

ENTRE A JANELA E O CORPO

As Relações de Género no Limiar da Habitação



JULIANA CATARINA TEIXEIRA FERREIRA

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Sob orientação do Professor Doutor José António Bandeirinha e da Arquitecta Carolina Coelho

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Departamento de Arquitectura | Julho de 2016

ENTRE A JANELA E O CORPO

As Relações de Género no Limiar da Habitação

A presente dissertação segue o Antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa e as normas da APA para a referência bibliográfica.

As citações directas de fonte original estrangeira que integram o corpo de texto encontram-se na Língua Portuguesa, por tradução livre da autora, por forma a facilitar uma leitura continuada do texto.

Vêm, no entanto, acompanhadas de nota de rodapé onde se transcreve a citação na língua original.

Apresenta-se a forma *citado por* para referenciar a fonte primária na impossibilidade de acesso à fonte original de autor.

*Agradeço à Professora Carolina Coelho
e ao Professor José António Bandeirinha pela orientação.
À minha Mãe e ao meu Pai pelo exemplo e pelas raízes.
À minha irmã Helena, a quem dedico o trabalho.
E aos meus Amigos.*

SUMÁRIO

Resumo Abstract	i iii
Introdução	v
1	
O CORPO: DO GÉNERO À ARQUITECTURA	
1.1. A transdisciplinaridade dos estudos de género	3
1.2. A construção do género na Arquitectura	
i. O outro <i>corpo, espaço e percepção</i>	9
ii. A aporia moderna <i>cidade, domesticidade e género</i>	25
iii. <i>Gendered spaces</i> <i>formas de expressão do género</i>	41
2	
JANUS: A JANELA NAS RELAÇÕES DE GÉNERO	
2.1. O encontro de um limiar	51
2.2. A construção dos ambientes domésticos	
i. Casa, controlo e sujeição <i>a janela como instrumento de poder</i>	59
ii. A desconstrução dos modelos convencionais <i>a janela repensada</i>	69
iii. A mulher como participante do projecto <i>a janela da new woman</i>	81
3	
A JANELA: O LIMIAR DO GÉNERO NA HABITAÇÃO	
3.1. Representatividade e método de análise	93
3.2. Os casos de estudo	
i. Villa Mairea (1938) de Alvar Aalto <i>a espacialização da desigualdade</i>	99
ii. Farnsworth House (1946) de Mies van der Rohe <i>a mulher e a janela como aporia</i>	111
iii. Bergren House (1985) de Michael Rotondi e Thom Mayne <i>habitar no feminino</i>	121
Conclusão	133
Referências Bibliográficas	139
Créditos das Imagens	149

RESUMO

Uma vez inata ao ser humano uma natureza identitária – seres femininos ou masculinos – também ao espaço poderá atribuir-se uma sexualidade inerente e a potência de um género que poderá também ser considerado na sua fruição.

O objectivo da dissertação é estudar o género como agente condicionador do projecto em arquitectura, quer no momento da sua idealização quer na vivência efectiva do espaço, ora modelador das relações domésticas ora modelado por elas. Procura-se compreender a representatividade da construção da relação género-espaço no universo das experiências arquitectónicas desde o período moderno, e que espelham modos de habitar o espaço e paradigmas da interacção homem-mulher.

A concretização da reflexão dá-se na janela enquanto elemento activo nas dinâmicas domésticas e no modo como homem e mulher experienciam e se colocam no espaço. Partindo da relação janela-género, exploramos a Villa Mairea (1938) de Alvar Aalto, a Farnsworth House (1946) de Mies van der Rohe e a Bergren House (1985) de Michael Rotondi e Thom Mayne, para compreender a janela na sua capacidade de ser instrumento de poder entre os géneros, mediadora da relação da mulher com o mundo e lugar de vivências e narrativas protagonizadas pela diferenciação de género.

Palavras-chave:

Género-espaço, Corpo-Arquitectura, Janela, Interior-exterior, Domínio doméstico

ABSTRACT

The human being has an identity which is innate – male or female – so one can also assign to the space an inherent sexuality and a force of a gender which can be considered in its fruition.

The purpose of this thesis is to study gender as a conditioning factor of the design in architecture, both at the time of its creation and on the actual experience of space, while shaping the domestic relationships or shaped by them. We seek to understand the representativeness of the construction of the gender-space relationship amongst the architectural experiments since the modern period, which reflect ways of living in the space and the paradigms about the man-woman interaction.

The materialization of the reflection takes place in the window as an active element in the domestic dynamics and in the way how man and woman are placed in the space. Departing from the relationship window-gender, we explore Villa Mairea (1938) by Alvar Aalto, the Farnsworth House (1946) by Mies van der Rohe and the Bergren House (1985) by Michael Rotondi and Thom Mayne, in order to understand the window in its ability to be an instrument of a gendered power, an intermediary between the woman and the exterior world, and a place of experiences and narratives led by gender differentiation.

Key-words:

Gender-Space, Body-architecture, Window, Interior-exterior, Domestic realm

INTRODUÇÃO

O género na arquitectura é um tema relativamente recente. As primeiras abordagens têm lugar na década de 1970 mas chegam-nos sob uma expressão algo dissimulada e retraída, de cariz interno, pouco interdisciplinar. A iniciativa é tomada por Beatriz Colomina em 1992 com *Sexuality and Space* e uma predisposição para se falar sobre o assunto. A teoria do género ganha protagonismo na crítica e na interpretação do espaço, da arquitectura, do ser humano.

A modernidade carrega em si um pressuposto dicotómico. A pretensão de separação dos valores do passado e da mentalidade burguesa do século XIX é o ímpeto moderno para a evolução, para a prática de novas experiências, na procura de um futuro próspero, autêntico, que assiste, por um lado, ao crescimento do capitalismo industrial e de um imperialismo que se demarcava na cidade, e, por outro, à emergência do ideal da domesticidade, da casa enquanto abrigo da esfera pública e lugar para a tranquilidade individual e para a construção da família.

A casa do século XIX comporta assim um espaço fechado e dividido, reflexo de uma vida familiar centrada na intimidade, que se arrasta para século seguinte. No espaço doméstico há um pronúncio de domínio feminino, num corpo de mulher e de mãe, que vive em função dos outros. O sexual, esse, é vivido na rua, na pele do *flâneur*, na cidade, lugar masculino, como dirá Rita Felski (1995). A casa familiar assume assim a função de um dispositivo do panóptico, de manutenção da ordem patriarcal, e converte-se num símbolo das disciplinas do corpo.

Objectivo geral Nesta linha, entendemos que há um sistema de desigualdades a perpetuar desde sempre a diferença entre homens e mulheres, estruturado em construções sociais que se reflectem na disciplina da arquitectura. A dissertação objectiva estudar o género enquanto variável na definição do espaço arquitectónico, quer no momento da sua idealização quer na vivência efectiva do espaço, ora modelador das relações domésticas ora modelado por elas. Do ponto de vista do utilizador, do fruidor, do habitante, procura-se compreender de que modo a diferenciação de género é catalisadora da própria arquitectura, pelos papéis assumidos pelo homem e pela mulher na casa e na cidade e pela forma como se colocam no espaço e o alteram. Há uma representatividade da construção da relação género-espaço no universo das experiências arquitectónicas da era moderna que se pretende reconhecer e que revela modos

de estar e habitar o espaço e paradigmas da relação entre o habitante homem e o habitante mulher.

Questão de
investigação

A questão que persegue a dissertação é *de que forma se expressa e se constrói a relação género-espaço na arquitectura?*, e acreditamos que a resposta está à *janela* da habitação. O mote torna-se particularmente interessante na língua portuguesa na medida em que a origem etimológica da palavra janela está em *Janus*, deus romano das mudanças e transições, que simultaneamente olha para trás e para a frente. Da mesma maneira, a janela é o elemento limiar da habitação que se coloca entre os confrontos interior-exterior, cheio-vazio, casa-cidade, mulher-homem.

Janela

Janus

A visão de dupla face de *Janus* permite uma perspectiva continuada sobre os temas lançados, numa investigação apontada à janela e às relações que provoca ou que traduz, evitando ainda a dispersão para a variedade de temas que o âmbito provoca. Patrocinada por *Janus*, a janela é então a mina semântica que impulsiona toda a investigação.

Reconhece-se pois na janela, pelo seu potencial simbólico, conceptual, material, espacial, arquitectónico e social, o instrumento para o estudo da arquitectura de géneros, dando pistas para a compreensão da relação homem-mulher-espaço. No fundo, abordamos o universo das duplicidades e dos limiares, dos opostos e das tensões, tal como, de resto, o é a arquitectura, esse universo que, como sugere Fernando Távora, vive de verdades contrárias.

A dissertação não tenciona ser feminista nem parcial, e entendem-se ambas as figuras – homem e mulher – como relevantes na construção do entendimento moderno e pós-moderno e dos ambientes arquitectónicos. Também não pretende estruturar-se em torno do relato histórico, evitando-se abordagens extensas sobre a história da emancipação da mulher ou sobre a potencial exclusão da mulher da arquitectura, cujas referências visam ser contextuais. Por outro lado, é intencional um certo afastamento relativamente ao estudo da mulher enquanto praticante da arquitectura. O trabalho tem o seu foco na vivência do espaço pelo habitante, no modo como homem e mulher percebem e vivem o espaço construído, numa análise que ocupa um lugar diferente do da mulher arquitecta, que aqui não se desenvolve.

Estrutura

Género, Janela e Habitação: assim se estabelece a investigação, na sua natureza teórica e estrutural. A dissertação segue portanto um programa tripartido, em que cada parte se divide igualmente em 3 capítulos estruturantes na análise, introduzidos por um capítulo de menor extensão e de índole introdutória ou metodológica.

1. O Corpo: do
Género à
Arquitectura

A primeira parte é fundamental na procura de uma contextualização do género, numa aproximação progressiva à sua relação com o espaço. Trata-se de uma construção de suporte essencialmente teórico que cruza abordagens e perspectivas interdisciplinares e procura

atribuir um género à cidade e à casa moderna que acomoda um sistema de narrativas tanto dogmáticas como carregadas de incertezas.

2. Janus: a
Janela nas
Relações de
Género

Janus e a janela são introduzidos na segunda parte do trabalho, também ela um *Janus* organizacional, uma charneira. Na ponte entre o género e a habitação, identificam-se três momentos essenciais na construção dos ambientes domésticos para explicar as relações de género do último século. Partimos do momento em que a hegemonia masculina na vivência da cidade moderna mascara um falso domínio da mulher na casa, que vive, afinal, controlada pelo homem sob mecanismos de controlo e poder orquestrados pela janela. Os movimentos feministas vêem o seu reflexo tardio, com uma cultura familiar muito vincada na tradição a resistir à mudança de entendimentos. O movimento moderno vai então pautar-se por episódios pontuais e dispersos no espaço de arquitecturas de desconstrução dos modelos convencionais, onde se desmonta o binómio homem-mulher e a concepção dogmática da família ideal. Assiste-se a uma reconfiguração formal e simbólica da janela num espectro de possibilidades do habitar que se alarga e aceita novas construções domésticas. De particular interesse e importância é a participação da mulher na concepção do projecto de arquitectura, naquele que indicamos como o terceiro momento trazido para a discussão. A “*new woman*”, como celebra Sarah Grand (Ledger, 1997), personifica-se na arquitectura meio século depois da sua idealização, mas vem estabelecer uma mudança de paradigma social, ideológico e arquitectónico. A janela consubstancia aqui um desafio que é proposto aos arquitectos por clientes mulheres independentes e de espírito visionário que trazem novos temas para o exercício do espaço.

3. A Janela: o
Limiar do
Género na
Habitação

A análise dos casos de estudo tem lugar na terceira parte do trabalho e são a concretização prática das abordagens trazidas até ao momento. As obras Villa Mairea (1938) de Alvar Aalto, a Farnsworth House (1946) de Mies van der Rohe e a Bergren House (1985) de Thom Mayne e Michael Rotondi tornam-se representativas da relação género-espaço. Enquanto elo articulador do género e da habitação, a janela torna-se protagonista na análise dos casos de estudo, na procura paulatina de questões – mais do que respostas, porque, no fundo, falamos de aporias – que motivaram o trabalho desde o seu início.

A conclusão retoma a questão de investigação lançada através de um olhar – ao jeito de Janus – sobre os temas abordados ao longo da dissertação e a sua concretização nos casos de estudo. Uma análise cruzada das três obras pretende ir ao encontro dos objectivos a que nos propusemos e ainda levantar novas discussões que, sobre este tema, nunca se esgotarão.

Entre a Janela e o Corpo vem, de resto, propor um ponto de intermediação, de encontro e conflito na casa, pela conquista da janela enquanto lugar de construção do género em arquitectura.

1.1.

A TRANSDISCIPLINARIDADE DOS ESTUDOS DE GÉNERO

A complexidade dos estudos de género é transversal às diversas áreas do conhecimento que deles se ocupam. A biologia, a antropologia e a sociologia procuram desconstruir o género e a sexualidade humana desde o despontar das teorias feministas que questionaram (pré-) conceitos, perspectivas e definições. E, neste ponto, também a arquitectura abre a discussão.

As formas, os comportamentos e as expressões do *sexual* tornaram-se uma dimensão ampla da vida que atinge as estruturas do individual, da relação com o *outro* e do social, e recebem influência de factores biológicos, psicológicos, económicos, políticos, culturais, legais, religiosos, históricos e sociais. Rapidamente os estudos de género dizem respeito a todos e às várias disciplinas e, por isso, há uma hesitação comum, uma dificuldade, em encontrar definições e consensos quando de sexualidade e género se fala. A terminologia altera-se, é controversa e ambígua, mas a sua clareza é fundamental em cada momento para apontar a análise e definir uma abordagem teórica específica¹ (Rendell, 2003, p.15).

A Organização Mundial de Saúde descreve a sexualidade humana como “a energia que motiva a encontrar o amor, o contacto, o calor e a intimidade” e “é expressa pela forma como sentimos, nos movemos, tocamos e somos tocados”² (WHO, 1975), influenciando pensamentos, emoções e acções. A saúde sexual integra as dimensões somáticas, emocionais, intelectuais e sociais do indivíduo, que representa um ser sensual e sexual na ampliação da sua personalidade e da capacidade de comunicar. Conclui-se também que não é possível separar a sexualidade do corpo ou pensar no corpo sem considerar a sexualidade.

O sociólogo Anthony Giddens sintetiza conceitos e perspectivas sobre “Sexualidade e Género” (2012) à luz da Sociologia e Antropologia. De uma forma geral, o sexo é determinado pelas diferenças biológicas do corpo, o que compreende a componente anatómica (órgãos sexuais) e endócrina (hormonas sexuais); o género define-se pelo sentimento de identidade pessoal de ser homem ou ser mulher, que na maioria dos casos corresponde ao sexo biológico; e a orientação sexual diz respeito à atracção física ou emocional pelo outro (Giddens, 2012). A maioria da população é heterossexual pelo “imperativo biológico” que se coloca para a manutenção da espécie e há uma procura do sexo oposto pela complementaridade dos sexos.

¹ Como sugere Jane Rendell: “The distinction made between the terms ‘sex’ and ‘gender’ and the importance ascribed to them, both descriptively and analytically, often defines the basis of a specific theoretical approach or highlights the focus of a practical organization.” (Rendell, 2003, p.15)

² Tradução parcial da autora: “Sexuality is so much more: it is in the energy that motivates us to find love, contact, warmth and intimacy. It is expressed in the way we feel, move, touch, and are touched. It is about being sensual as well as being sexual.” (World Health Organization, 1975)

Embora a “heterossexualidade tenha sido historicamente a base do casamento e da família em praticamente todas as sociedades”³ (*ibidem*, p.579), as formas de expressão e demonstração da sexualidade estão longe de se reduzirem ao binómio macho/fêmea e “nem o homem nem a mulher na sociedade formam um grupo social homogéneo”⁴ (Kuhlmann, 2013, p.41).

Giddens fala ainda da existência de “feminilidades” e “masculinidades” – associadas a imagens pré-concebidas e enraizadas em cada cultura – que se expressam de forma mais ou menos hierárquica e com relevâncias diferentes no comportamento humano, e é a dominância de uma delas que define o género do indivíduo (Giddens, 2012, p.623).

Esta ideia de uma relação performativa entre género e corpo é aprofundada por Maxine Sheets-Johnstone em *The Roots of Power: Animated Form and Gendered Bodies* (1994), como será explorado no capítulo “O Outro”.

Num entendimento semelhante, a filósofa e teórica feminista Judith Butler considera que, mais do que uma questão de identidade, o género é “performativo”, isto é, manifesta-se pela “estilização do corpo”, através dos comportamentos, movimentos e estilos que o indivíduo revela, e se se reduzir a um sentimento interno torna-se “fantasmático” e perde significado⁵ (Butler, 1990, p.97). Sugere ainda que o comportamento sexual é uma construção social e não um factor a-histórico e acultural. Aceita a realidade biológica e a sua influência no estabelecimento de algumas regras sociais e realizações mentais num tempo primário que se arrastou até hoje, mas atribui aos processos de socialização (que abrangem múltiplos factores e disciplinas) a responsabilidade pela definição do que é ser homem e mulher, em cada tempo e em cada local do globo (*ibidem*).

Jane Rendell, historiadora e teórica da arquitectura, partilha da mesma posição, referindo que o género é uma construção volátil ao ambiente, à cultura e a cada momento da história e que, por isso, não deve ser entendido fora de um contexto:

“As diferenças sexuais são frequentemente tidas como diferenças de ordem natural ou pré-estabelecida, enquanto as diferenças de género, embora baseadas nas diferenças sexuais, são tidas como produções sociais, culturais e históricas, que se alteram com o tempo e o lugar.”⁶ (Rendell, 2003, p.15)

³ Tradução parcial da autora: “There also exists a biological imperative to reproduce; otherwise, the human species would become extinct. [...] Heterosexuality in every society has historically been de basis of marriage and family.” (Giddens, 2012, p. 579)

⁴ Tradução da autora: “We cannot talk about ‘men’ differing from ‘women’ when our findings pertain only to selective groups of men and women. Neither men or women in this society form a homogeneous group.” (Kuhlmann, 2013, p.41)

⁵ Tradução da autora: “The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.” (Butler, 1990, p.97)

⁶ Tradução da autora: “Sex differences are most commonly taken to be differences of a natural and pre-given order, whereas gender differences, although based on sex differences, are taken to be socially, culturally and historically produced differences which change over time and place.” (Rendell, 2003, p.15)

A abordagem levantada por Rita Felski em *The Gender of Modernity* (1995) introduzirá o capítulo “A aporia moderna”.

A historiadora Joan Wallach Scott afirma que “o gênero é, na sua definição, uma categoria social imposta num corpo sexuado”⁷ (Scott, 1988, p.77) e que acaba por se tratar de uma “categoria de análise” para mapear comportamentos. De igual forma, a historiadora Rita Felski vê no gênero um instrumento de análise das relações entre gêneros, capaz de personificar narrativas e de contribuir para a compreensão da História e da história do espaço (Felski, 1995).

No contexto da dissertação não se considera relevante a distinção feita pelas ciências sociais entre “gênero” e “sexo” e, por isso, assume-se uma relação de quase sinonímia entre os termos e a existência de dois gêneros/sexos fundamentais na sociedade dita ocidental – homem e mulher – que são os protagonistas da reflexão que aqui se constrói e que se debruça sobre a arquitectura, e importa salientar que tal não exclui as relações homossexuais como, aliás, será também abordado. No entanto, atendendo às definições apresentadas no início do capítulo, as futuras referências ao “gênero” relacionar-se-ão sobretudo com um pressuposto de individualidade e de sentimento do *eu*, enquanto que ao termo “sexo” estará associada uma conotação mais corpórea e de relação com o *outro* no espaço.

Por último, a sexualidade não se expressa da mesma forma nas esferas pública e privada, onde os valores e os comportamentos se priorizam de forma diferente, sendo assim problematizada na relação interior-exterior.

A janela surge, então, como o contraponto simbólico e material para a desconstrução da relação gênero-espaço, na cidade e na habitação, como será desenvolvido. Além disso, “podemos falar muito mais confiantemente sobre a sexualidade manifestada no domínio público do que no privado que, naturalmente, está muito menos documentada”⁸ (Giddens, 2012, p.591), deixando claro o desafio para o estudo das relações de gênero na habitação.

Nesta aproximação à arquitectura, é evocada uma experiência espacial que se vive e se percebe mais do que pela individualidade corpórea de cada um, mas sobretudo pelo cruzamento de esferas pessoais. Falamos talvez de um espaço sensual: “o espaço define as pessoas nele; ao mesmo tempo, contudo, a presença de indivíduos no espaço determina a sua natureza”⁹ (Ardener, 1993, p.113). Quando Juhani Pallasmaa refere que a arquitectura é uma “metáfora existencial” (Pallasmaa, 2005, p.59), fala-nos da sua capacidade de articular e expressar a experiência da existência humana; o espaço, por isso, densifica todas as problemáticas, todas as realidades, todas as dimensões do *eu*. Coloca-nos em interacção com os outros, trabalha a nossa percepção e ajuda-nos a compreender a nossa e a sua natureza.

⁷ Tradução da autora: “Gender is, in this definition, a social category imposed on a sexed body.” (Scott, 1988, p.77)

⁸ Tradução da autora: “We can speak much more confidently about public values concerning sexuality than we can about private practices, which, by their nature, go mostly undocumented.” (Giddens, 2012, p.591)

⁹ Tradução da autora: “Space defines the people in it. At the same time, however the presence of individuals in space in turn determines its nature.” (Ardener, 1993, p.113)

1.2.

A CONSTRUÇÃO DO GÊNERO NA ARQUITECTURA

i

O OUTRO

corpo, espaço e percepção

Olhamos a arquitectura como um lugar de construção do sentimento de bem-estar e de prazer, que se consegue pela experiência do corpo na sua relação com o espaço e com o *outro* no espaço. Como vimos, “medimos o mundo com toda a nossa existência corporal” (Pallasmaa, 2011, p.61) e não é possível pensar no corpo sem considerar a sexualidade, de tal modo que a experiência espacial é aqui tratada sob um entendimento muito físico, do corpo. É pois neste momento que reconhecemos a importância do género e da sexualidade na vivência da arquitectura por confluírem, por um lado, com a definição de padrões sociais e de identidades culturais e, por outro, com a construção individual do ser humano, condicionando assim regras, modelos, comportamentos e percepções.

A arquitectura tem a capacidade de expressar a experiência da condição humana e, com isso, as estruturas sociais instaladas, mas é também responsável pelo fortalecimento dos comportamentos sociais, assumindo um importante papel na constituição de hierarquias e estruturas de poder, como de resto demonstra Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975), através da abordagem ao panoptismo e à capacidade da arquitectura disciplinar comportamentos e produzir modos de estar.

A organização do espaço interfere assim com a definição do próprio sentido existencial, com as sensações do *estar* e com a experiência do corpo. Como escreve Gerard Rey Lico, “o espaço em si mesmo não é inerentemente poderoso; são as políticas de uso do espaço que determinam o seu poder”¹⁰ (Lico, 2001, p.30), tornando-se assim instrumento para a estruturação de mecanismos de poder, das relações interpessoais e das relações de género. Com efeito:

“[o espaço] determina como é que homens e mulheres são dispostos juntos ou mantidos afastados [...]; a sua organização produz, reproduz e representa noções sobre a sexualidade e o corpo. O espaço determina e afecta comportamentos, tal

¹⁰ Tradução da autora: “Space is an instrument of thought and action, which enacts the struggle over power between genders. Yet, it should be recognized that space is itself in not inherently powerful. It is the politics of spatial usage that determine its power.” (Lico, 2001, p.30)

como a organização do espaço é produzida pelo e em relação ao comportamento”¹¹ (Hills, 2000, p.74).

A sociedade e o espaço “participam na constituição dos limites do *eu*, mas o *eu* é também projectado na sociedade e no espaço”¹² (Kuhlmann, 2013, p.5), num processo cíclico e de interferências recíprocas. No fim, o corpo é o mediador activo entre o Homem e o mundo, e o género a variável que consideramos na fruição desse sistema.

Para Maxine Sheets-Johnstone, autora da obra *The Roots of Power: Animated Form and Gendered Bodies* (1994), a diferenciação de género é uma condicionante indiscutível na experiência espacial, recusando-se a aceitar que os seres humanos são todos iguais, sentença esta que nos colocaria fora das teorias da evolução e da própria construção da História. Em oposição a este “reduccionismo cultural”¹³ (Sheets-Johnstone, 1994, p. 328), como condena, aponta os factores biológicos e corpóreos como responsáveis por numerosas actividades sociais e culturais. O corpo e a experiência física do espaço são indissociáveis do pensamento, e os mais importantes conceitos, categorias e percepções mentais que temos da realidade têm a sua origem em experiências do nosso corpo no espaço. As produções mentais e materiais, de conceitos e objectos, das ideias à construção, são feitas à semelhança da nossa natureza corpórea, que é antes de mais a nossa realidade, a primeira e mais imediata. Argumenta que as “formas animadas” (*ibidem*) dos corpos femininos e masculinos expressam-se de maneira diferente, porque as realidades corpóreas são diferentes, com manifestações próprias de cada género no campo físico e intelectual:

“As nossas diferenças devem ser igualmente entendidas em termos corpóreos. Os corpos masculinos e femininos são diferentes. As suas diferenças corpóreas permitem-lhes diferentes experiências, incluindo diferentes experiências de poder, diferentes possibilidades, incluindo diferentes possibilidades de poder.”¹⁴ (*ibidem*, p. 329)

¹¹ Tradução da autora: “It determines how men and women are brought together or kept apart; it participates in defining a sexual division of labour; its organization produces, reproduces and represents notions about sexuality and the body. Space determinates and affects behaviour, just as the organization of space is produced by and in relation to behaviour.” (Hills, 2000, p.74)

¹² Tradução parcial da autora: “Space, as well as society, participates in construction of the limits of the self, but the self is also protected onto society and space. The mediating element between the self as a living reality and society’s spatial-architectural structures is the body.” (Kuhlmann, 2013, p.5)

¹³ Tradução parcial da autora: “Cultural reductionism keeps us from taking evolution seriously” (Sheets-Johnstone, 1994, p.328)

¹⁴ Tradução da autora: “Our differences must be equally understood in bodily terms. Male and female bodies are different. The corporeal differences give rise both to different experiences, including different experiences of power, and to different possibilities, including different possibilities of power.” (*ibidem*, p.329)



1. *Nude Descending a Staircase* (1912) de Marcel Duchamp

Pallasmaa recorda que Freud considerava que o ritmo regular das escadas imprime em si mesmo uma metáfora sexual. Pallasmaa refere-se ao corpo como unidade viva de acontecimentos, com a qual sentimos prazer na sua relação com o espaço.

Os ritmos, os processos e os movimentos do corpo do homem são diferentes dos da mulher e por isso produzem necessariamente efeitos diferentes na ocupação do espaço. Pallasmaa recorda que Freud considerava que o ritmo regular das escadas imprime em si mesmo uma metáfora sexual e refere que o ritmo, o passo, a respiração, a alternância das posições do corpo e o movimento são inquestionáveis representações de uma sexualidade. Associa o acto de subir a escada ao homem, por transmitir ascensão, poder, acção, força – características tidas como masculinas – e o descer a escada à mulher, pela passividade e sedução que os movimentos sugerem (Pallasmaa, 2005, p.65). A escada encerra aqui um momento arquitectónico de expressão do corpo e da interacção homem e mulher, que participa das regras de género.

Num apontamento mais abstracto e pictórico apontamos a peça *Nu descendo as escadas* (1912) de Marcel Duchamp (imagem 1) onde a relação do corpo com a escada é exaltada e se traduz na pintura através de uma sobreposição cubista e mecânica de elementos, traçados e figuras. Representa uma actividade tão banal e ligeira como apoteótica e teatral, envolvente e sedutora, retrato das múltiplas possibilidades que o espaço permite ao Homem quando nele se desloca. O “nu” de Duchamp, ainda que assexuado, é também uma “forma animada”.

