).¹⁷

Devido ao reconhecimento e praticidade, princípios utilizados no desenvolvimento da cozinha logo foram aplicados a outros cómodos da casa, como a área de serviço e a casa de banho. Tal prática alterou a forma de projetar no movimento moderno: as casas (e edifícios) deveriam considerar primeiramente os espaços internos, antes dos espaços externos (projetar de dentro para fora, e não de fora para dentro). Isso tornou-se um símbolo do movimento modernista, que enfatiza a importância de criar espaços que atendam às necessidades e funcionalidades internas antes de considerar a estética externa, portanto é o interior que define o exterior (Sparke, 2008).

Contudo, mesmo com o reconhecimento e sucesso comercial da primeira cozinha produzida em massa, existiram diversas críticas ao projeto. Entretanto, para Margarete Schütte-Lihotzky e demais arquitetos modernos do período entre guerras, a arquitetura deveria ser pura e espaços considerados “sujos” (como cozinha e casa de banho) deveriam ser ocultados da casa. Desse modo, conforme trazido por Benedito (2022) e Henderson (1996), o espaço projetado por Lihotzky reforçava o isolamento da mulher no espaço doméstico, por não ser um local flexível, pois não permitia a presença de duas pessoas cozinhando ao mesmo tempo, devido ao tamanho, e a inviabilidade de realizar refeições no ambiente. Entretanto, para a arquiteta era essencial a cozinha ser afastada do local de refeição, pois garantia higiene, salubridade e isolamento de ruídos e odores aos outros cómodos da casa (Benedito, 2022).

16 “a work station where all implements were a simple extension of the operator’s hand.”

17 “became a symbol of the professionalization of the housewife. At the same time it removed much drudgery from food preparation.”

3.0 | o movimento moderno e as
relações de género na arquitetura

3.1. O modernismo, a “Nova Mulher” e a re-domesticação da mulher

Após a Primeira Guerra Mundial, diversas mudanças sociais e económicas ocorrem em todo o mundo, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. As mulheres conquistam direitos (sobretudo, devido à primeira onda feminista, conhecida como Movimento Sufragista, que surge na Inglaterra no final do século XIX, ganhando destaque e espalhando-se para outros países no início do século seguinte) e, progressivamente, passam a integrar o mercado de trabalho e a academia de forma mais ampla (Henderson, 1996). A modernidade do início do século XX é, portanto, a representação de uma sociedade que busca a racionalidade e autenticidade, desvinculando-se do passado, a partir da “luta pelo progresso” e novas representações. No movimento arquitetónico, o modernismo tem como uma das principais características, romper com o passado estético da burguesia vitoriana e projetar espaços que representassem a nova sociedade industrializada (Heynen, 2005).

Os pioneiros do movimento moderno procuravam desenvolver uma arquitetura que, além de representar e suprir as necessidades da sociedade da época, ensinasse novos modos de vida e hábitos, de maneira a tornarem os espaços “agentes transformadores”. Assim, como já apresentado anteriormente, ao propor a representação da sociedade industrializada relacionando-a com os novos materiais e técnicas construtivas, os profissionais procuram romper com o passado arquitetónico burguês, o qual era relacionado à ornamentação, estética, consumo e superficialidade. A proposta de desenvolver habitações como máquinas, inspirando-se na esfera pública, sobretudo no modelo

de trabalho industrial, pretendia tornar os espaços mais eficientes e racionais, eliminando o que era considerado “supérfluo”, de modo a tornar o ambiente doméstico um espaço funcional e a representação de uma nova sociedade (Kopp, 1990).

A cozinha foi o primeiro ambiente doméstico onde os ideais modernistas foram aplicados, com destaque para os estudos realizados por mulheres que pretendiam tornar o espaço mais funcional e racionalizar as ações que desempenhavam no cômodo, a fim de desenvolver um espaço de trabalho mais produtivo e menos exaustivo. Gradualmente, tais ideais são aplicados a outros espaços da casa, a casa “modernizada” pretendia facilitar o trabalho das donas de casa, proporcionando-lhes mais tempo livre para outras atividades. Contudo, mesmo com as mudanças arquitetônicas, com as novas tecnologias implementadas nos lares e com os direitos conquistados pelas mulheres, as tarefas domésticas continuaram a ser desempenhadas, em maior parte, por elas. Dessa forma, o modernismo, a partir do discurso dos arquitetos pioneiros do movimento que pretendiam romper com as tradições e ideais burgueses do século anterior e projetar espaços transformadores para uma nova sociedade, é ambíguo para as mulheres do início do século XX (Henderson, 1996).

Assim, embora existisse a tentativa por parte das mulheres de tornar suas tarefas domésticas mais práticas, funcionais e menos exaustivas, ainda se faziam presentes os ideais masculinos a partir da busca pela domesticidade feminina no movimento moderno. Portanto, o presente subcapítulo pretende percorrer o estudo de três autoras (Hilden Heynen, Susan Henderson e Fanny Araújo) que analisam a relação de gênero e do movimento moderno, sobretudo a partir da arquitetura doméstica, para então observar a relação ambígua, quando relacionada a gênero, que pretendia transformar a sociedade na época.

Hilden Heynen

Hilden Heynen¹⁸ é professora de teoria da arquitetura, em conjunto com a arquiteta Gülsüm Baydar editou e organizou o livro intitulado “Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture” de 2005 (Heynen; Baydar, 2005). O livro é composto por artigos de diferentes autores e autoras que procuram analisar o espaço doméstico moderno e as suas conexões com a vida doméstica e género. Desse modo, no artigo de autoria de Heynen denominado “Modernity and domesticity: tensions and contradictions”, ela apresenta diferentes perspectivas do modernismo; desde ideais de mudança e ruptura com o passado, à representação masculina do homem moderno, a “Nova Mulher” como representação do movimento, entre outros. Como base para a sua pesquisa, a autora apresenta o trabalho de filósofos, sociólogos e arquitetos do início do século passado, a fim de analisar a complexa e ambígua relação da mulher no movimento moderno, portanto como a modernidade e sua nova arquitetura ora colocou as mulheres como agentes de mudança, ora como representantes da continuidade do passado.

A modernidade destaca a importância da mudança e da ruptura com o passado, tendo como motivação o progresso e a emancipação. Almeja-se a melhoria de vida e da sociedade através do dinamismo e inovação, de modo que tais perspectivas só podem ser alcançadas com o rompimento das estabilidades e tradições do passado. Marshall Berman, em trecho apresentado por Heynen (2005), diz que “Ser moderno é nos encontrarmos em um ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo — e, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Heynen, 2005, p.1).¹⁹ A modernidade, nessa perspectiva, pode ser entendida como uma ambivalência, onde as possibilidades de progresso podem colocar em “risco” as certezas do passado (Heynen, 2005).

No final do século XIX, surge nos Estados Unidos o termo “New Woman”. O termo refere-se a “Nova Mulher”, representando os novos direitos e oportunidades femininas no país. Nesse momento, cresce o número de mulheres com acesso ao ensino superior e profissões remuneradas, representando intensas transformações. No século XX, o termo é divulgado a partir de propagandas e do cinema na Europa, ganhando força sobretudo na Alemanha (Costa, 2021). Assim, segundo Heynen (2005), o termo representa as intensas transformações e o novo espírito da época, onde a mulher torna-se o “ícone da modernidade”.

18 Hilde Heynen nasceu em 1959, em Deurne, Bélgica. É professora de Teoria da Arquitetura na Katholieke Universiteit Leuven, na Bélgica, e dedica-se à investigação de temas como “modernismo”, “modernidade” e género. Adicionalmente, é autora de obras como “Architecture and Modernity: A Critique” (1999, MIT Press) e “Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture” (2005, Routledge).

19 “To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are.”



Imagem 34 | Capa da revista "Das Neue Frankfurt" número 2.
Fotografia por Grete Leistikow, 1929

A Nova Mulher não está limitada ao lar, mas desfruta de uma liberdade que a leva aos campos esportivos, à arena social e à força de trabalho. Ela vive por conta própria, sai com suas amigas e é sexualmente liberada. Embora, após o casamento, ainda seja considerada responsável pelo lar e pelos filhos, ela é capaz de se mover na vida pública de forma muito mais evidente do que suas irmãs algumas décadas antes. Para gerenciar sua casa, ela adquiriu habilidades tayloristas, que aplica na execução perfeita de todas as prescrições da economia doméstica. Assim como os trabalhadores nos experimentos de Taylor, ela aprendeu a realizar suas tarefas em um tempo muito curto com o mínimo de esforço. A Nova Mulher, portanto, representa o novo espírito da época e muitas vezes age como um ícone da modernidade (Heynen, 2005, p.11).²⁰

Heynen (2005) argumenta que, para muitas mulheres ocidentais na primeira metade do século XX, a casa era o local onde a modernidade tornava-se realidade. Possibilitando a criação de um ambiente doméstico seguro, confortável e livre de doenças, que proporcionava a sensação de participação para um futuro melhor e mais cidadania. Permitindo que suas virtudes de cuidado doméstico poderiam ser aplicadas à esfera pública, influenciando organizações sociais e até ao Estado. Portanto, ela entende que, muitas mulheres utilizaram a ideologia a seu favor, exercendo influência o espaço público e conquistando posições de influência; não se limitando ao ambiente doméstico.

Contudo, a autora apresenta como o modernismo relaciona-se com sexo masculino, enquanto a mulher é o “outro” para o movimento. De acordo com a autora, as características ligadas tipicamente ao sexo masculino, como racionalidade, controle e coragem, vinculam-se a papéis inovadores, retratando o homem como quem se aventura no desconhecido. Por outro lado, as características tipicamente ligadas ao sexo feminino, como o cuidado e a nutrição, associam-se mais à passividade e são mais resistentes a mudanças, conectando-se à tradição, continuidade e ao lar. Assim, utiliza a metáfora “*homelessness*” (sem-teto), demonstrando como a representação do homem moderno é manifestada no espaço público, dissociando-o da casa e das relações familiares de modo que “modernidade e a habitação estão em desacordo e não podem ser reconciliadas” (Heynen, 2005, p.2).²¹

20 “The New Woman is not confined to the home, but enjoys a freedom that brings her to the sport fields, to the social arena, and to the labor force. She lives on her own, goes out with her friends, and is sexually liberated. Although, after marriage, she will still be the one considered responsible for the home and children, she is able to move in public life on her own in a much more self-evident way than her sisters a few decades earlier. In order to manage her home, she has moreover acquired Taylorist skills, which she applies in a perfect execution of all the prescriptions of home economics. Just like the workers in Taylor’s experiments, she has learned to execute her chores in a very short time with a minimum of effort. The New Woman thus stands in for the new spirit of the age and often acts as an icon of modernity.”

21 “(...) modernity and dwelling are at odds and cannot be reconciled.”

A própria conceptualização da modernidade como incorporação da luta pelo progresso, racionalidade e autenticidade também carrega conotações de género. Na medida em que a modernidade significa mudança e ruptura, parece implicar, necessariamente, a saída de casa. Uma ‘falta de casa’ metafórica, de facto, é frequentemente considerada o símbolo distintivo da modernidade. (...) Visto que o lar está associado às mulheres e à feminilidade, a metáfora da falta de casa reforça a identificação da modernidade com a masculinidade (Heynen, 2005, p.2).²²

Desse modo, a autora demonstra como a figura masculina moderna relacionada à metáfora do “sem-teto” influenciou o espaço doméstico modernista. Pois, entende que, as características de estética racional e anti-doméstica, que rompem com o passado das residências burguesas consideradas muito ornamentadas e “femininas”, tornam o espaço “anónimo” e locais que não proporcionam o sentimento de “sentir-se em casa”, sugerindo que as pessoas poderiam encontrar satisfação plena apenas ao participar da vida pública. Assim, o discurso da casa como máquina molda-se a partir de uma perspectiva predominantemente masculina, pois não considera desejos e sensibilidades relacionados, geralmente, às mulheres. Portanto, segundo a autora: “Como resultado, as mulheres negociaram maneiras ambíguas e ambivalentes de se verem: às vezes sendo impulsionadas como agentes de mudança, mas em outras recuavam como simbolizações de continuidade e tradição” (Heynen, 2005, p.12).²³

22 “The conceptualization itself of modernity as embodying the struggle for progress, rationality, and authenticity also bears gendered overtones. In as far as modernity means change and rupture, it seems to imply, necessarily, the leaving of home. A metaphorical “homelessness” indeed is often considered the hallmark of modernity. (...) Since the home is associated with women and femininity, the metaphor of homelessness reinforces the identification of modernity with masculinity.”

23 “As a result women negotiated ambiguous and ambivalent ways of seeing themselves: sometimes pulled forward as agents of change but at others pushed back as symbolizations of continuity and tradition.”

Susan Henderson

Susan Henderson,²⁴ professora e historiadora de arquitetura moderna, ao escrever o capítulo intitulado “A Revolution in the Woman’s Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen”, de 1996 no livro “Architecture and Feminism” organizado por Debra Coleman, Elizabeth Danze e Carol Henderson, analisa a figura feminina na arquitetura moderna a partir da modernização da cozinha doméstica. Segundo a autora, as práticas modernistas nos ambientes residenciais tornam-se ambíguas e complexas, sobretudo na Alemanha, pois, apesar dos resultados obtidos com o projeto da cozinha de Margarete Schütte-Lihotzky em Frankfurt, ao profissionalizar o ambiente doméstico e idealizá-lo de forma similar às indústrias, o Estado pretendia “re-domesticar” as mulheres (Henderson, 1996).

Segundo a autora, as feministas alemãs, durante a República de Weimar, tiveram grande importância na conquista de direitos iguais após o fim da Grande Guerra. Contudo, após as vitórias conquistadas, o movimento feminista passa por um retrocesso, onde as figuras que lutaram ativamente anos antes, ao ficarem mais velhas, não participavam do movimento e as mais jovens entendiam o ativismo político como algo ultrapassado. Assim, as mulheres que ainda defendiam os seus ideais políticos e sociais sofreram grande oposição e pressão, em grande parte por outras mulheres. Apesar disso, a introdução dos novos direitos às mulheres emerge simultaneamente ao aparecimento da “Nova Mulher”, assim as mulheres inspiram-se nos filmes e anúncios norte-americanos, que apresentavam mulheres livres sexual e socialmente, mesclando tais aspectos às novas liberdades e direitos conquistados, de modo a criarem um “modelo contemporâneo de mulher” (Henderson, 1996).

Nesse contexto, a nova mulher torna-se uma figura complexa e contraditória. Apesar de muitas não serem figuras políticas declaradas, os novos direitos de igualdade, estilo de vida, comportamento social, independência e comportamentos considerados “não femininos” — cada vez mais presentes no mercado de trabalho, menos interessadas em casar e ter famílias numerosas e pouco entusiastas das tarefas domésticas — distanciavam-nas das tradicionais idealizações, de modo que eram consideradas uma ameaça ao papel tradicional da mulher pelos conservadores. Assim, a idealização da mulher moderna que simbolizava independência torna-se um conflito com normas sociais e culturais da época, que acreditavam que a Nova Mulher poderia “destruir” a família e, conseqüentemente, a economia do país (Henderson, 1996).

24 Susan R. Henderson nasceu em 1951 nos Estados Unidos e leciona cursos avançados de história da arquitetura islâmica e moderna na Escola de Arquitetura da Syracuse University, também nos Estados Unidos. Destaca-se por sua pesquisa na área de habitação e planeamento urbano durante a República de Weimar para a “Nova Frankfurt”. É autora do texto “A Revolution in the Woman’s Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen”, publicado originalmente em 1966 no livro “Architecture and Feminism” (Princeton Architectural Press), bem como do artigo “Housing the Single Woman: The Frankfurt Experiment”, publicado em 2009 pela “Society of Architectural Historians”, entre outros trabalhos.



Imagem 35 | Frame do vídeo de peça publicitária da cozinha de Frankfurt (3'44") ,“Die Frankfurter Küche”, 1927

Assim, de acordo com Henderson (1996), a “misoginia velada”, devido à ameaça da Nova Mulher, somada a questões sociais e económicas, devido ao rápido crescimento de mulheres no mercado de trabalho (que ameaçavam a oferta de emprego para homens em um momento de crise, devido à mão de obra feminina ser mais barata) e à baixa natalidade, resultaram numa política de Estado chamada “re-domesticação da mulher”. De modo que, ao invés de garantir direitos básicos e de igualdade às mulheres, há um interesse em reafirmar a casa como espaço feminino. Desse modo, há um movimento da ala liberal do Estado em “forjar” um espaço de lar como o local de trabalho profissional das mulheres, tornando-se uma solução estratégica ao adicionar ao lar características profissionais, onde a dona de casa trabalharia como um operário industrial, relacionando, portanto, o trabalho doméstico feminino ao trabalho remunerado masculino (Henderson, 1996).

A partir dessa perspectiva, há uma intenção de que, ao modernizar a esfera doméstica, a mulher crie a ilusão de que tem o seu status ampliado, tornando-a mais semelhante ao homem, porém ainda distante da esfera pública masculina. Além disso, embora a reforma doméstica promettesse mais eficiência, tornando o trabalho feminino mais rápido e menos cansativo, o tempo livre que elas supostamente desfrutariam passou a ser ocupado com trabalhos remunerados em fábricas, possibilitando-as, desse modo, o equilíbrio de dois trabalhos (o doméstico e o remunerado). Já para as mulheres das classes superiores, o tempo livre deveria ser destinado ao cuidado dos filhos e da família (Henderson, 1996). Como ratifica no trecho abaixo.

No modelo modernista, a tecnologia e o culto da racionalização eram as peças-chave metodológicas que garantiam que o progresso estava a ser alcançado. E sempre no vai e vem entre cientistas domésticos e arquitetos estava a presunção de que o melhor propósito social da expertise gerencial e técnica era reforçar o modelo existente da família e o papel da mulher dentro dele (Henderson, 1996, p.231).²⁵

A autora constata, portanto, que ao profissionalizar o ambiente doméstico, embora se tenha aumentado a produtividade e reduzido esforços, tal profissionalização foi uma tentativa “mascarada” para reforçar o modelo tradicional da família e o culto à domesticidade. Assim, entende que o modernismo, que propunha romper com as tradições culturais e sociais do século anterior através da arquitetura como agente transformador, ao modernizar o local onde as tarefas domésticas eram realizadas, tornou-se um conflito que tentou conciliar a tradicional cultura das mulheres com a idealização de uma tecnologia utópica, assim apenas camuflando o passado (Henderson, 1996).

25 “In the modernist model, technology and the cult of rationalization were the methodological linchpins that ensured that progress was being made. And always in the back and forth between domestic scientists and architects was the presumption that the best social purpose of managerial and technical expertise was to bolster the existing model of the family and woman’s role within it.”

Fanny Araújo

Fanny Araújo,²⁶ em sua tese de doutoramento de 2016, desenvolveu a pesquisa “Interiores da Casa Brasileira: artefato, gênero e espaço”, onde estuda os interiores residenciais a partir da perspectiva de gênero. Para realizar o trabalho, a arquiteta inicia a sua pesquisa a partir de estudos dos interiores dos lares europeus como base e fundamentação para a sua tese, uma vez que a Europa é precursora do movimento. Apresenta residências desde a era vitoriana ao modernismo, relacionando-as a partir das contribuições femininas em suas decorações e ornamentações. Em sua pesquisa, ela demonstra como as decorações dos lares não são apenas ornamentos e objetos de status, mas contribuem para a cultura, memória (social e/ou familiar) e identidade, de modo que, ao serem entendidos no movimento moderno como elementos estéticos, também “afastaram” a contribuição da mulher no espaço doméstico (Araújo, 2016).