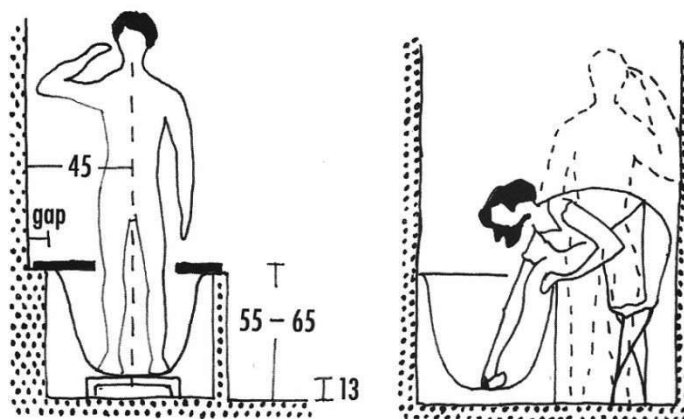
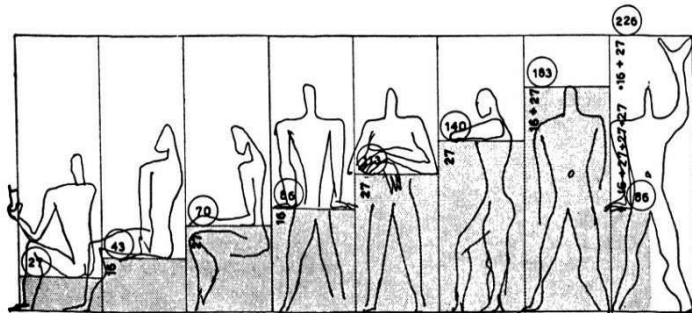
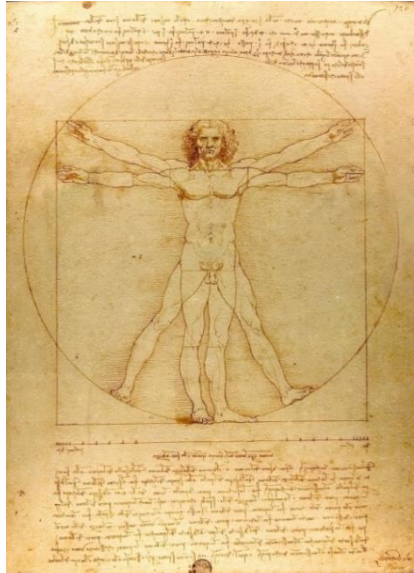
Sheets-Johnstone desenvolve ainda o conceito de “arquétipos corpóreos”¹⁵ (Sheets-Johnstone, 1994) para explicar a relação inseparável entre o corpo e as capacidades do intelecto, afirmando que “os mundos que criamos estão de acordo, primeiro que tudo, com os nossos corpos e com as possibilidades dos corpos em geral, como os seus movimentos e o sentido de espacialidade”¹⁶ (*ibidem*, p.328).

Também Edward T. Hall refere que este “sentimento do espaço” só ocorre de facto quando “ligado à acção, mais do que àquilo que pode ser visto por contemplação passiva” (Hall, 1996, p.135). A relação percepção-ambiente-emoção concretiza-se no corpo em movimento, nas experiências físicas e mentais que ele nos permite, no *sentir*, no *eu*: “No Homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do *eu*, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente” (*ibidem*, p.77).

Este sentido do mundo e da sua medida, que se condiciona (também) pelo género do indivíduo, questiona a razoabilidade dos sistemas de proporção humana que ditaram o desenho arquitectónico e que desde o início desconsideraram a mulher. Pallasmaa refere-se ao corpo como unidade viva para a mensurabilidade das coisas, numa experiência que é única para cada um, ou não fosse medir sinónimo de comparar. O corpo é a medida padrão de cada

¹⁵ A expressão *corporeal archetype* é largamente desenvolvida por Sheets-Johnstone em *The Roots of Power: Animated Forms and Gendered Bodies* (1994), dando ainda o nome a vários capítulos da obra.

¹⁶ Tradução parcial da autora: “The cultural worlds we create are ones that conform first of all to our own bodies and then to the possibilities of bodies in general, especially there movement and there spatiality. They conform to animate form.” (Sheets-Johnstone, 1994, p.328)



2. *Vitruvian Man* (1490) de Leonardo da Vinci.

3. Séries modulares baseadas na estatura do homem, por Le Corbusier.

4. Croqui de Ernest Neufert, em *Architect's Data* (1936), e a representatividade do género no habitar.

um no mundo, com a qual o Homem se confronta com a cidade e se estabelece em relação aos outros e às coisas. As pernas medem comprimentos e larguras, os olhos projectam o corpo nas superfícies e sentem o tamanho dos objectos (Pallasmaa, 2011, p.37), e de repente a mensurabilidade torna-se subjectiva e individual.

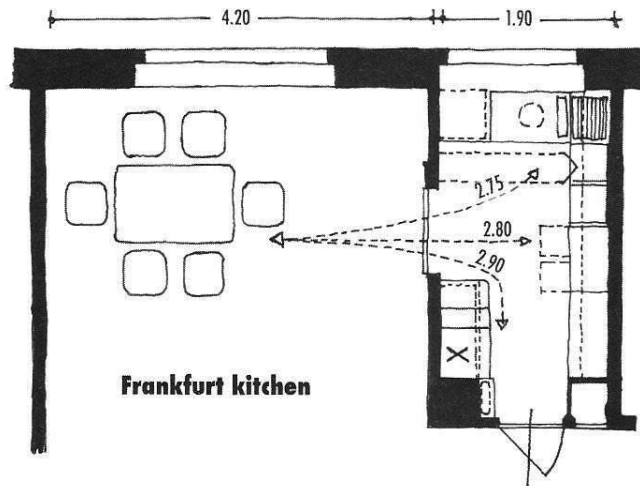
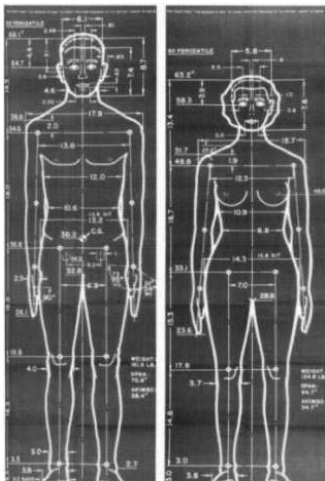
A doutrina da proporção e em particular o antropomorfismo renascentista revelam um sistema social que historicamente tem funcionado para conter, controlar ou excluir as mulheres (Agest, 1993), apontando o corpo masculino como o ideal e proporcionalmente perfeito. É retomado o homem de Vitruvius da era romana (imagem 2), dotado da simetria e da beleza que se desejava como modelo para o desenho, reinterpretado e redimensionado por vários autores renascentistas, mas sempre imputando à figura masculina o *ratio* certo para uma definição harmónica da arquitectura. Por sua vez, as formas femininas não eram consideradas racionalmente mensuráveis e estavam fora das proporções geométricas (Kuhlmann, 2013, p.100). A sua exclusão do desenho, da arquitectura e da arte era assim justificada como natural.

O estabelecimento do corpo do homem como modelo de onde derivam todas as medidas para a prática da arquitectura não se restringe ao macho-antropomorfismo do Renascimento, e a ideia é recuperada novamente no período funcionalista do Modernismo, com a introdução do *Modulor* de Le Corbusier (imagem 3), nos anos 40 do século XX. O sistema de proporção era constituído por uma entidade masculina, um indivíduo imaginário, inicialmente com 1,75m de altura e mais tarde com 1,83m, que permitiria rentabilizar ao máximo o desenho do espaço (Sequeira, 2010).

Ainda Ernst Neufert, arquitecto alemão e assistente de Walter Gropius, desenvolve um intenso estudo ergonómico para a utilização do espaço em *Architect's Data* (1936), onde, para além da figura masculina ser uma vez mais a representativa das proporções do corpo humano, está patente uma propaganda à família ideal e aos modos de estar no espaço demonstrativa das regras de género na habitação com as quais a modernidade se identificava (imagem 4):

“As mulheres foram desenhadas nos locais relativos às tarefas domésticas enquanto os homens foram desenhados em salas dedicadas à educação e profissão. Além desta divisão do trabalho, os desenhos mostram de uma maneira subtil que as mulheres desempenhavam o papel de cuidar da casa e das crianças, o papel subordinado.”¹⁷ (Dörhöfer e Terlinden *citado por* Kuhlmann, 2013, p.105)

¹⁷ Tradução da autora: “Women were drawn in all rooms where household duties had to be performed while men were drawn in rooms dedicated to education and profession. Apart from this division of labour, the drawings show in a subtle way that women were to play the caring and subordinate role.” (Dörhöfer e Terlinden *citado por* Kuhlmann, 2013, p.105).



5. Imagem de capa de *Designing for People* (1955), de Henry Dreyfuss
6. Modelo da cozinha da Unité d'Habitation (1947) de Le Corbusier em exposição no MoMA (2014)
7. Cozinha de Frankfurt, desenhada por Margareth Schütte-Lihotzky em 1925
8. Planta da cozinha de Frankfurt, de apenas 6m², com registo das dimensões do espaço e dos movimentos no acesso à divisão que serve (sala das refeições)

Ainda que, por força da popularidade e da disseminação destes trabalhos por todo o mundo, estes *standards* se tenham mantido na linha da frente do pensamento arquitectónico, Henry Dreyfuss apresenta-nos na década de 50 uma reavaliação da ocupação do espaço pelo homem e pela mulher, introduzindo “a mulher modular”¹⁸. O livro *Designing For People* (1955) (imagem 5) veio despertar uma nova realidade antropomórfica e ergonómica e provocar a consciência da diferenciação do género na utilização do espaço e das consequentes implicações e possibilidades no design e na produção de mobiliário.

Neste contexto, um painel com a mulher modular é exposto na parede de um modelo da cozinha da *Unité d’Habitation* (1947) de Le Corbusier e Charlotte Perriand, no âmbito da exposição *Designing Modern Women 1890-1990* que decorreu no MoMA de Nova Iorque em 2014 (imagem 6). A sua presença exalta a forma como as mulheres deram (também) forma ao desenho doméstico, embora de forma mais ou menos invisível ou silenciada, num espaço construído conceptual e fisicamente por e para uma mulher.

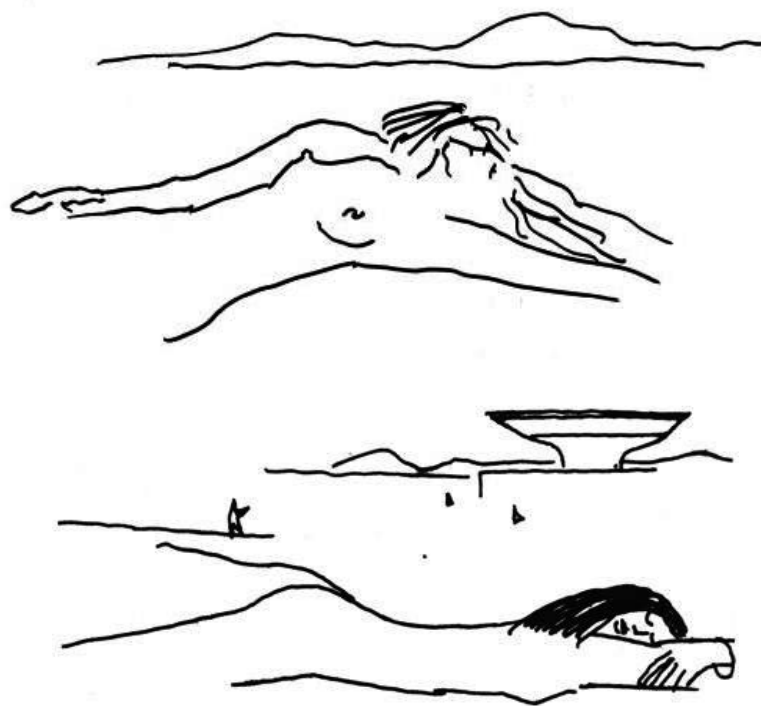
Nesta linha o projecto de Margareth Schütte-Lihotzky constitui o arquétipo, referência dos princípios modernos e da participação da mulher na prática da arquitectura, não só enquanto arquitecta como também conhecedora e utilizadora do espaço. A cozinha de Frankfurt (1925) (imagens 7 e 8) evoca uma nova utilização da habitação pela redefinição do espaço da cozinha, que passa a responder às particulares exigências que as tarefas domésticas implicam, com preocupações relativas à altura das bancadas e das prateleiras (com base num estudo antropomórfico da mulher), à disposição dos utensílios, ao acesso físico e visual às divisões envolventes (numa relação que se torna mais franca e directa com toda a habitação) e ainda à própria cor dos armários, já que estudos científicos que ela mesmo levou a cabo concluíram que o azul afastaria os insectos, proporcionando salubridade ao espaço (Kuhlmann, 2013):

“A mulher não deve ser banida da cozinha. Em comparação com as antigas cozinhas destinadas também à alimentação, onde a maioria da vida familiar tinha lugar, a *Frankfurt Kitchen*, que separa as tarefas de cozinhar e de estar, representa uma forma de vida maior.”¹⁹ (Schütte-Lihotzky citado por Kuhlmann, 2013, p.178)

O pressuposto deste projecto deve ser entendido como um exemplo da capacidade da mulher perceber e organizar o espaço, do seu sentido do *habitar*, e não como uma forma discriminatória de atribuir o espaço da cozinha à mulher. De facto, o momento era ainda de

¹⁸ A expressão original *the modular woman* é introduzida e desenvolvida por Henry Dreyfuss no estudo antropomórfico *Designing For People* (1955).

¹⁹ Tradução da autora: “A woman should not be banished to the kitchen. In comparison with the old eat-in kitchen, where much of the family’s life was taking place, the Frankfurt Kitchen, which separated cooking from living, represented a higher form of life.” (Schütte-Lihotzky citado por Kuhlmann, 2013, p.178)



O movimento de tomada de controlo do domínio doméstico por parte da mulher pela intervenção nas decisões de projecto em arquitectura é assunto de relevo a ser retomado ao longo da dissertação.

redução da mulher à casa e às tarefas domésticas, e a cozinha era um espaço relativo ao universo tido como feminino. Com a Frankfurt Kitchen, Schütte-Lihotzky conquista vantagem na mudança de mentalidades para a emancipação da mulher ao cumprir de forma eficiente a demanda moderna do higienismo e do funcionalismo, ainda que a dominância masculina continuasse a prevalecer no universo de experiências arquitectónicas.

Poderia ser questionada a pertinência da antropomorfia aplicada à arquitectura quando o estudo se torna demasiado exaustivo e individualizado e, portanto, limitador, baseado em medidas estereotipadas, e dá-se conta de que dificilmente um modelo sintetizará as dinâmicas espaciais do corpo humano. De facto conclui-se que a fruição do espaço não é passível de se determinar por regras matemáticas, mas o mote que se levanta nos exemplos apresentados é o da sub-representação explícita da mulher nos estudos do espaço, que geram cenários de subordinação e marginalização da figura feminina, no seu papel individual e social.

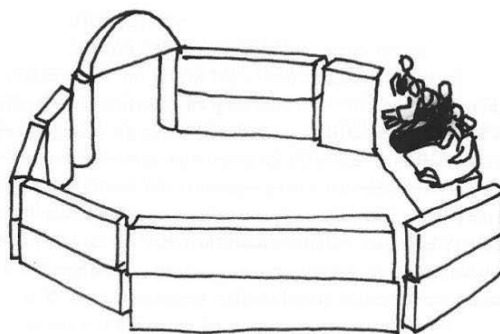
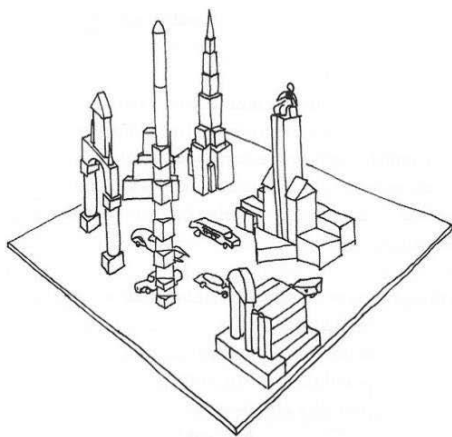
Em “A aporia moderna” apontar-se-á o *sublime* como o elemento trazido pelo homem para a arquitectura moderna para eliminar o sentimental e o ornamento considerados “afeminados”.

A noção de uma hegemonia masculina está tacitamente enraizada nos valores e na cultura da sociedade e à diferença de géneros é atribuída uma dicotomia tradicional quase de forma tácita, ainda hoje. A ideia do binómio sexual parece ter dualizado também concepções que, colocadas a par, são imputadas, respectivamente, ao homem e à mulher: dentro/fora, cima/baixo, direito/curvo, numa interpretação que tem por base a anatomia de ambos, a natureza dos corpos, os sexos. As conceptualizações são assim polares, de dois extremos. Criaram-se metáforas de espacialização que extrapoladas para a arquitectura fazem das torres peças masculinas e dos gestos curvos inspiração feminina, num contraste que é claro na afirmação de Oscar Niemeyer (imagem 9):

“Não é o ângulo recto que me atrai, nem a linha recta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida.” (Niemeyer, 2000, p.62)

Aos traços masculinos corresponde o abstracto, o sóbrio, o sublime, o desenho sistematizado, ao passo que a procura pela ordem orgânica e natural é associada a uma tendência feminina, de tal forma que “a sensualidade do ornamento, e a sua associação com o feminino, era considerada uma ameaça na arquitectura”²⁰ (Lico, 2001, p.34). Os elementos arquitectónicos verticais associaram-se ao celestial, ao transcendente, símbolos de ascensão e poder – homem; os elementos horizontais e orgânicos relacionaram-se com a terra, o mar, os elementos mais puros da natureza – mulher.

²⁰ Tradução da autora: “The sensuality of ornament, and its association with the feminine, was considered a threat in architecture.” (Lico, 2001, p.34)



10. Desenhos de Erik Erikson que sintetizam os resultados obtidos no seu ensaio de 1938.

À esquerda as peças construídas pelos rapazes (torres altas, espaço exteriores)
e à direita o cenário concebido pelas raparigas (espaços interiores e encerrados)

11. Peça do grupo feminista anónimo *Guerrilla Girls*, exposta na TATE de Londres onde se lê:

“As mulheres têm de estar nuas para entrar no museu? Menos de 5% dos artistas das secções de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos” (tradução da autora)

Com isto, o estigma: o homem é o ser racional e a mulher relegada ao plano dos afectos. Este estabelecimento quase categórico parecia justificar-se pela natureza e pela biologia das coisas. Nos anos 30, ensaios realizados pelo psicanalista Erik Erikson, onde era proposto que rapazes e raparigas construíssem um cenário que considerassem entusiasmante com blocos de madeira, permitiram que se concluísse, à data, que a percepção espacial e o sentido de organização do espaço entre os géneros se manifestavam de forma diferente. A grande maioria das raparigas construiu formas redondas, espaços fechados, de baixa altura, e os rapazes construíram cenários exteriores com torres altas (imagem 10) (Kuhlmann, 2013, p.32). A associação à anatomia considerou-se óbvia e a relação entre o corpo e o intelecto era declarada directa e consistente.

Sob o mesmo entendimento e numa perspectiva sobretudo antropológica e de análise do comportamento do género, Camille Paglia defende, na década de 90, que a natureza cíclica da mulher fá-la ser completa em si mesma, ela cumpre-se em si, enquanto o homem precisa sempre de algo que o estimule, que o defina, que o concretize. Talvez por isso faça parte da sua essência o desejo de domínio e conquista e tenha encontrado na arte e na construção – “a sublime poesia masculina” (Paglia, 2007, p.50) – a melhor forma para “imitar a majestosa autonomia feminina” (*ibidem*, p.41), com a qual se supera, como corrobora a conhecida peça do grupo feminista *Guerrilla Girls* (imagem 11), sugerindo a objectualização da mulher.

O mundo parecia assistir a um desequilíbrio social provocado por uma injustiça de ordem natural, uma desigualdade biológica. Se se considerar este o princípio vigente, então Diana Agrest provoca: “se o edificado é um homem vivo, alguém teve de lhe dar vida”, portanto “a figura do arquitecto torna-se feminina no acto da procriação”²¹ (Agrest, 1993, p.363).

Da mesma maneira, Jorge Figueira, no texto “Olhar para as estrelas” que abre o primeiro número da *Joelho, Mulheres na Arquitectura*, lança o desafio de uma nova arquitectura preponderantemente feminina, por ser “um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para desconstruir” (Figueira, 2010, p.17), apelando a uma mudança de paradigma e de entendimento que se suporta também num fundamento biológico.

De facto, as diferentes habilitações do intelecto do homem e da mulher estão provadas cientificamente. As hormonas sexuais produzem um efeito significativo no funcionamento do cérebro, o que o torna mais ou menos apto para tarefas específicas no processo de comunicação e percepção espacial. Os homens tendem a ter uma maior capacidade de visualização espacial, maior facilidade em imaginar e rodar objectos mentalmente nas três dimensões, em desempenhos motores de precisão e em exercícios de raciocínio matemático. As

Neste texto Jorge Figueira identifica a mulher como uma figura meramente tipológica num tempo moderno que é de manipulação masculina, como será tratado no capítulo seguinte.

²¹ Tradução da autora: “If the building is a living man, someone has to give birth to it. The figure of the architect becomes feminized in the act of procreation.” (Agrest, 1993, p.363)



12. Alison e Peter Smithson (à esquerda) e Denise Scott Brown e Robert Venturi (à direita)

mulheres superam os homens na velocidade perceptual, na memória visual, na dicção, na capacidade verbal e na coordenação motora fina (Kimura, 2002, p.34). Posto isto e como observa Jorge Figueira, estão criadas as condições para um moderno que dá espaço à mulher: a reescrita, o discurso e a abstracção são premissas modernas que se coadunam com uma leitura feminista (Figueira, 2010).

A diferença de género deu lugar à guerra dos sexos; as respostas alteram-se em consonância com as interpretações, as narrativas e as metáforas que vão sendo criadas. Se por um lado reconhecemos que “somos a nossa biologia”, assumimos, por outro, que “somos o espaço onde estamos” (Noel Arnaud *citado por* Bachelard, 2008, p.287). As regras de género nascem pois desse cruzamento – corpo e espaço – quando interagimos com o *outro*.

Os casais de arquitectos (imagem 12) trazem a possibilidade de um cenário alternativo à supremacia masculina na arquitectura moderna: “a partir dos anos 1950, Alison e Peter Smithson e depois Denise Scott Brown e Robert Venturi introduzem um novo realismo e uma abordagem mais tentativa ou modesta”, pelo menos, uma “não-masculinidade” (Figueira, 2010, p.15). Ainda assim, quando Venturi vence o Prémio Pritzker em 1991, ele mesmo discursa que é “desapontante” que o prémio não tenha sido também atribuído à esposa, “porque nós não estamos casados apenas como indivíduos, mas como designers e arquitectos”²² (Venturi *citado por* Kuhlmann, 2013, p.14). Ainda persiste a ideia de que a mulher tem o papel de apoio e suporte e o homem desempenha a performance criativa. As mulheres deparavam-se frequentemente com dificuldades em exhibir os seus trabalhos, em fazer nome com a sua arte e em vender as suas criações, e quando conseguiam teria sido após lutas travadas para provar as suas capacidades e o direito ao reconhecimento artístico (Kuhlmann, 2013, p.19). Na Escola Bauhaus, na Alemanha, como exemplo, durante alguns anos foram vedadas às alunas algumas das mais importantes oficinas de trabalho, e as propinas foram mais elevadas para as raparigas do que para os rapazes (Heynen, 2005, p.13).

As intenções modernas tanto pendiam para a igualdade de géneros como caíam no entendimento tradicional da inferioridade feminina. Citando Walter Gropius, director da Bauhaus, em 1919: “Não devemos fazer discriminação entre o sexo belo e o sexo forte; deve haver absoluta igualdade”²³ (Gropius *citado por* Kuhlmann, 2013, p.20).

Em síntese, a aporia moderna.

²² Tradução da autora: “It is a bit of a disappointment that the prize didn’t go to me and Denise Scott Brown, because we were married not only as individuals, but as designers and architects.” (Venturi *citado por* Kuhlmann, 2013, p.14). O tema é ainda actual: em 2013 é lançada uma petição que exige à comissão um Pritzker retroactivo a Denise Scott Brown pelo reconhecimento do seu trabalho a par de Robert Venturi.

²³ Tradução da autora: “We shall make no distinction between the fair sex and the strong sex; there shall be absolute equality, but also complete parity of obligations.” (Gropius *citado por* Kuhlmann, 2013, p.20)

A APORIA MODERNA

cidade, domesticidade e género

O tema do binómio homem-mulher introduzido no capítulo “O outro” é uma abordagem de presença constante e essencial no desenvolvimento da presente dissertação.

Tempo de rupturas culturais e sociais, a modernidade que se inicia com a Revolução Industrial²⁴ tornou-se o meio portador de desigualdades, de experiências ambivalentes e de binómios deterministas. Entre o homem (racional) e a mulher (sentimental), entre o domínio público e o privado, entre a conquista da cidade (masculino) e o culto do doméstico (feminino), e, ainda, entre a opressão e a emancipação da mulher, este tempo traduz-se numa fusão de fenómenos ideológicos e arquitectónicos, mais ou menos contemporâneos, e que assentam numa aporia, numa série de paradoxos, de momentos de impasse, de instabilidade, de descontinuidade, que resvala muitas vezes para uma leitura do moderno sem sentido nem clareza.

Entendemos este “moderno” como o movimento moderno da arquitectura que se localiza sobretudo na primeira metade do século XX (anos 10 a 50) e que absorve todas essas contradições e pontos de viragem, onde reside, de resto, a mesma tensão espelhada no estudo das relações de género.

Rita Felski abre a discussão sobre o género da modernidade e questiona o papel da figura masculina e da feminina no discurso e na prática da arquitectura no tempo e no espaço, da casa à cidade. Esta problematização procura encontrar e perceber as circunstâncias históricas, sociais e relacionais da época. Não se trata apenas de falar da historicidade factual do género, mas também do género da História, numa abordagem que pretende ser interpretativa e analítica dos acontecimentos deste tempo e que reconhece importantes consequências nas narrativas desenvolvidas a partir do “ser masculino ou feminino”²⁵ (Felski, 1995, p.1).

²⁴ O arco temporal que se aponta para a Revolução Industrial, embora não consensual entre os autores, estabelece-se na transição dos séculos XVIII e XIX, com o maior impacto a ter lugar entre 1840 e 1870, com a evolução dos transportes e das máquinas fabris. Ao nascimento da nova era capitalista e de uma nova visão do mundo associa-se a Modernidade.

²⁵ Tradução da autora: “Whether this subjects are presumed to be male or female has important consequences for the kind of narrative that unfolds. Gender affects not just the factual content of historical knowledge – what is included and what gets left out – but also the philosophical assumptions underlying our interpretations of the nature and meaning of social processes.” (Felski, 1995, p.1)



13. Imagem de capa do livro *Physiologie du flâneur* (1841), de Louis Huart

Entendemos, pois, que o género “se revela em si mesmo uma metáfora organizacional na construção do tempo histórico”²⁶ (*ibidem*, p.9) e, por isso, instrumento para a releitura do moderno, para a revisão do passado, Hoje. O género permite dramatizar e personificar os processos históricos, atribuindo-lhes uma coerência formal que unifica os diversos contextos polissémicos e multidimensionais que constituem a modernidade, num tempo que se caracteriza ainda por um traço profundamente retórico e discursivo (Felski, 1995).

A teórica de arquitectura Hilde Heynen fala-nos de uma “*homelessness*”²⁷ (Heynen, 2005, p.2) que metaforiza a modernidade e que dissocia a casa, o domínio privado e os laços familiares – ou seja, a mulher – da vivência quotidiana, a qual se manifesta no exterior, na arena pública, na rua, onde vagueia o *flâneur* parisiense, o *boulevardier*, o deambulante, o homem da multidão. É por isto que Felski identifica a modernidade como um fenómeno masculino (Felski, 1995, p.2). Os processos históricos e a mudança social excluem a interveniência da mulher, confinada aos vínculos domésticos, e são protagonizados por identidades masculinas elevadas a heróis (como Faust, Marx e Baudelaire, evocados por Marshall Berman em *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, de 1982).

O tema da subjugação do feminino e da supremacia masculina vai ser desenvolvido em capítulo próprio em “Casa, controlo e sujeição”, com concretização na Villa Mairea enquanto caso de estudo.

Este núcleo exclusivamente masculino acarreta, mais do que um ideal de liberdade individual, um pressuposto de domínio e subjugação do feminino:

“O olhar moderno pertenceu (pertence?) ao homem. [...] O olhar do *flâneur* era frequentemente erótico. E a mulher foi, e foi apenas, o objecto desse olhar. [...] O sujeito, o autor, de toda a performance é – não por acaso mas necessariamente na sua construção – o homem.”²⁸ (Massey, 2001, p.234)

Sob este entendimento a mulher é objectualizada. O homem observa mas não é observado. O *flâneur* representa o controlo visual masculino sobre a cidade e sobre a mulher, na rua e na casa, conferindo-lhe poder e prazer nessa maestria voyeurística (imagem 13).

Por apropriação deste conceito, Janet Wolff apresenta “*the invisible flâneuse*”²⁹ num texto homónimo que vem dar conta da impossibilidade da mulher poder ter qualquer participação na

²⁶ Tradução parcial da autora: “Gender, as my opening paragraph suggests, reveals itself to be a central organization metaphor in the construction of a historical time.” (*ibidem*, p.9)

²⁷ Tradução parcial da autora: “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.” (Heynen, 2005, p.2)

²⁸ Tradução da autora: “The modern gaze belonged (belongs?) to men. [...] The *flâneur*’s gaze was frequently erotic. And woman was, and was only, the object of this gaze. [...] The subject, the author, of the whole performance is – not by chance but necessarily in its construction – male.” (Massey, 2001, p.234)

²⁹ A expressão original de Janet Wolff é o mote para o capítulo quase homónimo “The Invisible flâneur” em *Contradictions of Culture: cities, culture, women* (2001) de Elizabeth Wilson que expõe o entendimento de Wolff, desta forma apresentado por impossibilidade de acesso à fonte original de autor.

VORTRAG
VERANSTALTET VOM AKAD.
ARCHITEKTEN VEREIN.

**ADOLF LOOS:
ORNAMENT
UND
VERBRECHEN.**

FREITAG, DEN 21. FEBRUAR 1913,
½ 8' ABENDS IM FESTSAAL DES
ÖSTERR. ING. U. ARCH. VEREINES,
I. ESCHENBACHGASSE 9.
KARTEN ZU 5. 4. 3. 2. 1 K
BEI KEHLENDORFER

12. MÄRZ:
MISS LEVETUS: ALTENGL. KATHEDRALEN.
MITTE MÄRZ:
DR. HABERFELD: ÜBER ADOLF LOOS.

14. Capa da 1ª edição original da obra *Ornamento e Crime* (1908) de Adolf Loos, um manifesto que criticava a ornamentação na arquitectura europeia do final do século XIX

dinâmica da cidade, seja passear, desfrutar da agitação urbana ou encontrar-se fortuitamente com outras pessoas nas ruas. No final do século XIX as mulheres que eram vistas na rua sozinhas ou sem a companhia apropriada eram consideradas “mulheres públicas” e facilmente indicadas como prostitutas, na medida que “estava vedada à mulher respeitável a esfera pública do trabalho, da vida cidadina, dos bares e dos cafés”³⁰ (Wolff *citado por* Wilson, 2001, p.79).

Como refere Figueira, “a mulher é [uma figura] rigorosamente tipológica: há a dona de casa, a secretária e a vadia” (Figueira, 2010, p.11). De forma declarada, as qualidades da mulher são menosprezadas relativamente às do homem, que consegue assim um acesso facilitado aos papéis de herói e líder. Como exemplo, arquitectos como “Hermann Muthesius, Adolf Loos ou Henry van de Velde evocavam as virtudes da simplicidade, autenticidade e integridade, sóbrias e viris qualidades que contrastam com o sentimentalismo, ornamentação e a pretensão ostentativa associada ao eclectismo [do século XIX]”³¹ (Heynen, 2005, p.3), muitas vezes tido como “afeminado” (imagem 14).

Na mesma linha, Hendrik Petrus Berlage, precursor da arquitectura moderna holandesa, defende uma arquitectura que se pauta por um novo elemento – o sublime: estado de total consciência e racionalidade, de uma sobriedade que se eleva acima da mera vontade. Só o homem livre e racional tem a capacidade de inventar, criar e “ultrapassar o caos da criação e da intratabilidade da natureza”³² (Whyte, 1996, p.56). O sublime é aqui “uma forma de beleza que difere das mais comuns qualidades agradáveis ao olho, tal como a beleza masculina difere da beleza feminina”³³ (Heynen, 2005, p.3), o que exclui automaticamente a mulher dos campos da racionalidade, dos pressupostos modernos e, por fim, da cidade.

A mulher encontra-se, neste ponto, reduzida à pequena bolha doméstica, sob a qual nem detém poder, já que:

“[...] na prática, a esfera privada era [...] de domínio masculino; embora caracterizado como feminino, o interior doméstico era organizado primeira e

³⁰ Tradução da autora: “The public world of work, city life, bars, and cafés was barred to the respectable woman.” (Wolff *citado por* Wilson, 2001, p.79)

³¹ Tradução da autora: “Hermann Muthesius, Adolf Loos or Henry van de Velde advocated the virtues of simplicity, authenticity, and integrity, contrasting these sober and ‘virile’ qualities with the sentimentality, ornamentation, and ostentatious pretentious associated with eclecticism [...] being condemned for its effeminate traits.” (Heynen, 2005, p.3)

³² Tradução da autora: “[...] understanding of human potential and of the power of human rationality to over-come the chaos of creation and the intractability of nature. [...] The wilderness of creation is given order by the intervention of free, rational man.” (Whyte, 1996, p.56)

³³ Tradução da autora: “[...] a modern architecture that would embody the sublime – a form of beauty that differs from the more common quality of pleasing the eye, just like male beauty differs from female beauty.” (Heynen, 2005, p.3)

principalmente pela conveniência e recreação do homem, não da mulher.”³⁴
(Wilson, 2001, p.79)

A casa, mais do que um refúgio ou lugar seu, era o seu espaço de trabalho. A sua tarefa era a de transformar a casa num espaço de descanso merecido para os seus maridos, pais ou irmãos e proporcionar um ambiente de rectidão, de boa moral, adequado às relações familiares, longe dos perigos e das tentações do mundo exterior, do qual o homem a protegia. De facto, “era responsabilidade da mulher fazer da casa um lar que se afastasse o mais possível do mundo dos negócios e da indústria”³⁵ (Wajcman, 1991, p.112), desempenhando o papel de fada do lar ou, ainda, guardiã da esfera doméstica. Segundo John Ruskin, aliás, “esta é a verdadeira natureza da casa – é o lugar da Paz”³⁶ (Ruskin *citado por* Heynen, 2005, p.7).

A associação da mulher à casa e o culto da domesticidade nascem na sombra da conjuntura do século XIX que havia começado naquele *flâneur*, na arena pública, onde a vida acontecia. A casa, que parecia esquecida ou desprezada, está na verdade no outro prato da balança. O surto tecnológico e industrial alterou o sistema económico e laboral, de produção e de consumo; o espaço familiar e o local de trabalho deixam de ocupar um mesmo lugar e tornam-se, acima de tudo, âmbitos opostos. Crescem novos valores de privacidade, conforto, com foco na individualidade e na família, que contrastam com a confusão e a aceleração da vida nas ruas.

A domesticidade é assim um dos fenómenos modernos mais particulares e uma construção do século XIX (Reed, 1996, p.7), já que nunca antes a casa tinha sido objecto de discussão na dicotomia público-privado ou nas questões de género. Até então “a casa não era um abrigo privado para os membros de uma pequena família, mas em vez disso uma larga estrutura que compreendia oficinas como também habitação”³⁷ (Heynen, 2005, p.6), e no caso de famílias mais abastadas acolhia também criados e serventes. 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, afectividade e conforto.

³⁴ Tradução da autora: “But in practice the private sphere was also (and still is) a masculine domain; although the Victorians characterized it as feminine, the domestic interior was organized first and foremost for the convenience, rest and recreation of men, not women, and feminists have argued that the private sphere has usually been women’s workplace rather than their refuge.” (Wilson, 2001, p.79)

³⁵ Tradução da autora: “It was women’s responsibility to create a home as unlike the world of business and industry as possible, a place that would be the center of moral rectitude.” (Wajcman, 1991, p.112)

³⁶ Tradução da autora: “This is the true nature of home – it is the place of Peace.” (Ruskin *citado por* Heynen, 2005, p.7)

³⁷ Tradução da autora: “Indeed, until then [early nineteenth century] the house was not a private shelter for the members of a small family, but rather a large structure that comprised workshops as well as residential accommodation.” (Heynen, 2005, p.6)

Nesta linha é possível desenvolver a perspectiva de Christopher Reed apresentada em *Not At Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture* (1996), cujo título antecipa já a crítica que é levantada. Reed argumenta que o movimento moderno, uma vez assente nos ideais vanguardistas de simplicidade e sobriedade (no fundo, o sublime de Berlage), acaba por se definir segundo um pensamento profundamente anti-doméstico, que vem impor um macho-modernismo pela eliminação dos valores associados à casa, à família e à mulher. Encontra em Loos e em Le Corbusier os exemplos mais evidentes desta teoria, cuja arquitectura, baseada nos princípios estruturais e no uso de materiais como o vidro e o ferro, não favorece a apropriação do espaço por parte dos habitantes nem o sentimento de pertença ou de conforto. Está colocada em causa a “homeyness” (Reed, 1996, p.9) e a própria construção da vida em família, circunscrita a “máquinas de viver”³⁸ (Le Corbusier, 1989, p.95). De facto, Le Corbusier censurava a histeria sentimental que se colocava à volta do culto do doméstico, que “permanece o mesmo durante séculos”, de tal forma que “a casa vai acabar reduzida a pó”³⁹ (*ibidem*, p.14), às memórias e ao passado, sem acompanhar a evolução dos tempos.

O domínio doméstico, que oscila entre refúgio do homem e lugar sentimental ultrapassado, tornou-se “o contraponto perfeito para os arquitectos ascenderem ao *status* do *avant-garde*”⁴⁰ (Reed, 1996, p.10) e, portanto, ao movimento moderno acaba por estar inerente não só um imperativo de progresso mas também a criação de uma elite dominada pelo homem, que se apropria não só da cidade mas também da casa.

O quadro moderno então estabelecido traduz-se na separação da mulher e do homem, do privado e do público, da casa e do emprego remunerado, do subúrbio e da cidade, orquestrada pela arquitectura e pelo planeamento urbano (Wajcman, 1991, p.110). Para Gail Finney⁴¹, no entanto, o estabelecimento desta polarização é excessivo e muito menos anula o papel de qualquer uma das partes, e portanto “sublinha a importância dos laços e identidades familiares – como a mãe, a filha, a esposa – na construção das subjectividades modernas”⁴² (Felski, 1995, p.3). Os fenómenos de emancipação da mulher tentam retirar à chamada esfera privada a conotação de lugar sagrado, natural e atemporal e “a figura da mulher interpõe-se na cultura do

³⁸ Tradução da autora: “A house is a machine for living in.” (Le Corbusier, 1989, p.95)

³⁹ Tradução parcial da autora: “Houses have not changed. But the cult of the house has remained the same for centuries. The house will also fall to dust.” (*ibidem*, p.14)

⁴⁰ Tradução parcial da autora: “Underlying such statements are the avant-garde imperatives to be both elite and progressive. The domestic realm, seen as simultaneously popular and old-fashioned, became a perfect foil for architects aspiring to avant-garde status.” (Reed, 1996, p.10)

⁴¹ A perspectiva do autor Gail Finney é apresentada por Rita Felski, na obra *The Gender of Modernity* (1995), dada a impossibilidade de acesso à fonte original de autor.

⁴² Tradução da autora: “Finney points to the centrality of family ties and identities – as mother, daughter, wife – in the construction of modern forms of subjectivity.” (Felski, 1995, p.3)



15. *Self-Portrait (as "New Woman")* (1896) de Frances Benjamin Johnston (1864-1952), das primeiras fotojornalistas mulheres americanas e activistas feministas
16. *The New Woman - Wash Day* (1897), fotografia caricatural do movimento feminista

fin de siècle como um símbolo poderoso quer dos perigos quer das promessas da era moderna”⁴³ (*ibidem*).

Elizabeth Wilson também não encontra de forma tão terminante a *flâneuse* invisível que Janet Wolff sugere, e admite que houve espaço para a mulher transpor as barreiras do sistema tomado pelos homens. O crescimento das classes de mulheres trabalhadoras ainda no final do século XIX permitiu-lhes a conquista gradual da esfera pública e os limites entre as diferentes esferas e classes dissolveram-se um pouco com o aparecimento de zonas sociais intermédias que permitiam a existência de negócios e a circulação de pessoas (Wilson, 2001).

Colocava-se, aliás, um novo paradoxo neste processo: “se as mulheres são vistas como um problema para as cidades e se as cidades são um problema para as mulheres, então a relação [mulher-cidade] é tida como repleta de dificuldades”⁴⁴ (*ibidem*, p.72). As mulheres continuaram a popular as ruas dos centros das cidades e a deslocar-se para as zonas industriais nos subúrbios, porque a nova emancipação laboral assim o exigia, e a sua presença autónoma na esfera pública constituiu não só uma afronta ao homem e ao seu alegado poder de controlo sobre a cidade, mas também uma provocação à fragilidade viril (*ibidem*, p.74).

Há portanto focos da presença da mulher que se expressam de forma mais dissimulada mas contemporânea à supremacia masculina. A viragem de século começa a assistir a movimentos feministas, com a reivindicação não só do direito de voto mas também de reformas sociais que colocam em causa os paradigmas da domesticidade com consequências na dinâmica urbana. Ao aumento do número de mulheres a circular nas ruas junta-se uma crescente facilidade de acesso à educação, à actividade política e a um maior número de profissões e, com isto, o aparecimento de uma nova figura moderna: “a nova mulher”.

O termo “*the new woman*” (imagens 15 e 16) é introduzido pela escritora Sarah Grand no artigo “*The New Aspect of the Woman Question*” publicado na revista americana *North American Review* em Março de 1894, embora se tenha popularizado com o romancista Henry James, cujas narrativas quebravam os limites da sociedade machista e opressora da mulher daquele tempo. Sara Ledger atribui uma múltipla identidade à figura da *new woman*, por encarnar papéis variados como o de activista social, escritora e poeta feminista ou defensora do igual direito de sufrágio (“*suffragette*”), mas reconhece que a nova mulher entra primeiramente em cena como uma “construção fictícia” que validava e credibilizava *a priori* os movimentos

⁴³ Tradução da autora: “The figure of woman pervades the culture of the *fin de siècle* as a powerful symbol of both the dangers and promises of the modern era.” (*ibidem*)

⁴⁴ Tradução da autora: “But whether women are seen as a problem of cities, or cities as a problem for women, the relationship is perceived as one fraught with difficulty” (Wilson, 2001, p.72)



17. Suzanne Lenglen, tenista francesa dos anos 20, fotografada por Jean Patou

feministas do fim do século⁴⁵ (Ledger, 1997). A *new woman* acaba por se concretizar efectivamente no século XX.

Embora ainda a única responsável pelos filhos e pelas tarefas domésticas, a “*new woman*” deixa de estar confinada à casa. Ela chega à rua e participa da vida pública; “vive por si mesma, sai à rua com os amigos e é livre sexualmente; ela é competente e confiante, conhecedora da moda, interessada na arte e na cultura”⁴⁶ (Heynen, 2005, p.11) e descobre os prazeres e desafios da cidade. A uma nova liberdade associa-se também uma imagem rejuvenescida que cultiva novos ideais de desporto e de moda e o culto de um corpo que se assemelhe mais a uma jovem púbere e activa e menos a uma senhora caseira. Paradoxalmente essa imagem é masculinizada, rejeitando silhuetas que favorecessem as formas femininas e procurando dessa forma a dissolução do paradigma da objectualização da mulher (imagem 17).

Os temas da redefinição do paradigma tradicional e da mulher cliente serão tratados em “A desconstrução dos modelos convencionais” e em “A mulher como participante do projecto”, com concretização na Farnsworth House e na Bergren House enquanto casos de estudo

O seu campo de acção não se desloca da casa para o exterior mas estende-se e amplia-se para ele, e por isso apercebe-se que “tomando o controlo do domínio doméstico [...] pode ganhar vantagem na conquista da total independência”⁴⁷ (Friedman, 2006, p.16). No balanço uma vez mais dicotómico entre os papéis de guardiã da casa e de mulher emancipada, a nova mulher alia-se ao arquitecto e é a catalisadora de uma transformação do pensamento e da prática arquitectónica que vem desconstruir aquele que era tido como o ideal da domesticidade. Enquanto cliente ou dona de obra, a mulher participa do processo de projecto, é o agente de transformação e o incentivo para a reformulação da casa e dos modos de habitar, para a criação de novas formas e programas em arquitectura. Arquitectos como Frank Lloyd Wright, Gerrit Rietveld e Mies van der Rohe destacam-se neste processo de demanda feminina, tendo encontrado nas circunstâncias projectuais propostas pelas suas clientes mulheres a oportunidade para uma nova experimentação arquitectónica.

Os arquitectos modernos queriam resolver a casa e, em análise última, resolver a vida. As relações sociais e a vivência do dia-a-dia tornam-se condicionadoras do projecto. A arquitectura moderna revoluciona a cultura do habitar pela introdução dos novos temas e construções sociais que regressam a uma cultura focada na habitação (Heynen, 2005). As preocupações modernas reescrevem-se.

⁴⁵ “The New Woman of the fin de siècle had a multiple identity. She was, variously, a feminist activist, a social reformer, a popular novelist, a suffragette playwright, a woman poet; she was also often a fictional construct, a discursive response to the activities of the late nineteenth-century women’s movement.” (Ledger, 1997, p.1)

⁴⁶ Tradução da autora: “She lives on her own, goes out with her friends, and is sexually liberated. She is competent and confident, knowledgeable about fashion, and interested in art and culture.” (Heynen, 2005, p.11)

⁴⁷ Tradução da autora: “Many women recognized that taking control of the domestic realm – and by claiming expertise in all matters relating to it – they could gain a measure of independence in their own lives.” (Friedman, 2006, p.16)

Os pressupostos totalizantes do movimento moderno assistem a um processo de desnaturação entre os anos 50 e 60, quando se instala um certo desencanto e descrença face aos seus meta-discursos (Lyotard, 1986). A cultura pop vem propor a possibilidade de uma reescrita de um moderno em esgotamento, que abandone o gesto vanguardista e as teorias do tudo, em detrimento de uma leitura *kitsch*, do popular, do quotidiano, do banal, antecipando a chegada do pós-moderno⁴⁸ (Huysson, 1986). Há pois um prenúncio de tolerância, de aceitação das heterogeneidades e de “jogos de linguagens diferentes” (Lyotard, 1986, p.8) que arrasta a arquitectura para uma prática mais consciente. Entendido como “a superação do moderno” (Figueira, 2009, p.13), o pós-modernismo “refina a nossa sensibilidade para as diferenças e reforça a nossa capacidade de suportar o incomensurável” (Lyotard, 1986, p.9).

Por outro lado, “os novos *media* propiciaram o aparecimento de narrativas que subvertem os constituintes básicos da narratividade – enredo, personagens, temporalidade e causalidade” (Mourão, 2009, p.19). A questão doméstica encontra novas respostas nas infra-estruturas e nos electrodomésticos, num momento em que a máquina vem substituir o Homem (ou a mulher) na casa: “o cruzamento dos humanos com a máquina [...] está a reconfigurar a relação dos corpos” (*ibidem*) que avançam agora para uma certa desmaterialização no lugar da objectualidade moderna.

Contemporaneamente a segunda onda feminista, que desponta sobretudo nos Estados Unidos da América nos anos 60 e 70, denuncia a manutenção de uma desigualdade de géneros⁴⁹ e vem reivindicar a total igualdade entre homens e mulheres, através da desconstrução da ideia da mulher como “o outro” ou o “não-homem” (Rendell, 2003, p.16). A concepção pós-moderna vem, assim, sugerir também alterações à mulher tradicional e às categorias tradicionais do humanismo, num novo momento de redefinição de valores na História e na arquitectura.

Possivelmente a melhor alegoria para traduzir a aporia moderna seja o texto *Maneira de Pensar o Urbanismo* (1946) de Le Corbusier. Arquitecto ícone do modernismo, experienciou a confusão e as polaridades que a era trouxe, primeiro assolado pelo descontrolo e a aceleração da sociedade maquinista, depois fascinado pelas suas potencialidades, que conduziram a uma nova arquitectura, a uma nova espiritualidade e, acima de tudo, a novas possibilidades no *viver* e no *habitar* público e privado. Presente está sempre esta ideia de tensão, de contradição, de passagem e de transformação. E o género é, de resto, a condição mais natural e primária da nossa dicotomia existencial.

⁴⁸ Como aponta Andrea Huysson: “Pop art is interpreted dialectically as both an affirmative and a critical art, and is seen as pivotal movement initiating the push toward the postmodern.” (Huysson, 1986, p.xi)

⁴⁹ A desigualdade assentava sobretudo nas diferenças salariais, decorrente de uma ainda discriminação social da mulher.

GENDERED SPACES

formas de expressão do género

O capítulo anterior, “A aporia moderna”, é essencial para contextualizar e enquadrar este e os seguintes capítulos. Destacamos o panorama dual, de segregação e oposições, casa-cidade, interior-exterior, homem-mulher, de pressuposto dicotómico, ao jeito de *Janus*, no qual assenta a lógica estrutural da dissertação.

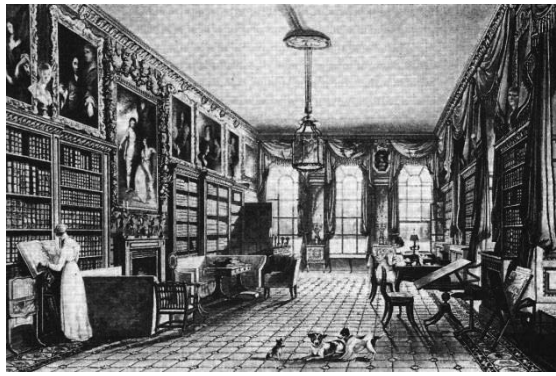
As imagens das regras e relações de género que marcam a condição humana ganham (maior) dimensão na arquitectura com o culto da domesticidade moderna, como vimos, ao estabelecer a separação da casa e do local de trabalho e, com isso, de forma quase directa, a separação da mulher e do homem. A arquitectura – a casa – surge como um mecanismo de separação dos géneros que representa o sistema social vivido na cidade e que vem espacializar o binómio homem-mulher.

A divisão determinista público-privado instaurada no período moderno é um vestígio do “entusiástico culto da domesticidade da era vitoriana”⁵⁰ (Miller, 2005, p.198). Designando o período do reinado da rainha Vitória no Reino Unido, de 1837 a 1901, marca o momento de uma nova era cultural, de paz e prosperidade, com a ascensão da cidade no despontar da Revolução Industrial e com uma certa “sentimentalização da vida doméstica” (Wajcman, 1991, p.112), onde a casa, transformada em lar, era o lugar de encontro da família e da serenidade. Nasceram pressupostos intelectuais e de educação que se reflectem nas rotinas diárias da casa e, por isso, numa espacialização definida pela diferença do género. Se o ideal feminino se caracterizava por uma “personalidade inocente e emocional, educada na literatura, na música, no cuidado da casa, na cozinha, talvez até nas línguas”, o homem, por sua vez, via-se a si mesmo como “um *gentleman* urbano e sofisticado e chefe de família”⁵¹ (Kuhlmann, 2013, p.133), capaz de suportar os perigos associados à vida urbana mecânica e antinatural.

Numa situação típica numa casa inglesa, como exemplo, no final da refeição as senhoras retiravam-se antes dos homens e recolhiam-se na *drawing room*, decorada com uma “delicadeza e informalidade feminina”, onde podiam ler, escrever e bordar, e os senhores

⁵⁰ Tradução da autora: “A vestige of the Victorian era’s enthusiastic cult of domesticity, the public-private, divide is founded upon the assumption that moral territory of the home must be insulated from the abrasive effects of public life and contamination of commerce.” (Miller, 2005, p.198)

⁵¹ Tradução da autora: “The female ideal was an innocent and emotional personality, educated in literature, music, housekeeping management, cookery, perhaps even languages, while the man saw himself as an urbane and sophisticated gentleman who was the head of the family.” (Kuhlmann, 2013, p.133)



18. *Drawing room*, no topo, e *dining room*, ao centro, de uma casa típica inglesa de 1818
19. *A Bar at the Folies-Bergère* (1882) de Édouard Manet (1832-1883)
Griselda Pollock refere que o corpo da mulher se objectualiza no café, no bordel e no bar, onde o homem pratica a sua modernidade

permaneciam na *dining room*, de “traço rígido e masculino”, onde fumavam e conversavam (*ibidem*, p.138) (imagem 18).

As diferenças de género vêm aqui alocadas a aposentos específicos que conformassem com as funções do homem e da mulher na casa, mas é na era moderna que essa diferença se torna mais evidente por ganhar espacialidades completamente opostas: a casa (mulher) e a rua (homem), ou seja, é na relação interior *versus* exterior que passa a estabelecer-se a segregação do género. As conversas deslocam-se para os *boulevards*, para os passeios, para a esquina, para os cafés, onde se discute política, sociedade, arte e cultura, num mundo inacessível às mulheres. O café, o bordel e o bar (imagem 19) tornam-se espaços através dos quais o homem expressa a sua modernidade e lidera a *avant-garde*, pela celebração de uma erotização e objectualização da mulher, à qual era vedada e censurada a vivência de uma sexualidade por sua vez apregoada e permitida aos homens (Massey, 2001).

A este propósito, Griselda Pollock estudou a forma como o Moderno se encontra mapeado na arte, procurando perceber de que forma as representações formais da época configuravam as diferenças hierárquicas dos sexos e classes sociais. Por um lado, o tema do proibido, do burlesco e do boémio (figura) é explorado para provar a existência de “uma diferença histórica e assimétrica, social, económica e subjectivamente, entre o que é ser mulher e o que é ser homem”⁵² (Pollock, 1988, p.247).

Por outro lado, as mulheres são representadas frequentemente na esfera doméstica, em varandas ou jardins, com um olhar passivo, vulnerável, quase triste ou melancólico, que transforma o espectador em *voyeur* e enquadra a personagem num cenário sentimental e afectivo, e quando surgem no exterior ocupam espaços diferentes dos dos homens. Estes, por sua vez, são retratados em parques públicos, teatros ou a conduzir, alimentando um estigma de liberdade, cultura e recriação só a eles acessível.

O doméstico é então o “casulo” (Miller, 2005, p.198) da privacidade e do recolhimento onde se cumpre a dicotomia público-privado exaltada pela modernidade. A casa moderna é por isso contida, fechada, íntima, resguardada da vida pública exterior. É “encapsulada” (*ibidem*), conservando uma relação conflituosa com o exterior que tanto se pauta pelo desejo como pela rejeição, num retrato que vem confirmar as contradições modernas já aqui apresentadas. O quadro de separações ganha novas espacializações na casa, com a distinção clara entre zonas públicas e privadas, ala dos criados e da família, áreas de serviço e de estar, e entre os espaços do homem e os da mulher:

⁵² Tradução da autora: “[...] there is a historical asymmetric difference socially, economically, subjectively between being a woman and being a man in Paris in the late nineteenth century.” (Pollock, 1988, p.247)



20. O binómio biblioteca-*boudoir* é um tema comum nos interiores de Loos.
À esquerda, a biblioteca ou sala de fumo da Villa Möller (1928, Viena)
e, à direita, o *boudoir* da Villa Muller (1930, Praga)

“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.”⁵³ (Wajcman, 1991, p.113)

A biblioteca e o *boudoir* ganham força nas retóricas de um doméstico insular, acomodando a individualidade e o confronto homem-mulher na casa e expressando ainda uma herança da era vitoriana.