Os lares durante a Era Vitoriana afirmam a separação entre local de trabalho e espaço doméstico, de modo a tornarem-se mais valorizados, pois demonstravam os valores e status social da família. Nesse momento, sobretudo as mulheres da classe média, vivenciavam o culto à domesticidade e experimentavam, especialmente, a vida na esfera privada. Apesar da arquitetura doméstica do século XIX muitas vezes ser baseada na divisão de gênero, os interiores eram decorados pelas mulheres; elas eram consideradas personificações do belo e do bom gosto, e a beleza, sendo considerada uma “qualidade” feminina, tornava-as mais “qualificadas” a aplicarem esses atributos aos lares (Araújo, 2016).

Assim, transmitiam aos interiores as suas emoções e, muito mais do que apenas decoração e ornamentação, materializavam valores culturais, sociais, políticos, familiares e artísticos, tornando-as as “guardiãs da estética” na época. A autora destaca que a inclusão de objetos e artes inspirados na natureza remetiam ao equilíbrio espiritual e sustentavam a ideologia de domesticidade, pois transmitiam a ideia de um passado recente e os valores culturais da família. Além disso, com o aumento de publicações relacionadas aos lares, com foco no público feminino, as mulheres deveriam estar atentas às novas tendências; aproximando, portanto, a cultura material, a estética doméstica e ao mercado. A autora ressalta que a valorização do ambiente doméstico no século XIX tornou-se uma “ferramenta” que legitimou a participação feminina na vida sociocultural da época (Araújo, 2016).

26 Fanny Schroeder de Freitas Araújo, arquiteta, mestre e doutora em arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, Brasil, desempenha funções como professora universitária e arquiteta. A sua pesquisa de doutoramento, intitulada “Interiores da Casa Brasileira: artefato, gênero e espaço” (2016), dedica-se ao estudo da arquitetura de interiores residenciais do século XX, com uma especial atenção às questões de gênero. Este trabalho foi posteriormente publicado como livro em 2019 pela Altamira Editorial.

Entretanto, a partir do século XX, os arquitetos buscam uma nova linguagem arquitetônica, rompendo com a arquitetura do historicismo, com a ornamentação e a “desordem Vitoriana”. Desse modo, os interiores dos lares deveriam ser determinados pela eficiência, pelo profissionalismo e pela funcionalidade dos espaços. As publicações destinadas ao público feminino, referentes ao ambiente doméstico, nesse momento, passam a ser tratadas como ciência e ensinam as mulheres a cozinhar, limpar e cuidar da casa e da família, concentrando-se na ideia de que elas deveriam priorizar a saúde e o bem-estar dos familiares e tratar o local como espaço de produção, portanto, estereotipado na figura masculina e não como um espaço de reprodução (da cultura social e estética). Desse modo, enfatizavam que elas deveriam priorizar a saúde no ambiente doméstico, devido à alta taxa de mortalidade infantil na época; assim, defendiam que a racionalização e o funcionalismo eram essenciais para isso, exemplificando, por exemplo, a utilização da cor branca nas paredes das residências modernistas, que simbolicamente representam limpeza (Araújo, 2016).

De acordo com Araújo (2016), a racionalização dos espaços interiores e suas arquiteturas desenvolvidas a partir da engenharia doméstica, a fim de tornar os lares eficientes e diminuir o trabalho da dona de casa, propunham a diminuição dos espaços residenciais, não existindo possibilidade para as contribuições estéticas femininas. Segundo a autora, as pessoas poderiam decorar as suas casas como quisessem, porém, eram desestimuladas por profissionais, que consideravam o ornamento “um crime”, “um luxo desnecessário” e acreditavam que à medida que a pessoa tornava-se mais culta, a decoração tornava-se menos importante (Araújo, 2016).

Ainda, destaca como os arquitetos do início do século XX acreditavam que a produção em massa era uma ferramenta para tornar a sociedade mais coletiva e igualitária. A casa, nesse sentido, é padronizada aos moradores e elimina características pessoais de cada um, porém, exerce a sua função principal que é de abrigar. Contudo, a padronização da sociedade, através da habitação ou bens de consumo, nega vontades e desejos individuais; de modo a idealizar “crenças” do que é valorizado/esteticamente aceito ou não. Além disso, a economia e as companhias publicitárias também exerciam um papel importante na época. A economia é responsável pelo que estava disponível no mercado, de modo que, mesmo que as pessoas buscassem mais personalidade para os lares, estavam sujeitas à oferta do mercado. As campanhas publicitárias procuravam, mesmo que de forma subliminar, difundir a padronização e universalidade dos bens, portanto, eliminando o gosto pessoal e as individualidades (Araújo, 2016).

A “eliminação” da estética feminina torna-se gradualmente implícita, pois a concepção dos espaços interiores foi profissionalizada — predominantemente²⁷ por homens, arquitetos e designers

27 Há mulheres que trabalharam como arquitetas e designers na época, como Charlotte Perriand, Lina Bo Bardi e Aino Aalto, por exemplo. Porém, o número de profissionais era inferior em relação aos homens.



Imagem 36 | Interior da Villa Church, França, Le Corbusier, 1927-1929

— que trabalhavam a partir de valores masculinos da modernidade. Assim, “projetar, a partir de então, passou a ser visto como um ato profissional, substituindo o exercício do gosto, compreendido como amador, de forma que a cultura masculina se sobrepôs à feminina nos interiores dos lares naquele momento” (Araújo, 2016, p.98). Desse modo, a valorização da cultura masculina, baseada em ideias de standardização e universalidade, marginalizava e sobressaía a cultura material feminina, valorizada até o século XIX, definindo o que era um “bom projeto” ou não e, além disso, reconhecendo o gosto masculino como “alta cultura” e o feminino como “amador” (Araújo, 2016). Como ratifica no trecho abaixo.

Para os arquitetos modernistas, a decoração das casas eram vistas mais como um reflexo de moda do que da própria cidade, era uma representação simbólica individual e de identificação da posição social, e por extensão de gênero, por meio da qual a mulher da classe média expressava sua cultura material no século anterior. Assim, ao mudar a perspectiva de entendimento das casas e seus interiores – não mais como expressão cultural das donas de casa, mas dentro do contexto urbano – os profissionais estavam reforçando, inevitavelmente, o distanciamento da cultura feminina (Araújo, 2016, p.94).

Portanto, segundo a autora, os lares que até o século XIX eram redutos femininos, no modernismo são moldados a partir de ideias masculinos e distanciam-se da cultura feminina. Porém, conclui que, seja devido às publicidades e/ou disponibilidades de mercado, influenciaram também escolhas estéticas de “amadores” (não profissionais) e das próprias mulheres, que passaram a adotar tais valores. Questionando, entretanto, se tal ato é uma escolha pessoal, uma forma de buscar liberdade no espaço público, ou o resultado da divulgação da estética modernista como “boa” (Araújo, 2016).

Assim, de acordo com os estudos das três autoras (Hilden Heynen, Susan Henderson e Fanny Araújo), a arquitetura moderna e o modernismo revelam-se ambíguos na sua compreensão para as mulheres do século XX. Apesar de se apresentarem como movimentos de transformação na sociedade, as mulheres continuavam a ser associadas ao lar e a desempenhar funções principalmente ligadas ao cuidado familiar.

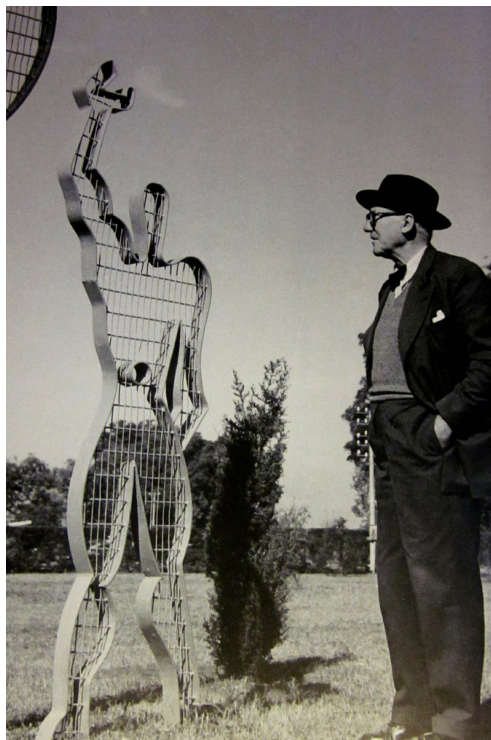


Imagem 37 | Le Corbusier e Le Modulor

3.2. O corpo como metáfora arquitetônica

A experiência humana está inerentemente ligada à corporeidade e à maneira como se experimenta o mundo ao redor. De acordo com Pallasmaa (2014), a conexão do ser humano com o ambiente ocorre através dos sentidos (visão, tato e audição), que permitem a compreensão e a interpretação da realidade, tornando o corpo o epicentro da experiência vivencial. No entanto, a relação entre corpo e espaço não ocorre de forma isolada; há uma constante simbiose entre o corpo e o espaço que habitamos. Nesse contexto, o lar é um espaço de refúgio, memória, identidade e projeção corporal. Portanto, a simbiose que ocorre entre o corpo e o lar é capaz de proporcionar sensações de conectividade ou distanciamento, influenciando como cada experiência vivencial é moldada. Dessa forma, a arquitetura deve ser uma “metáfora existencial”, corpórea e vivida, pois ela é capaz de expressar a experiência da existência humana, influenciando tanto a vivência e a compreensão do próprio indivíduo quanto a dos outros (Pallasmaa, 2014).

Assim, todo objeto (espaço arquitetônico) possui um significado social, fundamentado no corpo que o experimenta. Portanto, a fronteira entre ele e a identidade pessoal não é fixa e pode se alterar dependendo das circunstâncias. O espaço, assim como a sociedade, contribui para a definição dos limites da identidade pessoal, que por sua vez se projeta na sociedade e no espaço ao seu redor. Dessa forma, o corpo atua como elemento mediador entre a individualidade e as estruturas sociais, políticas e arquitetônicas da sociedade. As relações e estruturas sociais e de poder influenciam

e “marcam” o corpo, moldando o comportamento e treinando-o a seguir determinadas normas e tradições. Assim, o corpo, alinhado às expectativas da sociedade e sujeito às influências de poder, torna-se uma “força útil”. Portanto, o poder exerce controle sobre o corpo humano, que representa a relação entre a individualidade e as estruturas e normas sociais (Kuhlmann, 2013).

Nesse contexto, compreende-se a importância não apenas do corpo nas estruturas sociais de poder, mas também do espaço arquitetônico. A arquitetura é uma expressão social não apenas da condição humana, mas também dos comportamentos e modos de estar, fortalecendo e estruturando comportamentos sociais, estruturas de poder e hierarquias (Ferreira, 2016). Portanto, o espaço arquitetônico se concretiza ao organizar e estruturar espaços aparentemente “vazios”, acomodando a presença humana e a inserção de significados existenciais. Tornando-se, assim, o palco de vivências e experiências humanas concretas, onde se manifestam dinâmicas culturais, convívios de gênero e revelações das atrações sexuais (Lico, 2001).

Conforme Lico (2001), os espaços são meios de representação e, portanto, possuem caráter político e ideológico. Assim, dinâmicas intrínsecas à sociedade e valores sociais, como a “supremacia” masculina e a ideologia patriarcal, impactam diretamente nos espaços arquitetônicos, que podem perpetuar o poder dominante ou enfraquecê-lo. No entanto, o espaço físico, por si só, não é intrínseco ao poder, mas um reflexo das suas políticas de uso que condicionam o seu poder, como ratifica o autor no trecho abaixo.

78

No entanto, deve ser reconhecido que o espaço em si não é intrinsecamente poderoso. É a política de utilização do espaço que determina o seu poder. Uma estrutura patriarcal dos espaços arquitetônicos, inegavelmente, privilegia o poder masculino, na sua representação da ordem social, progressão hierárquica, polaridades e papéis de gênero estereotipados. (Lico, 2001, p.30).²⁸

Embora a prática arquitetônica reivindique ser universal e neutra, e, portanto, “sem gênero”, a produção de espaços é uma representação de significados e valores sociais, culturais e individuais que moldam identidades. Assim, identificar a relação entre ambos é observar como símbolos e espaços arquitetônicos influenciam a formação de identidades sexuais e o predomínio da metáfora do corpo masculino na representação e criação arquitetônica, o que pode ser observado por meio de um olhar histórico sobre a sua teoria e prática (Lico, 2001).

Dessa forma, pode-se observar que ao longo dos séculos, os arquitetos procuraram atribuir uma dimensão humanizada ao “corpo arquitetônico”, pois relacionar o corpo humano à arquitetura viabiliza a transferência da “beleza natural” para a edificação (Agrest, 2006). Até mesmo o

28 “Yet, it should be recognized that space in itself is not inherently powerful. It is the politics of spatial usage that determine its power. A patriarchal framing of architectural spaces undeniably privileges masculinist power, in its representation of social order, hierarchical progression, polarities, and stereotypical gender roles.”

vocabulário arquitetônico incorpora tais correlações, como por exemplo, a utilização de palavras como “esqueleto” e “pele”, que reafirmam a intenção de representar a naturalidade de maneira objetiva na arquitetura. Além disso, o arquiteto romano Vitruvius (80 a.C. - 15 a.C.) em sua obra “Dez Livros sobre a arquitetura/De Architectura” sugere a estrutura e a simetria matemática do corpo humano como modelo referencial para a concepção arquitetônica. Contudo, é a anatomia do corpo masculino que é apresentada com medidas ideais e submetida a uma classificação detalhada, como descreveu no trecho: “Sem simetria e proporção, não pode haver princípios em qualquer projeto do templo; ou seja, se não houver uma relação precisa entre seus elementos, como no caso de um homem bem formado” (Vitruvius, 1960, p.165 apud Lico, 2001, p.33).²⁹

A simbolização do corpo na arquitetura acontece quando ele é estruturado como um sistema de proporções e conectado a outros sistemas. Assim, ao ser transformado em uma referência de medidas, o corpo é incorporado na arquitetura por meio de organizações estruturadas, permitindo que, de forma inconsciente, o discurso antropocêntrico opere (Agrest, 2006).

Portanto, Vitruvius sugere que o corpo humano reflete harmonias universais presentes na natureza, sendo a criação mais elevada e quase perfeita na Terra; e que, portanto, os arquitetos deveriam projetar templos seguindo a forma e as proporções do corpo. Desse modo, o paralelismo entre o edifício e o corpo humano é considerado falocêntrico,³⁰ pois Vitruvius definia o corpo masculino perfeitamente proporcionado como modelo para a arquitetura (Lico, 2001).

Os fundamentos de Vitruvius foram a base para a arquitetura renascentista, e os escritos de Alberti, Filarete e di Giorgio Martini tornaram-se fundamentais para as teorias arquitetônicas ocidentais até o movimento moderno (Agrest, 2006). Um exemplo icônico dessa influência é o desenho do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci (Imagem 38), onde o artista soluciona a descrição de proporção apresentada por Vitruvius, encaixando o corpo humano masculino em um círculo e um quadrado, com o umbigo imóvel, pois é o centro de gravidade da figura. Tais proporções, quando aplicadas à arquitetura, produziriam “edifícios perfeitos” (Kuhlmann, 2013).

Como resultado, segundo Agrest (2006), as mulheres são excluídas da estrutura simbólica e representativa que permeia a arquitetura, que foi e ainda é moldada predominantemente a partir da visão e medida masculina, como explica no trecho seguinte.

29 “Without symmetry and proportion there can be no principles in any design of the temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of a well shaped man”

30 “Doutrina ou crença que postula o falo como centro do processo social, simbolizando, em consequência, a superioridade do sexo masculino.” (Michaelis, s/n) - <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=falocentrismo>

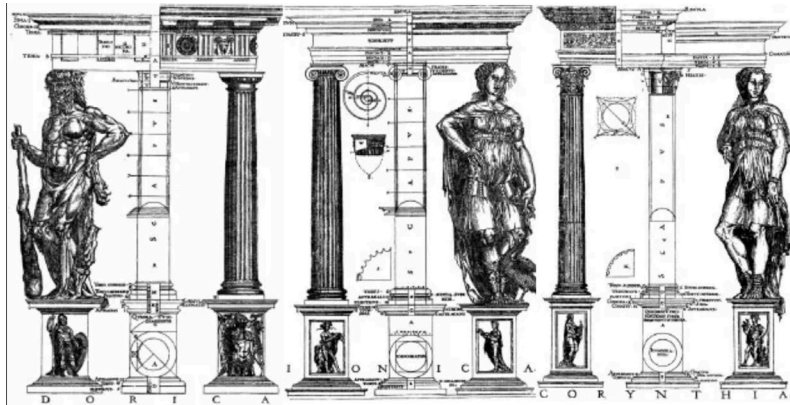
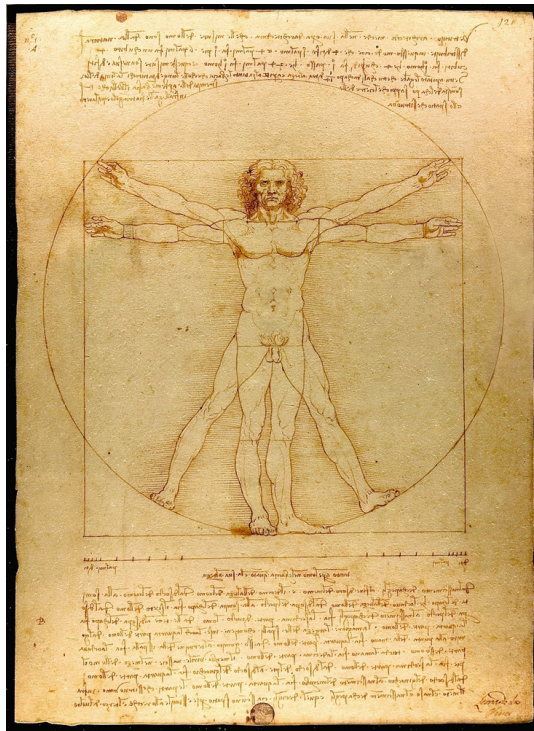


Imagem 38 | Homem Vitruviano, Leonardo da Vinci, c.490

Imagem 39 | Coluna dórica e sua relação com o corpo masculino e colunas jônica e coríntia relacionadas ao corpo feminino

O logocentrismo e o antropomorfismo, principalmente o antropomorfismo masculino, fixaram as bases do sistema da arquitetura desde Vitruvius; foram lidos e reescritos durante o Renascimento e desde então se prolongaram até o movimento moderno. Esse sistema se define tanto pelo que inclui como pelo que exclui, sendo a inclusão e a exclusão partes integrantes do mesmo constructo [...] O reprimido, a representação interior no sistema de arquitetura que determina um exterior (de repressão), é a mulher e o corpo da mulher (Agrest, 2006, p.585-586).

Desde Vitruvius, os ornamentos já eram associados à feminilidade (considerada “artificial”, em contraste com a masculinidade, considerada “genuína”). Por exemplo, as colunas poderiam “representar” o corpo humano: a coluna dórica, pode ser vista como masculina, que é simples e evoca solidez, força e “beleza viril”, com diâmetro de um sexto da sua altura. Em comparação com a coluna coríntia, que possui capitel decorativo, é mais esbelta, frágil e “sensual”, com diâmetro de um oitavo da sua altura, podendo ser considerada mais feminina. Contudo, a “sensualidade” da ornamentação era vista como uma ameaça à arquitetura, pois poderia direcionar o olhar do observador para fora da estrutura interna, como relata Alberti no trecho citado por Lico (2001).