O ambiente da biblioteca de uma casa da classe-média respondia a um pressuposto racional e contemplativo que caracterizava o homem moderno. A evocação de um espaço sério, sublime e de força intelectual consegue-se pelo uso de materiais solenes e formas rectas. Ainda que historicamente surjam discursos que relegam a mulher deste espaço, na prática a biblioteca acabava por ser utilizada pelo senhor e pela senhora da casa, tal como a *drawing room* e a *dining room*. No entanto, o tratamento do espaço confirma a persistência da ideia de biblioteca associada a um domínio masculino (Kuhlmann, 2015, p.140).

Nos interiores de Adolf Loos, cujos ambientes são diversas vezes representativos dos códigos domésticos para as relações de género, o binómio biblioteca-*boudoir* é frequente e está representado, como exemplo, na Villa Möller (1928, Viena) (imagem 20). A biblioteca, também designada sala de fumo, surge aqui como o espaço masculino da habitação, com uma materialidade diferente do *boudoir* da senhora, mais sóbrio e caracterizado por sofás de couro, mesas, espelhos e por uma chaminé, representando, como refere Beatriz Colomina, “um espaço público dentro da casa que invade o interior [...] mas que é uma invasão confinada a um espaço fechado”⁵⁴ (Colomina, 1992, p.81). Constitui assim um “reservatório de tranquilidade” através do qual o homem se mantém afastado das actividades domésticas, que não lhe dizem respeito.

Por oposição, apontamos o espaço pessoal da cientista Frances Glessner Lee que vem desvirtuar a imagem da biblioteca, na Glessner House (1885, Chicago) do arquitecto H. H. Richardson. A biblioteca de Frances nasce de uma unidade estética partilhada por toda a

⁵³ Tradução da autora: “There was marked spatial segregation of the sexes [...]. Distinct zones were created for different activities [...]. Overall, then, hierarchy and location of rooms reflected the stratified relationships within the home – characterized by the subordination of servants to the family, family to the wife and wife to husband.” (Wajcman, 1991, p.113)

⁵⁴ Colomina descreve as bibliotecas das Villas Muller (Praga) e Möller (Viena) em contraste com os *boudoirs* femininos das casas. Tradução parcial da autora: “In these [libraries], the leather sofas, the desks, the chimney, the mirrors, represent a public space within the house – the office and the club invading the interior. But it is an invasion which is confined to an enclosed room. [...] As Münz notes, the library is a ‘reservoir of quietness’, ‘set apart from the household traffic.’” (Colomina, 1992, p.81)



21. Biblioteca de Frances Glassner Lee na Glassner House (1885, Chicago) de H. H. Richardson

22. *Le Boudoir*, 1874. A nobre senhora repousa pensativa, com um livro na mão, e junto à janela duas figuras cortejam. Evocação de um lugar onírico e romântico.

casa, onde os livros e o mobiliário de escritório se confundem com os quadros e as peças decorativas (imagem 21). A moral vanguardista e o sentido intelectual e criativo da mulher resultam num espaço que veio validar um novo sentido para a biblioteca da casa moderna, numa imagem desconcertante para a época pela provocativa desconstrução das categorias visuais e espaciais da biblioteca tida como “masculina” (Miller, 2005).

A conotação exclusivamente feminina estava reservada ao *boudoir*, a sala íntima da senhora da casa, de matiz delicada, leve, luminosa, geralmente composto por cadeiras, sofás e mesa de maquilhagem e decorado com madeiras claras e requintadas que remetem para um certo excesso, uma elaboração. A intimidade, o segredo, o recolhimento, carregam o espaço de uma atmosfera erotizada ou sexualizada, ilustrando uma “interacção codificada do desejo masculino e feminino”⁵⁵ (Troutman, 2005, p.297).

O mobiliário era desenhado por forma a não permitir um uso prolongado do espaço, que não contemplava escrivaninhas ou estantes, desmontando a aparente ideia de um lugar paraíso para a mulher. Ainda assim era o lugar para conversas privadas, para a prática de pequenos trabalhos manuais ou ainda, e talvez principalmente, para a escrita de notas, cartas ou poemas (Kulhmann, 2013, p.138) (imagem 22).

Numa leitura mais contemporânea e recente, a conotação especificamente masculina ou feminina tem-se dissolvido com uma crescente proximidade à igualdade de género, mas a simbologia, pelo menos, parece persistir. A associação do homem ao exercício lógico e racional e da mulher ao decorativo e emotivo é uma narrativa que tem ainda raízes estáveis. A casa, enquanto abrigo, é o lugar que acomoda com mais inércia os entendimentos base de cada cultura e, por isso, é também lugar para a representação das relações de género, que no espaço se estabelecem e hierarquizam. No momento que se segue, de transição entre o género e a habitação, interpomos a janela para uma reflexão mais apontada, mediadora da casa e da cidade, da mulher e do homem.

⁵⁵ Tradução da autora: “As erotic spaces, the *boudoir* and the *petite maison* in this context illustrate the encoded interplay of masculine and feminine desire. [...] The feminine *boudoir*, a whisper of a space in an increasingly intimate conversation of rooms, was sexualized space – the space of projected desire.” (Troutman, 2005, p.297, 300)



23. *Serenade* (sem data) de Otar Imerlishvili (1970-)

24. *Muchacha en la ventana* (1925) de Salvador Dalí (1904-1989)

25. *Romeo and Juliet* (1870) de Ford Madox Brown (1821-1893)

2.1.

O ENCONTRO DE UM LIMIAR

A procura de uma definição pode ser um exercício dispersor. Mas pensar a janela no seu sentido arquitectónico ou técnico, conceptual ou simbólico, leva-nos sempre a um momento de encontro. Mais do que um limite, é um limiar, uma ideia marcada pelo pronúncio da mudança, da passagem, de um início e de um fim.

As narrativas confirmadas pela História e pelas estórias tornaram a janela um lugar feminino, por excelência. As serenatas, a mulher que sonha à janela um exterior inalcançável ou a consumação de um amor impossível são arquétipas evocações de uma realidade onírica e melancólica que figura em casa e no feminino desde sempre (imagens 23, 24 e 25).

Pallasmaa refere-se à janela no seu potencial de provocar drama e sensualidade e afirma que “uma vista através de uma janela comporta uma direcção, uma escala e um significado específicos” (Pallasmaa, 2014, p.166). A janela cumpre-se pela luz e pelo olhar e é uma peça *medium* da comunicação. Numa leitura mais *naïf*, a janela conversadeira ou namoradeira ou ainda a grade espreitadeira alimentam uma trama ou um enredo social que é efectivamente vivido. A curiosidade, a privacidade e o contacto social são valores tão tradicionais do comportamento humano como válidos e actuais. “O jogo do exterior e da intimidade não é um jogo equilibrado” (Bachelard, 2008, p.196); nem fácil.

A janela assume pois um papel tácito na criação de esferas simbólicas, de sonhos, imaginários, percepções mentais e, invariavelmente, na dicotomia do “horrorível interior-exterior que é o verdadeiro espaço” (Henri Michaux *citado por* Bachelard, 2008, p.338). Se, como diz Robert Venturi, “a arquitectura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço [...] [e] se converte no registo espacial dessa resolução” (Venturi, 1966, p.119), então a própria janela torna-se um evento arquitectónico, construindo uma realidade válida para esse momento de encontro de ambas as esferas.

A janela é dual, é dupla, lugar de transições, oposições e de encontros. Por um lado, por ser fronteira, limite, limiar do dentro e do fora, do público e do privado, do pequeno e do grande, é comum às duas esferas do *habitar* e, por isso, tem a capacidade de retratar as ansiedades, as práticas e as retóricas arquitectónicas que se encenam entre a casa e a cidade. Por outro, é tão só o elemento que separa o cheio e o vazio, o distante e o próximo, a revelação e a intimidade, a certeza e a incerteza, e, por isso, é a materialização das relações de género e, também, do próprio género.

Palco das relações interior-exterior, de dinâmicas e vivências domésticas, de formas de estar, do modo como o homem e a mulher se colocam no espaço, entre si e em relação a ele, a janela



26. Janus

O deus romano das mudanças e das transições
De dupla face, uma olhando para a frente e outra olhando para trás

assiste às transformações, aos progressos, às tensões e contradições modernas, ao choque das relações de género, porque também ela existe nesse limbo e se modifica com ele, habitando as aporias entre a domesticidade e a cidade, entre a casa e a rua, entre a mulher e homem.

A janela e o género partilham pois de uma mesma natureza: a dualidade. A janela está para a habitação como o género está para a condição humana. Assim se cumpre, de resto, o propósito etimológico, de força particularmente demonstrativa na língua portuguesa. A palavra *janela* deriva do latim *januella*, diminutivo da palavra *janua*, que significa pequena porta ou acesso (Neves, 2001, p.148), ambas remetendo para *Janus*, o deus romano das mudanças e transições, do passado e do futuro, dos inícios e das decisões (imagem 26). A ele se deve também a origem da palavra *Janeiro*, por significar o momento de passagem para um novo ano. A figura de Janus é associada a um homem com duas caras, que olha para trás e para a frente em simultâneo. Da mesma forma, a janela conceptualiza e materializa esse duplo olhar e esse momento de limiar, concentrando em si as forças interiores e exteriores:

“[A janela] é o ponto onde se encontra o longe e o próximo, o exterior e o interior, o grande e o pequeno, o vazio e o pleno, o geral e o particular, a ideia e a matéria. É o limite no qual a luz passa a ser um material apreensível, moldável e, paradoxalmente, o lugar a partir da qual a luz também se transforma em mistério.”⁵⁶ (Cotelo, 1997)

É precisamente sob o olhar de dupla face de *Janus* que reside a pertinência do estudo do género na sua relação com a janela: ambos tocam os domínios físicos e simbólicos da oposição e do complemento, num mote que de facto faz sentido e ganha mais força na língua portuguesa. A janela é então o pretexto, o recurso, o mote arquitectónico para compreender a construção do género na habitação e na sua relação com a realidade exterior.

Em *A Poética do Espaço* (2008), Gaston Bachelard ressalva que, “antes de tudo, é preciso constatar que os dois termos, exterior e interior, colocam, em antropologia metafísica, problemas que não são simétricos” (Bachelard, 2008, p.338). Não que a janela nasça por ocasião de uma força dominante, mas de uma mediação entre forças de construções desiguais que habitam em cada ponto.

A janela surge enquanto peça arquitectónica depois da porta, pela vontade de trazer ao espaço interior luz e ventilação e, mais tarde, pela necessidade de vigilância. O *Dicionário de*

⁵⁶ Tradução da autora: [a janela] “es el punto donde se encuentra lo lejano y lo próximo; lo exterior y lo interior; lo grande y lo pequeño; lo vacío y lo lleno; lo general y lo particular; la idea y la materia. Es el límite en el cual la luz pasa a ser un material aprehensible, moldeable, manejable y, paradójicamente, el lugar a partir del cual la luz también se hace misterio.” (Cotelo, 1997, p.2)



27. Ilustração de um alçado de uma rua da cidade de Amesterdão (Studio Ellessi)
28. Villa Le Lac (1923, Suíça) de Le Corbusier para a sua mãe (pormenor do vão da parede do jardim)
29. Janelas no alçado sul do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999, Porto) de Álvaro Siza

Termos de Arte e Arquitectura (Silva e Calado, 2005) estabelece o Renascimento como o momento a partir do qual prevalece a forma rectangular das janelas. A evolução das técnicas de construção ao longo dos tempos permitiu que se avançasse do primitivo buraco na parede até às grandes fachadas de vidro da contemporaneidade, e possibilitou que a janela acompanhasse as mudanças de modos de pensar e habitar o espaço, num caminho *par-a-par* que assume a sua maior significância desde o despontar da Revolução Industrial pelo aumento das possibilidades técnicas e construtivas.

A forma como o povo holandês, como exemplo, pensa a privacidade revê-se nas janelas amplas e francas das casas (imagem 27), numa cultura que, segundo um mito, exigiu outrora o pagamento de taxas sobre cortinas. Pelo contrário, em Inglaterra, as taxas incidiam sobre cada janela construída, de tal forma que as famílias mais pobres reduziam ao máximo o número de janelas nas casas, que se tornaram por isso escuras e pouco salubres, com implicação directa sobre as condições de vida das mulheres, que passavam grande parte do tempo em casa (Kuhlmann, 2013, p.156).

A Villa Le Lac (1923, Suíça) de Le Corbusier, desenhada para a mãe do arquitecto, é o exemplo claro daquilo que Le Corbusier queria da janela, ou talvez, da janela da mulher. Num momento em que a fotografia introduz uma nova lógica do consumo visual, “a casa torna-se um sistema de registos fotográficos e aquilo que determina a natureza da imagem capturada é a janela”⁵⁷ (Colomina, 1996, p.311). A fotografia enquadra o real e torna-o acessível por meio de fragmentos que se sucedem e multiplicam, numa dinâmica espacial que a *fenêtre en longueur* vem possibilitar. Além disso, o vão do jardim propõe uma relação que vai para além do bradado jogo interior-exterior. A percepção do espaço constrói-se pelo *frame* mental que a janela enquadra, por intermédio de uma “domesticação do olhar” (*ibidem*, p.315) (imagem 28).

A janela de Loos, por sua vez, “é um vidro baço; está ali apenas para deixar a luz entrar, não para deixar o olhar passar”⁵⁸ (Loos citado por Colomina, 1992, p.75). O desenho das janelas loosianas tomadas por vezes por aleatórias, respondem a um pressuposto funcional e técnico, para entrada de luz e ventilação, assumindo tantas configurações diferentes quanto a utilização do espaço interior exigir.

Álvaro Siza vem desconstruir a ideia da janela inserida no pano de fachada, atribuindo-lhe um cariz tridimensional que lhe impute um sentido mais autónomo (imagem 29). Já Eduardo Souto Moura confessa a sua dificuldade em desenhar janelas, reconhecendo a importância da janela

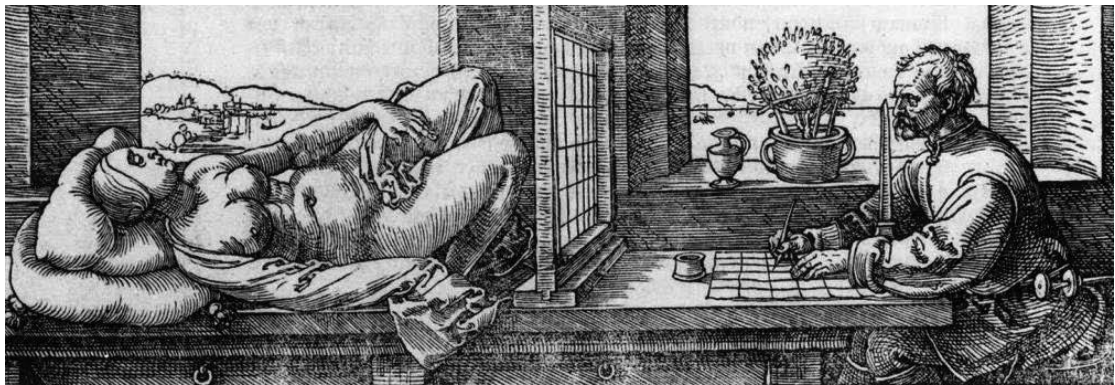
⁵⁷ Tradução da autora: “The house is a system of taking pictures. What determinates the nature of the picture is the window.” (Colomina, 1996, p.311)

⁵⁸ Tradução da autora: “A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through.” (Loos citado por Colomina, 1992, p.75).



nesse desafio proposto pela arquitectura para a compreensão da realidade. Na exposição *Windows* da Bienal de Veneza de 2012, Souto Moura propõe uma reinterpretação do pré existente pela alteração dos pontos de vista e pelo enquadramento formal da realidade (imagem 30). No momento em que o olhar e a janela estabelecem um sistema, nasce um encontro intenso, em vez de um olhar rápido, e com isso uma nova percepção do mundo e do lugar onde nos encontramos.

Neste momento de transição, de charneira, *Janus* é também o mote organizacional da própria estrutura da dissertação. Propomos um olhar sobre a construção dos ambientes domésticos através da ponte que a janela nos permite prenunciar entre o género e a habitação. Enquanto instrumento de controlo e poder ou de revelação de um novo entendimento da casa, do indivíduo e da família, apresentamos a janela como a metáfora e a materialização da relação com o outro, das visões do mundo e das formas de habitar.



31. *Man drawing a reclining woman* (1525) de Albrecht Dürer
e a relação sujeito (homem, à direita) versus objecto (mulher, à esquerda)
O olhar e a janela como instrumento de poder

2.2.

A CONSTRUÇÃO DOS AMBIENTES DOMÉSTICOS

i

CASA, CONTROLO E SUJEIÇÃO

a janela como instrumento de poder

Se os pontos de vista, as linhas de visão ou a ilusão de óptica sempre foram artifícios recorrentes no desenho em arquitectura, o controlo pelo olhar e a observação voyeurística fazem parte de uma discussão relativamente recente e de crescente importância desde a modernidade, como corrobora a afirmação de Michael Foucault: “o olhar que vê é o olhar que domina”⁵⁹ (Foucault, 1998, p.45). Teóricos e arquitectos exploram as potencialidades do olhar enquanto ferramenta poderosa na criação de relações sujeito *versus* objecto, vigilância *versus* privacidade, fortalecendo, de resto, as dicotomias modernas.

A História parece plena de exemplos que comprovam que o olhar moderno é paradigmaticamente masculino – *the male gaze* – e que a mulher é identificada como o objecto visual, como vimos. A pintura renascentista *Man drawing a reclining woman* (1525) de Albrecht Dürer (imagem 31) pode ser desconstruída numa narrativa que, segundo Irene Nierhaus⁶⁰, sublinha importantes noções de poder nas relações de género. Num momento em que o Renascimento coloca a perspectiva como sistema de representação oficial, a janela torna-se o dispositivo mediador entre o homem e a realidade percebida e “o mundo que se vê para lá da janela existe segundo uma relação de domínio”⁶¹ (Lopes, 2011, p.51). Na pintura, a estrutura em grelha de madeira que ajuda o homem no desenho perspectivado assemelha-se a uma janela que separa o observador, sujeito activo (à direita da imagem na página anterior) e o objecto do exercício, o corpo feminino nu, passivo (à esquerda). O homem é o detentor do poder deste sistema, por meio do poder da visão e do enquadramento que encerra a mulher.

Com isto introduzimos a janela na sua capacidade de intervir na estruturação das relações de controlo e sujeição entre o homem e a mulher pelos mecanismos visuais que desencadeia.

⁵⁹ Tradução da autora: “The gaze that sees is a gaze that dominates.” (Foucault, 1998, p.45)

⁶⁰ A posição da autora Irene Nierhaus é apresentada por Dörte Kuhlmann em *Gender Studies in Architecture* (2013), dada a impossibilidade de acesso à fonte original de autor.

⁶¹ Citação retirada do estudo desenvolvido por Luísa Lopes na Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura *Habitando o Limiar* (2011), que trata o tema dos mecanismos ópticos em Arquitectura na criação da relação homem-exterior por intermédio da janela.



32. Série de frames do filme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929, Pierre Chenal), quando a Villa Stein surge como um espaço de domínio masculino e de controlo do mundo exterior
33. Série de frames do filme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929, Pierre Chenal), onde a mulher entra em cena na Villa Savoye, sob um pressuposto que a confine à habitação
34. Villa Mairea (à esquerda) e estúdio da senhora Maire Gullichsen (à direita)

Para acompanhar este capítulo, relembremos o *flâneur* e o *voyeur* abordados em “A aporia moderna”, essenciais para perceber as relações de poder homem-mulher que se estabelecem na casa através da estruturação do olhar.

Sheets-Johnstone refere-se ao simples acto de olhar como um “poder natural” por significar curiosidade, interesse, questionamento, expondo e vulnerabilizando quem é observado (Sheets-Johnstone, 1994, p.37). Desta forma, entendemos a janela como um instrumento de poder.

Mark Wigley estuda os livros da *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti sobre a habitação para caracterizar as relações de poder e género da casa moderna, referindo que a noção de domesticidade renascentista se manteve inalterada até à emergência dos movimentos feministas e de outros grupos oprimidos do século XX. A casa definida nos textos de Alberti era já um lugar de ordem e purificação mantido pela mulher e governado pelo homem, a quem se atribui o papel activo e dominante na família. Wigley afirma que quando a mulher é confinada à casa e lhe é negado o acesso livre ao exterior, o seu corpo é privatizado e por isso sexualizado, de tal forma que “a casa é entendida como um mecanismo de domesticação da mulher”⁶² (Wigley, 1992, p.332). A mulher como objecto observado e o homem como sujeito observador e superior fazem assim parte de um paradigma que se arrastou no tempo.

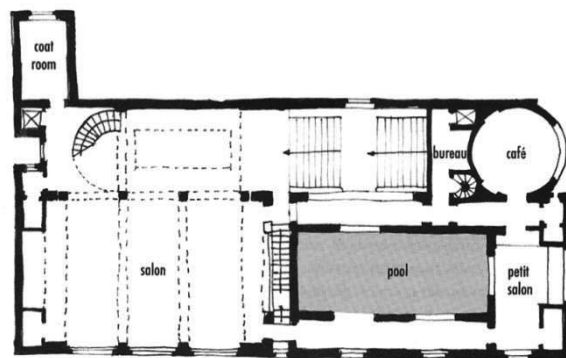
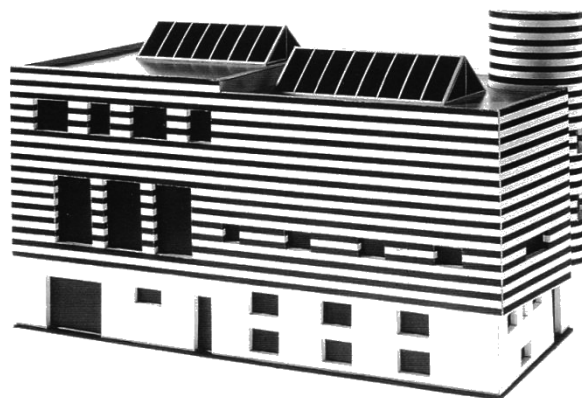
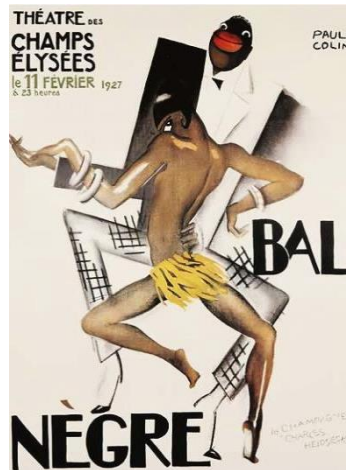
Le Corbusier personifica o macho-voyeurismo no seu papel como actor principal no *filme L’Architecture d’aujourd’hui* (1929) de Pierre Chenal, numa análise apresentada por Colomina em “Window” na obra *Privacy and Publicity* (1996). A cena decorre na Villa Stein (imagem 32) e o homem lidera o plano. De indumentária formal, chega a casa de carro, desloca-se atlética e energeticamente pela casa, sem entrar em contacto com a mulher e as crianças que brincam no pátio, e a chegada à cobertura, ao ponto mais alto da casa, é o momento apoteótico para a contemplação do exterior.

A mulher, por sua vez, entra em cena vinda do interior da Villa Savoye (imagem 33) e surge no plano por detrás de uma janela com perfis metálicos que a prendem, que a circunscrevem à habitação. Ao longo do filme surge diversas vezes de costas e sem que o seu olhar cruze o da câmara, de tal forma que o espectador assume o ponto de vista do *voyeur*, tomando controlo sobre a mulher-objecto, vulnerável. Ao contrário do homem, veste-se de forma informal e caseira, o espectador persegue-a e o mesmo momento de chegada ao topo é uma falsa expectativa de liberdade e de poder. Na verdade, o terraço é apenas uma extensão da lógica interior, limitado por aberturas nas paredes com proporções semelhantes a janelas, *frames* de um exterior inalcançável (Colomina, 1996, p.289).

De igual forma, a mesma liberdade frustrada toma lugar no *atelier* da senhora Maire Gullichsen na Villa Mairea (1938, Finlândia) (imagem 34) de Alvar Aalto (1898-1976), onde as amplas janelas que se estendem para o tecto se voltam na verdade para um pátio interior, ao

⁶² Tradução parcial da autora: “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 women.” (Wigley, 1992, p.332)

Caso de estudo: Villa Mairea e a janela como instrumento de poder (a desenvolver no ponto 3 do trabalho)



35. Cartaz do espectáculo *Bal Nègre* (1927) com Josephine Baker (1906-1975). Célebre bailarina e atriz de revista de renome em Paris. Considerada a primeira artista de palco de raça negra
36. Maquete de 1928 do projecto da Josephine Baker House de Adolf Loos
37. Planta do primeiro piso da Josephine Baker House. Em destaque (mancha cinzenta) a piscina circunscrita numa caixa com quatro janelas voltadas para a entrada da habitação e para os corredores

ao qual o acesso está ainda impossibilitado. Por outro lado, o espaço encontra-se sob vigia de Harry Gullichsen, cujo escritório se identifica com um posto de controlo que lhe confere poder e domínio sobre a casa e o exterior (Kuhlmann, 2013). Estes e outros artifícios de desenho neste projecto são particularmente representativos das dinâmicas homem-mulher e controlo-sujeição patrocinadas pela janela, pelo que a Villa Mairea será objecto de análise em capítulo próprio como caso de estudo da presente dissertação, no ponto 3 do trabalho.

Como será aprofundado no capítulo referente à Villa Mairea, o olhar e o estabelecimento das relações visuais tornam-se um mecanismo para a constituição do binómio sujeito-objecto, na sua relação com a casa, com os habitantes da casa e com a realidade exterior. Na espacialização destes artifícios ópticos, a janela é, como vimos, o dispositivo domesticado que define eixos visuais, controla a dominância do exterior no interior e a exposição da casa à esfera pública, determina quem vê e quem é visto, quem tem maior ou menor poder:

“Em arquitectura, lidar com eixos visuais e o poder visual associado tem assumido um importante papel. Neste contexto, podemos especular acerca do significado da janela enquanto instrumento óptico de poder.”⁶³ (Kuhlmann, 2013, p.155)

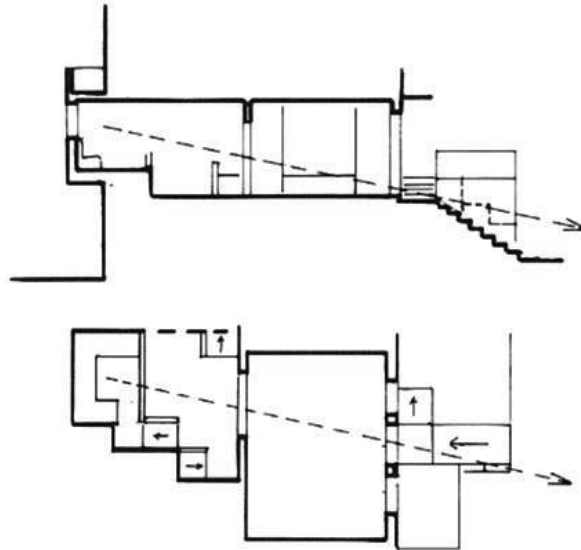
Colomina descreve como o olhar reproduz hierarquias de poder no espaço nos interiores de Loos (1870-1933). A tese da objectualização da mulher é sustentada pelo projecto para a casa da bailarina afro-americana Josephine Baker (Paris, 1928) (imagem 35), pelos pressupostos raciais e sexuais evocados, respectivamente, pelas listas pretas e brancas do exterior (imagem 36) e pelos mecanismos ópticos reproduzidos na grande piscina interior. O projecto resulta num “apaixonado lugar de desejo”, quase um exercício de entretenimento, de devaneio de Loos⁶⁴ (Friedman, 2006, p.27), uma fantasia não inocente que termina num desacordo claro entre a bailarina e o arquitecto, e a casa acaba por não ser construída.