...coloridos e lascivamente vestidos com o atrativo da pintura ...esforçando-se para atrair e seduzir o olhar do observador, e desviar sua atenção de um exame adequado das partes a serem consideradas... o arquiteto... é aquele que deseja que seu trabalho seja avaliado não por aparências enganosas, mas de acordo com certos padrões calculados (ALBERTI, Livro IV p.34 apud, Lico, 2001, p.34).³¹

Embora as críticas atribuídas às ornamentações existissem desde a antiguidade, é no século XX que os arquitetos procuram romper, de fato, com a utilização de ornamentação na arquitetura. Na perspectiva deles, o ornamento é uma maneira de tornar o conjunto da obra “atraente”, de modo que pode esconder a realidade, limitando-se a algo secundário e superficial. Com isso, as edificações são simplificadas ao máximo, reduzindo-se à sua essência, os seus elementos construtivos e à sua utilidade. Segundo Lico (2001), tal pensamento também ocorre devido à ligação estabelecida entre a ornamentação e a feminilidade. Dessa forma, assim como a ornamentação torna-se um elemento simbólico associado à mulher, os materiais construtivos também podem reivindicar um papel significativo no contexto de gênero na arquitetura. Assim, o autor descreve que a escolha de materiais culturalmente relacionados ao gênero masculino é utilizada para atribuir integridade arquitetônica aos edifícios, como apresenta no trecho seguinte.

31 “... colored and lewdly dressed with the allurements of painting ... striving to attract and seduce the eye of the beholder, and to divert his attention from a proper examination of the parts to be considered...the architect... is the one who desires his work to be judged not by deceptive appearances but according to certain calculated standards. (Alberti, Book IV 34)”



Imagem 40 | Vista exterior da Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-1931

Até mesmo os materiais de construção podem reivindicar relevância no processo de gênero na arquitetura. A integridade arquitetônica de um edifício deriva da masculinização de seus materiais e atributos culturalmente prescritos/conotados como masculinos, como austeridade, autenticidade e permanência. Painéis de madeira são convencionalmente usados para revestir interiores recreativos e profissionais - clubes masculinos, bares, tribunais de justiça, salas de reuniões corporativas - que são codificados como masculinos de forma robusta. Propriedades masculinas de serem rígidos, frios e cristalinos também são atribuídas a vidro, aço e pedra. O uso de ornamentação aplicada para fabricar um ambiente masculino é reduzido às suas qualidades inerentes e essenciais, aderindo ao ditado de que menos é mais masculino (Lico, 2001, p.35).³²

Desse modo, a partir de elementos simbólicos, aparentemente sutis e invisíveis, características associadas a determinado gênero podem ser transmitidas para os espaços. No movimento moderno arquitetônico, a busca de autenticidade, racionalidade e atemporalidade, é simbolizada e inspirada (também) na representação do corpo masculino nu, que “representa” a simplicidade e a isenção de adornos, em contraste com a figura feminina, mascarada pela artificialidade e “maquiada” pela ornamentação (Lico, 2001).

As paredes brancas, inspiradas em hospitais, eram apreciadas pelos arquitetos do movimento, que relacionavam a cor a ambientes limpos, saudáveis e morais. Segundo Wigley (2020) o “branqueamento” defendido por arquitetos no início do século passado representava o processo de “purificação” e limpeza não apenas da arquitetura, mas também da sociedade, corpos, mentes e dos pensamentos humanos. Assim, entende-se o “branco” além de uma cor e um conceito visual, mas um modo de remover excessos e alcançar a simplicidade e a essência, produzindo imagens de formas e pessoas “puras” e “limpas”, que refletissem saúde e ordem.

Com isso, associar o branco a tais características, torna a ornamentação o oposto, entendendo-a como “suja” e “turva”, assim, que deveria ser evitada, pois abrigava poeira e ofuscava a visão, não apenas de forma física, mas também metafórica. Desse modo, Le Corbusier defende o “branqueamento” dos espaços como modo possibilitador de uma “limpeza interna”, capaz de aumentar a moral da sociedade, como ratifica no trecho seguinte.

32 “Even building materials can claim relevance in the process of gendering architecture. A building’s architectural integrity is derived from the masculinization of its materials and culturally-prescribed/connoted manly attributes such as austerity, authenticity, and permanence. Wood paneling is conventionally used for sheathing recreational and professional interiors—men’s clubs, bars, law courts, corporate board rooms—which are codified as ruggedly masculine. Masculine properties of being hard, cold, and crystalline are similarly attributed to glass, steel, and stone. The use of applied ornament in order to fabricate a masculine environment are reduced to its inherent qualities and barest essential, adhering to the dictum less is more masculine.”

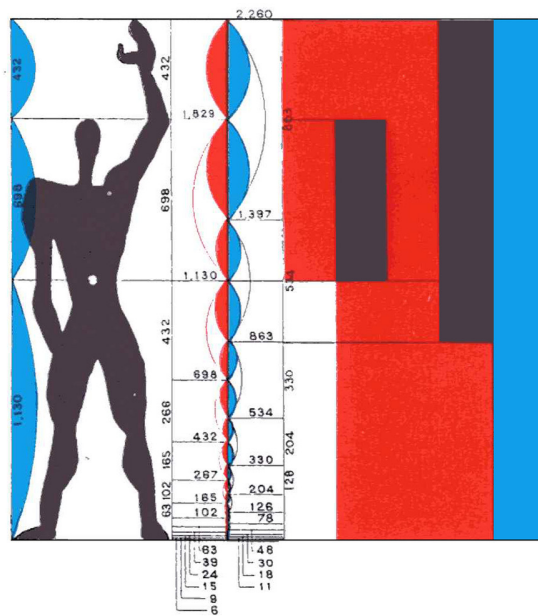


Imagem 41 | Le Modulor, Le Corbusier

Imagine os resultados da Lei do Ripolin³³ Cada cidadão é obrigado a substituir suas cortinas, seus damascos,³⁴ seus papéis de parede, seus estênceis, por uma camada simples de tinta branca. Sua casa se torna limpa. Não há mais cantos sujos e escuros. Tudo é mostrado como é. Então, vem a limpeza interior, pois o curso adotado leva a se recusar a permitir qualquer coisa que não seja correta, autorizada, intencional, desejada, planejada: nenhuma ação antes do pensamento. Quando você está rodeado de sombras e cantos escuros, você se sente em casa apenas até as bordas nebulosas da escuridão que seus olhos não conseguem penetrar. Você não é o mestre em sua própria casa. Uma vez que você tenha aplicado ripolin em suas paredes, você será mestre de si mesmo (Le Corbusier, p.188 apud Wigley, 2020).³⁵

Como exemplo desses elementos simbólicos, Lico (2001) refere-se ao branco das paredes modernistas — limpas, despidas de ornamentos, “puras”, associadas à “lógica e verdade” masculina, em oposição à figura feminina, relacionada ao ornamento e aos excessos — e ao Le Modulor, escala antropométrica desenvolvida por Le Corbusier, proporcionada a partir do arquétipo masculino (Lico, 2001).

O modelo de medida Le Modulor, desenvolvido por Le Corbusier em 1943, surge a partir de estudos do arquiteto para dimensionar a casa ao habitante. O arquiteto cria um sistema de medidas, baseado em estudos precedentes, na proporção áurea e na sequência de Fibonacci, procurando a relação matemática entre o corpo humano e a natureza. A fim de encontrar uma medida harmônica e universal que permitisse construções padronizadas e que correspondessem ao homem do século XX, ele desenvolveu inicialmente a figura masculina “imaginária” com 1,75 m de altura (dimensão média do homem francês e do próprio arquiteto), adaptando o modelo sete anos mais tarde para uma altura de 1,83 m (Ferreira, 2016; Silva, 2014).

A altura dos olhos foi a mais importante no desenvolvimento do módulo, a fim de demonstrar a relação do homem com o espaço a partir da visão (ver, observar e vigiar) (Ferreira, 2016; Silva, 2014). No entanto, o modelo apresentado a partir do protótipo de corpo masculino traz a ideia de que o homem representa o “neutro” e o “universal”, demonstrando que, apesar da intenção de representar a “sociedade” do século XX e adaptar antigos modelos ao contexto da época, ainda é

33 O arquiteto utiliza de forma simbólica a expressão “Lei do Ripolin”, referindo-se à marca de tinta “Ripolin”, criada no final do século XIX, com propriedades anti-bacterianas e muito utilizada em hospitais (Wigley, 2020).

34 Tipo de tecido

35 “Imagine the results of the Law of Ripolin. Every citizen is required to replace his hangings, his damasks, his wall-papers, his stencils, with a plain coat of white ripolin. His home is made clean. There are no more dirty, dark corners. Everything is shown as it is. Then comes inner cleanness, for the course adopted leads to refusal to allow anything at all which is not correct, authorized, intended, desired, thought-out: no action before thought. When you are surrounded with shadows and dark corners you are at home only as far as the hazy edges of the darkness your eyes cannot penetrate. You are not master in your own house. Once you have put ripolin on your walls you will be master of yourself.”

o corpo masculino que representa a “totalidade” (Ferreira, 2016; Arellano, 2019). Como ratifica Arellano (2019) no trecho abaixo.

Não é necessário ser um especialista em arquitetura ou anatomia para deduzir que a medida do modulator aludia ao corpo de um homem caucasiano de 1,83 metros que aparecia constantemente nos filmes de Hollywood, nas revistas ou na televisão - o que nos da algumas pistas de como se consumia a arquitetura neste momento e sobre sua relação com o espetáculo. Era de se esperar que este corpo representasse um percentual muito pequeno da população do mundo (Arellano, 2019, s/n).

Assim, por meio do uso de padrões de medidas, a arquitetura, de modo inconsciente, projeta o corpo do observador no espaço ou no objeto observado. Desse modo, à medida que o corpo experiência o ambiente, sensações são-lhe possibilitadas. Assim, a arquitetura torna-se palco e espelho da vivência existencial, refletindo questões culturais e sociais, interações e representações, mudanças e permanências, poder e identidade, de modo a manifestar de forma abstrata e metafórica conceitos e dinâmicas da sociedade. Além disso, o espaço também reflete às próprias experiências e sensações de quem o projetou, tornando-se uma comunicação direta entre o corpo que o experimenta e o arquiteto (Pallasmaa, 2011).

Com isso, códigos formais e culturais mantiveram-se na teoria e prática arquitetônica por séculos, perpetuando estruturas de poder, sobretudo a partir da subjetividade da representação masculina no espaço, que representa o corpo masculino como observador e utilizador do ambiente, moldando locais a partir de experiências e atividades corpóreas do homem. Assim, como a antropometria, a utilização de determinados materiais construtivos carregam significados e características relacionadas à determinado gênero, e permeiam, mesmo que de forma inconsciente, o ambiente construído, fortalecendo o poder dominante. Dessa forma, os corpos e as experiências femininas são sub-representados nas estruturas espaciais, marginalizando a apropriação e vivência delas no ambiente construído e relacionando elementos simbólicos relacionados à feminilidade como excessivos, artificiais e “desnecessários” (Lico, 2001).

3.3. Arquitetura e a óptica: os eixos visuais e as janelas

Os eixos visuais, perspectivas e ilusões de óptica desempenham um papel recorrente no desenho da arquitetura. O controle visual e a observação voyeurística³⁶ são temas de discussões recentes, ganhando mais importância na era moderna. De acordo com Michel Foucault, “o olhar que vê é o olhar que domina” (Foucault, 1998, p.45 apud Ferreira, 2016, p.59), assim, o olhar do observador denota curiosidade, interesse e indagação, expondo e tornando vulnerável o sujeito observado. Portanto, a subjetividade possibilitada pelo olhar, para a criação de relações entre sujeito e objeto, vigilância e privacidade, tornou-se uma ferramenta poderosa utilizada na arquitetura, reforçando os ideais do período (Kuhlmann, 2013).

A arquitetura é o palco onde a subjetividade humana é concretizada e encenada. A organização de corpos, objetos e materiais no espaço influencia a experiência e a interação no/do espaço, bem como a relação do sujeito observador e do objeto observado. A “organização da espetatorialidade”, ou seja, o modo como a experiência do espectador/observador é moldada e como ele interage com o objeto de observação, pode reforçar os estereótipos de gênero em espaços arquitetônicos. Isso

36 Voyeur: palavra francesa que significa “ver”, assim: aquele que vê. (Dicio, s/n) - <https://www.dicio.com.br/voyeur/>

Voyeyrismo: “Curiosidade doentia em relação ao que é privado ou íntimo”. (Michaelis, s/n) - <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=voyeyrismo>



Imagem 42 | "Woman at the window", Caspar David Friedrich, 1822

ocorre porque alguns ambientes conferem à figura masculina uma “autoridade visual panóptica”, permitindo que eles tenham um “poder visual de vigilância” sobre outros indivíduos, que são observados como “objetos de prazer visual”. Assim, a arquitetura pode reforçar relações de poder e opressão, onde o olhar do sujeito observador objetifica e controla o olhar do sujeito observado (Lico, 2001).

Nessa perspectiva, o olhar e as relações visuais transformam-se em um mecanismo para a construção da interação entre o sujeito que observa e o objeto que é observado, sua relação com a habitação, seus habitantes e o mundo exterior. Ao considerar a aplicação desses recursos visuais no espaço, a janela configura-se como um elemento domesticado que estabelece eixos visuais, regula a influência exterior no espaço interior da habitação e controla a exposição do lar ao domínio público, determinando quem será o observador e quem será observado. Portanto, a janela torna-se um instrumento de poder, influenciando as dinâmicas que se estabelecem a partir dela (Ferreira, 2016).

Pallasmaa (2014) apresenta uma visão das diferentes partes da casa, entendendo que elas ecoam no corpo humano. As janelas, nessa perspectiva, são os delicados olhos da casa, que contemplam o mundo e observam o sujeito no exterior. Elas selecionam e preveem a paisagem, de maneira análoga aos olhos humanos. Moldam e enfocam a visão, direcionando o olhar para aspectos específicos da paisagem e tornando cenários e vistas mais intensos e significativos. Portanto, a vista através de uma janela é direcionada, escalonada e expressiva, de modo que o mundo observado através dela é amansado e domesticado.

Assim, de acordo com Pallasmaa (2014), a casa oferece abrigo e proteção ao sonhador, mas somente as janelas permitem-lhe sonhar com liberdade. Com isso, a janela possibilita ao observador uma experiência visual que estabelece uma ligação entre o espaço interior e o exterior, convertendo a imagem em uma vivência arquitetônica autêntica. Por essa perspectiva, a posição da janela em uma residência, além de cumprir a sua funcionalidade para permitir a entrada de luz no ambiente, é uma escolha que retrata o desejo do arquiteto de quem deve ser o sujeito observado por meio dessa relação do interior da casa com o mundo externo.

Ferreira (2016) aponta a janela como meio de intermediação, que retrata a transição, a mudança e o limiar, marcando um início e um fim. Por um lado, serve como fronteira entre interior e exterior; público e privado, sendo compartilhada pelas duas esferas e, portanto, sendo capaz de retratar as realidades e retóricas arquitetônicas que acontecem entre a casa e a cidade. Por outro lado, é a peça que separa o distante do próximo, o certo do incerto, a revelação da intimidade. Kuhlmann descreve como a janela torna-se um instrumento de poder: “Em arquitetura, lidar com eixos visuais

e o poder visual associado tem assumido um importante papel. Nesse contexto, podemos especular sobre o significado da janela como instrumento óptico de poder” (Kuhlmann, 2013, p.155).³⁷

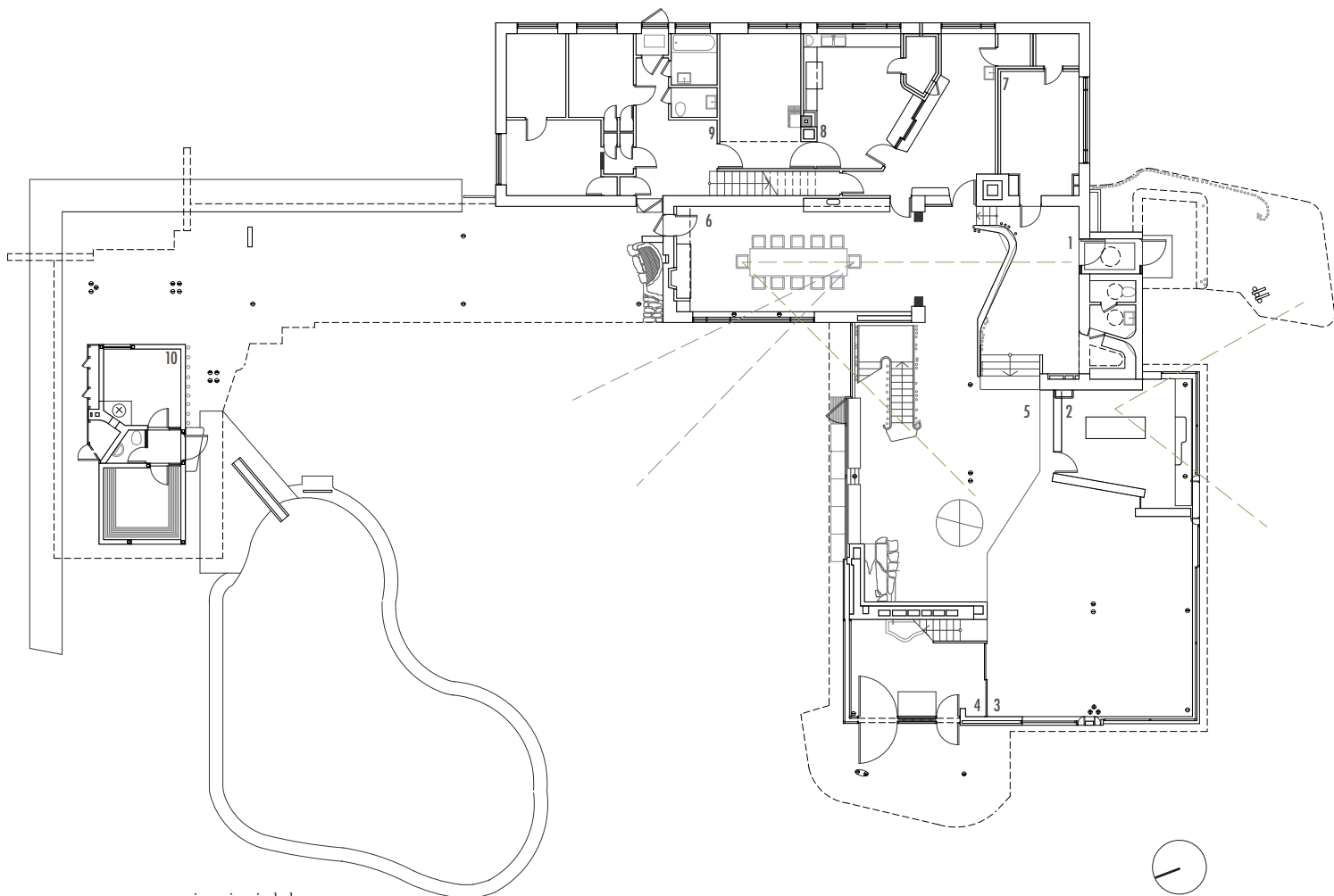
Portanto, através das janelas e dos eixos visuais, a arquitetura desempenha o papel de representar e expressar valores culturais no espaço construído. Graças aos elementos da arquitetura, é possível destacar ou obscurecer determinadas atividades e experiências que ali acontecem. Desse modo, a arquitetura desempenha um papel importante na expressão de poder, pois a experiência física e visual do espaço construído pode influenciar o modo como o corpo percebe, integra-se e relaciona-se com determinado ambiente. Com isso, o espaço arquitetônico é uma representação na qual a função e a imagem são elementos conectados e sobrepostos, criando e comunicando significados que influenciam a experiência corpórea e visual daqueles que integram o espaço construído (Friedman, 1998). Nessa perspectiva, de acordo com Colomina (2023), a arquitetura não é apenas um palco para o sujeito observador, mas um mecanismo que o produz, precedendo e moldando o indivíduo.