Como um aquário, a piscina constitui uma caixa que penetra o espaço doméstico – “*a box inside a box*” (Colomina, 2004, p.45) – e que marca o momento de entrada na habitação (imagem 37). Desta forma, quem entra na casa passa necessariamente pela piscina, cujas quatro janelas que se encontram abaixo do nível da água, voltadas para a entrada e para os corredores adjacentes, permitem que se observe o seu interior:

“A habitante, Josephine Baker, é agora o objecto primário, e o visitante, o hóspede, é o sujeito que observa. O espaço mais íntimo – a piscina, paradigma de um espaço

⁶³ Tradução da autora: “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. (Kuhlmann, 2013, p.155)

⁶⁴ Tradução da autora: “The result was a passionate displacement of desire, an architectural reverie in which Baker was displayed for his private entertainment [...]” (Friedman, 2006, p.27)



38. Villa Möller (1928, Viena) de Adolf Loos.

A alcova assume uma forma saliente na fachada principal.

39. Fotografia do *boudoir*

40. Planta e corte esquemático do percurso do olhar desde o sofá em U do *boudoir* até à escada exterior de acesso à habitação

sensual – ocupa o centro da casa e é também o foco do olhar do visitante.”⁶⁵
(Colomina, 1992, p.88)

Além disso, a luz que entra pela cobertura em vidro em forma de prisma triangular produz um efeito de reflexo de tal modo que quem está a nadar não consegue ver quem observa do exterior, mas consegue observar-se a si mesmo no reflexo das janelas. A erotização de todo este sistema visual sexualiza a piscina e reduz a fetiche, a objecto, o corpo nu de Josephine Baker em movimento (Colomina, 2004, p.45). O espaço não responde a uma premissa funcionalista mas tenciona jogar com a relação sujeito-objecto que caracteriza este e outros interiores de Loos. As janelas sustentam o “*theatrum mundi*” loosiano, onde os ocupantes se tornam actores ou observadores⁶⁶ (Kuhlmann, 2013, p.157) que dominam ou se secundarizam segundo as forças ópticas do espaço.

O mesmo sentido teatral tem lugar no *boudoir* da senhora na Villa Möller (1927, Viena) de Loos (imagens 38 e 39), explorado também por Colomina, e questiona, desta feita, o papel da mulher na habitação por assumir, aqui, o papel de observador.

A proeminência formal da alcova na fachada voltada para a rua sugere, desde logo, uma premissa funcionalista muito intencional. O espaço é feminino, sensual, íntimo e central na organização interior da casa e acomoda um sofá de formato em U que situa o habitante de costas para a janela e de frente para o espaço geral da habitação. Surge então como um dispositivo de controlo, novamente de relação entre sujeito-objecto, na medida em que a ampla janela procura intersectar quem entra na habitação (imagem 40). A luz permite que a mulher vislumbre de forma soberana a acção doméstica, mas sempre dissimulada numa imagem que desenha o seu contorno, num jogo de domínio, sedução e controlo entre quem vê e quem é visto. A mulher é, aqui, *voyeur*, ainda que apenas do espaço privado.

Ainda, “a pequena escala da *theater box* seria incomportável se a pessoa não pudesse olhar o amplo espaço em frente”⁶⁷ (Loos citado por Colomina, 1992, p.76). A janela do *boudoir*, embora não seja aqui um mecanismo de observação directa, confere à mulher poder no controlo do espaço interior. No entanto, uma vez que “a vista para o exterior [distante] depende de uma

⁶⁵ Tradução da autora: “The inhabitant, Josephine Baker, is now the primary object, and the visitor, the guest, is the looking subject. The most intimate space – the swimming pool, paradigm of a sensual space – occupies the center of the house, and is also the focus of the visitor’s gaze.” (Colomina, 1992, p.88)

⁶⁶ Tradução da autora: “As unusual as the design for Baker may be, the occupants in Loos’s houses always become actors and observers in a fictional *theatrum mundi*. He worked very skillfully with the play of subject and object and with the active observing and the passive being observed.” (Kuhlmann, 2013, p.157)

⁶⁷ Tradução da autora: “Loos refers to the idea of the theater box in noting that ‘the smallness of a theater box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond’.” (Colomina, 1992, p.76)



41. Reportagem fotográfica (1952) de Lina Bo Bardi na Casa de Vidro (1951, São Paulo),
por Francisco Albuquerque para a revista *Habitat*

visão do interior”⁶⁸ (*ibidem*, p.78), questionamos se o seu poder na habitação se iguala ao do homem ou se, ao invés, este sistema vem sublinhar apenas a sua condição de guardião do espaço doméstico. Novamente se coloca o tema da falsa expectativa de poder e liberdade na casa num espaço que mascara, por isso, uma desigualdade entre os géneros.

Uma leitura comum permite concluir que, em ambos os casos, as janelas de Loos e Le Corbusier instituem uma separação entre a mulher e a esfera pública e tencionam garantir uma distância de segurança face ao mundo exterior. Os exemplos apresentados introduzem assim uma relação que é particularmente expressiva na Villa Mairea, onde a janela vem evocar papéis e funções para o homem e para a mulher e reproduzir dinâmicas e coreografias domésticas determinadas por hierarquias e relações de poder, num contexto histórico e arquitectónico específico que fortalece a narrativa de género que se desenrola na casa.

Por fim, talvez as fotografias de Lina Bo Bardi na Casa de Vidro (1951, São Paulo) sejam o ponto de viragem, a provocação que se desejava, o verdadeiro desafio ao moderno que se praticava na arquitectura (Albuquerque, 1953). A reportagem fotográfica de Francisco Albuquerque para a revista *Habitat* de 1953 (imagem 41) revela uma mulher que se relaciona com o exterior de forma soberana e independente. A intenção não é a de dar escala à peça arquitectónica nem a promoção pessoal da arquitecta, mas sim confrontar uma “massa não informada, nem intelectual, nem preparada” com uma “relação que remete ao conceito de sublime”. A Casa de Vidro presta-se assim como uma plataforma para a mulher contemplar o exterior e alcançar a cidade.⁶⁹

Recordamos a abordagem ao “sublime” no capítulo “A aporia moderna”.

Se o sublime era, até então, uma construção masculina e a janela o dispositivo de encerramento da mulher, cria-se então espaço para a mudança e para a desconstrução dos paradigmas limitadores e segregadores. Os limites alteram-se no momento em que há condições para a redefinição do sentido de domesticidade e da vida individual e em família, e, com isso, repensa-se a janela.

⁶⁸ Tradução da autora: “The eye is turned towards the interior. The only exterior view that would be possible from this position requires that the gaze travel the whole depth of the house, from the alcove to the living room to the music room, which opens onto the black garden. Thus, the exterior view depends upon a view of the interior.” (Colomina, 1992, p.78) Consultar a planta e o corte, com a esquematização do percurso do olhar aqui descrito.

⁶⁹ O conteúdo deste parágrafo foi desenvolvido a partir das posições apresentadas na conferência “Industrializzazione e cultura popolare: Lina Bo Bardi nelle politiche di sviluppo economico e sociale brasiliane (1946-1982)”, inserida no Seminário “Lina Bo Bardi 1914-1992 – Una architetta romana in Brasile”, promovida pela Facoltà di Architettura da Università La Sapienza, em Roma, por ocasião do centenário do seu nascimento, nos dias 4 e 5 de Dezembro de 2014.

A DESCONSTRUÇÃO DOS MODELOS CONVENCIONAIS

a janela repensada

A fórmula da habitação moderna parecia prever, por defeito, uma estrutura familiar composta pela mãe, pelo pai e pelos filhos. A casa moderna convencional é considerada unifamiliar e destinada apenas à habitação, de tal forma que “a arquitectura da casa unifamiliar é um mecanismo que engenha a domesticidade”⁷⁰ (Baydar, 2005, p.39), cuja prática, como vimos, se constrói segundo premissas de alguma forma pré-estabelecidas e pouco questionadas:

“A própria noção de domesticidade parece emergir como uma categoria negativa onde as identidades sexuais são compartimentadas, as regras de género são consolidadas e o elemento feminino é reprimido. De facto, a identificação simbólica da domesticidade é baseada nestas premissas.”⁷¹ (*ibidem*, p.41)

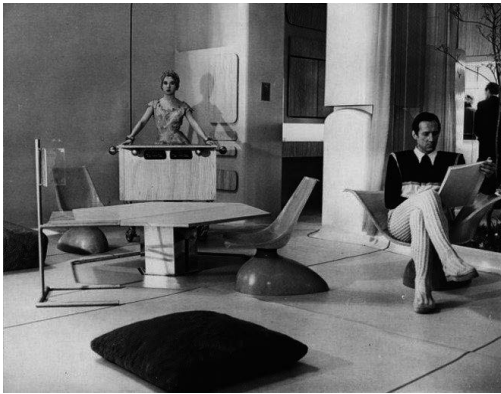
Recordamos a abordagem às dicotomias polares que se associam ao homem e à mulher, no capítulo “O outro”.

Sobre a necessidade de desmontar o binómio determinista homem-mulher e as metáforas naturalistas que vigoram na habitação moderna, Gülsüm Baydar sublinha a importância da reavaliação do papel tácito atribuído ao homem e à mulher nos discursos sobre a habitação, e da desconstrução das premissas machistas que pautam o cânone arquitectónico da sociedade ocidental. Considera naturalizada por conveniência a posição dominante do homem na teoria do espaço e crucial o reconhecimento das arquitecturas que excederam os limites do tradicional e que permitiram repensar o espaço e os próprios valores humanos (Baydar, 2005).

Tem assim lugar no século XX uma mudança de comportamentos sociais que dá um novo impulso à arquitectura pela expressão pontual de projectos e obras que se encontram fora da imagem da casa unifamiliar, com impacto significativo nas classes médias europeias e americanas sobretudo no segundo pós-guerra. O espectro das possibilidades do *habitar* expande-se. Surgem novas entidades femininas e masculinas que vão propor um novo

⁷⁰ Tradução da autora: “The architecture of the single-family house is a mechanism that engineers domesticity.” (Baydar, 2005, p.39)

⁷¹ Tradução da autora: “The very notion of domesticity seems to emerge as a negative category where sexual identities are compartmentalized, gender roles are solidified, and the female element is repressed. Indeed, the symbolic identification of domesticity is based on these premises.” (Baydar, 2005, p.41)



42. Casa Estudio de San Angel (1929, México), do arquitecto Juan O'Gorman.
À esquerda (branco) a casa de Diego Rivera e à direita (azul) a casa de Frida Kahlo
43. Frida Kahlo sobre a ponte que une os dois blocos pela cobertura
44. House of the Future (1956, Londres), de Alison e Peter Smithson
45. Banheira e chuveiro de traços orgânicos e voltados para o pátio exterior

culto da domesticidade da classe-média que simultaneamente coexiste com as formas tradicionais – que resistem – num confronto, que, de resto, caracterizou o período moderno. Nas novas subjectividades figuram mulheres e mães solteiras, homens ou mulheres divorciados, casais homossexuais, irmãos adultos que partilham a mesma habitação, artistas que fixam o estúdio de trabalho em casa, entre outros, agenciando parâmetros de domesticidade que se libertam do considerado convencional e socialmente aceitável (Friedman, 2006, p.33).

De facto, os momentos que marcavam o fim das hostilidades mundiais aspiravam por climas de paz e normalidade que acabavam por marginalizar os referidos grupos, vistos como ameaças ou potenciais focos de destabilização aos olhos desse estigma social fechado:

“No [segundo] pós-guerra americano, quando assuntos como a vigilância e a privacidade eram debatidos, houve uma procura crescente da "normalidade" numa cultura de consumo que pedia conformidade com um quadro moral apertado, marcado por ideologias puritanas.”⁷² (Kuhlmann, 2013, p.151)

É neste contexto que “a casa moderna foi também uma plataforma para a rebelião contra essas normas”⁷³ (Reed, 1996, p.16), propondo formas de estar até então suprimidas do discurso moderno e soluções arquitectónicas que se distinguem muitas vezes pelo exagero, pela ironia e pela provocação. Gestos como a ponte que une a casa de Frida Kahlo e a de Diego Rivera (figura) no complexo Casa Estudio de San Angel (1929, México) (imagens 42 e 43), marcando a separação do casal que não via no casamento a obrigatoriedade da partilha do mesmo espaço (Osorio, 2005), ou ainda a explícita e declarada sexualização dos interiores da House of the Future (1956, Londres) de Alison e Peter Smithson (imagens 44 e 45), patrocinando um estilo de vida do casal jovem e liberal (Colomina, 2004), trazem-nos narrativas protagonizadas pelas relações de género que vêm dar uma nova respiração à arquitectura, algo como uma reforma do *habitar*.

Na procura de soluções que se coadunem com as novas dinâmicas domésticas, questiona-se o balanço entre a privacidade e a vigilância, entre a exposição pública e o recolhimento privado, e, ainda, reflecte-se sobre o poder de sedução do próprio espaço doméstico no despertar da curiosidade pública, assente no preconceito. A janela medeia aqui essa luta de valores pelo jogo de relações visuais interior-exterior que estabelece, e constitui-se como a peça reveladora das novas premissas, preocupações e formas de vida.

⁷² Tradução da autora: “In post-war society in America, when subjects such as surveillance and privacy were debated, there was a growing pursuit of “normalcy” in a consumer culture that called for conformity to a tight moral corset, marked by puritanical ideologies.” (Kuhlmann, 2013, p.151)

⁷³ Tradução da autora: “If the domestic is the main arena for the enforcement of conventional divisions of masculinity and femininity (along with their complement, heterosexuality, however, the modern house has also been a staging ground for rebellion against these norms.” (Reed, 1996, p.16)



46. Glass House (1949, New Canaan), do arquiteto e cliente homossexual Philip Johnson
47. Farnsworth House (1946, Illinois), do arquiteto Mies van der Rohe
para a cliente Edith Farnsworth

Uma vez que o convencional ligava-se directamente a uma lógica heterossexual (homem, mulher e filhos) encontramos em projectos para indivíduos homossexuais a expressão deste fenómeno de subversão que tomou lugar na primeira metade do século XX. Philip Johnson (1906-2005) era seguidor fiel e convicto de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), de quem obteve inspiração para o projecto da Glass House (1949, New Canaan) (imagem 46), ainda que o fim da sua construção tenha antecedido o da Farnsworth House (1946, Illinois) (imagem 47). A Glass House era a casa de férias de Johnson, homossexual, que desenha o projecto para si mesmo. A Farnsworth House era a residência de fim-de-semana e de férias de Edith Farnsworth, médica, solteira, que vivia e trabalhava em Chicago. Johnson e Farnsworth eram pois alvo de uma pressão social e mediática, e travavam a luta contra o estigma do “americano normal, membro de uma família, a viver a vida no modo correcto”⁷⁴ (Friedman, 2006, p.151), que via de forma suspeita a vida dos homens e mulheres solteiros.

Os clientes e as circunstâncias projectuais são novos para a arquitectura e para os arquitectos. A comparação das duas casas é inevitável, não só pela ligação genealógica entre Johnson e Mies, mas sobretudo pelo quadro de clientes que fugia da dita “normalidade” e que parecia ter assumido expressão naquilo que lhes é comum – a fachada-janela ou, ao invés, a supressão da janela: a caixa de vidro.

Na qualidade de curador e crítico da exposição *Modern Architecture* no MoMA em 1932, tendo sido um importante promotor do *International Style*, das premissas europeias na América e do próprio trabalho de Mies, Johnson encontrava-se já fascinado pelo mote moderno de Le Corbusier e pela possibilidade de uma reconfiguração da janela que elevasse o *habitar*, a vida, ao plano da arte (Colomina, 1996, p.203), do intocável, do inquestionável, e por isso, que demandasse liberdade:

“Ambas as casas de vidro são não só a materialização do mote de Le Corbusier ‘quando tens paredes de vidro suficientes tornas-te livre’, que Johnson também gostava de postular, mas mais ainda uma marca de exclamação arquitectónica baseada na hipótese de Le Corbusier de que, na verdade, a história da arquitectura é a história da luta pela luz, da luta pela janela.”⁷⁵ (Kuhlmann, 2013, p.149)

⁷⁴ Tradução parcial da autora: “(...) the most obvious war was a bitterly fought struggle over who was, and who was not, a ‘normal’ American, a member of a family, living life in the ‘right’ way. Just as Edith Farnsworth confronted these issues, so did Philip Johnson. Americans were increasingly suspicious about the lives of single men and women.” (Friedman, 2006, p.151)

⁷⁵ Tradução da autora: “Both glass houses are not only the materialization of Le Corbusier’s motto ‘when you have enough glass walls you become free’, which Johnson also liked to postulate, but even more so an architectural exclamation mark based on Le Corbusier’s hypothesis that, in truth, the history of architecture is the history of the struggle for the light, the struggle for the window.” (Kuhlmann, 2013, p.149)



48. Fachada Poente da Glass House

Note-se a simetria formal e a simplicidade da estrutura (aço e vidro)

49. Fotografia do exterior para o interior (sala de estar), destacando o atravessamento visual que se estabelece pela transparência quase total das fachadas-janela

Caso de estudo:
Farnsworth
House, a
desconstrução
dos modelos
tradicionais e a
mulher como
cliente (a
desenvolver no
ponto 3 do
trabalho).

convencional da janela e dar conta da sua capacidade de ser gestora do óptico e do visual, interferindo directamente com as relações de género, as dinâmicas quotidianas e o sentimento do *estar* na habitação. Por se relacionar não só com a desconstrução dos modelos domésticos mas também com o tema da mulher cliente – que interessa à presente dissertação – a Farnsworth House será analisada como caso de estudo, em detrimento da Glass House, à partida igualmente representativa das questões que tratamos neste ponto.

A caixa de vidro de Johnson de 9,8m por 17m e 3,2m de altura, estruturada em 8 perfis metálicos e com uma porta de acesso em cada face, localiza-se no topo de uma colina de uma extensa propriedade e comporta um quarto, cozinha, zona de estar e jantar, num *open space* pontuado por um cilindro opaco de tijolo onde se embute a casa de banho e a lareira. A proporção, a escala, a absoluta pureza formal e o travo descomprometido da fachada de vidro sugerem uma forma de estar na vida reduzida ao essencial, ao platónico, causando um constrangimento, algo de intimidante para quem observa, como se a própria casa condenasse consciências e mentalidades⁷⁶ (Hawthorne, 2012).

Assim a janela, que aqui se dissolve ou se confunde com a fachada, produz um efeito bilateral (imagens 48 e 49). Por um lado, exhibe uma imagem interior ao mundo exterior, constituindo uma apresentação pública de uma vida privada que trazia curiosidade, desconfiança, quase repulsa, e que assim se coloca a nu, provocando as mentalidade e gerando reflexões. Num gesto que é acima de tudo autobiográfico, também pela postura erudita e sarcástica que sempre o caracterizou em palestras, discursos e entrevistas, Johnson metaforiza a sua verdade enquanto ser humano na transparência da casa, em demanda da desconstrução de tabus e preconceitos.

Aliás, quando acusado de exibicionismo, Johnson responde que o que pretende exaltar é “o interface entre a arquitectura e o desejo por todos os tipos de experiências sexuais”⁷⁷ (Johnson *citado por* Friedman, 2006, p.147), resolvido no limiar interior-exterior que acomoda novas formas de ocupar o espaço da habitação e novos pressupostos sexuais. Por outro lado, o espaço interior torna-se refém da observação exterior constante e incontrolável que, no entanto, proporcionava a Johnson o prazer do “pequeno risco em ser apanhado”⁷⁸ (*ibidem*), evocando um certo erotismo da arquitectura que se insinua nesse balanço entre intimidade e exposição.

⁷⁶ Tradução da autora: “There is something intimidating to people about the restraint such an existence would demand, as if the house itself were silently judging our own messy choices. Still, the appeal of all that self-control, that rigor, is practically narcotic.” (Hawthorne, 2012)

⁷⁷ Tradução da autora: “But much more important than exhibitionism is the interface of architecture and the desire for all kinds of sexual experiments.” (Johnson *citado por* Friedman, 2006, p.147)

⁷⁸ Tradução da autora: “I mean, the idea of a glass house, where somebody just might be looking – naturally, you don’t want them to be looking. But what about it? That little edge of danger in being caught...” (*ibidem*)



50. Guest House (à direita) vista a partir da Glass House (à esquerda)
51. Maison de Verre (1928, Paris), de Pierre Chareau, para o casal Jean e Annie Dalsace, cuja fachada principal apresenta a forma de um painel de tijolos de vidro translúcidos

Wigley fala da importância de uma sexualidade do interior, da existência de um espaço *closet*, isto é, a total exposição do privado só se compreende quando se cria lugar para a ocorrência da verdadeira intimidade protegida do olhar público (Wigley, 1992). Na verdade, a vida privada de Johnson desenrolava-se na Guest House (imagem 50), uma casa em tijolo, sem janelas, que se ergue junto à casa de vidro, alegadamente destinada aos hóspedes. Por contraste, esta fortalece uma leitura do espaço arquitectónico que se define “mais por aquilo que não é dito do que pelo que é dito”⁷⁹ (*ibidem*, p.329). A janela, na sua presença e na sua ausência, entre o transparente e o sólido, entre a exposição e a privacidade, cumpre o jogo provocativo e insinuante de Johnson e (dis)mistifica a homossexualidade e a vida doméstica, desta forma teatralizadas para o mundo.

No jogo visual opaco-transparente, Pierre Chareau (1883-1950) talvez apresente a solução intermédia. A Maison de Verre (1928, Paris) (imagem 51) – homónima da Glass House – compreende uma nova definição da domesticidade, resolvendo no mesmo edifício o gabinete médico de Jean Dalsace, ginecologista, no piso térreo, e a habitação do casal (Jean e Annie), nos pisos superiores. A separação entre espaço habitacional e espaço laboral é mitigada e a própria casa surge como um espaço de transição programático e formal.

A janela materializa-se numa fachada de tijolos de vidro, transparentes no piso térreo e translúcidos nos pisos superiores, numa gradação que tem relação directa com a função dos espaços interiores. A imagem que se volta para a rua é de uma fachada translúcida que se desenha sobre uma repetida grelha de configuração 4 por 6, que não permite o atravessamento visual claro e nítido para dentro ou para fora da habitação (Wilson, 2005, p.237). Não é transparente como a Glass House, mas também não é opaca como a Guest House; no entanto, como elas, a Maison de Verre partilha da sexualidade do interior proposta por Wigley, de uma ambiguidade, de um mistério, de uma sofisticação:

“A Maison de Verre claramente excede o seu funcionalismo na forma como acomoda uma excessividade através de uma troca recíproca do masculino e do feminino. Há uma repetição e redundância surreal na organização e no hiperdetalhe da casa, o que é erótico.”⁸⁰ (Troutman, 2005, p.307)

A casa insinua-se para o exterior pela materialidade da grande janela que é a fachada e por uma meticulosa organização e cuidado do espaço interno, construído com “texturas sensuais” e

⁷⁹ Tradução da autora: “Architectural discourse is clearly defined more by what it will not say than what can be said in those discourses. It is precisely these assumptions, whose protection defines its identity, that it addresses most obliquely, if at all.” (Wigley, 1992, p.329)

⁸⁰ Tradução da autora: “The Maison de Verre clearly exceeds its functionalism in the embrace of excessiveness through a reciprocal exchange of masculine and feminine. There is a surreal repetitiveness and redundancy in the organization and hyperdetailing of the house which is erotic.” (Troutman, 2005, p.307)



52. Interior da Maison de Verre. Entrada de luz difusa durante o dia

53. Fotografia da Maison de Verre durante a noite
Efeito contra-luz que molda o ambiente doméstico

uma “paleta branda de cores”. O ambiente é erotizado, sexualizado, na forma como é vivido e como se mostra ao exterior.

Os tijolos de vidro possibilitam uma infusão de luz difusa ao interior, durante o dia (imagem 52) e transforma a casa num palco iluminado para ser contemplado pelo exterior, durante a noite (imagem 53). A janela, no limiar entre o público e o privado, entre o doméstico e o laboral, entre o opaco e o transparente, torneia os ambientes, as pessoas, transforma-os em vultos, em objectualidades em movimento.

Na desconstrução dos modelos convencionais, quando a família e a casa ganham novas composições, as soluções arquitectónicas originais e radicais desafiam as noções da referida “normalidade” e da diferença. Como veremos, a Farnsworth House é exemplo acabado de um novo “elenco” no exercício do *habitar* e de uma predisposição, de uma vontade, para uma nova arquitectura, que assim se reformula. Repensa-se a janela, repensa-se a sua força e o seu papel na casa, no desvendar dos estilos de vida e na expressão do género e das formas da sexualidade, e identificamo-la, a janela, como produto das complexidades da casa, de quem a desenha e de quem a habita.

A MULHER COMO PARTICIPANTE DO PROJECTO

a janela da new woman

Para acompanhar este capítulo, recordamos a abordagem contextual, histórica e social, relativa à *new woman* desenvolvida no capítulo “A aporia moderna”.

A mulher do período moderno carregava as contradições da própria cultura por representar, por um lado, a casa e a continuidade da tradição e, por outro, por personificar o espírito e a demanda moderna de mudança, com o surto dos movimentos feministas a provocar já alterações de padrões e mentalidades. É no século XX que as expressões se tornam mais visíveis, quando a mulher encontra o momento para a sua emancipação.

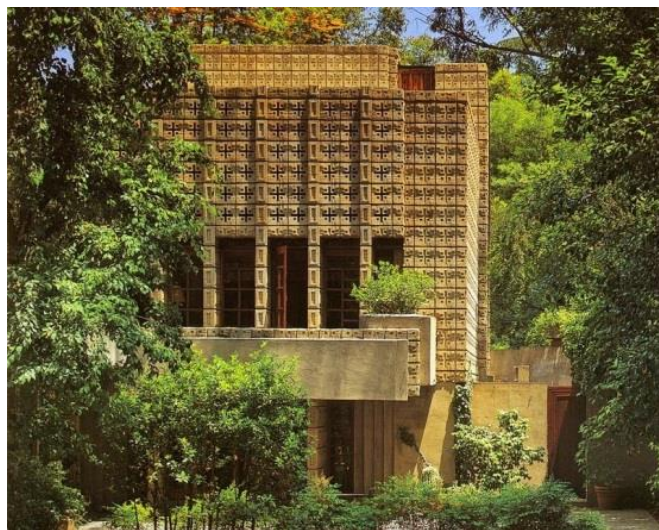
Alice Friedman desenvolveu uma investigação pioneira e completa, apresentada em *Women and the Making of Modern House* (2006), onde se lê que, de uma forma geral, a maioria das ideias mais originais na arquitectura doméstica deste século foi provocada por movimentos de contestação relacionados com o género e a sexualidade, que deram conta de que “as formas convencionais dos edifícios e os padrões do planeamento doméstico eram respostas inadequadas às necessidades, quer programáticas quer ideológicas, de clientes atípicos”⁸¹ (Friedman, 2006, p.130).

Muitas vezes quebrando a expectativa do casamento com a qual era socialmente pressionada, a “*new woman*” conquista independência pelos estilos de vida que adopta, e as categorizações de mulher solteira, viúva, divorciada ou homossexual passam a fazer parte de uma realidade menos estigmatizada. Vêm também propor uma relação mais fluida entre o público e o privado que respondesse fundamentalmente a um pressuposto funcional e específico de cada cliente. É por isso mitigada a separação entre o local de trabalho e a habitação, alargando o espectro de programas domésticos que era ainda parco e limitador.

Neste rearranjo de relações humanas e do quotidiano da mulher, a arquitectura vem dar resposta a solicitações e realidades projectuais que não eram consideradas até então:

“Elas olharam para a arquitectura e para os arquitectos de forma a que lhes providenciassem espaços onde pudessem desempenhar os novos papéis e

⁸¹ Tradução da autora: “(...) conventional building types and patterns of domestic planning were inadequate responses to the needs, both programmatic and ideological, of atypical clients.” (Friedman, 2006, p.130)



54. Hollyhock House (1919, Los Angeles) de Frank Lloyd Wright para Aline Barnsdall.

55. "La Miniatura", Millard House (1923, California) de Frank Lloyd Wright para Alice Millard.
Sobre esta casa, Wright refere: "eu prefiro ter construído esta pequena casa do que [a catedral de] S. Pedro em Roma" ("I would rather have built this little house than St. Peter's at Rome")
(Wright, 2005, p.252)

relações: a arquitectura, sentiram, poderia providenciar-lhes, a elas e aos lares, um lugar no mundo moderno.”⁸² (Friedman, 2006, p.17)

Este movimento acompanha os fenómenos de desconstrução dos modelos convencionais que abordámos no capítulo anterior, com uma expressão significativa na primeira metade do século XX. Da mesma forma, as mulheres são não só patrocinadoras de uma redefinição de valores que vem contribuir para a consolidação da sua emancipação e reconhecimento social, como também comissionam uma nova *avant-garde* arquitectónica.

Os arquitectos vêem nas novas circunstâncias projectuais e nos programas pouco convencionais, requeridos por clientes mulheres independentes e com um sentido funcionalista muito prático e inovador, a oportunidade para novas experiências formais e espaciais: “uma poderosa fusão do feminismo com as forças da mudança em arquitectura impulsionou estes projectos para domínios de originalidade não explorados”⁸³ (*ibidem*, p.16). Acima de tudo havia uma partilha de interesses e convicções entre os arquitectos e as clientes, com a certeza de que, afinal de contas, “a essência da modernidade está na completa transformação da casa” (*ibidem*), à qual sempre esteve inata, de resto, o drama das mudanças sociais.

O arquitecto Frank Lloyd Wright teve um papel de destaque neste movimento catalisado pelas mulheres. Aline Barnsdall, divorciada (Hollyhock House, 1919) (imagem 54), e Alice Millard, viúva (La Miniatura, 1923) (imagem 55), estão entre o leque de clientes mulheres de personalidade forte e espírito aberto que deram origem a alguns dos mais interessantes e originais trabalhos de Wright (*ibidem*, p.11).

Em *Frank Lloyd Wright: An Autobiography* (1943) compreende-se a vontade de Wright em fomentar a relação arquitecto-cliente e em explicar as narrativas circunstanciais de cada projecto. Acima de tudo, Wright atendeu com consideração às convicções e sugestões das mulheres, por quem nutria grande admiração e respeito, que lhe propuseram desafios programáticos e conceptuais onde pôde explorar o traço híbrido – entre o orgânico, o tradicional, o dramático e o monumental – que o caracterizava.

O seu livro autobiográfico deixa também transparecer um interesse em Barnsdall que ultrapassa a mera relação arquitecto-cliente e que desagua quase num deslumbramento pelo “espírito inquieto”⁸⁴ (Wright, 2005, p.227) de uma mulher que levava a vida a viajar e que, por

⁸² Tradução da autora: “They [the women] looked to modern architecture and to architects to provide them with the spaces in which to live out new roles and relationships: architecture, they felt, would literally provide them, and their households, with a place in the modern world.” (Friedman, 2006, p.17)

⁸³ Tradução da autora: “A powerful fusion of feminism with the forces of change in architecture thus propelled these projects into uncharted realms of originality.” (*ibidem*, p.16)

⁸⁴ Tradução da autora: “A restless spirit (...). As domestic as a shooting star.” (Wright, 2005, pp. 227), referindo-se a Aline Barnsdall.



56. Bergren House (1985, Los Angeles), de Michel Rotondi e Thom Mayne
57. Schröder House (1924, Utrecht) de Gerrit Rietveld
para a senhora Truus Schröder-Schröder

isso, demandava uma casa que lhe fizesse jus: “a menina Barnsdall não queria uma casa comum porque ela não era uma mulher comum”⁸⁵ (*ibidem*, p.225).

A “*new woman*” desdobra-se assim em múltiplos *layers*, na sua conquista da esfera pública pela tomada de controlo do domínio privado, e é-lhe reconhecida a capacidade de conciliar a casa, a família, o trabalho, o lazer e a vida social, pela postura crítica, visionária e pragmática que naturalmente é capaz de mostrar. A Bergren House (1985, Los Angeles) (imagem 56) de Michael Rotondi e Thom Mayne é um exemplo representativo desta nova entidade que se fortalece no pós-moderno, revelando uma espacialidade que se complexifica a par da completude da mulher que comissiona a casa e que intervém activamente nas decisões do projecto. Num momento em que se assiste a uma segunda onda do feminismo, como vimos no capítulo “A aporia moderna”, a Bergren House consolida a relação de uma nova arquitectura com a mulher (ainda) em conquista de reconhecimento e autonomia, como será analisado com detalhe seguidamente, como caso de estudo.

Caso de estudo:
Bergren House
e a mulher
como
interveniente
no projecto (a
desenvolver no
ponto 3 do
trabalho)

Truus Schröder-Schräder (1889-1985) representa também uma dessas mulheres de espírito vanguardista, colaborando com o arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964) para a Schröder House (1924, Utrecht) (imagem 57). A cliente, recém-viúva e com três filhos, procura um lugar para uma nova vida, e da mesma forma a casa apresenta a promessa de um novo fôlego, ao incorporar uma impulsiva, alegre e confiante modernidade em contraste com o bairro holandês de tijolo típico do século XIX onde se integra (Oku, 2009, p.26).

Casa heróica do neoplasticismo, trazendo para a arquitectura os quadros de Piet Mondrian, o espaço interior desenha-se sob a vontade de Truus em flexibilizar e multifacetar o espaço interno, permitindo uma variedade de utilizações e programas dentro da habitação e um contacto mais franco entre a mãe e os filhos e a comunidade envolvente. A eloquência, a determinação, a paixão pelas artes e pela arquitectura moderna e a independência financeira de Truus, aliado ao igual espírito visionário e de renovação do mundo e da arquitectura, permitiram que se estabelecesse aqui uma condição muito particular e favorável para a concretização de um projecto onde as mudanças do *habitar* se celebram com energia e exuberância⁸⁶ (Friedman, 2006).

O interior resulta num *open space* que se modifica através de um aparato de painéis amovíveis, planos tangentes e em movimento que experimentam uma composição tensionada,

⁸⁵ Tradução da autora: “Miss Barnsdall wanted no ordinary home, for she was no ordinary woman.” (*ibidem*, p.225)

⁸⁶ Alice Friedman sublinha que a Schröder House é uma celebração de uma relação arquitecto-cliente sem igual, onde a mulher, mais do que patrona do projecto, contribui com ideias significativas como o conceito do programa. Ainda: “The house’s double personality – playful and carefree on the one hand, yet disciplined and even moralistic on the other – reflects the complex personalities of architect and client, and the unique nature of collaboration between Rietveld, who had never built a building before, and Schröder, a well-to-do woman with strong ideas about how and where she wanted to live.” (Friedman, 2006, p.66)



58. *Open space* do piso superior da Schröder House

59. As janelas na Schröder House (em cima ao centro e em cima à direita)

Vistas do exterior e do interior (zona de estar, no canto sudeste da habitação)

60. Vanna House (1961, Pensilvânia) de Robert Venturi para sua mãe Vanna Venturi

61. Janela em meia-lua do estúdio de Robert, no piso superior

sem centro, quase anti-constructivista, eliminando as hierarquias espaciais e as formas de circulação convencionais. Os elementos arquitectónicos unificam-se numa só linguagem com a fusão da parede, do mobiliário e da janela (imagem 58).

No ponto sudeste da casa, o canto desaparece e o caixilho abre-se perpendicularmente para o exterior (imagem 59). Aqui nasce o conceito de uma meta-janela que ambiciona uma continuidade cósmica, um encontro sem gravidade entre o interior e o exterior⁸⁷. Altera-se o sentido de encerramento do privado numa casa que se pauta por “sensações frescas” (Oku, 2009, p.26) e por uma dinâmica familiar aberta e livre que se expande para o exterior *na e pela* janela. A abertura ortogonal evoca um certo desígnio didáctico, uma mensagem quase moralista das possibilidades de um novo habitar e de uma nova visão das relações familiares, que a casa experimenta e a janela exhibe.

Numa abordagem inversa que vem evocar um eventual ciclo que assim se fecha, a Vanna House (1961, Pensilvânia) de Robert Venturi (1925-) (imagem 60) desdobra a arquitectura em experiências múltiplas, complexas e contraditórias, como assim determina o seu manifesto *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966).

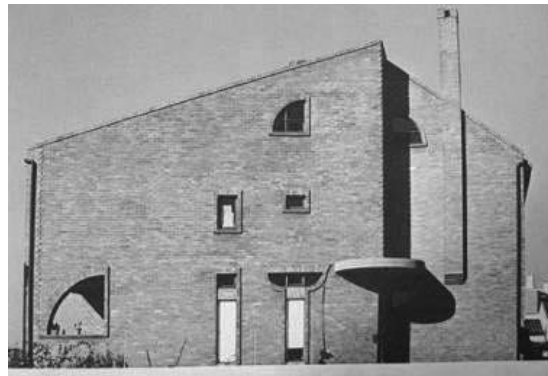
A casa destinava-se à mãe do arquitecto que havia enviuvado recentemente e que se pautava por fortes princípios socialistas e feministas e por um distinto gosto por moda e mobiliário. O projecto respondia assim a um programa novo para a arquitectura, considerando também a idade da senhora e as naturais limitações nos movimentos, o que exigiu um esforço funcional extra no desenho.

A casa Vanna Venturi quer recuperar manifestamente os elementos reconhecíveis da linguagem vernacular ao sobre-dimensionar elementos como a porta, a chaminés, a janela, o alpendre ou a cobertura em duas águas, num gesto que recorre quase ao imaginário infantil. A esse propósito, Venturi responde: “Algumas pessoas têm dito que a casa da minha mãe parece um desenho de uma criança [...]. Eu gosto de pensar que sim, que se atinge uma outra essência”⁸⁸ (Venturi *citado por* Friedman, 2006, p.192).

As janelas assumem configurações diversas, como a janela guilhotina, a janela em banda, a janela em meia-lua (no piso superior, que acomoda um pequeno quarto/estúdio para Robert, imagem 61) ou ainda a primitiva janela “buraco na parede” da fachada, comportam muitas vezes caixilharia compartimentada e marcam momentos aparentemente casuísticos, resultado

⁸⁷ Texto construído a partir das reflexões apresentadas pelo Professor Doutor Jorge Figueira no âmbito da unidade curricular de História da Arquitectura Contemporânea II do Departamento de Arquitectura de Coimbra, no ano lectivo 2012/2013, em aula subordinada ao tema do Neoplasticismo.

⁸⁸ Tradução da autora: “Some have said my mother’s house looks like a child’s drawing of a house – representing the fundamental elements of shelter – gable roof, chimney, door and windows. I like to think this is so, that it achieves another essence.” (Venturi *citado por* Friedman, 2006, p.192)



62. Zona de estar, escada de acesso ao piso superior e janela a meio piso

63. Estúdio, janela e “nowhere stairs”

64. Alçado lateral da Casa Queijas (1968, Oeiras) de Raul Hestnes Ferreira

de um devaneio artístico, como a janela junto às escadas de acesso ao piso superior (imagem 62) ou o vão que se abre para a outra caixa de escadas que, de forma igualmente fortuita, nos levam a lado nenhum – “*nowhere stairs*” (imagem 63). Lembrando a Casa Queijas (1968, Oeiras) de Raul Hestnes Ferreira (1931-) (imagem 64), de um aparente tradicionalismo, revive-se a janela pelo desenho cuidado mas fantasioso, onde da maior normalidade surge o maior desconcerto.

É neste momento que é exaltada a elementaridade da janela enquanto lugar de memória, de perenidade, de continuidade no tempo e no espaço, uma realidade que será sempre confortável porque é familiar. O aparente desmesuramento das janelas tende afinal para um equilíbrio contido entre o interior e exterior. A janela volta a encerrar enredos domésticos e intrigas interiores da casa e torna-se um ensaio arquitectónico sobre a passagem do tempo – “aqui a originalidade é secundária: em vez disso, é celebrada a arquitectura como fonte de história e de memória”⁸⁹ (Friedman, 2006, p.199).

Venturi sublinha que a Vanna House não é um mero hino ou uma metáfora simbólica à idade da mãe ou à complexidade que a caracterizava; a casa não só reflecte os seus interesses como também encontra as suas necessidades (*ibidem*, p.204).

Assim se estabelece o substrato necessário para compreender a resposta da Bergren House enquanto projecto para uma mulher emancipada e independente, num novo tempo que afasta as ambiguidades modernas. Há um crescendo de uma consciência arquitectónica que ganha uma maior relação com o tempo e com o espaço, com o lugar e com o habitante.

Na construção de uma mentalidade que quer mitigar os determinismos tradicionais, a mulher assume um novo papel na prática da arquitectura: é cliente, é dona de obra e catalisa um processo de renovação da linguagem arquitectónica. A interposição das mulheres na concepção do projecto trouxe novas possibilidades e abordagens, não porque lhes está inata uma criatividade que supera a masculina, mas porque lhes foi dada voz e a oportunidade de contribuir para o processo evolutivo da arquitectura com a janela a ganhar novas configurações e novos significados para a casa e para a vida dos habitantes. Com uma nova figura em cena, recordamos que a arquitectura é, acima de tudo, um exercício de negociação e mediação, de nós com os outros e de nós com a vida.

⁸⁹ Tradução da autora: “Here originality was secondary: the architectural source in history and memory were celebrated instead.” (*ibidem*, p.199)

3.1.

REPRESENTATIVIDADE E MÉTODO DE ANÁLISE

Feita uma leitura ao jeito de *Janus* sobre aquilo que une o corpo, o género e a habitação, a janela ganha protagonismo no estudo das relações de género na casa, numa concretização às questões lançadas na parte anterior da dissertação.

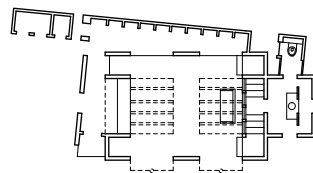
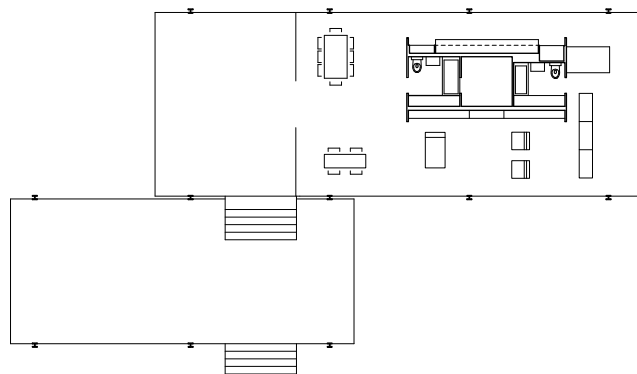
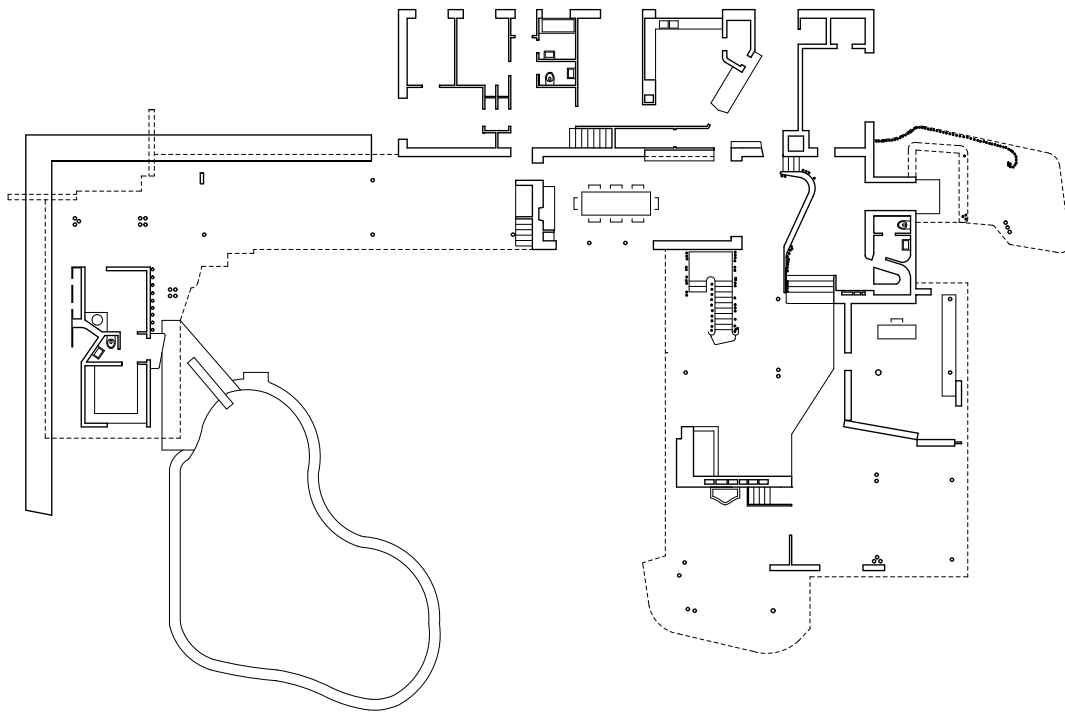
Partindo dos temas da sujeição da mulher, da desconstrução dos modelos convencionais e da mulher como participante activa no projecto, os casos de estudo pretendem mostrar, respectivamente, de que forma essas abordagens se concretizam em arquitectura, procurando dissecar o tema do género através da análise do elemento *janela* em cada projecto. Os três casos de estudo têm assim relação directa com esses três temas da parte 2 do trabalho.

A escolha das obras prende-se assim com a sua capacidade de serem representativas das abordagens trazidas até ao momento e baseia-se em três denominadores comuns: a questão do cliente, o contexto e, por fim, a janela.

Primeiramente, na medida em que a dissertação coloca a tónica na fruição do espaço pelos habitantes e na forma como ocorrem as relações de género na vivência efectiva da habitação, há um investimento muito intencional no enquadramento das narrativas cliente-arquitecto-espaço, que abandona uma perspectiva limitada a conceptualizações teóricas. Da mesma forma, as pré-existências culturais e circunstanciais no tempo e na História fazem parte dos critérios e da metodologia de análise, que parte assim de um contexto preciso que enquadra a obra nos arcos temporais introduzidos até ao momento. Neste sentido, pretende-se que a análise seja clara na sua relação com os temas da parte 2 da dissertação, e, feita a ponte com a janela, o critério determinante é a capacidade de resposta dos casos de estudo à relação janela-género. A análise é apontada ao estudo formal, espacial e simbólico da janela que se torna em cada caso representativa dos temas lançados.

No cruzamento destas premissas estão também arquitectos que personificam o *Janus* que propomos desde o início, não só na capacidade de assumir esta dicotomia como mote de projecto, mas também de tratar o interior-exterior como tema gerador e evocador das questões de género. A análise dos casos de estudo segue uma ordem cronológica, acompanhando as mudanças e alterações dos entendimentos arquitectónicos, espaciais e culturais, dando sucessivamente forma ao tema da sexualidade e género.

Assim, a análise inicia-se num momento em que a mulher é afastada do plano da cidade, onde, por sua vez, o homem vinga. Alvar Aalto, mestre desse tempo, destaca-se por um eclectismo de linguagens e valores e nele encontramos a vontade de conciliar o intelectual e o sensorial, a tradição e o futuro, o natural e o vanguardista:



0 1 5 10

65. Plantas dos pisos térreos das obras analisadas como casos de estudo
Os desenhos encontram-se à mesma escala
Villa Mairea (1938), de Alvar Aalto
Farnsworth House (1946), de Mies van der Rohe
Bergren House (1985), de Thom Mayne

“A técnica de composição em *collage* de Aalto [na Villa Mairea] permite-lhe incorporar formas e imagens díspares e aparentemente incompatíveis num só trabalho, expressando polaridades como o vernacular e o moderno, o natural e o artificial, a forma livre e a geométrica, o romântico e o racional.”⁹⁰ (Weston, 1992)

Villa Mairea:
Casa, controlo
e sujeição – a
janela como
instrumento
de poder
(2.2. i.)

De igual modo, o casal Maire e Harry Gullichsen é a personificação de um entendimento que oscila entre a *avant-garde* dos anos 30 e o apego às heranças do passado. Neste contexto, a Villa Mairea (1938) acomoda artifícios de desenho provocados pela janela que colocam a mulher num lugar de sujeição em relação ao homem e que pode por isso ser identificada como instrumento de poder no espaço.

Farnsworth
House: A
desconstrução
dos modelos
convencionais
– a janela
repensada e a
mulher como
cliente
(2.2. ii)

À desconstrução dos modelos domésticos que se contrapõe aos dogmas modernos associa-se uma nova dinâmica na forma como se vive a casa e que se reflecte numa janela repensada, em forma e no significado. Os temas da privacidade, intimidade, exposição ou ainda provocação que antecipámos já na Glass House de Johnson são retomados e aprofundados na Farnsworth House (1946) de Mies van der Rohe. A existência de uma cliente mulher solteira é aqui essencial – tendo sido critério decisivo na escolha deste caso de estudo – e quando colocada frente-a-frente com a questão da janela (ou da não-janela) permite reflexões sobre a relação género-arquitectura, questionando sobretudo as intenções do arquitecto e a comunicação arquitecto-cliente, num período em que a mulher balança contemporaneamente entre figura objectualizada e indivíduo emancipado:

“Os dois temas que circulam à volta da narrativa da Farnsworth: a incerteza acerca da contradição vida familiar vs vida de solteira, e a preocupação com valores culturais, particularmente a escolha entre o bom gosto e a ‘mediocridade’.”⁹¹
(Friedman, 2006, p.133)

Bergren
House: a
mulher como
participante
do projecto –
a janela da
new woman
(2.2. iii)

A Bergren House (1985) torna-se essencial no fecho da discussão. Num momento em que a segunda onda do feminismo e o pós-modernismo denunciam os problemas e as contradições do moderno, Thom Mayne e Michael Rotondi materializam aquilo que Ann Bergren idealizava como sendo o modo pleno e completo de habitar. A cliente vem propor um espaço que concilie os diversos planos da vida moderna, da qual a mulher também faz parte, e que se concretiza na forma como a arquitectura medeia o velho e o novo, o moderno e o pós-moderno:

⁹⁰ Tradução da autora: “Aalto’s technique of collage-composition enabled him to incorporate disparate and seemingly incompatible forms and images in a single work to express polarities such as vernacular and modern, natural and man-made, free-form and geometric, romantic and rational.” (Weston, 1992) Citação relativa ao projecto da Villa Mairea.

⁹¹ Tradução da autora: “The two themes circulate throughout Farnsworth’s narrative: uncertainty about the contradiction between family life and singleness, and concern with cultural values, particularity the choice between taste and ‘mediocrity’.” (Friedman, 2006, p.133)

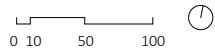
“Trabalho e prazer, mente e corpo, indivíduo e família, pai e filho, estão integrados mas também desenhados, providos de forma e definição enquanto partes constituintes de uma vida moderna.”⁹² (Friedman, 2006, p.221)

O problema da janela é lançado quando é exigido ao espaço uma relação interior-exterior que é nova para a cidade e para a habitante, também ela uma nova figura para a arquitectura e que desconstrói a casa e as dinâmicas domésticas tradicionais. Nesta gestão de polaridades, a janela revelará o momento em que é reconhecida independência e autonomia à mulher, na definição do projecto e na sua vivência.

Por fim, as plantas, cortes e alçados que acompanham a análise dos casos de estudo foram inteiramente desenhados pela autora da presente dissertação, num exercício que se tornou fundamental na compreensão das espacialidades e na revelação de artifícios de desenho. Este processo metodológico objectivou não só a uniformização do traço e, com isso, uma leitura mais clara dos projectos, mas também a produção de peças originais que não constam das fontes consultadas, numa análise interpretativa que em alguns casos se completa com a introdução de linhas esquemáticas para a compreensão dos eixos visuais que se associam à fruição dos espaços.

De uma forma geral, a janela é por si só o caso de estudo dominante em análise, protagonizando os enredos projectuais onde se assume peça limiar para a representação e comunicação de intenções, vontades e ainda provocações do tempo, do espaço, do arquitecto, do habitante.

⁹² Tradução da autora: “Work and pleasure, mind and body, individual and family, parent and child, are integrated but also delineated, providing each with shape and definition as constituent part of a modern life.” (Friedman, 2006, p.221)



66. Planta de implantação da Villa Mairea

3.2.

OS CASOS DE ESTUDO

i

VILLA MAIREA, DE ALVAR AALTO

1938 | a espacialização da desigualdade

O arquitecto Alvar Aalto (1898-1976) estabelece o seu vocabulário no encontro de influências ecléticas. À tradição nórdica e aos novos temas da arquitectura moderna, acrescenta um novo sentido de conforto e de intimidade, novas expressões de relação com a natureza e a preocupação com as questões do lugar. A organicidade e o humanismo tornam-se premissas da sua arquitectura, e os materiais e o tratamento da luz no espaço tornam-se prioridades no desenho para a criação de condições para o bem-estar humano.

O processo de projecto de Aalto torna-se num exercício de grande complexidade que resulta muitas vezes numa linguagem heterogénea, dicotómica e de difícil definição. O projecto para a Villa Mairea (1937, Finlândia) vem dar a Aalto a oportunidade ideal para explorar e levar mais longe o potencial do seu vocabulário arquitectónico, num momento, aliás, de uma particular vontade de afirmação e identidade nacional⁹³. A técnica é quase uma “*collage*” (Weston, 1992) de formas e imagens aparentemente incompatíveis da qual a Villa Mairea se torna o arquétipo.

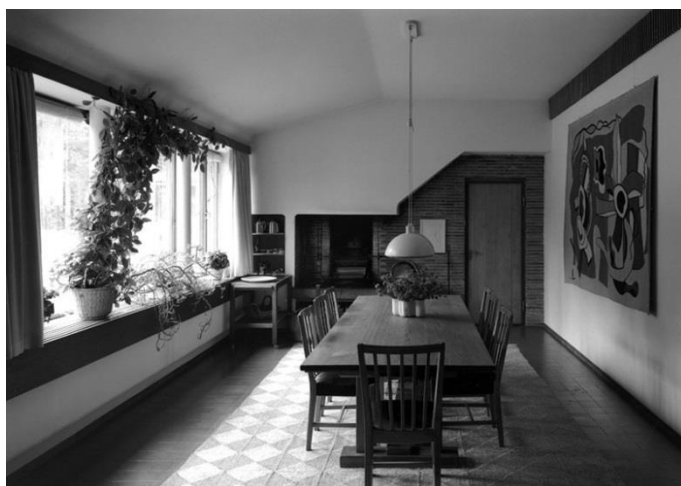
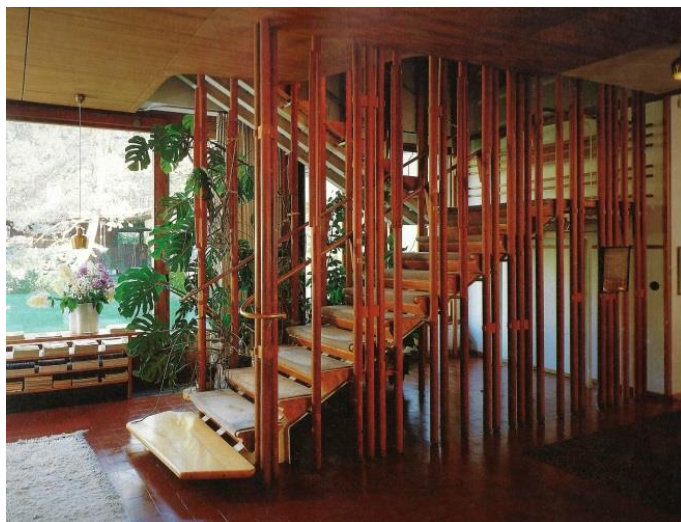
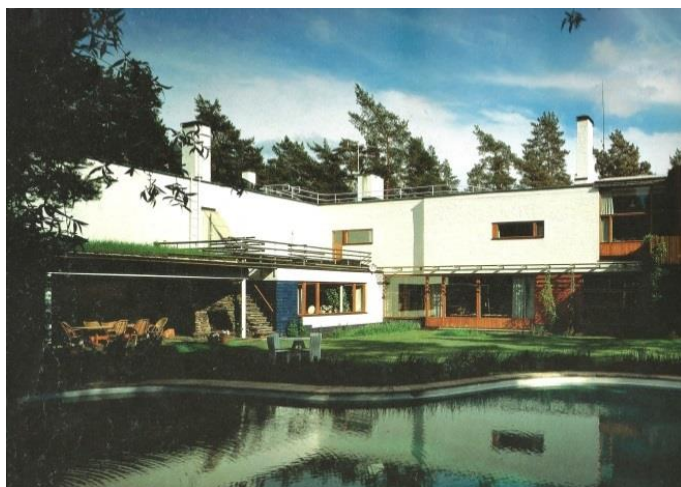
“Há ainda algo de síntese na Villa Mairea entre a natureza e a cultura, entre o natural e o criado pelo Homem, entre o que evolui e o que é composto, entre a conotação ao passado e o olhar para o futuro.”⁹⁴ (Menin, 2003, p.137)

Nesta referência ao passado e ao futuro, há um prenúncio de transformação, de dois tempos, de uma dicotomia, pelo que a aproximação – ao jeito de *Janus* – à janela, ao género e à mulher se torna eminente. Apesar da procura de um “sentido democrático” e de “uma organização não-hierárquica”⁹⁵ (Weston, 1992) entre o Homem e a Natureza, encontramos na

⁹³ A Finlândia havia conquistado a independência recentemente e surgia a vontade de uma identidade nacional. Ainda assim, a cultura finlandesa sentia o rescaldo do movimento romântico do século XIX e que tinha os temas do vernacular, da madeira e da paisagem natural como princípios fundamentais nas diversas artes (Weston, 1992).