37 “In architecture, dealing with the axes of view and the associated visual power has played an important role. In this context, we can speculate about the original meaning of a window as an optical instrument of power.”

Villa Mairea - Alvar e Aino Aalto

O arquiteto finlandês Alvar Aalto (1898-1976) foi um dos pioneiros do modernismo em seu país e no mundo. Contudo, além desse movimento, o arquiteto incorporou na sua obra tradições nórdicas e a integração com a natureza, visando projetar espaços que proporcionassem bem-estar ao utilizador (Ferreira, 2016). Até os dias atuais, críticos da arquitetura referem-se à sua obra como “humana” e “natural”. No entanto, de acordo com Kuhlmann (2013), tais características não podem ser facilmente definidas, tornando-se termos que possuem “significados flutuantes” na linguagem. Isso significa que são palavras e termos que possuem fatores significativos, mas que são difíceis de serem definidos e atribuídos a um significado específico. Portanto, a autora analisa os fatores da obra de Aalto que, nos dias atuais, seriam importantes para uma obra ser considerada “humana” e “social”, pois, de acordo com a autora, uma “arquitetura humana” não deve ser uma representação de “autoridade” e sim de igualdade.

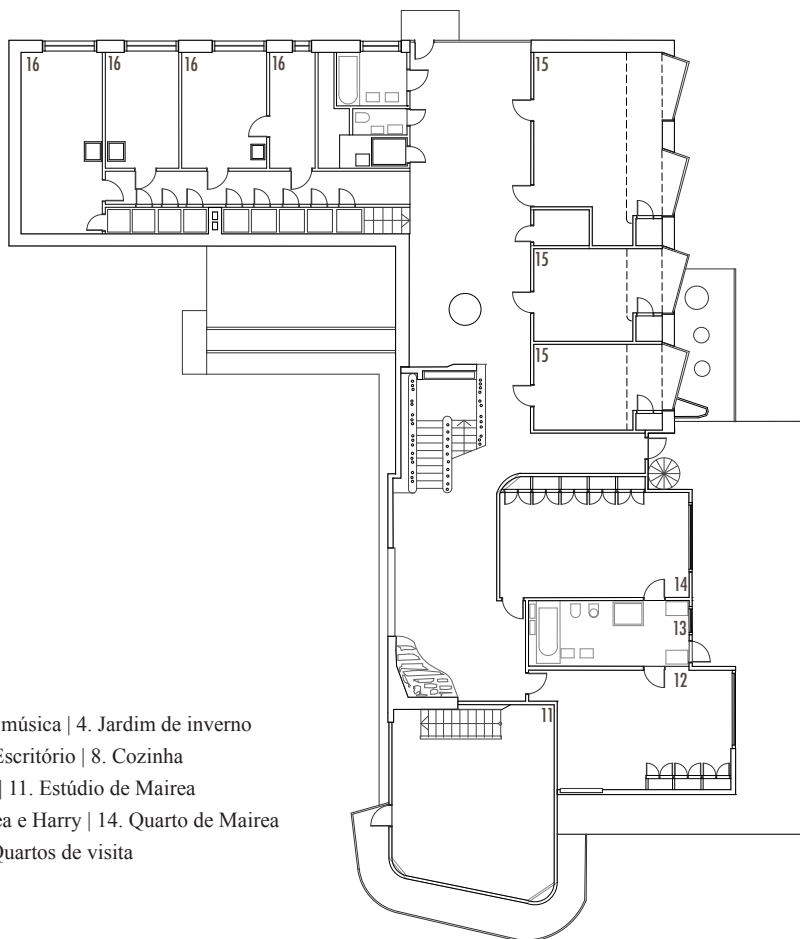
Durante os anos de 1937 a 1939, Aalto desenvolveu, ao lado de sua esposa Aino Aalto (1894-1949), o projeto da residência unifamiliar “Villa Mairea” em Noormarkku, na Finlândia. O projeto seria a residência de verão de um importante casal que fazia parte da elite do país: Harry e Mairea



--- eixos visuais do homem
 - - - eixos visuais da mulher

térreo
 escala 1:200

1. Entrada | 2. Biblioteca de Harry | 3. Sala de música | 4. Jardim de inverno
 5. Sala de estar | 6. Sala de jantar | 7. Escritório | 8. Cozinha
 9. Área e quartos de serviço | 10. Sauna | 11. Estúdio de Mairia
 12. Quarto de Harry | 13. Casa de banho de Mairia e Harry | 14. Quarto de Mairia
 | 15. Quartos das crianças | 16. Quartos de visita



primeiro pavimento
 escala 1:200

Gullichsen e seus três filhos. Localizada numa colina isolada e próxima à baía na foz de um rio, a casa era cercada por pinheiros, e a natureza compôs o projeto no qual o arquiteto explorou as luzes, cores e materiais nos ambientes. O projeto se desenvolve em uma planta em “L”, onde a arquitetura modernista encontra elementos vernaculares, sendo permeada pela natureza e pela linguagem orgânica (Ferreira, 2016).

O piso térreo é espaço para a sala de jantar, na posição mais importante da casa. Na tradicional casa burguesa, possui um importante fator simbólico, sendo espaço para o ritual de encontro e compartilhamento da família. Na sala de jantar projetada pelos arquitetos, não apenas o fator simbólico é representado, mas também o funcional, marcando a reprodução dos tradicionais papéis de gênero (Kuhlmann, 2013). Harry, o “chefe” da família, ocupa o topo da mesa, que além do significado simbólico, onde atrás do seu assento há uma lareira e a porta de acesso ao jardim — elementos que podem ser interpretados como poder e liberdade —, funcionalmente torna-se observador e “vigia”, controlando, através do olhar, a entrada da casa, a sala de estar e, através da vista da janela lateral, a área externa. Maireia, no assento que ocupa a outra extremidade da mesa, está de costas para a porta principal e a sua visão como observadora está voltada para a área externa e os elementos “naturais e tradicionais”, como o jardim, a piscina e a sauna; a porta mais próxima a ela é o acesso à cozinha (Herdeg, 1983).

Além disso, outros cômodos da casa confirmam o controle masculino pelos eixos visuais e pelas janelas. A biblioteca (e escritório) de Harry, feita em madeira, que pode, simbolicamente, representar a nobreza e formalidade do homem, está posicionada próxima à entrada principal da casa e marcada por uma grande janela, tornando-o observador do espaço, de modo que “ninguém pode entrar ou sair da casa sem ser visto” (Kuhlmann, 2013, p.11).³⁸ Assim, os eixos visuais proporcionados a ele permitem que ele visualize toda a área social do piso térreo. No pavimento superior, onde está localizada a área íntima da família e um quarto de visitas, a hierarquia do gênero masculino é confirmada pela posição do quarto de Harry, que fica ao lado do estúdio de Maireia e após os quartos das crianças e de sua esposa, estabelecendo à mãe a posição intermediadora entre o pai e os filhos.

Em contraste, os aposentos de Maireia na casa estão voltados para o interior da área privada. A janela do seu jardim de inverno, no piso térreo, se estende através de uma grade metálica, permitindo a entrada de luz natural, mas impossibilitando uma vista limpa da área externa. A partir desse jardim, uma escada dá acesso ao estúdio da pintora, que também pode ser acessado por meio de uma pequena porta no pavimento superior. O estúdio, com pé-direito alto, permite que a galeria seja acessada a partir de uma pequena escada dentro do espaço. Tal distribuição espacial faz com que a mulher possa ser “escondida” do restante da casa, onde, do ponto mais alto, ela

38 “no one could enter or leave the house unseen.”



Imagem 43 | Biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939

Imagem 44 | Biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939

Imagem 45 | Sala de jantar, Villa Mairea, 1937-1939

era a “guardiã do lar”, ou seja, cuidadora dos ambientes internos. Para isso, a janela interior do estúdio está direcionada ao pátio interno, assim como a porta da varanda, onde ambos os elementos aproximam-na da natureza, mas o único modo de sair do estúdio é sob o controle masculino (a partir do jardim de inverno no térreo, localizado em frente à biblioteca e do primeiro pavimento, ao lado do quarto de Harry) (Kuhlmann, 2013).

O estúdio de Mairea pode ser interpretado como uma “representação da natureza”. A partir do volume formado pelas madeiras orgânicas que compõem a fachada exterior do ambiente — a qual é mais alta do que o restante do edifício, definidas por Kuhlmann (2013) como “coroa orgânica” (p.11) — sobre os pilotis brancos (que não possuem função estrutural) e remetem às árvores de bétula, o ambiente pode ser associado a uma grande árvore. Desse modo, simbolicamente, assim como na era vitoriana, Mairea é associada e vista como parte da natureza. A autora destaca que, se por um lado, o ambiente isolado evidencia a artista e seu trabalho, por outro, pode ser entendido como uma “prisão” (comparando-a ao conto da mitologia grega de Danae e ao conto de fadas de Rapunzel).

A partir dessa perspectiva, as janelas projetadas pelos arquitetos tornam-se mais do que elementos de abertura para o lado externo da residência. As suas disposições nos ambientes e os eixos visuais alcançados através delas podem conferir aos habitantes diferentes vistas e percepções do mundo exterior, proporcionando-lhes sensações opostas, como autoridade e superioridade ou submissão e vulnerabilidade, além de refletir sentimentos pessoais em relação ao interior, como controle e domínio ou isolamento e reclusão. Assim, a relação das janelas da Villa Mairea e a compreensão de Aalto sobre o ato de “habitar” — influenciado pela natureza circundante e pela natureza humana — são agentes que também refletem o modo como as pessoas se relacionam e percebem seus corpos no ambiente interno. Portanto, o elemento arquitetônico é um instrumento de poder que pode refletir (e reforçar) os tradicionais papéis e desigualdades de gênero (Ferreira, 2016).

Assim, os questionamentos de Kuhlmann (2013) sobre o significado de uma arquitetura “humana” e “social” tornam-se compreensíveis quando se considera que, embora a emergência dos novos valores da vida “moderna” em um período de mudanças históricas e sociais, a residência, projetada a partir da prática modernista, carrega os valores da família burguesa do século anterior. A autoridade e vigilância de Harry sobre Mairea são marcadas em diversos pontos da casa, como afirma Herdeg: “O par de analogias formais/simbólicas, representado pela diferença entre as

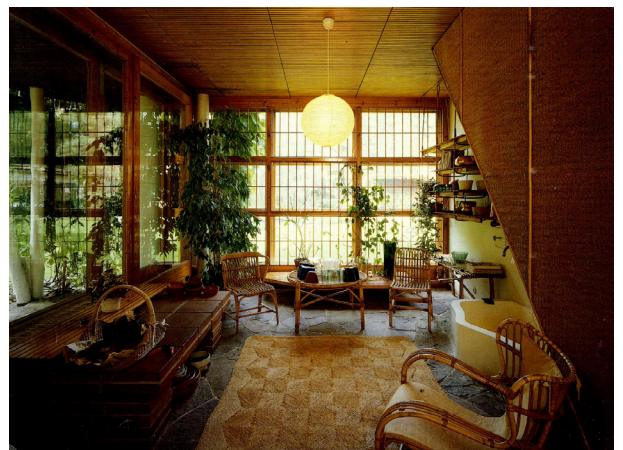


Imagem 46 | Estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939

Imagem 47 | Estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939

Imagem 48 | Jardim de inverno de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939

percepções do pai e da mãe da sala de jantar e, além disso, da casa como um todo, parece estar filosoficamente e socialmente enraizado nas tradições da família burguesa” (Herdeg, 1983, p.32).³⁹

Por fim, Kuhlmann questiona se Alvar e sua esposa Aino projetaram a residência de modo a organizar os papéis de gênero de forma intencional ou se as escolhas dos arquitetos foram espontâneas e descomprometidas com relações de poder. Além disso, mesmo que as escolhas do projeto fossem intencionais, não se pode afirmar que, por exemplo, Harry tornava-se observador da casa e de sua esposa quando estava em seu escritório ou que Maireia sentia-se vigiada pelo marido ao entrar ou sair de seu estúdio. De acordo com Kuhlmann (2013), para essa análise é necessário considerar que, por vezes, uma arquitetura pode “determinar e representar determinadas atitudes e papéis de gênero, e em outras, abrigar as pessoas sem ter tais significados em mente”. Portanto, o significado do projeto da Villa Maireia, mesmo sendo analisado como uma forma de representação das relações de poder de gênero, pode ser tido como ambíguo.

Do mesmo modo, pode-se considerar a denominação do caráter “natural” que o projeto recebia de críticos. Assim, esta casa, frequentemente vista como uma “transição” e “reflexo” orgânico da natureza local, pode ser, na realidade, uma combinação das influências arquitetônicas de Aalto, onde o modernismo corbusiano encontra-se com tradições nórdicas e outros elementos de interesse do arquiteto. Portanto, a descrição de uma arquitetura como “natural” pode ser entendida como uma interpretação subjetiva e metafórica. Por outro lado, os significados sociais, culturais e históricos são incorporados pela arquitetura, representando e influenciando dinâmicas e organizações sociais (Kuhlmann, 2013).

Dessa forma, a análise da Villa Maireia exemplifica a complexidade das relações de gênero na arquitetura. Por meio da disposição das janelas e dos eixos visuais, o projeto de Alvar e Aino Aalto reflete os valores e as dinâmicas de poder da sociedade da época, ao mesmo tempo em que questiona a intencionalidade dessas escolhas e sua influência nas vidas dos habitantes. Essa ambiguidade demonstra como a arquitetura pode ser um reflexo e, ao mesmo tempo, um agente de mudança nas relações de gênero, destacando a importância de uma abordagem crítica e sensível à questão de gênero na prática arquitetônica contemporânea.

39 “The pair of formal/symbolic analogs represented by the difference between the father’s and the mother’s perceptions of the dining room and, beyond it, the house as a whole, appears to be philosophically and socially rooted in the traditions of the bourgeois family.”

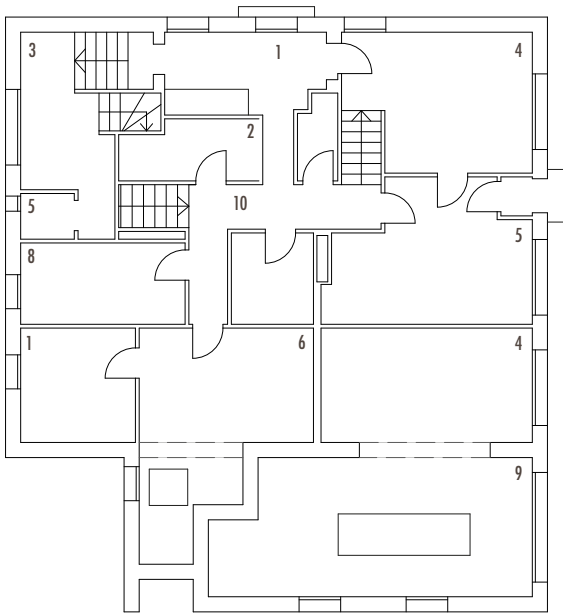


Imagem 49 | Exterior com vista para entrada principal e biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939
Imagem 50 | Exterior com vista para piscina, jardim de inverno no térreo e estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939

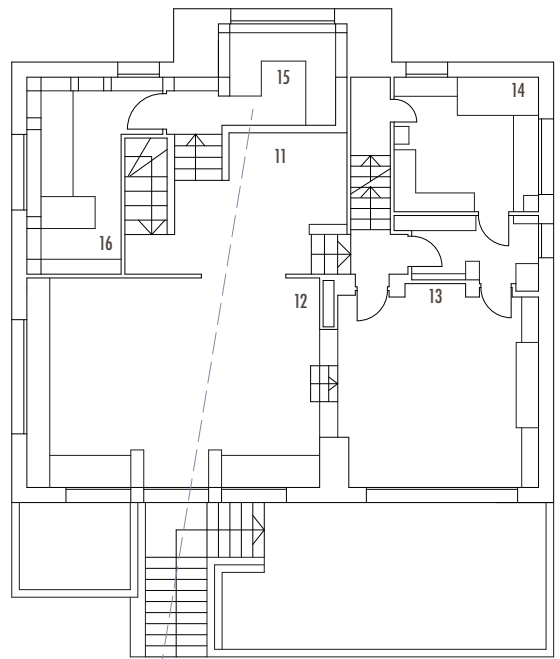
Villa Moller - Adolf Loos

Adolf Loos (1870-1933) nasceu no Império Austro-Húngaro. Antes mesmo da Grande Guerra, em 1908, o arquiteto publicou o livro “Ornamento e Crime”, no qual defendia uma estética mais simples e funcional, argumentando que o excesso de ornamentos era prejudicial ao progresso da sociedade e uma manifestação de decadência cultural. Como um dos pioneiros do movimento moderno, acreditava numa arquitetura funcionalista, na qual a forma deveria refletir a função do edifício. Loos foi precursor do “Raumplan”, um método de projetar o espaço com base em sua relação tridimensional. Dessa forma, os cômodos de uma casa são projetados em diferentes níveis e alturas de pé-direito, de acordo com a função do ambiente e suas necessidades. Por exemplo, uma sala de jantar requer um pé-direito mais alto do que uma despensa, criando atmosferas diversas, mas inter-relacionadas. Conforme Colomina (2023) destaca, considerar os “camarotes”⁴⁰ (Raumplan)

40 O Raumplan, referido como “Zimmer der Dame” na Villa Moller, é literalmente traduzido do alemão para o português como “quarto/salão da senhora”. No texto de Beatriz Colomina, “The Split Wall: Domestic Voyeurism” presente em seu livro “Sexuality and Space” de 1992, a expressão “theater box” é utilizada para descrever o espaço em questão. Na edição em português de seu livro “Arquitetura, Sexualidade e Mídia,” publicado no Brasil em 2023 pelas editoras Escola da Cidade e Martins Fontes, o termo “theater box” é traduzido como “camarote”.

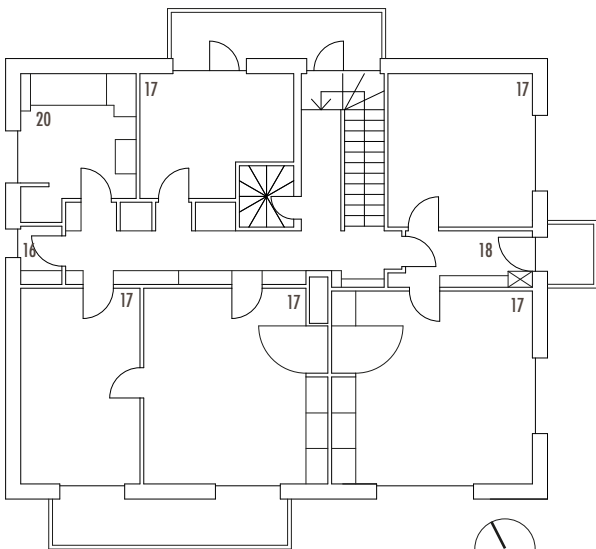


térreo
escala 1:200

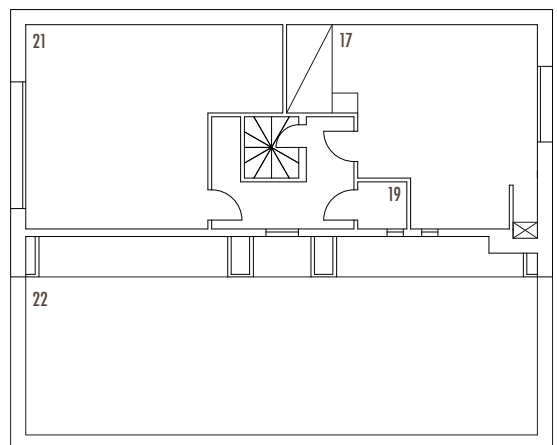


primeiro pavimento
escala 1:200

--- eixos visuais a partir do Rauplan



segundo pavimento
escala 1:200



terceiro pavimento
escala 1:200

1. Entrada | 2. Dispensa | 3. Armário | 4. Quarto do porteiro | 5. Cozinha de serviço | 6. Garagem | 7. Lavanderia
 8. Quarto de serviço | 9. Espaço para limpeza | 10. Acesso para porão | 11. Sala de estar | 12. Sala de música | 13. Sala de almoço
 14. Cozinha | 15. Salão feminino/Rauplan | 16. Estúdio | 17. Quarto | 18. Escritório | 19. W.C. | 20. Casa de banho
 21. Atelier | 22. Terraço

de Loos apenas como economia de espaço e dinâmica espacial negligencia a sua dimensão psicológica, que pode proporcionar intimidade e controle no interior doméstico, estabelecendo relações de poder.