⁹⁴ Tradução da autora: “Yet there is still something of a synthesis in Villa Mairea between nature and culture, between something natural and something manmade, something that evolves and something that is composed, something that connotes the past and something looking to the future.” (Menin, 2003, p.137)

⁹⁵ Tradução parcial da autora: “For Aalto, such forest spaces provided both a means of naturalizing his architecture and also of achieving a democratic, non-hierarchical organization conceived around the small man for whom he wished to build.” (Weston, 1992, página não numerada)



67. Villa Mairea. Vista a partir do pátio da piscina
68. Os perfis na caixa de escadas principal remetem para uma linguagem natural, numa relação directa com os troncos das árvores
69. Sala de jantar. A cadeira que vemos voltada de costas é ocupada por Maire e a que lhe está de frente é ocupada por Harry

janela da Villa Mairea a intenção de estruturar relações de controlo e sujeição entre o homem e a mulher, pelo que a identificamos neste caso como instrumento de poder na casa. É por isso que estudar a Villa Mairea deste ponto de vista se torna um desafio aos princípios de igualdade e respeito que à partida seriam expectáveis do arquitecto e do próprio quadro de clientes.

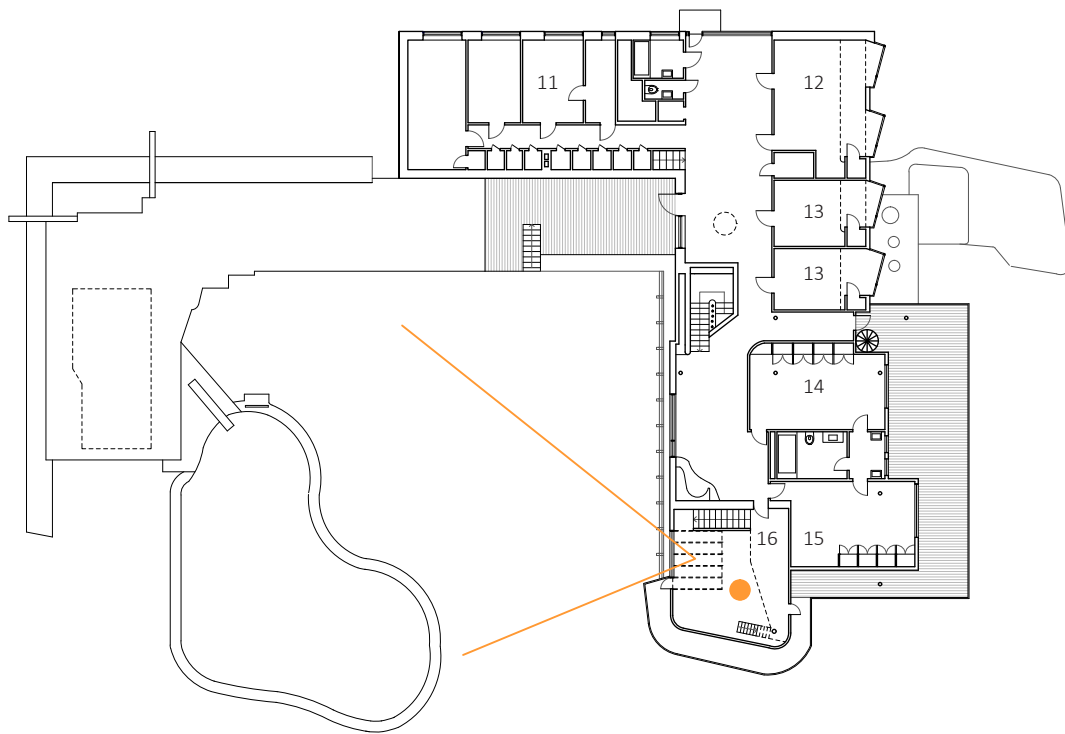
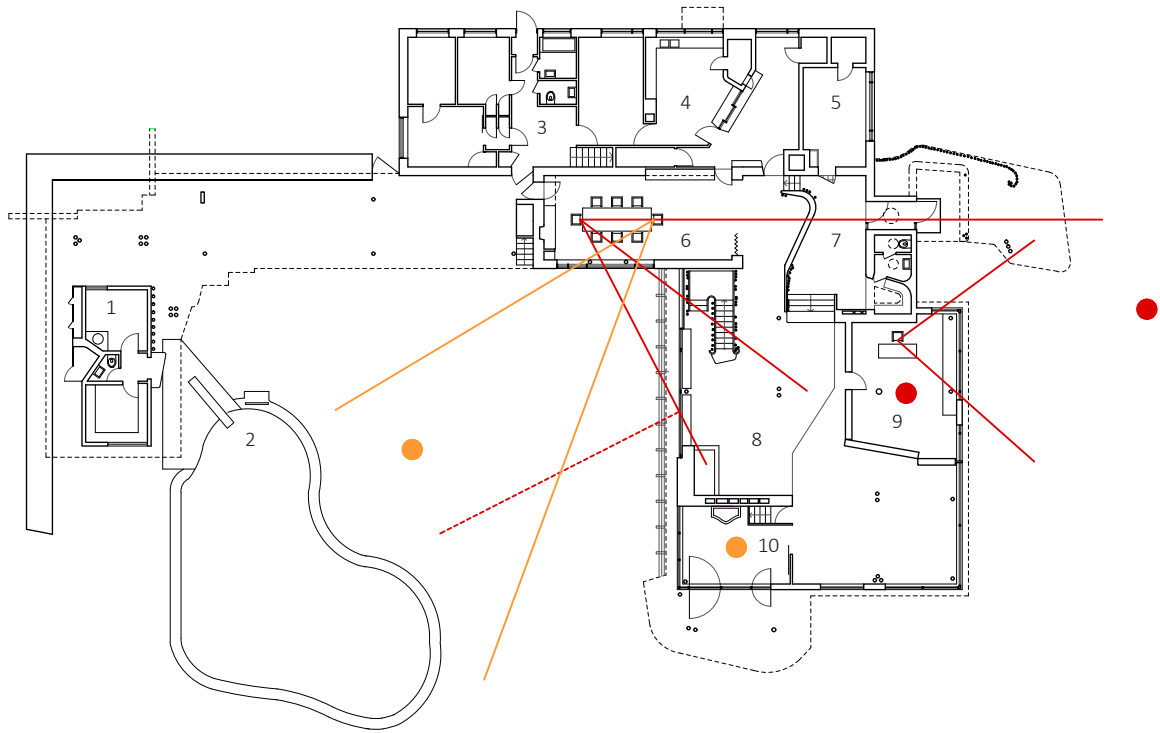
Os clientes Harry e Maire Gullichsen faziam parte de um determinado círculo elitista que vivia segundo uma “pobreza nobre” (*ibidem*). Maire havia estudado pintura em Paris durante os anos 20, e em 1928 casa com Harry, empresário que veio ocupar o cargo de director administrativo da vasta firma de madeira e papel do pai de Maire, Walter Ahlström. Interessados por arte e pelo movimento de *avant-garde* que espoletava na Europa, partilhavam das aspirações de uma nova e próspera geração finlandesa de uma “boa vida” numa “boa casa”, que mantivesse a proximidade à natureza e cruzasse qualidade de vida com o sentido cosmopolita e industrial que se desejava numa sociedade recém-independente (*ibidem*).

A Villa Mairea era uma residência de Verão para o casal e os seus três filhos, respondendo a um programa típico de uma casa unifamiliar. Isolada numa colina de pinhais junto a uma baía na foz do rio, a casa desenvolve-se em “L” em torno de um pátio com jardim, piscina e sauna (imagem 67). A natureza compositiva da casa constrói-se numa sucessão de ambientes dominados pela cor, pelos materiais, pelas texturas e pela luz. A piscina, a lareira da sala de estar ou a sequência de perfis circulares de madeira na escada principal são alguns dos elementos que reportam directamente para uma linguagem vernacular e orgânica. Ainda, o cuidado com o mobiliário, os detalhes construtivos, o desenho dos remates, dos puxadores, da estrutura e a presença de peças de arte moderna pontuam a casa de uma sensibilidade humana que contracena com a natureza na habitação (Menin, 2003) (imagem 68).

A organicidade da estrutura e da composição interior encontram um primeiro momento de ordem e regra na sala de jantar (imagem 69), que ganha particular significado no lar de tradições burguesas por ser “lugar para o ritual das refeições partilhadas que fortalece a coesão da família”⁹⁶ (Kuhlmann, 2013, p.8). É um lugar de pausa, formal, funcional e simbólica. Contrariando a fluidez dos restantes espaços, a sala de jantar desenha-se segundo uma geometria clara, rectangular, contida, e assume-se como um objecto quase independente, fonte de estabilidade na dinâmica da casa.

Os lugares ocupados por Harry e por Maire na sala de jantar constituem um arranjo que não foge das regras tradicionais, sobretudo pela proximidade da senhora à cozinha. Mas a definição de linhas de atravessamento visual específicas a partir dos lugares previamente estabelecidos

⁹⁶ Tradução da autora: “Traditionally, the dining room of a bourgeois home plays an important symbolic role, because this is the site for the ritual of shared meals that strengthens the cohesion of the family.” (Kuhlmann, 2013, p.8) Recordar a importância da *dining room*, herança vitoriana como abordado no capítulo “Os Gendered Spaces”.



0 1 5 10



— eixos visuais da mulher

● domínio feminino

— eixos visuais do homem

● domínio masculino

1- sauna 2- piscina 3- aposentos dos criados 4- cozinha 5- arrumos 6- sala de jantar 7- hall de entrada
8- sala de jantar 9- biblioteca de Harry 10- jardim de inverno de Maire 11- aposentos dos hóspedes 12- quarto de brincar
13- quartos das crianças 14- quarto de Harry 15- quarto de Maire 16- estúdio de Maire

para cada elemento do casal compõe “um artifício inteligente que subtilmente sublinha as regras dos géneros”⁹⁷ (*ibidem*, p.11).

Consultar as plantas esquemáticas com a indicação das vistas de Harry e Maire na imagem 70 e alçados na imagem 71.

Harry, enquanto chefe de família, ocupa o topo da mesa da sala, de frente para a entrada da sala de jantar, a eixo com a entrada da casa, que fica assim sob seu total controlo. Uma banda de janelas em forma de clerestório sobre a entrada permite-lhe ainda ver o pinhal através do qual se acede à casa e, na possibilidade de um alcance visual mais profundo, “talvez até o outro lado do pequeno vale”⁹⁸ (Herdeg, 1983, p.30). Por outro lado, Harry alcança visualmente os espaços onde ocorre a dinâmica pública da casa, através da janela da sala de estar voltada para a piscina, num atravessamento visual que acontece diagonalmente, atravessando o pátio, e que lhe confere capacidade de controlo sobre a área social do piso térreo.

Por sua vez, de costas voltadas para a entrada, Maire senta-se de frente para o marido, no outro extremo da mesa, onde é fácil o acesso à cozinha e à ala de serviço da casa. Do seu lugar, a senhora “pode contemplar o marido delineado contra a lareira assimétrica da sala de jantar, enquanto através da janela ela vê a sauna, a piscina, o jardim do pátio e a floresta de pinheiros”⁹⁹ (*ibidem*, p.32), elementos naturais e puros tradicionalmente associados à mulher. Ainda, Harry alcança este quadro natural apenas numa imagem reflectida pela janela da sala de estar, emoldurando um panorama desta forma artificial e distante que não lhe está reservado.

A posição privilegiada e quase onipotente do homem na casa é ainda confirmada pela relação formal e hierárquica que se estabelece entre os aposentos masculinos e femininos, onde as linhas visuais e o tratamento das janelas também determinam relações de poder.

No piso térreo, a biblioteca – onde a madeira confere ao ambiente uma conotação nobre e requintada própria de um espaço que se atribui ao homem – cumpre o papel de lugar de vigia e controlo da casa e da mulher. Neste ponto, Harry alcança visualmente a entrada da habitação, para onde a ampla janela da biblioteca se volta, de tal forma que “ninguém consegue entrar ou sair da casa sem ser visto”¹⁰⁰ (Kuhlmann, 2013, p.11), e ainda o acesso da mulher à sala do jardim interior, que marca o início da esfera feminina na casa.

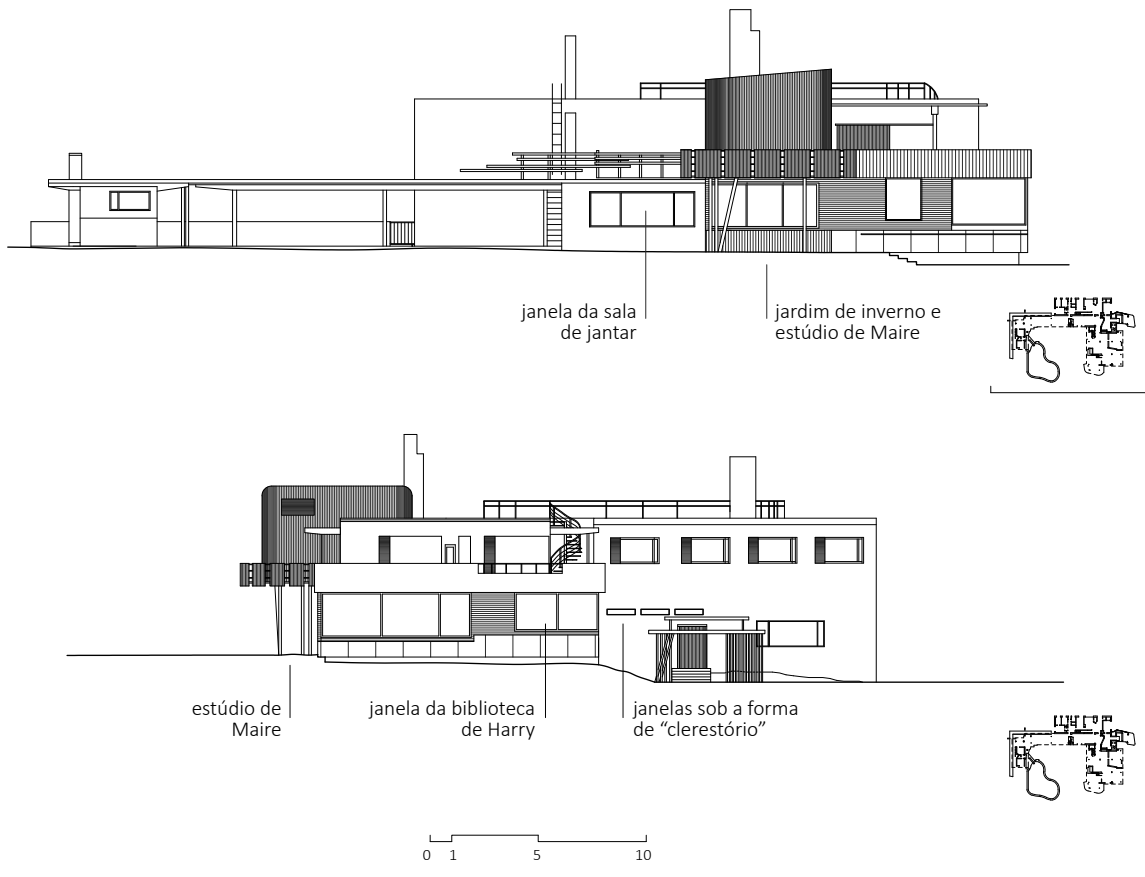
Nesta pequena sala, onde Maire se ocupava do tratamento e arranjo de flores, cumpre-se a linguagem do natural e do puro que vai buscar a inspiração oriental dos jardins de Inverno

⁹⁷ Tradução da autora: “The organization of the dining room in connection with the seating arrangement at the table is a clever constellation that subtly underlines the gender roles.” (*ibidem*, p.9)

⁹⁸ Tradução da autora: “Furthermore, a band of clerestory windows above the house entrance allows him to see the pine woods in front of the house, and perhaps even the other side of the little valley.” (Herdeg, 1983, p.30)

⁹⁹ Tradução da autora: [She] “can contemplate her husband silhouetted against the dining room’s asymmetrical fireplace, while through the window she can see the sauna, the pool, the garden court, and the pine forest – things natural or traditional. Most of these views the father would only see reflected in an artifice: the living room windows.” (*ibidem*, p.32)

¹⁰⁰ Tradução da autora: “From his office he could also oversee the entrance to the Villa Mairea so that no one could enter or leave the house unseen.” (Kuhlmann, 2013, p.11)



71. Alçados Sul e Oeste da Villa Mairea
 72. Jardim de Inverno de Maire, no piso térreo
 73. Estúdio de Maire, no piso superior

japoneses. A grande janela (imagem 72) desmultiplica-se pela grelha metálica densa que não permite o acesso visual ao exterior mas traz intimidade e encerramento ao espaço, que se volta assim para dentro. Lembrando a mulher aprisionada por detrás dos perfis metálicos na Villa Stein, a retícula da janela vem sugerir a restrição da mulher a um interior que se desenha sob um ambiente fresco, depurado, de luz ténue.

Junto à entrada da sala do jardim, uma porta dá acesso a uma pequena caixa de escadas que leva directamente ao estúdio de Maire (imagem 73), no piso superior. A planta sugere um momento proeminente, de desfecho. O estúdio remata uma sequência espacial bastante ordenada e é o clímax de uma importância crescente, desde os quartos dos hóspedes, no braço pequeno do “L”, até aos quartos dos filhos, de Maire e de Harry.

O *boudoir* da Villa Möller e os seus mecanismos ópticos foram abordados no capítulo “Casa, controlo e sujeição”.

O pé direito sobreelevado parece dar autoridade ao espaço e lembra o *boudoir* da Villa Möller de Loos, por representar programaticamente um lugar de intimidade e refúgio pessoal e por funcionar cumulativamente como ponto de controlo, resultando num ressalto formal. O revestimento exterior em tábuas de madeira escura e tosca é uma nova evocação às formas e texturas naturais, numa analogia não inocente ao feminino (imagem 74). A forte presença exterior dá no entanto lugar a uma repressão interior. O acesso ao estúdio faz-se pelo piso térreo (sob controlo do homem que observa da biblioteca) ou pelo piso superior através de uma porta estreita, “quase secreta”¹⁰¹ (*ibidem*, p.11), de tal forma que é desfeita qualquer possibilidade de vigia do espaço doméstico.

A janela que se orienta para o pátio interior e que se estende para o tecto aproxima uma vez mais a mulher à natureza, ao doméstico e mesmo ao sagrado. De facto, o estúdio, que parecia respirar de autonomia e liberdade, “está na verdade voltado para o interior da casa”¹⁰² (*ibidem*), num gesto que pode querer enaltecer a independência artística de Mairea mas que não deixa de se assemelhar a uma torre que aprisiona a mulher e que a confine a um espaço fechado e limitado.¹⁰³ Nasce, por fim, novamente, uma falsa expectativa de alcance do exterior, onde a janela adquire uma certa tridimensionalidade frustrada de liberdade que a transforma em lugar de sujeição da mulher à esfera doméstica.

A biblioteca e o estúdio são, de resto, a consumação de uma dicotomia na espacialidade interior que se organiza em função do género e que parece dar resposta ao direito à privacidade

¹⁰¹ Tradução parcial da autora: “From upstairs, only a small, almost secret, door leads to her studio.” (*ibidem*, p.11)

¹⁰² Tradução parcial da autora: “Sometimes in accounts of the building Maire’s studio is described as being autonomous, but in fact it is oriented toward the interior of the house instead of the exterior.” (*ibidem*)

¹⁰³ A analogia é sugerida por Dörte Kuhlmann, que numa interpretação simbólica compara o estúdio de Maire ao conto de fadas da Rapunzel e ao mito da princesa grega Danae (*ibidem*, p.13), ambas personagens que alimentam o imaginário da mulher presa à casa e à janela.



74. Vistas exteriores do estúdio de Maire

do masculino e do feminino, respectivamente, mas que na verdade avança para uma desigualdade hierárquica entre o homem e a mulher.

A análise das vivências domésticas na Villa Mairea sugere que, apesar da prosperidade do tempo e da história e de uma conjectura de mudança para uma vida mais cosmopolita e moderna, há um axioma inalterável que se transmite pelo projecto: a força da estrutura familiar. Há, de facto, um significado social que se transfere para a arquitectura. Kuhlmann (2013) aponta que, tal como não é possível afirmar que a casa nasce naturalmente do contexto envolvente, na medida em que o projecto resulta da conciliação de referências ecléticas, também não é plausível assumir-se que as regras de género que a casa incorpora tenham sido uma inevitabilidade natural. O carácter orgânico e natural associado à casa não passa de uma metáfora arquitectónica, e as hierarquias de género que o espaço propõe são “contingencialmente construídas”¹⁰⁴ (*ibidem*, p.13).

Apesar da vontade da emergência de novos valores que celebrem uma identidade finlandesa em mudança, a Villa Mairea resiste a um paradigma regional e não deixa de responder a um entendimento ainda muito burguês onde vigoram os princípios da autoridade patriarcal e da vigilância do homem sobre a casa e sobre a mulher:

“O par das analogias formais e simbólicas representadas pela diferença entre as percepções do pai e da mãe na sala de jantar e, além disso, na casa como um todo, parece estar filosófica e socialmente enraizado nas tradições da família burguesa.”¹⁰⁵ (Herdeg, 1983, p.32)

Retomamos a análise que incide sobre *L'Architecture d'aujourd'hui*, no capítulo “Casa, controlo e sujeição”.

Neste ponto, retomamos a abordagem feita sobre a Villa Stein de Le Corbusier no filme *L'Architecture d'aujourd'hui* por partilhar com a Villa Mairea um denominador comum – o macho-voyeurismo que regala a mulher para um plano secundário e confinado à habitação – que curiosamente se manifesta em enquadramentos imagéticos semelhantes. Em ambos, a mulher posiciona-se voltada de costas e surge aprisionada pela janela reticulada e por uma falsa ilusão de conquista exterior. Da mesma forma, o homem é o elemento que se alteia, de postura soberana e dominante (imagens 75 e 76).

A forma como a arquitectura celebra as relações de género ocorre, no entanto, em momentos diferentes. Na Villa Stein, há uma encenação que é proposta pelo realizador e pelo arquitecto, que de forma muito intencional – e, de resto, activa e interventiva, sendo o próprio

¹⁰⁴ Tradução parcial da autora: “The gender roles embodied in the configuration of Villa Mairea are contingently constructed rather than inevitably natural [...]. It may well be that the description of any architecture as ‘natural’ can only be a metaphor. Social meanings by contrast are as essential to architecture as social organization.” (*ibidem*, p.13)

¹⁰⁵ Tradução da autora: “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.” (Herdeg, 1983, p.32)



75. Frames do filme *L'Architecture d'aujourd'hui*

76. O casal Harry e Maire na Villa Mairea

Le Corbusier o actor principal – conduz uma mensagem clara de separação das esferas feminina e masculina, ou, por outra, da esfera doméstica (mulher e crianças) subordinada a um maior e mais alto domínio (o homem da cidade, visionário, soberano). No limite, a fita cinematográfica é uma “janela domesticada” que provoca o olhar sobre uma prática doméstica que se vivia e apregoava naquele momento.

Por outro lado, apesar da narrativa de análise que é construída sobre a Villa Mairea não garantir que os aparatos de poder e controlo se concretizem efectivamente na casa, o espaço predispõe-se dos artifícios de desenho para que assim aconteça e o desenho arquitectónico aponta aqui para uma função que não lhe está naturalmente inata mas que foi intencionada, ou seja, incentiva uma dinâmica e um comportamento precisos na casa.

Para concluir, a Villa Stein é então cenário, fundo, mensageiro de uma realidade que se quer transmitir; o género surge numa narrativa *a posteriori*. Na Villa Mairea, a arquitectura é autor, agente promotor de uma dinâmica provável; e as relações de género encontram um lugar *a priori* do desenho arquitectónico – são (também) mote do projecto.

A janela, em suma, representa-se aqui como um instrumento de poder, capaz de atribuir aos habitantes a condição de autoridade e superioridade, por um lado, ou de sujeição e vulnerabilidade, por outro. A concretização dá-se na forma como se estabelecem as relações com o exterior e com os pontos de vista alcançados, e na definição de uma tipologia/configuração que se conforma com sentimentos pessoais de controlo, domínio, ou de encerramento, reclusão, em relação ao espaço interno. Na Villa Mairea, a janela vem não só reproduzir a posição tradicional e conservadora que sobrevive ao progresso moderno, mas vem também dar um novo sentido ao entendimento de Aalto sobre o processo do habitar que, segundo ele, “é activado tanto pela natureza envolvente como pela natureza humana”¹⁰⁶ (Menin, 2003, p.137). Enquanto elemento arquitectónico para a estruturação do poder, a janela disciplina relações interpessoais e percepções do corpo, numa casa de contexto próprio que instala uma quase analepse no seu tempo, onde há uma desigualdade de género que é (ainda) condição em arquitectura.

¹⁰⁶ Tradução da autora: “He infers that the process of dwelling is activated equally by nature around as it is by human nature within the building.” (Menin, 2003, p.137)



77. Planta de implantação da Farnsworth House

FARNSWORTH HOUSE, DE MIES VAN DER ROHE

1946 | a mulher e a janela como aporia

Mies dá sentido à vontade construtivista e industrializante dos americanos pelo seu vocabulário assente na verdade arquitectónica e na firmeza estrutural, pelo que a sua entrada na América nos anos 40 se torna relativamente fácil. Ainda assim foram poucas as oportunidades de projecto nos primeiros anos pelo clima de guerra e por uma hesitação em relação à sua arquitectura minimalista (Neumeyer, 1995). A Farnsworth House é então o contraponto para a concretização e a consolidação de uma linguagem e de uma ideia que ainda não tinha conseguido expressar.

Recordamos a importância do enquadramento relativo à mudança de paradigma e às novas subjectividades que figuram na habitação moderna, desenvolvido no capítulo “A desconstrução dos modelos convencionais”.

Edith Farnsworth era uma reconhecida médica, solteira, sem filhos, a trabalhar e viver em Chicago, no momento do segundo pós-guerra imediato em que a propaganda de uma família ideal via de forma discriminatória as pessoas que não conformassem com os padrões tradicionais. Conhece Mies num jantar em casa de amigos em comum¹⁰⁷ e é desse encontro que nasce a ideia da Farnsworth House, como casa de férias e fim-de-semana para Edith – “Eu adoraria desenhar qualquer tipo de casa para a Edith”¹⁰⁸ (Mies citado por Friedman, 2006, p.131). Estabelece-se uma relação emocional e intelectual que interessava às partes. Mies era um homem de presença forte, carismático, charmoso, que havia encontrado finalmente a oportunidade de projectar na América, e Edith era uma mulher intensamente envolvida no trabalho, solitária, entediada, que encontrara um amigo e a ideia de um refúgio que a tirasse da solidão da cidade (Friedman, 2006, p.131).