Entre 1927 e 1929, o arquiteto projetou a Villa Moller em Viena, na Áustria, para o casal Hans e Anny Moller. O projeto de habitação unifamiliar se desenvolve em planos, proporcionando uma experiência quase labiríntica. O visitante, ao seguir caminhos circulatórios lineares, frequentemente se volta para o espaço que acabou de percorrer, em vez de olhar adiante ou para o exterior. Isso se deve à função estrutural das paredes internas e contínuas que isolam os ambientes em diferentes pavimentos. No entanto, devido aos recortes estrategicamente posicionados pelo arquiteto, são criados eixos visuais limitados (Cronin, 2018).

Colomina (2023) destaca a ênfase de Loos na importância do arquiteto sentir primeiro o efeito desejado que o espaço deve provocar no utilizador e, em seguida, visualizá-lo em sua mente. Portanto, a primeira tarefa do arquiteto é projetar um espaço que corresponda ao “efeito” desejado no ambiente, para depois projetá-lo estruturalmente. Isso torna o espaço projetado pelo arquiteto não apenas “sensível”, mas também “significativo”, tornando-se “independente” de seu utilizador, uma vez que foi cuidadosamente elaborado para criar uma sensação específica. Assim, o morador interage com o ambiente construído, mas não o domina completamente.

A relação entre o exterior e o interior da Villa Moller é marcada pela distinção entre as esferas públicas e privadas, delineando a divisão entre a vida social e a vida íntima dos habitantes. Loos se referia à roupa como a máscara do homem moderno; o mesmo princípio se aplica ao projeto de suas residências, nas quais ele enfatizava que o exterior deveria ser discreto, enquanto toda a riqueza deveria ser concentrada no interior. Portanto, as fachadas externas da Villa Moller, compostas por paredes e janelas relativamente pequenas, ocultam a intimidade da família. Dessa forma, o exterior da residência age como uma máscara para o homem moderno, protegendo-o e ocultando-o da vida na cidade. No entanto, de acordo com Wigley (1992), essa mesma máscara que protege o homem do caos na esfera pública pode ser usada para controlar a mulher dentro desse espaço. O autor, por meio de estudos do espaço doméstico, apresenta o texto de Leon Battista Alberti de 1485 para compreender a relação entre o espaço doméstico e as estruturas de poder, interpretando que,

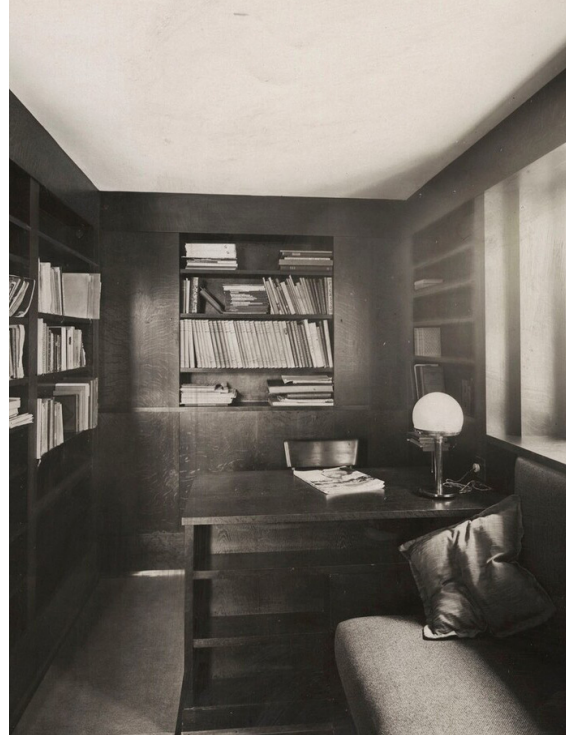


Imagem 51 | Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929
Imagem 52 | Estúdio, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929
Imagem 53 | Exterior, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929
Imagem 54 | Sala de música, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929

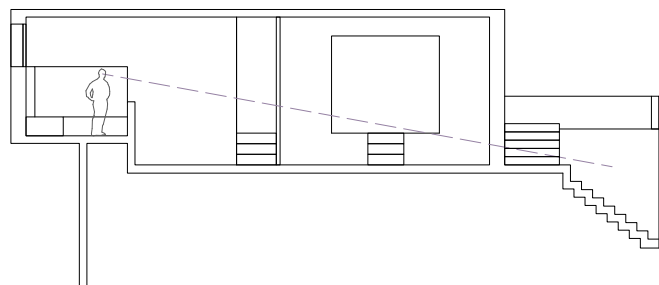
Seu quinto livro, ao discutir o design de casas “privadas”, contém uma referência explícita à cumplicidade da arquitetura no exercício da autoridade patriarcal ao definir uma interseção específica entre uma ordem espacial e um sistema de vigilância que se baseia na questão de gênero. As mulheres devem ser confinadas profundamente em uma sequência de espaços o mais distante possível do mundo exterior, enquanto os homens devem ser expostos a esse mundo exterior. A casa é literalmente compreendida como um mecanismo para a domesticação de mulheres (de mente delicada e patologicamente incorporada) (Wigley, 1992, p.332).⁴¹

Para isso acontecer, Wigley destaca que as fachadas eram densas e com poucas aberturas. O isolamento dos ambientes interiores, estruturados a partir de suas paredes periféricas, criava um caminho circulatório linear composto por espaços fechados, com pouca ou nenhuma transparência, permitindo que a mulher estivesse sob vigilância (Wigley, 1992). Esse modelo de isolamento de ambientes pode ser identificado na Villa Moller, onde a espessura grossa e densa das paredes externas, com poucas aberturas para o exterior, serviam como uma “máscara” para separar e isolar a vida pública da vida privada. A planta labiríntica controlava o movimento dos habitantes. As janelas, frequentemente cobertas por cortinas e/ou posicionadas atrás de sofás, direcionavam o olhar para o interior da casa. As paredes internas orientavam e condicionavam o caminhar no espaço, apresentando algumas transparências e eixos visuais pré-determinados pelo arquiteto (Cronin, 2018).

Loos, de acordo com Le Corbusier, definia a janela como um elemento para a entrada de luz natural: “Loos afirmava-me um dia: ‘Um homem culto não olha pela janela; sua janela é de vidro fosco; ela está lá apenas para proporcionar luz, não para deixar o olhar passar’” (Le Corbusier, 1925 apud Colomina, 2023, p.19-23). Segundo a autora, essa frase é evidenciada nos interiores de Loos, pois a visibilidade através das janelas não era apenas dificultada pelos vidros foscos ou cobertos por cortinas translúcidas, mas também pela organização espacial e o arranjo do mobiliário embutido, como os sofás posicionados abaixo das janelas, que direcionavam o ocupante a observar o espaço interior ao sentar-se de costas para elas.

Além disso, o camarote feminino, denominado por Loos como “salão feminino”, era posicionado após uma sequência de espaços de convivência, como a sala de música e a sala de jantar, na periferia da residência, onde o volume projetava-se na fachada e entrada principal da casa. Ao subir as escadas do salão, o sofá encontrava-se de costas para a janela, cercado por uma estante de livros que sugeriam conforto ao ambiente. A janela coberta por uma cortina translúcida tinha acesso dificultado pelo móvel, mas a luz marcava o espaço, cumprindo a função evidenciada por

41 “Its fifth book, when discussing the design of “private” houses, contains an overt reference to architecture’s complicity in the exercise of patriarchal authority by defining a particular intersection between a spatial order and a system of surveillance which turns on the question of gender. Women are to be confined deep within a sequence of spaces at the greatest distance from the outside world while men are to be exposed to that outside. The house is literally understood as a mechanism for the domestication of (delicately minded and pathologically embodied) women.”



— — — eixos visuais a partir do Raumplan

corte esquemático
escala 1:200

Imagem 55 | Salão feminino/Raumplan, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929

Loos. Assim, ao ocupar o ambiente, Anny poderia controlar o interior de sua casa, enquanto era ocultada pela transparência da cortina e pela luz vinda da janela. No entanto, o único eixo visual a partir desse espaço exigia um olhar para o interior, que, a partir do salão elevado, percorria a sala de estar e a sala de música, antes de se abrir para o jardim nos fundos da casa. Portanto, a vista externa dependia da vista interna (Colomina, 2023).

Segundo Toutman (2005), o salão feminino da Villa Moller pode ser entendido como um *boudoir*. O espaço surgiu como um local para conversas íntimas e eventualmente tornou-se um espaço mais “clandestino e sexual”. No projeto de Loos, o espaço torna-se um elemento importante na residência, ocupando um local estratégico na planta, que possibilita eixos visuais para diferentes cômodos da casa. Contudo, apesar da construção feminina, o ambiente torna-se ambíguo para a mulher. O espaço, aparentemente “confortável”, era aberto e não possuía uma função definida. A posição possibilitava à mulher tornar-se observadora a partir do ambiente, mas, em contrapartida, também poderia estar sob vigilância. Ainda, é notável o contraste com a sala masculina ao lado, um estúdio fechado, utilizado para trabalhar e fumar. Assim, a autora aponta:

A absorção gradual do *boudoir* háptico e sua identidade e propósito sexuais no mundo virtual das relações espaciais e visuais da casa modernista do século XX levanta muitas questões sobre a interação entre o psiquismo masculino e feminino, logos masculino e eros feminino, e o desejo na formação da espacialidade modernista, sugerindo um erotismo implícito, a interação modernista entre estrutura e espaço (Troutman, 2005, p.296-297).⁴²

Desse modo, é possível observar que, apesar de Anny tornar-se observadora a partir daquele espaço, ela também poderia ser objeto de observação pelos outros moradores. Além disso, o espaço, em um ponto estratégico da casa, poderia afirmar a sua condição de mãe e esposa cuidadora, onde, a partir de um local privilegiado do espaço, ela poderia observar os outros moradores e cuidar da esfera doméstica. Colomina (2023) sugere a objetificação da figura feminina nesse espaço. Segundo a autora, o espaço, relacionado à intimidade da mulher e ao ser observada como num “palco de teatro”, há uma objetificação da pessoa que o ocupa.

42 “The gradual absorption of the haptic *boudoir* and its sexual identity and purpose into the virtual world of spatial and visual relations of the twentieth-century modernist house, raises many questions about the interaction of masculine and feminine psyche, masculine logos and feminine eros, and desire in the formation of modernist spatiality, suggesting an implicit eroticism, the modernist interplay of structure and space.”

4.0 | resultados e discussão

4.1. A influência dos modelos de produção e da Revolução Industrial no ambiente doméstico

Com o objetivo de analisar como a Revolução Industrial se refletiu no ambiente doméstico, constatou-se que, sobretudo a partir da terceira fase da Primeira Revolução Industrial, nos países que primeiro se industrializaram, ocorreram mudanças nos tecidos urbanos e, com isso, novos tipos de moradia e arranjos domésticos. Assim, devido à industrialização, novos modos de produção substituíram as manufaturas familiares, o novo trabalhador assalariado deixou o ambiente de produção doméstica e passou a trabalhar em fábricas. Entretanto, além das mudanças económicas e do novo modelo de produção, a estrutura física e social das cidades também se alterou.

Antes da Revolução Industrial e durante seus primórdios, as habitações abrigavam famílias (não apenas a família nuclear), aprendizes e serviçais, e além de ser um espaço de convívio e descanso, também era o espaço de trabalho de toda essa rede. As residências não ofereciam privacidade, pois os cômodos eram acessados diretamente por escadas, sem uma circulação central, e esses espaços tinham várias funções. Com o avanço da industrialização, o novo sistema económico e a produção em larga escala substituíram as produções familiares e a economia de subsistência, criando empregos assalariados em manufaturas e fábricas. Assim, o ambiente doméstico perdeu a sua capacidade de produção, tornando-se um espaço puramente doméstico e familiar. A busca pela privacidade, promovida pela burguesia no século XIX, levou à divisão dos espaços residenciais.

Portanto, as habitações tornaram-se espaços privados para as famílias, com cômodos específicos para diferentes funções. O sistema de circulação, que separa diferentes cômodos e serve como uma antessala, não era comum até o século XVIII, de modo que os ambientes eram acessíveis e “visíveis” por todos os residentes da casa.

Contemporaneamente, seguindo o modelo difundido no século XIX, muitas residências apresentam espaços específicos para cada função, bem como corredores e antessalas que garantem a privacidade dos moradores. No entanto, ao mesmo tempo, observa-se um aumento no modelo de “micro-apartamentos” e “estúdios” em todo o mundo. Esse modelo de habitação é desenvolvido para abrigar uma ou duas pessoas em um espaço onde a única divisão é a da casa de banho, com o quarto e a cozinha compartilhados. Na maioria das vezes, esses modelos de habitação torna-se a principal opção para morar perto dos centros urbanos, devido ao crescimento das grandes cidades e à especulação imobiliária (Barría, 2019).

É importante mencionar que, com o contexto da pandemia, o chamado “home office” popularizou-se ainda mais e tornou-se comum em diferentes sociedades, como ocorria anteriormente à Revolução Industrial, quando era comum o espaço residencial ser compartilhado com o espaço de trabalho. Segundo Cavallini (2022), no Brasil, foi possível identificar um aumento no número de pessoas trabalhando em suas residências. A percentagem passou de 4,1% em setembro de 2018 para 7,4% em junho de 2021, entre o total de trabalhadores (Cavallini, 2022). Já em Portugal, a percentagem passou de 4,8% em 2019 para 13,4% em 2020 (Caetano, 2021). O avanço tecnológico tornou essa realidade possível para diferentes tipos de trabalhos existentes anteriormente, bem como para trabalhos emergentes que surgiram devido à internet. Portanto, é possível perceber como, tanto na época da Revolução Industrial quanto na contemporaneidade, os modos de produção, influenciados pelos avanços tecnológicos, moldam e influenciam as residências e a forma como as pessoas habitam.

É importante ressaltar como a pandemia afetou a forma de habitar o espaço doméstico. Devido ao compartilhamento do espaço entre atividades produtivas e reprodutivas e à mudança na rotina, em que as pessoas passaram a ficar mais tempo em casa, a sociedade passou a prestar mais atenção ao lar e à necessidade de espaços confortáveis e flexíveis nas residências. No entanto, é fundamental salientar que o local de moradia, ao servir também como local de trabalho, nem sempre é um espaço confortável, livre de ruídos e tranquilo para trabalhar. Ao contrário de um ambiente idealizado para essa finalidade, a transição que ocorreu durante a pandemia foi rápida e não planeada. Assim, espaços não projetados para essas funções foram adaptados para servir como local de trabalho. Como resultado, a busca pelo “bem-estar” no espaço residencial motivou reformas e a busca por novas residências.

De acordo com uma pesquisa realizada pelo Ikea em 27 países, duas em cada cinco pessoas fizeram mudanças em suas casas durante a pandemia. No Brasil, pelo menos 11% da população fez alguma reforma habitacional apenas no ano de 2020 (Barreto, 2021). Além disso, 45% das reformas foram relacionadas à expansão da área de lazer, seguidas por 40% de transformações de quartos em escritórios e, em terceiro lugar, nas cozinhas (Fabro, 2021). Em Portugal, o número de reformas residenciais dobrou de 2020 para 2021 (Petronilho, 2022). Além disso, de acordo com dados do Ikea (2021), 1 em cada três habitantes portugueses fez alguma alteração em sua residência.

Além das mudanças ocorridas no século XVIII na transição do ambiente doméstico e da produção que ainda se fazem presentes, também é fundamental contextualizar o fato de os homens serem relacionados ao ambiente público e as mulheres à esfera doméstica. No século XIX, o trabalho fabril era praticamente exclusivo para os homens, enquanto as mulheres passaram a exercer atividades domésticas e o cuidado materno; assim, os homens tornaram-se responsáveis pelo trabalho produtivo (remunerado), e as mulheres, pelo trabalho reprodutivo (não remunerado, relacionado ao cuidado).

Dessa forma, o ambiente doméstico, como um espaço familiar desvinculado da produção de capital, perdeu valor social, e o trabalho feminino realizado nos lares passou a ser entendido socialmente como um ato “biológico” e de amor. Hoje em dia, muitas mulheres trabalham fora de casa, mas ainda são responsáveis pelo trabalho reprodutivo, exercendo uma dupla jornada. Segundo a ONU Mulheres, elas realizam três vezes mais trabalhos reprodutivos que os homens; no entanto, essa desigualdade foi acentuada durante a pandemia. Em relação ao cuidado com os filhos, a carga horária destinada passou de 26 horas por semana para 31 horas durante a pandemia (UN Women, 2020). Esses dados refletem como, apesar da evolução social e dos direitos conquistados, a desigualdade feminina é estrutural na sociedade. “Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado.” (Federici, 2019, p.40)

4.2. A habitação como reflexo de relações sociais e culturais: segregação social, sociedade patriarcal, poder económico e cuidados higienistas.

Para identificar como os modelos habitacionais do século XIX reafirmam os valores emergentes (segregação social, sociedade patriarcal, poder económico, cuidados higienistas), constatou-se que, sobretudo a partir dos exemplos das habitações da era vitoriana (período em que o Reino Unido era governado pela Rainha Vitória), apresentam-se novos modelos de habitação que surgiram na Europa e espalharam-se para as colónias e ex-colónias de diversos países europeus. O modo de vida da burguesia era apresentado e tornava-se um “espelho” para toda a sociedade, inclusive para famílias de classes sociais mais baixas. Assim, o ideal burguês era transmitido para diversas classes sociais e moldava não apenas as habitações, mas também aspectos sociais e urbanos.

A partir do século XIX, à medida que a industrialização se intensificou e as fábricas se estabeleceram fora do espaço rural, houve um grande deslocamento populacional em direção às áreas urbanas centrais, resultando no crescimento dos centros urbanos. Como resultado, as cidades passaram a enfrentar superlotação e falta de moradias dignas para grande parte da população. Muitas famílias viviam em habitações pequenas e superlotadas, compartilhando cômodos entre vários membros da família, em espaços insalubres e com pouco ou nenhum saneamento básico. Muitos viviam em condições precárias, agravadas pela baixa qualidade da construção dos locais onde moravam.

Simultaneamente à industrialização e às novas oportunidades económicas da época, o número de doenças contagiosas e epidemias também aumentou, afetando a população. Muitas dessas doenças eram transmitidas pelo contacto direto entre as pessoas. Como resultado, as camadas mais ricas da sociedade passaram a considerar os operários como os principais propagadores dessas doenças, justificando que suas condições de vida aglomeradas e insalubres facilitavam a propagação.

Além disso, para evitar a poluição das fábricas nos centros urbanos, o caos da superpopulação e as doenças associadas, a burguesia começou a idealizar um novo lar “ideal” em locais mais afastados das áreas mais populosas. Os burgueses mais ricos buscavam se afastar dos centros urbanos e retornar às áreas mais rurais, como subúrbios ou áreas rurais, em busca de residências maiores, mais proximidade com a natureza e mais privacidade para a família. A natureza representava purificação e sucesso para eles. Vale ressaltar que o desejo da casa suburbana burguesa, cercada por jardins, foi inspirado na vida aristocrática, onde as pessoas viviam em castelos com muitos cômodos, cercados por jardins e campos.

Portanto, a casa suburbana burguesa pode ser vista como uma inspiração em menor escala, um modelo inspirado na vida aristocrática. O número de salas e espaços internos aumentou, com cada um deles tendo um uso específico. A divisão de espaços em zonas tornou-se uma prática mais difundida, com uma divisão em áreas privadas, sociais e de serviço. Havia uma divisão social clara, onde os funcionários trabalhavam e descansavam em locais separados da família e acessavam o restante da casa por meio de escadas exclusivas para eles.

O modelo patriarcal nas residências pode ser identificado pela espacialização da habitação. As salas destinadas aos homens estavam localizadas em áreas de destaque, visíveis a partir da fachada principal da casa, em contraste com as salas destinadas às mulheres, que ficavam na parte de trás. No entanto, como observa Wiesman (1992), a casa vitoriana era uma habitação idealizada que se tornou uma “referência” para o lar, mas era um espaço que idealizava como as relações deveriam ser organizadas, por meio de códigos sociosexuais.

Os valores da era vitoriana moldaram não apenas as habitações, mas também as relações sociais, segregação de género e classe, e a estrutura interna das residências. A casa suburbana burguesa, que era baseada nos valores da época, servia de modelo para habitações mais simples, comuns entre a classe média ou média baixa. Um desses modelos era a casa geminada, que era mais simples, mas ainda se baseava no ideal burguês de habitação. Interessante notar que, enquanto a casa geminada destinava um espaço central ao salão de festas pouco utilizado, a cozinha (um espaço tradicionalmente associado às mulheres) não tinha um espaço dedicado, mas era compartilhada.

A ideologia vitoriana que moldou os tecidos sociais separando áreas urbanas e rurais no século XIX também trouxe a segregação de gênero e classe na estrutura interna das residências. A partir de exemplos como a casa projetada por Robert Kerr, é possível identificar novamente a posição de destaque dos homens na casa e a segregação de classe e gênero. Por exemplo, havia uma escada destinada exclusivamente ao uso dos funcionários. Além disso, o pavimento de serviço ficava no subsolo, um espaço mal iluminado e pouco ventilado naturalmente, que separava os espaços de serviço dos funcionários, como a cozinha e a lavanderia, do restante da casa. Parte das funcionárias, muitas delas mulheres responsáveis pelo cuidado das crianças, eram alocadas no último pavimento da habitação, um espaço de difícil acesso devido ao grande número de degraus.

No Brasil do século XX, especialmente em casas de classe média e alta, muitas residências possuíam quartos para funcionários, semelhantes à segregação social nos espaços habitacionais da era vitoriana. Esses quartos eram geralmente isolados do restante da área familiar, com janelas pequenas ou inexistentes, e frequentemente eram barulhentos. No entanto, em muitas habitações, esses espaços hoje são convertidos em escritórios, despensas ou incorporados à área da cozinha.

Passaram-se dois séculos e, ao se considerar a definição dos tecidos urbanos de muitas cidades, ainda é possível identificar o afastamento dos grandes centros urbanos como uma possibilidade para as classes mais ricas e como símbolo de posição social. Em cidades do interior do Brasil, é comum haver um fluxo populacional de pessoas mais ricas para áreas mais periféricas, em condomínios residenciais fechados, que se tornam grandes fortalezas urbanas e dentro de “altos muros”, oferecem diferentes tipos de lazer, mercado, proximidade com a natureza e “segurança”. Entretanto, em grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, tende a ocorrer o oposto: a população mais rica reside próximas aos centros (principalmente pela facilidade de locomoção) e a população mais pobre nas periferias (Possati, 2022). Tal fato comprova como os melhores locais, independentemente de serem em regiões centrais ou interioranas, são ocupados pela população das classes mais altas, que é, portanto, quem define os tecidos urbanos.

Realidade específica ocorre em Portugal nos últimos anos, devido à crise habitacional que o país vive. Grande parte da população residente e trabalhadora no país não consegue mais arcar com as altas rendas nos centros urbanos. O fluxo imigratório de “nômades digitais” (sobretudo de pessoas que recebem salários de países com pagamentos mais elevados), torna desleal o poder aquisitivo para arcar com os custos de rendas quando comparado com os habitantes que recebem salários nacionais. Nesse contexto, grande parte dos antigos residentes estão indo morar nas cidades vizinhas aos grandes centros por não conseguirem encontrar espaços com preços justos ao salário português. O distanciamento dos centros urbanos em cidades como Lisboa e Porto, não é uma escolha, mas a única alternativa para muitos residentes (Albuquerque et al., 2022).

Ainda hoje é possível identificar a diferença espacial e geográfica em habitações destinadas à classe alta e média para classe baixa. Essas últimas, geralmente, vivem em espaços superlotados, em condições precárias, sem acesso a saneamento básico, água de qualidade e em locais periféricos. Portanto, as habitações e modos de morar continuam, sendo um símbolo de status, de poder e de posição social que uma família ocupa na sociedade. Há diversos aspectos que contribuem para isso, como a localização, o bairro, o tamanho da residência e, sobretudo, a facilidade de acesso.

De forma semelhante ao século XIX, ainda é comum que pessoas habitem em condições precárias nas quais, muitas vezes, não dispõem nem mesmo de saneamento básico. Nesses casos, pessoas dividem espaços mínimos, em locais inapropriados, sem condições sanitárias e com um mínimo conforto. No Brasil, especialmente durante a pandemia, o número de pessoas da classe baixa que vieram a óbito foi superior em relação às classes mais altas. Isso ocorreu, principalmente, em função da população mais pobre viver em espaços precários que não permitiram isolamento social e não dispunham de condições para realizarem, nem mesmo, sua higiene pessoal. Somado a isso, muitas vezes, o modelo de trabalho não permitia executarem suas funções de modo remoto (Silva, 2020).

4.3. O movimento moderno e os modelos habitacionais como reflexos sociais e culturais

De modo a atingir o objetivo de identificar como os modelos habitacionais do início do século XX procuraram romper com o modelo de habitação vitoriana, apresentam-se os ideais dos arquitetos do início do movimento moderno e suas aspirações para uma nova arquitetura. Assim, arquitetos modernistas do início do século propõem a “habitação mínima” e a “máquina de habitar” como resposta, também, ao déficit habitacional causado pela Grande Guerra e que, além de romper com a ideologia anterior, desejava que os novos modos de morar fossem um reflexo de uma reconfiguração social.

Assim, os arquitetos da época procuraram alternativas aos estilos históricos precedentes, a partir de expressões artísticas referentes a sociedade e cultura daquele tempo. Era de comum interesse a utilização das inovações tecnológicas na arquitetura, possibilitadas pela industrialização, como também o desenvolvimento de espaços mais racionais e funcionais para a “nova” sociedade. Em busca desse objetivo, surgem iniciativas particulares de arquitetos e organizações coletivas como a Escola Bauhaus, fundada por Walter Gropius, em 1919, na Alemanha. Em 1923, para expor a filosofia da escola e os trabalhos desenvolvidos na academia, apresenta-se a casa “Haus am Horn”.

O Modelo Experimental desenvolvido pela Bauhaus, apresenta espaços geométricos e modulares, onde a sala de estar é o núcleo central da casa. Os espaços projetados como módulos possuem mais flexibilidade de uso, como, por exemplo, a separação da sala de estar e da sala de jantar a partir de uma porta deslizante que possibilita ao utilizador adaptações ao espaço, dependendo de sua necessidade. Em oposição, a Casa Vitoriana, apresenta diferentes cômodos, divididos em vários pavimentos; os principais espaços da casa são destinados a atividades individuais de um membro familiar e destaca-se a importância do “parlour” nesse modelo residencial. O “parlour”, ou salão de festa, era um espaço para a realização de eventos, não sendo utilizado no dia a dia como um local de convívio, mas como uma representação social e de status. O modelo era, de fato, um experimento, não foi replicado em outras unidades, porém, tornou-se um exemplo de arquitetura funcional que proporcionava conforto a um baixo custo. Além disso, sua espacialidade interior exemplifica como a nova arquitetura poderia romper com o tradicional lar burguês; desenvolvendo-se a partir de linhas simples, pouca decoração, aberturas proporcionando iluminação e ventilação natural e espaços funcionais.

Outra expressão modernista que vem em oposição à arquitetura da Era Vitoriana diz respeito à utilização dos jardins, onde se passou a valorizar e buscar a integração do ambiente natural com o ambiente construído, por meio de residências que promovessem a sensação de continuidade entre o exterior e o interior. Não, portanto, com os jardins sendo espaços exteriores à casa e com a função de elemento de status. Ao analisar o modelo desenvolvido pela Escola Bauhaus (Imagem 20) e a Casa Urbana Burguesa (Imagem 12 e 13), é possível identificar as mudanças de concepção do espaço doméstico no modernismo e a tentativa dos arquitetos do século XX de romper com o antigo modelo habitacional do século XIX. A partir de uma arquitetura fundamentada na simplicidade e funcionalidade, onde a forma deveria ser uma resposta à função do espaço, os modernistas eliminaram os “excessos” de ornamentos e decoração no interior doméstico, prezando pela “estética limpa” e minimalista.

Assim como a casa Haus am Horn, demais projetos realizados por arquitetos pioneiros do modernismo, prezavam pelo uso de técnicas construtivas e novos materiais disponíveis, com a utilização do aço, concreto e vidro (já disponíveis anteriormente, porém que passam a ser produzidos em maior escala) de modo a criar espaços mais amplos e flexíveis, com maiores aberturas, criando ambientes com mais iluminação e ventilação natural. Em contraste com as antigas construções que, em sua maioria, apresentavam janelas pequenas e espaços compartimentados.

O modelo apresentado pela Bauhaus era uma casa unifamiliar, tornando-se um exemplo de arquitetura funcional, que destacava a importância da simplicidade, luz natural e espacialidade dos ambientes; porém, que não supriria o déficit habitacional dos países devastados pela guerra, sobretudo por ser um modelo de casa individual e ampla. Assim, arquitetos do CIAM (alemães e

Le Corbusier, franco-suíço), pesquisam a “habitação mínima”. Um modelo que deveria representar, assim como a Bauhaus buscou representar, o rompimento com a antiga arquitetura burguesa, que se relacionava com a estética, consumismo, status social e valores morais. Para tal, os arquitetos apresentaram propostas de espaços mínimos, a partir da funcionalidade e racionalidade, definidos como espaços “anti-domésticos”, que utilizavam a industrialização em seu desenvolvimento e que fossem geradores de uma nova sociedade, como também a representação da sociedade coletivista do pós-guerra. Assim, desenvolviam espaços minimalistas, simples e funcionais; espaços que deveriam ser ocupados e responder às necessidades diárias dos habitantes, porém, sem a “romantização” e o excesso decorativo do modelo burguês. Ao romper com o modelo vitoriano e criar espaços funcionais e racionalizados, caracterizando o estilo como “anti-doméstico” e “estética da máquina”, o movimento moderno de fato rompe com as características residenciais burguesas.

A “estética da máquina” do movimento moderno, aplicava em sua construção e no desenvolvimento dos espaços interiores residenciais, elementos e princípios das indústrias, desenvolvendo o espaço doméstico de forma semelhante, a partir de construções padronizadas e pelo interior que se desenvolvia como uma máquina, de modo a facilitar as atividades domésticas. Desse modo, os arquitetos procuravam criar espaços que impactassem a vida das pessoas positivamente, de modo que a habitação não era apenas um pequeno espaço residencial acessível financeiramente, nem mesmo uma típica casa burguesa em escala reduzida, mas sim um agente de transformação social, que deveria ser acessível a todos e não apenas à elite.

116

O objetivo da habitação mínima como representação de uma nova sociedade e possibilitador de novos hábitos difere das “moradias modelo” do século XIX, sobretudo da Inglaterra, que eram construídas para destinar moradia às famílias de operários. Entretanto, tal modelo, em muitos casos, apresentava baixa qualidade construtiva e configurava-se a partir da tentativa de transmitir os valores morais da burguesia para as classes mais baixas, como segregação e privacidade.

A habitação mínima deveria, portanto, responder às necessidades humanas e normas biológicas, sanitárias e higiênicas, de forma confortável e funcional. Correspondendo, então, a um modelo com área mínima e habitabilidade máxima, para serem eficientes e reduzirem o déficit habitacional, a partir de moradias coletivas. Atualmente, devido ao crescimento das cidades, é possível observar um crescente número de “mini-apartamentos” em metrópoles. Em oposição aos modelos do século XX, que garantiam “espaço mínimo e habitabilidade máxima”, os exemplos do XXI são espaços pequenos (alguns com até 10 m²), tornando-se questionável se esses espaços cumprem as leis e normas de habitação, ou mesmo, se é possível viver de forma confortável em um espaço tão pequeno (Paula, 2022).

No contexto brasileiro, vale destacar os projetos habitacionais coletivos desenvolvidos pelo programa federal “Minha Casa Minha Vida”. O presente programa desenvolve casas e conjuntos

habitacionais para a população de baixa renda, visando proporcionar mais qualidade de vida a diversas famílias. Porém, é necessário observar que as construtoras que ficam responsáveis pelos projetos, muitas vezes, não realizam espaços de qualidade construtiva, sem considerar fatores importantes para as famílias que irão ocupar as residências futuramente. Além disso, esses locais, que normalmente ocupam áreas periféricas das cidades, não possuem acessibilidade e estrutura física para receber pessoas com diferentes necessidades (G1, 2023).

No contexto português, por exemplo, é possível observar a crise habitacional a partir dos efeitos da gentrificação e do alto investimento em apartamentos para turistas, sobretudo nas grandes cidades. Devido ao aumento excessivo das rendas e à impossibilidade, para muitos, de encontrar espaços minimamente confortáveis, houve um aumento de pessoas vivendo em espaços insalubres, dividindo quartos com mais de 3 pessoas (normalmente até desconhecidos), transformações de espaços comerciais e garagens em “casas”. Assim, tais moradias contrastam com a habitação mínima, tornando-se um local de “espaço mínimo e habitabilidade mínima”, não respondendo às necessidades humanas e normas sanitárias (SIC, 2023).

Além dos espaços interiores das habitações do século XX, o movimento moderno também aplicou as ideias de espaços mínimos à cozinha da habitação. Os estudos da americana Christine Frederick tiveram forte influência no desenvolvimento da cozinha da habitação mínima. Frederick pretendia, a partir de modelos observados de cozinhas públicas e do modo como as fábricas funcionavam, desenvolver um modelo para cozinhas domésticas, de modo a profissionalizar as tarefas realizadas pelas donas de casa. Ao relacionar o espaço doméstico com a esfera pública, Frederick desafiou a concepção tradicional de lar, até então pautada por valores morais e estéticos. Ainda, na contramão da ideologia da domesticidade vitoriana, alinhou o lar com a esfera pública e racional. Desse modo, relacionou o então ambiente doméstico “feminino” a ambientes pautados como “masculinos”.

Dessa forma, o estudo de Frederick alinhou o trabalho doméstico a um trabalho operário, num modelo onde as tarefas são executadas de modo funcional e organizado. Ao romper com o modelo vitoriano, onde a cozinha era um ambiente compartimentado em pequenos cômodos (Imagem 28), tornando o trabalho mais árduo e exaustivo. Frederick alocou as atividades desempenhadas na cozinha (como lavar, cortar, cozinhar) no mesmo local e a partir da utilização de um banco, as tarefas estariam “à mão” da dona de casa.

A arquiteta Lihotzky, tendo como inspiração a cozinha de Frederick e a cozinha da Bauhaus, projetou a Cozinha de Frankfurt, sendo a primeira a ser produzida em massa, sendo aplicada, em média, a 11 mil unidades habitacionais. A cozinha, como “máquina” (Imagem 30), foi projetada dos pequenos aos grandes detalhes, de modo a racionalizar o espaço e torná-lo o mais funcional e prático possível, a fim de facilitar o trabalho doméstico e até mesmo a limpeza do ambiente, pois

para a arquiteta era indispensável a reestruturação do trabalho do lar, proporcionando à dona de casa mais tempo livre. Assim, o projeto de Lihotzky, que como o de Frederick, desenvolveu-se a partir de uma “unidade de trabalho”, projetando um espaço único para as tarefas. Ainda, embora sejam espaços pensados para não isolar a dona de casa do restante do convívio social, tanto no modelo de Frederick, onde a cozinha era no fundo da casa, quanto no de Lihotzky, que a cozinha era um espaço mínimo, a dona de casa continuava a realizar as tarefas sozinha.

O modelo de Lihotzky, assim como o de Frederick, são exemplos de melhorias no espaço doméstico, sobretudo em locais ocupados (em maioria) por mulheres. Essas cozinhas foram uma primeira inspiração do modo de pensar tais ambientes e serviram de base para um novo modo de organizar espaços. Entretanto, não isentaram as donas de casa da responsabilidade dos trabalhos domésticos, que continuaram a ser realizados por elas. Portanto, é importante ressaltar que tais projetos modernistas são importantes para se ter uma nova concepção sobre o espaço destinado às cozinhas, sendo, inclusive, base para algumas características mantidas atualmente. Porém, apesar da funcionalidade, racionalidade e tecnologia aplicada a um espaço e/ou casa, o trabalho doméstico continua a existir, e é na sua maioria, realizado por mulheres. Desse modo, independentemente dos avanços tecnológicos ou mesmo arquitetônicos, o trabalho feminino, visto como um ato de “amor e cuidado” na era vitoriana, permanece a cargo das mulheres também no movimento moderno.

Portanto, embora as mulheres tenham conquistado alguns direitos, como o de votar, Henderson (1996) aponta haver uma política do Estado em re-domesticar as mulheres. A frase atribuída a Simone de Beauvoir reflete tal perspectiva: “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes”. Com isso, a cozinha de Frankfurt foi um elemento desenvolvido para tornar o trabalho doméstico feminino similar ao trabalho dos homens nas fábricas, “mascarando” uma idealização de que o ambiente “industrial” tornava o trabalho feminino “profissional”. Assim, a partir dessa perspectiva, observa-se como a arquitetura influencia vivências e experiências no espaço, tornando-se um elemento de poder e está totalmente relacionado à economia, política e cultura.

4.4. O corpo como metáfora arquitetônica

Com o objetivo de identificar como a desigualdade de gênero na arquitetura modernista se manifestou por meio de ideologias subconscientes e metafóricas, analisamos a influência do corpo na teoria e prática arquitetônica. É por meio do corpo que a experiência no espaço ocorre, assim como a integração do indivíduo com o ambiente. O corpo é responsável pela percepção do mundo ao seu redor, e ao longo dos séculos, a arquitetura tem influenciado e direcionado as emoções experimentadas por meio dele. Portanto, a arquitetura pode simbolizar características e desejos atribuídos a ela, tornando-se uma ferramenta para perpetuar e demonstrar poder.

A arquitetura envolve a organização de espaços e ambientes para acomodar pessoas e atividades humanas. Seu processo de criação é influenciado pelos desejos do arquiteto e do cliente, pelas necessidades do espaço, pelos movimentos sociais, culturais e políticos, bem como pelas influências teóricas e históricas. No entanto, a experiência do corpo que vivencia o espaço é individual, e o corpo age como um mediador entre as experiências individuais e as estruturas que moldam o ambiente construído. Assim, a arquitetura torna-se uma expressão dos comportamentos e da forma como os corpos experimentam o espaço, fortalecendo e estruturando condutas sociais, poder e hierarquias. Desse modo, a arquitetura é uma experiência corporal vivida, na qual cada indivíduo, por meio da sua identidade pessoal, exerce influência e é influenciado pelo ambiente.

Assim, ao mesmo tempo, um objeto construído reflete e absorve símbolos, normas e tradições de uma sociedade, tornando-se, de acordo com Pallasmaa (2014), uma “metáfora existencial”, capaz de expressar a experiência da existência humana. Portanto, o espaço, por meio de suas políticas de uso e significados sociais, torna-se “poderoso”, capaz de perpetuar fatos históricos, culturais e sociais, bem como estruturas dominantes. O ambiente físico, por si só, não é poderoso ou excludente, mas sim um reflexo das manifestações nas quais atua como cenário. Da mesma forma, ele não é intrinsecamente “masculino ou feminino”, mas, devido ao valor histórico, social, cultural e simbólico que representa, não se torna neutro e universal.

Na relação entre o indivíduo e o espaço, o corpo humano torna-se uma parte fundamental da experiência arquitetônica, uma vez que é por meio dele que a vivência espacial acontece. Portanto, a teoria e a prática da arquitetura há séculos se baseiam no corpo para seu desenvolvimento, humanizando a prática. Já no século I a.C., Vitruvius sugeriu essa relação, associando a estrutura e a simetria do corpo como um modelo referencial para a concepção de templos romanos. Posteriormente, arquitetos e artistas renascentistas continuaram a perpetuar esse pensamento. Leonardo da Vinci desenvolveu o “Homem Vitruviano” com base nos escritos de Vitruvius, observando que, quando as proporções do corpo humano são aplicadas à construção, resultam em “edifícios perfeitos”.

A arquitetura, especialmente no contexto ocidental, ao usar o corpo masculino como referência e padrão de medidas, perpetua as relações de poder do gênero masculino sobre o feminino até os dias de hoje. No século XX, o arquiteto Le Corbusier “atualizou” o modelo de medidas, desenvolvendo o “Le Modulor”, mas o pensamento subjacente ao desenvolvimento foi semelhante ao de Vitruvius e Leonardo da Vinci: um homem branco, europeu e saudável. Da mesma forma, em 1936, o arquiteto alemão Ernst Neufert escreveu o livro “A Arte de Projetar em Arquitetura”, que fornece informações sobre ambientes arquitetônicos e medidas para a construção de espaços. O livro foi traduzido para mais de 15 línguas e está atualmente em sua 42ª edição em português. No entanto, os desenhos do arquiteto seguem o mesmo padrão de seus predecessores e de Le Corbusier: a figura masculina é apresentada em diferentes tipos de espaços e áreas de trabalho, sendo definida como a escala e medida ideal. Por exemplo, na obra mencionada, as medidas para ambientes como escritórios e bibliotecas são baseadas em uma escala masculina, enquanto o vestíbulo de serviço (locais para realizar trabalhos domésticos) é idealizado com base em uma escala feminina. Assim, o modernismo perpetuou os ideais de domesticidade, onde a mulher é representada no lar e incumbida de realizar serviços domésticos, enquanto os ambientes públicos e de poder são idealizados com base no corpo masculino.

A metáfora arquitetônica do corpo é uma prática antiga. Por exemplo, as igrejas católicas eram projetadas com grandes alturas para impressionar os fiéis e fazê-los sentir-se “pequenos diante

de Deus”. Da mesma forma, as arquiteturas dos regimes totalitários do século XX projetavam edifícios imponentes para que os indivíduos se sentissem “pequenos” em relação às estruturas, compreendendo o poder do governo. De acordo com Cevedio (2003), as formas arquitetônicas do século XX continuam a reproduzir imaginários, pensamentos e simbologias da sociedade patriarcal em que vivemos. A autora afirma que a Torre Agbar, em Barcelona, projetada pelo arquiteto Jean Nouvel e concluída em 1999, é uma representação do poder masculino, com sua forma fálica agressiva e perturbadora. Além disso, o “The Gherkin”, projetado pelo arquiteto Norman Foster e reconstruído em 2003, também apresenta características semelhantes e faz alusão a um falo.

A ideia de que o homem é o “modelo ideal” e o padrão de medidas prevalece não apenas na arquitetura, mas também em outras áreas. A autora Caroline Criado Perez, em seu livro “Invisible Women: Data Bias in a World Designed for Men”, de 2019, detalha como muitos dados usados em pesquisas e estudos ignoram o gênero em seus processos de pesquisa e criação, sendo baseados principalmente em características e padrões masculinos. Como exemplo, os cintos de segurança de automóveis foram desenvolvidos com base no biotipo masculino (altura e peso), aumentando o risco de lesões graves em mulheres em 47% em comparação com os homens, e o risco de lesões moderadas aumentou para 71%. Da mesma forma, as mulheres são sub-representadas em testes e pesquisas laboratoriais para o desenvolvimento de medicamentos, o que aumenta os efeitos colaterais em seus corpos (Freitas, 2016).

Atualmente, o desenvolvimento de assistentes de inteligência artificial com comandos de voz continua a perpetuar estereótipos de gênero, pois a maioria das tecnologias usa uma voz feminina como padrão. Isso ocorre porque pesquisas indicam que há uma maior aceitação do discurso feminino e que a sociedade tende a preferir a voz feminina, considerando-a “amigável e prestativa”, em contraste com a voz masculina, que pode parecer “ameaçadora e dominante” (Griggs, 2011). No entanto, de acordo com a UNESCO, o uso de nomes femininos (como Siri e Alexa, por exemplo) e vozes femininas está relacionado a estereótipos de gênero, visto que a sociedade considera as mulheres mais “obedientes e complacentes”. Essas ferramentas podem perpetuar imagens comuns e construções sociais machistas, já que a sociedade ocidental ainda coloca as mulheres na posição de cuidadoras e auxiliadoras (Chew et al., 2019; The Summer Hunter, s/n).

Desde a antiguidade, a arquitetura tem sido uma ferramenta de representação simbólica e social, frequentemente inspirada por figuras masculinas e femininas para o design de elementos arquitetônicos, como colunas gregas e romanas. Esses elementos mais “simples” eram considerados masculinos, enquanto os mais ornamentados eram associados ao feminino (Lico, 2001; Wigley, 2020). Desde o movimento modernista até os dias de hoje, muitos arquitetos continuam a usar a cor branca em ambientes, com exceção de poucas cores que são aplicadas em edifícios, especialmente públicos e reconhecidos, para enfatizar características específicas previamente determinadas

pelos autores do projeto, como realçar ou corrigir volumes e formas na composição arquitetônica (Florian, 2023).

No campo profissional, a maioria dos designers de interiores é composta por mulheres, o que contribui para a ideia “silenciosa e simbólica” de que a prática de decoração está associada à feminilidade. Assim, podemos observar que os pensamentos, as práticas sociais, arquitetônicas e o ensino nas escolas de arquitetura influenciaram e continuam a influenciar os modelos arquitetônicos ao longo do tempo. Quando os currículos e disciplinas que envolvem teoria e prática são dominados por obras e estudos masculinos, há uma tendência a perpetuar pensamentos e simbologias que reforçam a desigualdade de gênero. Portanto, quando as instituições de ensino baseiam-se principalmente em obras masculinas, elas influenciam e condicionam os futuros arquitetos a reproduzir padrões históricos, muitas vezes sem questionar. À medida que esses arquitetos se tornam referências, suas ideias são consideradas “corretas”, perpetuando o status quo, inclusive por arquitetas mulheres.



Imagem 56 | “Por um fio”, Anna Maria Maiolino, 1976

Considerações finais

A arquitetura dos espaços residenciais revela processos históricos, sociais, culturais e políticos de um período. Com isso, o estudo de residências é um dos pontos fundamentais para entender processos civilizatórios específicos e suas evoluções. É importante ressaltar que cada indivíduo experimenta o espaço doméstico de modo singular. Contudo, a partir de uma análise teórica de diferentes residências, é possível observar mudanças e padrões característicos da sociedade em um dado momento histórico. Como foco da presente dissertação, consideraram-se as diferentes configurações que o espaço doméstico assumiu na sociedade, refletindo-se principalmente no modo como a mulher habitava.

Nesse contexto, é importante destacar que a Revolução Industrial revela-se como um marco que não apenas transformou o modo de produção a partir do século XVIII. O evento foi fundamental para modificar as relações sociais, o modo de habitar e a dicotomia entre espaço público e privado. É a partir do progresso industrial e suas consequências, como um novo sistema económico e a emergência de novas classes sociais, que o espaço residencial é redefinido.

A partir da separação dos espaços da esfera pública e da esfera privada, determinam-se as relações do homem e da mulher e os seus respectivos papéis na sociedade. De tal modo, é possível identificar que a associação da mulher ao espaço doméstico não é inerente à natureza feminina, mas

foi uma construção social moldada para atender demandas políticas e económicas. Além disso, é possível observar que o espaço doméstico, ao tornar-se um espaço sagrado para a família, sofre alterações para responder aos valores e demandas da época. Verifica-se, então, que, sobretudo, eventos históricos, políticos e económicos alteram as relações sociais e, conseqüentemente, o espaço doméstico também é modificado para suprir as necessidades daquele momento.

A arquitetura e o planeamento urbano têm orquestrado a separação entre mulheres e homens, privado e público, casa e emprego remunerado, consumo e produção, reprodução e produção, subúrbio e cidade. Embora as pessoas não vivam efetivamente de acordo com essas dicotomias, a crença generalizada nelas influencia decisões e tem um impacto na vida das mulheres (Wajcman, 1991, p.110).⁴³

Com a emergência da burguesia no século XIX, o espaço doméstico foi modificado para atender às necessidades de conforto e privacidade da classe emergente, algo que transformou a espacialização dos lares com reflexos até os dias atuais. Já com o fim da Grande Guerra, os arquitetos pioneiros do movimento moderno pretendiam, com a nova arquitetura, representar a sociedade industrializada do século XX. Assim, os diferentes materiais e técnicas construtivas possibilitados pela industrialização eram determinantes para o desenvolvimento de espaços racionais e funcionais. As habitações eram, a partir de agora, pensadas de modo a romper com as tradições burguesas do século passado e a transparecer as tecnologias e os ideais da nova sociedade. Nesse contexto, a arquitetura doméstica, ao desenvolver espaços eficientes, pretendia tornar também as tarefas domésticas menos árduas e possibilitar mais tempo livre às mulheres.

125

Apesar dos novos interiores modernistas, mais funcionais e racionais, o movimento não propôs novos “hábitos” e novas “tradições” referentes ao trabalho feminino no lar e aos valores burgueses. O trabalho doméstico continuou a ser realizado por mulheres (inclusive a propaganda de divulgação da cozinha de Frankfurt é um exemplo disso). Portanto, é questionável se o modernismo, de fato, ao propor melhorias habitacionais, pretendia trazer “eficiência” nas tarefas domésticas ou se, na realidade, o modelo foi desenvolvido de forma similar ao funcionamento de fábricas para mascarar a re-domesticação das mulheres, num momento de crise económica. Ou, além disso, se ao tornar as tarefas domésticas menos árduas, possibilitaria que as mulheres exercessem uma dupla jornada de trabalho (a produtiva, fora do espaço doméstico, e a reprodutiva, no espaço doméstico).

43 “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. While people do not actually live according to these dichotomies, the widespread belief in them does influence decisions and have an impact on women’s lives.”

A sub-representação do corpo e da experiência das mulheres nas estruturas espaciais cria um cenário possível para a subordinação e exploração. Essa marginalização espacial das mulheres na apropriação arquitetônica do espaço sustenta o funcionamento inquestionável do poder patriarcal no processo de moldar as atividades humanas, o movimento, a prática corporal e as relações de gênero (Lico, 2001, p.30).⁴⁴

A idealização de espaços a partir da perspectiva masculina, seja através da escala corpórea do homem, tendo o corpo masculino como “universal e neutro”, ou de eixos visuais que privilegiam o gênero masculino como modelo central de uma sociedade, serve como reflexo de uma estrutura patriarcal onde a mulher permanece atrelada ao ambiente doméstico e, portanto, a um espaço de menor valor social.

[...] No entanto, deve ser reconhecido que o espaço em si não possui inerentemente poder. É a política de utilização do espaço que determina o seu poder. Uma moldagem patriarcal dos espaços arquitetônicos indiscutivelmente privilegia o poder masculino, na sua representação da ordem social, progressão hierárquica, polaridades e papéis de gênero estereotipados (Lico, 2001, p.30).⁴⁵

Importante enfatizar que o espaço, não apenas como uma medida física, sofre constantes transformações para atender às necessidades e normas de uma sociedade e suas conjunturas econômicas e sociais. Com isso, a arquitetura não é definida apenas pelas obras visíveis que ela gera e suas técnicas construtivas, mas também deve ser analisada a partir do seu valor simbólico e metafórico, que muitas vezes não é facilmente perceptível. Assim, o espaço construído também influencia e é influenciado pelas relações de gênero que ali acontecem, tornando-se palco das atividades humanas, refletindo e sendo reflexo das políticas de uso.

Logo, analisar o espaço residencial em um determinado período é identificar as relações sociais e familiares que ali aconteciam, assim como os valores determinantes de uma sociedade. Assim, torna-se possível identificar como o poder dominante determina o desenvolvimento de espaços e, a partir disso, desigualdades, de gênero e classe, são expressas através da arquitetura e perpetuadas, silenciosamente, no ambiente construído. Portanto, a arquitetura é espelho de relações coletivas que influenciam a criação daquele espaço e se adequa para atender às normas, tradições e estruturas que a integram.

44 “The underrepresentation of women’s body and experience in the spatial structures creates a possible setting for subordination and exploitation. This spatial marginalization of women in the architectural appropriation of space sustains the unquestioned operation of patriarchal power in the process of framing human activities, movement, bodily practice, and gendered relations.”

45 “[...] Yet, it should be recognized that space in itself is not inherently powerful. It is the politics of spatial usage that determine its power. A patriarchal framing of architectural spaces undeniably privileges masculinist power, in its representation of social order, hierarchical progression, polarities, and stereotypical gender roles.”

Portanto, é fundamental ressaltar que a relação de gênero, enquanto fator estrutural na sociedade, pode ser influenciada pela arquitetura. Entretanto, é importante enfatizar que ela não é o único agente que determina e perpetua tais relações. Logo, a arquitetura, como um “agente transformador”, torna-se, nesse contexto, uma ferramenta para gerar relações mais igualitárias.

Bibliografia

- Agrest, D. (2006). À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo. In *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. (pp. 585–599). São Paulo: Cosac & Naify.
- Araújo, F. S. de F. (2016). *Interiores da casa brasileira: artefato & gênero & espaço* (Tese de Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- Arellano, M. (2019). Ensaio fotográfico sobre a reificação do corpo na ergonomia de Neufert. Disponível em: ArchDaily https://www.archdaily.com.br/br/920130/ensaio-fotografico-sobre-a-reificacao-do-corpo-na-ergonomia-de-neufert?ad_medium=mobile-widget&ad_name=related-tags-article-show
- Azevedo, N. M. C. (2016). *A Habitação Industrial do Século XX: o módulo enquanto ferramenta racional arquitetônica* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Benedito, J. R. P. (2022). *A Cozinha no Século XXI: Uma análise do projeto da cozinha na obra dos vencedores do prêmio Pritzker* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura). ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.
- Benevolo, L. (2001). *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bravo, J. B. (2011). Así en la cocina como en la fábrica. *Feminismo/S*, (17), 183–211. <https://doi.org/10.14198/fem.2011.17.09>
- Cabido, J. J. (1994). *Reflexões Sobre o Interior doméstico: as Mentalidades e os Espaços* (Tese para Doutorado em Arquitectura). Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Cerezer, L. (2008). No Recato da Intimidade Reflexões Sobre a Mulher e a Família Burguesa no Brotar do Século XX. *PerCursos*, 9(1), 31–39. <https://doi.org/1984-7246>
- Chapman, T., & Hockey, J. (2002). *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life*. London; New York: Routledge.
- Colomina, B. (2023). *Arquitetura, sexualidade e mídia*. São Paulo: Editora Escola da Cidade; Editora WMF Martins Fontes Ltda.
- Costa, S. S. F. (2018). Apartamentos Duplex: uma ideia moderna sobre o morar e a proposta de uma tipologia habitacional. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26, 1–40. <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e25>
- Costa, S. S. F. (2021). *Modos de Morar nos Apartamentos Duplex - Rastros de Modernidade*. Cotia: AE Ateliê Editorial.
- Cronin, E. (2018). *Architecture and Feminism: Discussions Towards Inclusive Ideologies, Pedagogies, and Practices* (Dissertação de Mestrado em Estudos Arquitectónicos). University of Florida.
- Ferreira, J. C. T. (2016). *Entre a Janela e o Corpo: As Relações de Género no Limiar da Habitação* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura). Universidade de Coimbra.

Friedman, A. T. (1998). *Women and the Making of the Modern House: a Social and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Gomes, R. A. L. (2017). *Os CIAM e Le Corbusier : aspetos da arquitetura e do urbanismo modernos* (Dissertação em Mestrado Integrado em Arquitectura). Universidades Lusíada, Lisboa.

Henderson, S. R. (1996). A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen. In *Architecture and Feminism*. New York: Princeton Architectural Press.

Hepworth, M. (2002). Privacy, Security and Respectability: the Ideal Victorian Home. In *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life* (pp. 17–29). London; New York: Routledge.

Herdeg, K. (1983). *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*. Cambridge: The MIT Press.

Heynen, H. (2005). Modernity and Domesticity: tensions and contradictions. In *Negotiating Domesticity: Spatial productions of gender in modern architecture* (pp. 1–29). London; New York: Routledge.

Heynen, H., & Baydar, G. (Eds.). (2005). *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. London; New York: Routledge.

Karnal, L., Fernandes, L. E., Moraes, M. V. de, & Purdy, S. (2007). *História dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Editora Contexto.

Kerr, R. (1865). *The Gentleman's House Or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. London: John Murray.

Kopp, A. (1990). Quando o Moderno Não Era um Estilo e Sim Uma Causa. São Paulo: Nobel - Edusp.

Kuhlmann, D. (2013). *Gender Studies in Architecture: Space, power and difference*. London; New York: Routledge.

Lemmer, C. (2007). *Victorian Respectability: the Gendering of Domestic Space* (Degree Master of Interior Architecture in the Faculty of Engineering, Built Environment and Information Technology). University of Pretoria.

Lico, G. R. A. (2001). Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space. *Humanities Diliman*, 2(1), 30–44.

Martins, S. M. A. (2018). *Arquiteturas em cenários pós-guerra: Projeto para concurso Syria: Post-War Housing* (Dissertação em Mestrado Integrado em Arquitectura). Universidade da Beira Interior.

Matrix. (1984). *Making Space: Women and the Man-Made Environment*. London: Pluto Press.

Mazurek, J. (2014). A Grande Guerra do Homem Branco. *Revista História: Debates E Tendências*, 14(2), 270–279. <https://doi.org/10.5335/hdtv.14n.2.4571>

McDowell, L. (2003). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mota, N. (2010). *A Arquitectura do Quotidiano. Público e Privado no Espaço Doméstico da Burguesia Portuguesa no Final do Século XIX*. Coimbra: eldarp.

Mota, N. (2011). AT HOME com a Burguesia do Porto. Fronteiras Entre o Público e o Privado. In C. Santos (Ed.), *Família, Espaço e Património* (pp. 519–545). Porto: CITCEM.

Muxí, Z. (2018). *Mujeres, Casas y Ciudades: Más allá del Umbral*. Barcelona: Dpr-Barcelona.

Neves, H. (2015). Mulheres na Primeira Guerra Mundial: Mudança e Permanências. *ResPublica: Revista Lusófona de Ciência Política, Segurança E Relações Internacionais*, 14, 69–113. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10437/9582>

Oliveira, L. G. de. (2004). *Arquitetura Moderna na Alemanha No Período de 1900 a 1933* (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Osterne, M. do S. F., & Silveira, C. M. H. (2012). Relações de Gênero: uma construção cultural que persiste ao longo da história. *O Público E O Privado: Dossiê Igualdades E Diferenças Na Teoria E No Contexto Das Relações Sociais de Gênero*, 10(19), 102–121. Revista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará.

Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman.

Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Riccetti, T. M. (2012). Habitar Doméstico - a Representação Feminina e sua Influência no Consumo dos Objetos. *Fazendo Gênero 10 - Desafios Atuais Dos Feminismos*, (2179-510X). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Rowbotham, S. (2018). Women and the first world war: a taste of freedom. Disponível em: [The Guardian https://www.theguardian.com/world/2018/nov/11/women-first-world-war-taste-of-freedom](https://www.theguardian.com/world/2018/nov/11/women-first-world-war-taste-of-freedom)

Schettino, P. T. J. (2012). *A Mulher e a Casa: Estudo Sobre a Relação entre as Transformações da Arquitetura Residencial e a Evolução do Papel Feminino na Sociedade Carioca no final do Século XIX e início do Século XX* (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Minas Gerais.

Silva, A. C. S. da. (2014). *A Casa do Homem: A Máquina de Habitar na Arquitetura de Le Corbusier* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Sparke, P. (2008). *The Modern Interior*. London: Reaktion Books.

Teige, K. (2002). *The Minimum Dwelling*. Cambridge: The MIT Press.

Troutman, A. (2005). The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. In *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* (pp. 296–314). London; New York: Routledge; Taylor & Francis.

Valdivia, B. (2018). Del Urbanismo Androcéntrico a la Ciudad Cuidadora. *Hábitat Y Sociedad*, 11(2173-125X), 65–84. <https://doi.org/10.12795/habitatsociedad.2018.i11.05>

Wajcman, J. (1996). *Feminism Confronts Technology*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.

Weisman, L. (1992). *Discrimination by Design: a Feminist Critique of the Man-Made Environment*. Urbana: University of Illinois Press.

Wigley, M. (1992). Untitled: the Housing of Gender. In *Sexuality & Space* (pp. 327–389). New York: Princeton Architectural Press.

Wigley, M. (2020). Chronic Whiteness. Disponível em: E-flux: <https://www.e-flux.com/architecture/sick-architecture/360099/chronic-whiteness/>

Bibliografia Resultados

Albuquerque, R., Bastos, J. P., & Figueiredo, J. (2022, 1 dezembro). “Gentrificação”, “bomba-relógio”, “insustentável”: preços das casas empurram 76 mil pessoas para fora de Lisboa e Porto em três anos. *Jornal Expresso* website: <https://expresso.pt/sociedade/2022-12-01-Gentrificacao-bomba-relogio-insustentavel-precos-das-casas-empurram-76-mil-pessoas-para-fora-de-Lisboa-e-Porto-em-tres-anos-6f96727d>

Alves, R. A. (2021). Igrejas fechadas: rezar na pandemia? *Revista Acta Semiotica*, (1), 149–172. <https://doi.org/10.23925/2763-700x.2021n1.54169>

Barreto, J. (2021, Setembro 10). Reformas em imóveis aumentam na pandemia e impulsionam lojas de material de construção, móveis e decoração no RN. *G1* website: <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2021/09/10/reformas-em-imoveis-aumentam-na-pandemia-e-impulsionam-lojas-de-material-de-construcao-moveis-e-decoracao-no-rn.ghtml>

Barría, C. (2019, Julho 6). Como é a vida nos apartamentos minúsculos que viraram “febre” no mercado de imóveis. *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48865896>

Caetano, M. (2021, Junho 28). Teletrabalho recua, mas poderia chegar até 35% do emprego. *DN* website: <https://www.dn.pt/dinheiro/teletrabalho-recua-mas-poderia-chegar-ate-35-do-emprego-14167456.html>

Cavallini, M. (2022, Dezembro 20). Rendimento de trabalho em home office sobe 53% desde o início da pandemia – e ganha do presencial. Retrieved from *G1* website: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2022/12/20/rendimento-de-trabalho-em-home-office-sobe-53percent-desde-o-inicio-da-pandemia-e-ganha-do-presencial.ghtml#>

Cevedio, M. (2010). *Arquitectura y género: Espacio público / espacio privado* (2nd ed.). Barcelona: Icaria.

Chew, H. E., Kraut, R., & West, M. (2019). I’d blush if I could: closing gender divides in digital skills through education. France: EQUALS Skills Coalition; Unesco. <https://doi.org/10.54675/rape9356>

Fabro, N. (2022, Setembro 23). “Bem-estar” é o que mais motivou reformas na pandemia, mostram pesquisas. *Casa e Jardim* website: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Bem-Estar/noticia/2021/11/bem-estar-e-o-que-mais-motivou-reformas-na-pandemia-mostram-pesquisas.html>

Federici, S. (2019). *O Ponto Zero Da Revolução Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*. São Paulo: Editora Elefante.

Florian, M.-C. (2023, Agosto 9). O mito da arquitetura branca: como os arquitetos modernistas usavam as cores. *ArchDaily Brasil* website: <https://www.archdaily.com.br/br/1004979/o-mito-da-arquitetura-branca-como-os-arquitetos-modernistas-usaram-as-cores>

Freitas, A. (2016, Setembro 1). Como o design de produtos pode acentuar a desigualdade de gênero. *Nexo Jornal* website: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/09/01/Como-o-design-de-produtos-pode-acentuar-a-desigualdade-de-gênero>

g1. (2023, Maio 27). Moradores de fases anteriores do Minha Casa Minha Vida sofrem com prédios mal construídos e sem estrutura. G1 website: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/05/27/moradores-de-fases-anteriores-do-minha-casa-minha-sofrem-com-predios-mal-construidos-e-sem-estrutura.ghtml>

Griggs, B. (2011, Outubro 21). Why computer voices are mostly female. CNN website: <https://edition.cnn.com/2011/10/21/tech/innovation/female-computer-voices/index.html>

IKEA. (2021, Janeiro 5). Estudo IKEA: O grande recomeço em casa. IKEA website: <https://www.ikea.com/pt/pt/newsroom/corporate-news/estudo-ikea-77-dos-portugueses-concorda-que-a-casa-foi-o-seu-santuuario-durante-a-pandemia-pub0e07d4f7>

Lico, G. R. A. (2001). Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space. *Humanities Diliman*, 2(1), 30–44.

Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Paula, A. F. (2022, Julho 6). Apartamento de 10m2 em SP com valor de R\$ 200 mil viraliza nas redes sociais: “Gourmetizaram o cativoiro.” G1 website: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/07/06/apartamento-de-10m-em-sp-com-valor-de-r-200-mil-viraliza-nas-redes-sociais-gourmetizaram-o-cativoiro.ghtml>

Perez, C. C. (2019). *Invisible Women: Data Bias in a World Designed for Men*. New York: Abrams Press.

Petronilho, A. (2022, Março 9). Pandemia levou portugueses a fazerem obras em casa. *Jornal de Negócios* website: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/imobiliario/detalhe/pandemia-levou-portugueses-a-fazerem-obras-em-casa#:~:text=O%20teletrabalho%20e%20o%20confinamento>

Possati, C. (2022, Novembro 3). Famílias trocam cidade por condomínios em busca de conforto e segurança. *Estadão* website: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/familias-trocam-cidade-por-condominios-em-busca-de-conforto-e-seguranca/>

SIC. (2023, Julho 7). Há quem transforme garagens e lojas em casas para viver. *SIC Notícias* website: <https://sicnoticias.pt/pais/2023-07-07-Transformar-garagens-e-lojas-em-casas-para-viver-2a826a48>

Silva, L. B. (2020). Favela e Covid-19: registros da continuidade. In A. V. Dantas & L. B. Silva (Eds.), *Crise e Pandemia: quando a exceção é regra geral* (pp. 57–73). Rio de Janeiro: EPSJV.

The Summer Hunter. (n.d.). Por que as assistentes virtuais têm nome e vozes femininas? *The Summer Hunter* website: <https://thesummerhunter.com/web-stories/por-que-as-assistentes-virtuais-tem-nome-e-vozes-femininas/>

UN Women. (2020). Whose time to care? Unpaid care and domestic work during COVID-19. https://data.unwomen.org/sites/default/files/inline-files/Whose-time-to-care-brief_0.pdf

Weisman, L. (1992). *Discrimination by Design: a Feminist Critique of the Man-Made Environment*. Urbana: University of Illinois Press.

Wigley, M. (2020). Chronic Whiteness. Retrieved from e-flux website: <https://www.e-flux.com/architecture/sick-architecture/360099/chronic-whiteness/>

Imagem 1 | Femme Maison, Louise Bourgeois, 1984 | MoMa, The Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2034959_sov_page-7.html

Imagem 2 | Casa típica de teceleiros, c. 1784. Disponível em: MATRIX. Making Space: Women and the Man-Made Environment. London: Pluto Press, 1985. p.60.

Imagem 3 | Família em “slum” de Londres após ser despejada, 1901. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20150626-london-literatures-labyrinth-of-lost-souls>

Imagem 4 | “Interior with a Woman Playing the Virginals”, Emanuel de Witte, 1660. Disponível em: Museum Boijmans Van Beuningen <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3594/interior-with-a-woman-at-the-virginal>

Imagem 5 | “Drawing Room” de casa no Reino Unido, projeto de Ernest Archibald Taylor, c.1904. Divulgado pela revista The Studio 33 (1904). Disponível em: <https://victorianweb.org/art/design/taylor/15.html>

Imagem 6 | “Drawing Room” de casa no Reino Unido, Stafford Terrace. Disponível em: Lemmer, C. (2007). Victorian Respectability: the Gendering of Domestic Space (Degree Master of Interior Architecture in the Faculty of Engineering, Built Environment and Information Technology). University of Pretoria. p.86

Imagem 7 | tríptico “Woman’s Mission”, “Guide of Childhood”, George Elgar Hicks, 1863. Disponível em: Dunedin Public Art Gallery <https://collection.dunedin.art.museum/objects/5158/guide-of-childhood-sketch-for-womans-mission-i>

Imagem 8 | tríptico “Woman’s Mission”, “Companion of Manhood”, George Elgar Hicks, 1863. Disponível em: Disponível em: Tate Modern <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hicks-womans-mission-companion-of-manhood-t00397>

Imagem 9 | tríptico “Woman’s Mission”, “Comfort of Old Age”, George Elgar Hicks, 1863. Disponível em: Disponível em: Tate Modern <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hicks-womans-mission-companion-of-manhood-t00397>

Imagem 10 | Casa Suburbana na Era Vitoriana, térreo e primeiro pavimento (c.1850) | Disponível em: British History Online <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol37/pp162-193>

Imagem 11 | Casa Suburbana na Era Vitoriana, subsolo e segundo pavimento (c.1850) | Disponível em: British History Online <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol37/pp162-193>

Imagem 12 | Casa urbana burguesa | Disponível em: MATRIX. Making Space: Women and the Man-Made Environment. London: Pluto Press, 1985. p.65.

Imagem 13 | Casa urbana burguesa | Disponível em: MATRIX. Making Space: Women and the Man-Made Environment. London: Pluto Press, 1985. p.66

Imagem 14 | Casa geminada | Disponível em: MATRIX. Making Space: Women and the Man-Made Environment. London: Pluto Press, 1985. p.68.

Imagem 15 | Moradia modelo | Disponível em: MATRIX. Making Space: Women and the Man-Made Environment. London: Pluto Press, 1985. p.62.

Imagem 16 | “A Life well Spent”, Charles West Cope, 1862. Disponível em: Tate Modern <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic>

Imagem 17 | Mulheres enfermeiras exercendo assistência aos voluntários na Primeira Guerra Mundial, c.1914-1918 | Disponível em: BBC <https://www.bbc.com/news/magazine-26838077>

Imagem 18 | Mulheres trabalhando em fábrica de munições em Chicago (EUA), c.1914-1918 | Disponível em: O Globo <https://oglobo.globo.com/brasil/colecao-especial-de-fotos-mostra-mulheres-no-mercado-de-trabalho-no-comeco-do-seculo-xx-18822064>

Imagem 19 | Casa Rietveld Schröder, Gerrit Rietveld, 1924 | Disponível em: La Citta Immaginaria <https://lacittaimmaginaria.com/la-matematica-nellarte-lastrattismo-geometrico-del-de-stijl/>

Imagem 20 | Planta Haus am Horn - Bauhaus, Georg Mueche, 1923. Disponível em: TEIGE, K. The Minimum Dwelling. Cambridge: The MIT Press, 2002. p.188. Imagem 21 | Sala de estar (módulo central) Haus am Horn, Georg Mueche, 1923. Disponível em: Klassik-Stiftung <https://www.klassik-stiftung.de/haus-am-horn/>

135

Imagem 22 | Sala de estar com vista para o nicho, Haus am Horn, Georg Mueche, 1923 | Disponível em: Breitenfelder, K. The Haus am Horn in Weimar. Climate adapted design and energy efficiency of a Bauhaus and World Cultural Heritage site. Master of Conservation of Monuments and Sites. KU Leuven, 2011/12. p.49.

Imagem 23 | Projeto Casa Dom-ino, Le Corbusier, 1914. Disponível em: COHEN, J-L. The Future of Architecture. Since 1889: A Worldwide History. New York: Phaidon Press, 2012. p.52.

Imagem 24 | Os cinco pontos da nova arquitetura, Le Corbusier. Disponível em: PERRONE, R. Navegar é preciso, viver não é preciso: projeto e pesquisa acadêmica. Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente. 6. 08-21. 10.21680/2448-296X.2021v6n1ID22121. 2021, p.19.

Imagem 25 | Exemplo de habitação mínima apresentada no segundo encontro do CIAM, em Frankfurt (linha tracejada representando cama dobrável). Disponível em: MARCHAND, B. Moving on: Is Existenzminimum Still Relevant? Urban Planning, v. 4, n. 3, p. 186–195, 30 set. 2019, p.189.

Imagem 26 | Habitações coletivas “Siedlung Praunheim”, na Nova Frankfurt, sob a direção de Ernst May, 1934 | Disponível em: Journal Frankfurt https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/100-Jahre-Bauhaus-und-das-Neue-Frankfurt-2-2-Leben-in-der-Ernst-May-Siedlung-33914.html

Imagem 27 | Plantas de cozinha eficaz (esquerda) e ineficaz (direita), Christine Frederick, 1913 | Disponível em: BRAVO, J. B. Así en la cocina como en la fábrica. Feminismo/s, n. 17, p. 183–211, 2011. p.195.

Imagem 28 | cozinha de Christine Frederick, 1913 | Disponível em: SPARKE, P. The Modern Interior. London: Reaktion Books, 2008. p.133.

Imagem 29 | Cozinha Haus am Horn, Benita Otte e Ernst Gebhardt, 1923 | Benita Otte e Ernst Gebhardt, 1923. Disponível em: BRAVO, J. B. Así en la cocina como en la fábrica. Feminismo/s, n. 17, p. 183–211, 2011. p.190.

Imagem 30 | Planta da Cozinha de Frankfurt, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926 | Disponível em: The Museum of Modern Art - MoMa https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/

Imagem 31 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção à janela, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926 | Disponível em: The Museum of Modern Art - MoMa https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/

Imagem 32 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção à bancada e armazenamentos, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926 | Disponível em: Museum für angewandte Kunst - MAK https://www.mak.at/en/collection/collection/mak-sammlung_artikel?article_id=1339957568483

Imagem 33 | Cozinha de Frankfurt, vista em direção ao fogão e porta de acesso, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926 | Disponível em: Museum für angewandte Kunst - MAK https://www.mak.at/en/collection/collection/mak-sammlung_artikel?article_id=1339957568483

Imagem 34 | Capa da revista “Das Neue Frankfurt” número 2. Fotografia por Grete Leistikow, 1929 | Disponível em: INSTITUT ÜR STADTGESCHICHTE (ISG) <https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/stadtgeschichte/digitales/das-neue-frankfurt>

Imagem 35 | Frame do vídeo de peça publicitária da cozinha de Frankfurt (3’44”), “Die Frankfurter Küche”, 1927 | Disponível em: filmportal.de <https://www.filmportal.de/video/die-frankfurter-kueche-1927>

Imagem 36 | Interior da Villa Church, França, Le Corbusier, 1927-1929 | Disponível em: CARRANZA, L. E. Le Corbusier and the Problems of Representation. Journal of Architectural Education (1984-), v. 48, n. 2, p. 70-81, nov. 1994. p. 79.

Imagem 37 | Le Corbusier e Le Modulor | Disponível em: Architecture and Education <https://architectureandeducation.org/2018/06/28/giancarlo-de-carlo-how-to-keep-educational-architecture-human-or-creative-anti-institutionalism/le-corbusier-modulor/>

Imagem 38 | Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, c.490 | Disponível em: ArchDaily https://www.archdaily.com.br/br/949315/a-evolucao-no-entendimento-das-escalas-humanas-na-arquitetura?ad_campaign=normal-tag

Imagem 39 | Coluna dórica e sua relação com o corpo masculino e colunas jônica e coríntia relacionadas ao corpo feminino | Disponível em: KUHLMANN, D. Gender Studies in Architecture: Space, power and difference. London; New York: Routledge, 2013. p.93.

Imagem 40 | Vista exterior da Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-1931 | Disponível em: Dezeen <https://www.dezeen.com/2016/07/31/villa-savoye-le-corbusier-poissy-france-modernist-style-unesco-world-heritage/>

Imagem 41 | Le Modulor, Le Corbusier | Disponível em: ArchDaily https://www.archdaily.com.br/br/949315/a-evolucao-no-entendimento-das-escalas-humanas-na-arquitetura?ad_campaign=normal-tag

Imagem 42 | “Woman at the window”, Caspar David Friedrich, 1822 | Disponível em: Staatliche Museen zu Berlin <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/caspar-david-friedrich/>

Imagem 43 | Biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.128.

Imagem 44 | Biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.115.

Imagem 45 | Sala de jantar, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.131.

Imagem 46 | Estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.135.

Imagem 47 | Estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.139.

137

Imagem 48 | Jardim de inverno de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.116.

Imagem 49 | Exterior com vista para entrada principal e biblioteca de Harry, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: PALLASMAA, J. Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1998. p.53.

Imagem 50 | Exterior com vista para piscina, jardim de inverno no térreo e estúdio de Mairea, Villa Mairea, 1937-1939 | Disponível em: Cento Venti <https://www.centoventi.com/en/portfolio/villa-mairea-alvar-aalto/>

Imagem 51 | Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929 | Disponível em: Albertina Museum, Sammlungen Online <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/8382d00e-9973-4b4d-ab68-552fb2f3ced6>

Imagem 52 | Estúdio, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929 | Disponível em: Albertina Museum, Sammlungen Online [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[ALA2451\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[ALA2451]&showtype=record)

Imagem 53 | Exterior, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929 | Disponível em: Albertina Museum, Sammlungen Online [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[ALA3253\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[ALA3253]&showtype=record)

Imagem 54 | Sala de música, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929. Disponível em: Albertina Museum, Sammlungen Online [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[ALA3194\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[ALA3194]&showtype=record)

Imagem 55 | Salão feminino/Raumplan, Villa Moller, Adolf Loos, 1927-1929 | Disponível em: Albertina Museum, Sammlungen | [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[ALA3193\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[ALA3193]&showtype=record)

Imagem 56 | “Por um fio”, Anna Maria Maiolino, 1976 | Disponível em: Google Arts and Culture <https://artsandculture.google.com/asset/por-um-fio-fotopoemacao-series-anna-maria-maiolino/LAH-gVc3-ahieA?hl=en>