Consultar planta de implantação na imagem 77.

O primeiro encontro de Mies e Edith sentenciou aquilo que veio a tornar-se um “fracasso romântico em vez de profissional”¹⁰⁹ (Wendl, 2015, p.32). Fascinada pelo entusiasmo de Mies

¹⁰⁷ Edith Farnsworth descreve o primeiro contacto com Mies como uma episódio “tremendo, como uma tempestade, um dilúvio ou outro acto de Deus”, início do seu deslumbramento e fascínio pelo arquitecto. Tradução da autora: “The effect was tremendous, like a storm, a flood, or other act of God.” (Farnsworth *citado por* Wendl, 2015, p.24)

¹⁰⁸ Tradução da autora: “Mies replied that he ‘would love to build any kind of house’ for her himself.” (Friedman, 2006, p.131)

¹⁰⁹ Tradução parcial da autora: “The ‘scandalous’ story of a woman scorned stems [...] from a gender normative: the perception that the only cause of her counter-suit against Mies van der Rohe is a romantic failure, rather than a professional one.” (Wendl, 2015, p.32)



78. Farnsworth House, fachada Sul, e detalhe do *podium* de entrada

79. Interior da habitação: zona do quarto e zona de estar

no seu projecto, Edith admirava Mies, como arquitecto e como homem, e torna-se quase sua “discípula”, sendo frequentes as deslocações ao atelier durante os anos de concepção do projecto, bem como as visitas de domingo ao local. Rapidamente, a eminência de um romance – que no entanto nunca terá sido confirmado¹¹⁰ –, a ambição do arquitecto e a existência de uma cliente fora do quadro tradicional fazem parte de uma conjuntura projectual que dará origem à Farnsworth House como Hoje a conhecemos. A construção da casa começa no Verão de 1949 e termina em 1951, e até ao final da década assistiu ao conflito pessoal e legal que, como veremos, separou arquitecto e cliente.

Consultar
planta e alçados
na imagem 80.

A Farnsworth House (imagem 78 e 79) ergue-se num prado a 80km a poente de Chicago, junto à margem do rio Fox, para o qual a fachada sul se volta. A caixa de vidro constitui-se por dois planos horizontais de 23,5m por 8,5m (chão e cobertura) suportados por 8 perfis metálicos pintados de branco e uma plataforma inferior que permite o acesso ao plano da habitação. A rigidez e imutabilidade da estrutura contrastam com a simplicidade dos materiais e uma certa modéstia da forma. Há uma vontade de ruído mínimo, um sentido contemplativo.

Mies explora a potencialidade do lugar na ligação e na proximidade que cria entre a arquitectura e a natureza, referindo que seria “uma pena erguer paredes opacas entre o exterior e o interior”¹¹¹ (*ibidem*). A casa representa assim uma abordagem-limite onde as janelas se reconfiguram numa pele de vidro, numa membrana que separa o interior do exterior.

Há no entanto uma extrema fisicalidade que nasce dessa limpidez. O vidro não é metaforicamente transparente, tem um carácter textural perturbante¹¹². A janela desconstrói-se e o olhar atinge uma nova periferia e um novo horizonte. Do interior, a paisagem surge por detrás do vidro como uma pintura, tornando-se objecto distante, irreal, inatingível, sublime. Perde-se a noção da medida do espaço, da escala das coisas, pelo desamparo do olhar, e ganha-se uma profundidade transcendental: “quando se vê a natureza através das paredes de vidro da Farnsworth House, ela ganha um significado mais profundo do que quando vista do exterior”¹¹³ (Mies citado por Cohen, 1996, p.93).

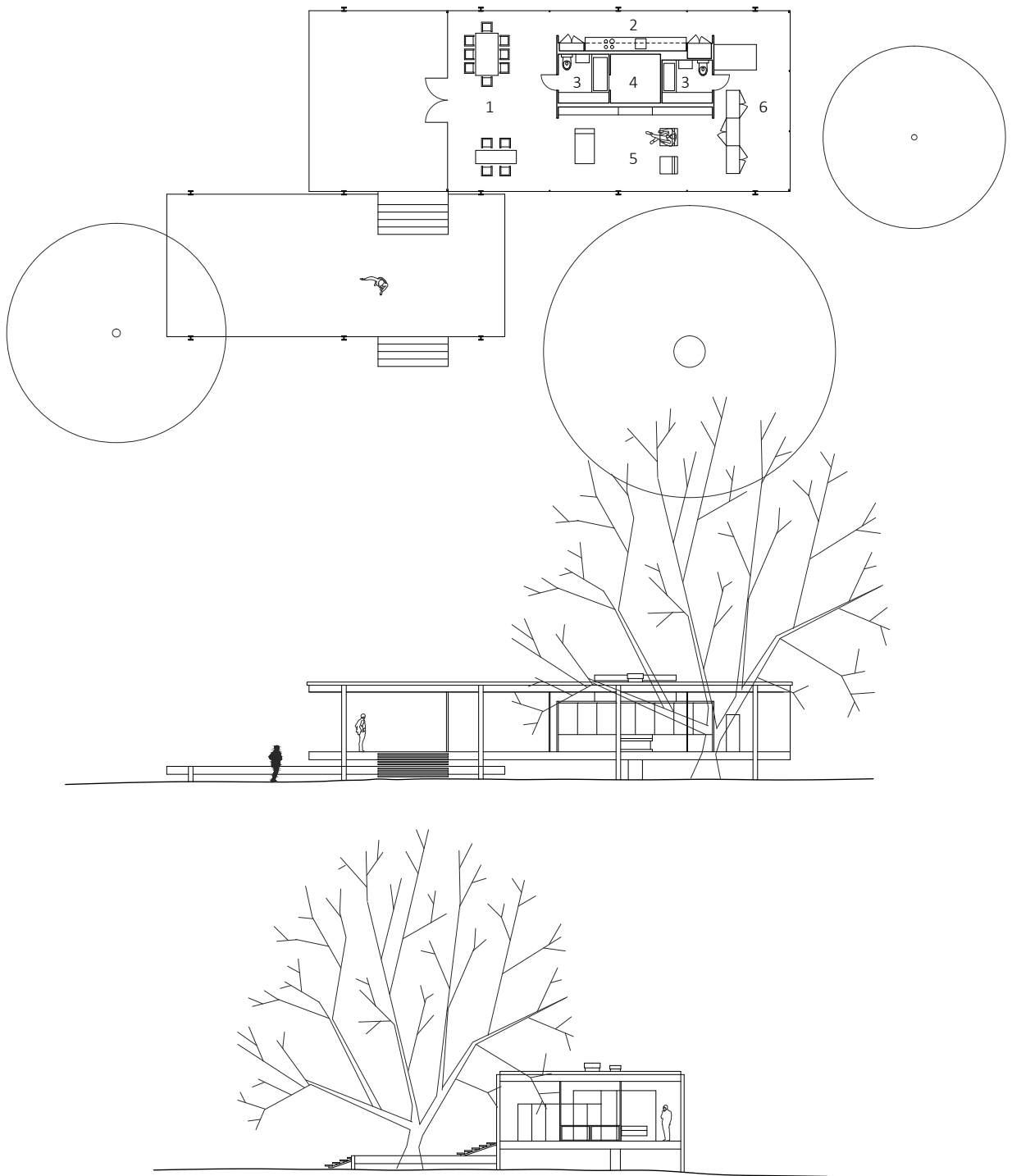
Do exterior, por sua vez, o interior subverte-se num hiper-realismo, numa consciência imediata do espaço interior. O mobiliário e uma “ilha” central que acomoda a cozinha e as casas

¹¹⁰ “The spectacle was fascinating: two distinguished professionals, both single, socializing and working so closely together as to suggests – what? a dalliance? a romance?” (Schulze citado por Wendl)

¹¹¹ Tradução da autora: “It would be a pity to erect an opaque wall between the outside and the inside. So I think we should build the house of steel and glass; in that way we’ll let the outside in.” (Mies citado por Friedman, 2006, p.138)

¹¹² Texto construído a partir das reflexões apresentadas pelo Professor Doutor Jorge Figueira no âmbito da unidade curricular de História da Arquitectura Contemporânea II do Departamento de Arquitectura de Coimbra, no ano lectivo 2012/2013, em aula subordinada ao tema Mies van der Rohe.

¹¹³ Tradução da autora: “When you see nature through the glass walls of the Farnsworth House, it gets a deeper meaning than outside” (Mies citado por Cohen, 1996, p.93)



1- zona de jantar 2- cozinha 3- casas de banho 4- área técnica 5- zona de estar 6- quarto

80. Planta, alçado Sul e alçado Este da Farnsworth House

de banho organizam o *open space* onde impera o mínimo de dispositivos. A madeira associa-se ao vidro e ao aço para uma neutralidade e simplicidade de materiais que não entrassem em confronto com as cores e a “magnificência” da natureza¹¹⁴ (Mies citado por Cohen, 1996, p.93), que se torna fundo de um “teatro doméstico”, onde Edith é a “figura em movimento diante de uma paisagem de formas imóveis”¹¹⁵ (Friedman, 2006, p.147). A Farnsworth House converte-se num “abrigo frágil” (Cohen, 1996, p.92) que acaba por revelar incapacidade na resposta aos pressupostos funcionais.

Edith só se apercebe desta realidade nos primeiros tempos da sua construção e começa nesse momento o desentendimento entre a cliente e Mies. Há uma falha evidente da cliente no acompanhamento do processo de projecto, na medida em que, apesar das recorrentes visitas ao *atelier*, nunca demonstrou interesse no desenvolvimento conceptual e formal do projecto nem procurava compreender os desenhos de Mies, o que resultou numa discordância entre aquilo que eram as intenções do arquitecto para a casa e a efectiva fruição da habitante. Além dos problemas relativos ao tratamento ambiental (com a condensação de humidade nos vidros no inverno e a presença de insectos no verão) e da falta de espaço para arrumação, coloca-se a inevitável questão da privacidade¹¹⁶:

“A verdade é que nesta casa de quatro paredes de vidro em sinto-me como um animal a rondar, sempre em alerta. Estou sempre inquieta. Até à noite. Eu sinto-me como uma sentinela, de guarda de dia e de noite. Raramente posso esticar-me ou relaxar. [...] A casa é transparente, como um raio-x.”¹¹⁷ (Farnsworth citado por Wendl, 2015, p.23)

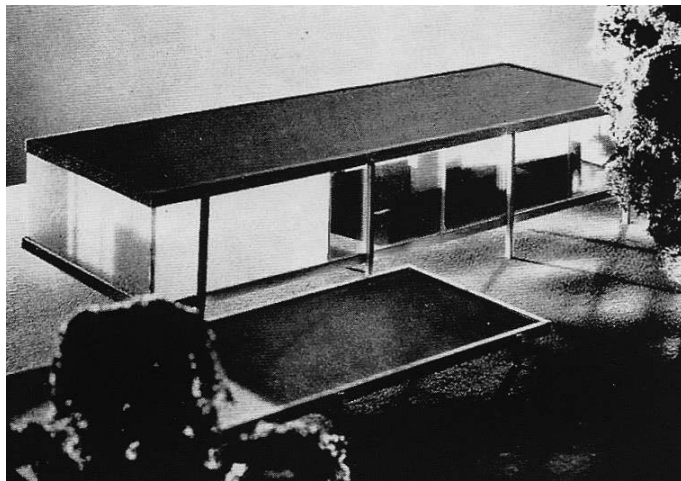
Edith descreve o seu sentimento de *estar* no espaço como um estado permanente de alerta que não traz protecção, abrigo, descanso, nem a possibilidade para a intimidade. O domínio privado deixa de o ser pela total invasão da potência de um olhar exterior e a vivência da casa torna-se uma cenografia para observação. A dinâmica doméstica fica condicionada, retraída, porque exposta. A transparência como verdade não se confirma e dá lugar a uma ausência de liberdade.

¹¹⁴ Tradução da autora: “We must to take care to use neutral tones in interior spaces, because outside there are all sorts of colors. These colors change continually and totally, and I would like to say that it’s quite simply magnificent.” (Mies citado por Cohen, 1996, p.93)

¹¹⁵ Tradução da autora: “[...] Farnsworth became an isolated object of scrutiny, a moving figure in a landscape of immovable forms.” (Friedman, 2006, p.147)

¹¹⁶ Nas palavras de Mies, “privacy is no issue” (Friedman, 2006, p.138)

¹¹⁷ Tradução da autora: “The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always in alert. I am always restless. Even in the evening. I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax. [...] The house is transparent, like an X-ray.” (Farnsworth citado por Wendl, 2015, p.23)



81. Mulher não identificada, possivelmente Edith, no Interior da Farnsworth House
82. Maquete da Farnsworth House na exposição Mies van der Rohe no MoMA (1947)

A análise da Glass House de Philip Johnson teve lugar no capítulo “A desconstrução dos modelos convencionais”.

Retomando a ideia do *closet* de Wigley na abordagem à Glass House, à Farnsworth House não é permitida uma sexualidade do interior. A exposição total leva a um desmontar do segredo, da privacidade, da intimidade, e afasta a possibilidade de se associar ao projecto um gesto de erotismo ao projecto. Há portanto uma objectualização da mulher, mas não erótica, não sedutora, não provocante, mas sim de anulação ou negação da sua feminilidade. A opção de Mies sugere que não há nada na vida de Edith a esconder: “Farnsworth tinha muito pouco de uma ‘vida privada’ a ocultar: mulher solteira, a única coisa que possivelmente valeria a pena esconder era a camisa de noite, o sinal do seu corpo”¹¹⁸ (Friedman, 2006, p.144) (imagem 81). O corpo da mulher é excluído, ou, na verdade, recusado.

Era ainda conhecida a aparência pouco feminina de Edith que, como se comentava, “não era bonita; 1,80m, de porte deselegante e [...] muito sensível em relação à sua pessoa física, e pode muito bem ter compensado isso cultivando consideráveis poderes mentais.”¹¹⁹ (Schulze, 1985, p.258). Aliás, Edith refere que inicialmente Mies tinha pensado em estabelecer a altura das peças divisórias do interior em 1,50m, de tal forma que a sua “cabeça apareceria sem corpo a flutuar por cima móveis sem um corpo”¹²⁰ (Farnsworth *citado por* Friedman, 2006, p.142), numa desconsideração explícita às condições humanas do projecto.

Mies terá de facto aproveitado as circunstâncias orçamentais e de liberdade projectual para cumprir os seus objectivos e sonhos enquanto arquitecto, e Edith apercebe-se que Mies talvez nunca quisesse “uma amiga ou colaboradora, mas uma vítima”¹²¹ (Friedman, 2006, p.140). A própria maquete do projecto (imagem 82), apresentada na exposição “Mies van der Rohe” no MoMA em 1947, foi instrumento para dissimular as reais intenções de Mies, ao apresentar paredes opacas e não indicar a configuração do interior em *open space*. Edith viu assim traída a confiança que havia depositado em Mies inicialmente.

A este propósito, interessa apontar que em 1959 Mies assume uma certa relutância na sua relação com os clientes, e quando refere que os clientes ficaram sempre satisfeitos com os seus

¹¹⁸ Tradução da autora: “In Mies’s view, it seems, Farnsworth had a very little of a ‘private life’ to conceal: a single woman, the only thing that could possibly be worth hiding was her nightgown, the sign for her body” (Friedman, 2006, p.144). Mies terá desenhado uma casa de banho exclusiva para os hóspedes para que os convidados não tivessem que se confrontar com a camisa de noite de Edith, por recordar tudo aquilo que possa estar relacionado com o seu corpo e sexualidade e, por isso, que Mies queria rejeitar.

¹¹⁹ Tradução da autora: “Edith was no beauty. Six feet tall, ungainly of carriage, and, as witnesses agreed, rather equine in features, she was sensitive about her physical person and may very well have compensated for it by cultivating her considerable mental powers.” (Schulze, 1985, p.258)

¹²⁰ Tradução da autora: “I am six feet tall and I wanted to be able to change my clothes without my head looking like it was wandering over the top of the partition without a body.” (Farnsworth *citado por* Friedman, 2006, p.142)

¹²¹ Tradução da autora: “Fearing that Mies never really wanted ‘a friend and a collaborator... but a dupe and a victim’ [...]” (Friedman, 2016, p.140)



83. Vista a partir do interior. É clara a transparência da habitação na sua relação sem filtros com o exterior e com a Natureza

projectos, esconde a realidade da Farnsworth House, o que vem novamente questionar o mote de verdade que o define:

“Nunca fale de arquitectura a um cliente. [...] A maioria das vezes o cliente não entenderá o que você deve dizer sobre a arquitectura. Um arquitecto com recursos deveria ser capaz de dizer ao cliente o que este quer ouvir. Na maioria dos casos o cliente não sabe o que quer.” (Mies *citado por* Puente, 2006, p.18)

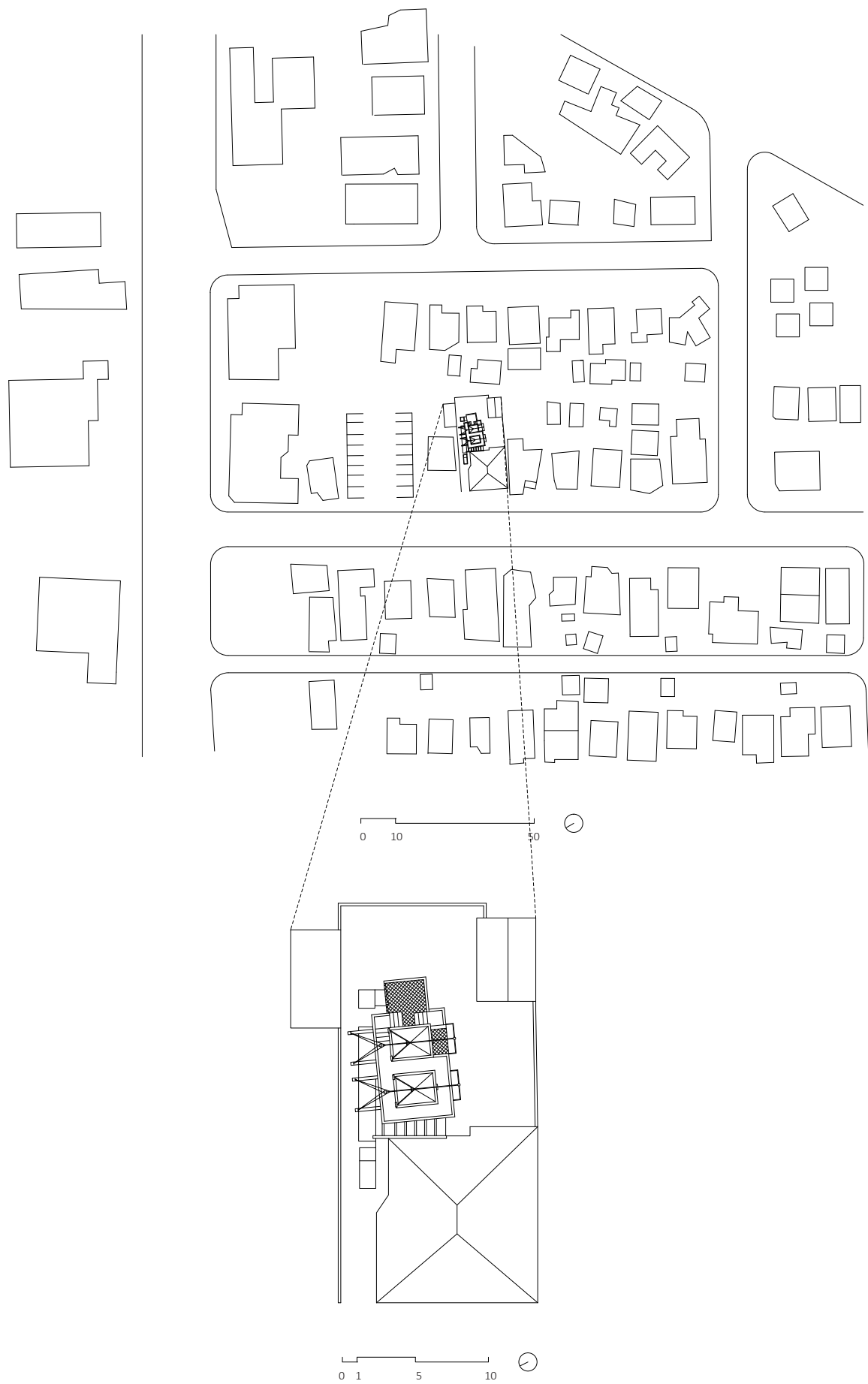
A crítica à Farnsworth House é vasta, mediática e não consensual. Venturi escreve que as casas de vidro “ignoram a real complexidade e contradição inerente ao programa doméstico – as possibilidades espaciais e tecnológicas, assim como a necessidade de variedade na experiência visual” (Venturi, 1995, p.5), que a desconstrução da janela deixou de permitir. Refere ainda que da super-simplificação resultou num simplismo e uma teoria abstracta que ignora elementos essenciais, concluindo que “menos é uma chatice” (*ibidem*, p.6). O actual proprietário da casa, Peter Palumbo, revela no entanto que a casa “performiza extremamente bem o seu papel enquanto casa para uma pessoa solteira”¹²² (Palumbo *citado por* Cohen, 1996, p.93), deixando, de resto, clara a subjectividade e a especificidade das narrativas que se geram à volta da prática da arquitectura.

Por fim, a presumida valorização feminina que daria o mote ao projecto da Farnsworth House resvala, na verdade, para uma ingenuidade e emancipação frustrada da mulher, que se deixa envolver num “triângulo amoroso entre o arquitecto, a cliente e a casa”¹²³ (Wendl, 2015, p.29), do qual saiu a perder. Edith acaba por se tornar o bode expiatório para Mies produzir a arquitectura que desejava para se realizar enquanto homem e arquitecto. Subverte-se a promessa da mulher cliente como preconizadora de novas formas de viver a casa, deixando de fazer sentido num espaço que não responde às suas vontades e preocupações. Este contrassenso traduz-se, de resto, em mais uma das aporias que marcam o tempo moderno; o arquitecto abandona a janela para atingir um ideal arquitectónico, no qual a mulher não tem lugar.

Nota final: é importante referir que a bibliografia fundamental que dá a conhecer a história da casa atribui-se a Franz Schulze e a Alice Friedman. *Mies van der Rhoë: a Critical Biograph* (1985), de Schulze, constrói-se a partir de entrevistas que conduziu junto de trabalhadores e familiares de Mies e foca-se sobretudo no romance conflituoso entre os dois, que envolveu advogados, tribunais e escândalos mediáticos, mas que esqueceu os problemas da casa, favorecendo desse ponto de vista a posição de Mies na elite arquitectónica. Quando Edith se desloca e se fixa em Itália em 1970, escreve um conjunto de memórias em jeito de diário e que incluem a transcrição de diálogos entre Edith e Mies, intituladas *Memories*, recuperadas e expostas por Alice Friedman em *Women and the Making of Modern Domesticity* (2005), tendo sido possível construir-se agora uma narrativa que respeita as duas partes.

¹²² Tradução parcial da autora: “[...] the house, according to its present owner, Lord Palumbo, ‘performs extremely well as a home for a single person.’” (Cohen, 1996, p.93)

¹²³ Tradução parcial da autora: “The suggestion of an architect-client-house love triangle still exists.” (Wendl, 2015, p.28)



84. Plantas de implantação da Bergren House

BERGREN HOUSE, DE MICHAEL ROTONDI E THOM MAYNE

1985 | *habitar no feminino*

Recordar o enquadramento feito no capítulo “A aporia moderna” relativamente à segunda onda do feminismo e ao pós-modernismo.

A década de 70 assiste a transformações ideológicas que favorecem a maturação da independência da mulher. A segunda onda dos movimentos feministas coincide com o estabelecimento de uma nova condição social e arquitectónica – o pós-modernismo – quando se atinge um certo esgotamento ou descrença perante os discursos da vanguarda moderna. Propõe-se uma negociação – sem ruptura – dos termos da modernidade, procurando uma reconfiguração das dicotomias totalizantes que caíam muitas vezes numa encruzilhada de temas e valores (Lyotard, 1986).

Este momento de (maior) emancipação da mulher reflecte-se na História da arquitectura de habitação, com o aumento do número de mulheres a comissionar projectos, com programas inovadores e, na maioria das vezes, orçamentos baixos. Uma em cada cinco mulheres na América sustentava os filhos ou a família sozinha, num período que já por si não prosperava economicamente. Nasce assim um conjunto de “alternativas de baixo custo”, que constitui “o reflexo mais claro da influência dos movimentos feministas na arquitectura e no planeamento”¹²⁴ (Friedman, 2006, p.216).

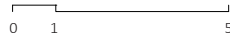
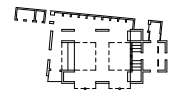
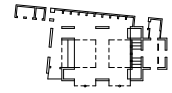
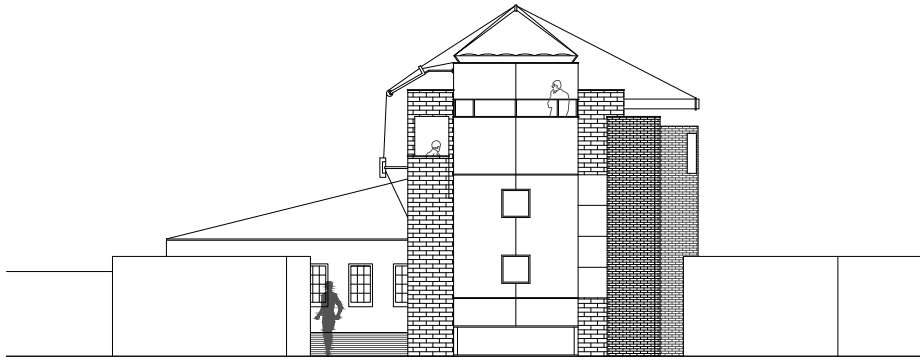
Consultar planta de implantação na imagem 84 e alçados na imagem 85.

Sob este cenário, a Bergren House (1985, Los Angeles) (imagem 86 e 87) – também conhecida como Venice III¹²⁵ – torna-se exemplo acabado das condições pós-modernistas e pós-feministas estabelecidas, quando o terreno e o orçamento limitados e o espírito visionário da cliente Ann Bergren são o impulso para novas estratégias formais e materiais que vêm reestruturar o lugar da mulher nessa conjectura em busca de igualdade, mediação e equilíbrio.

Num momento ainda de arranque do seu percurso enquanto arquitecto, Thom Mayne funda em 1974 juntamente com Michael Rotondi o *atelier* Morphosis, que se ocupava com projectos

¹²⁴ Tradução da autora: “Such collective and low-cost alternatives are the clearest reflection of the influence of the women’s movement in architecture and planning.” (*ibidem*)

¹²⁵ A designação *Bergren House* é uma opção de Alice Friedman em *Women and the Making of Modern House* (2006), contrariando a denominação mais comum na restante bibliografia existente – Venice III. No contexto desta dissertação, reconhece-se a pertinência de indicar o nome da cliente na designação do projecto para sublinhar a abordagem que a análise deste caso de estudo segue.



85. Alçados Este e Sul da Bergren House

86. Vista do canto Sudeste. Ao fundo, a casa pré-existente

87. Vista do lado Norte, da rua principal. À direita, a casa pré-existente

de pequena e média-escala que exploravam uma nova abordagem arquitectónica na relação entre o Homem e a natureza (Noever, 1993, p.131). Ainda que o escritório integrasse um grupo de cerca de 10 arquitectos e que muitas vezes se questionasse a autoria exacta das criações, a Bergren House é assumidamente um projecto de Mayne e Rotondi, pela relação próxima que mantiveram com a cliente durante todo o processo de concepção do projecto (Cuff, 1992).

Ann Bergren é mãe de um filho, solteira e professora de Estudos Clássicos na Universidade da Califórnia em Los Angeles, onde vive, numa pequena localidade costeira de nome Venice. O edificado denso e ritmado resume-se essencialmente a construções de baixo custo tipo *bungalow* destinadas a uma comunidade de “espírito livre” (*ibidem*) onde coabitam pessoas de diversas origens e classes (*ibidem*, p.199). Assim, o projecto tinha não só de responder a um orçamento reduzido como aproximar-se de uma linguagem material ecléctica.

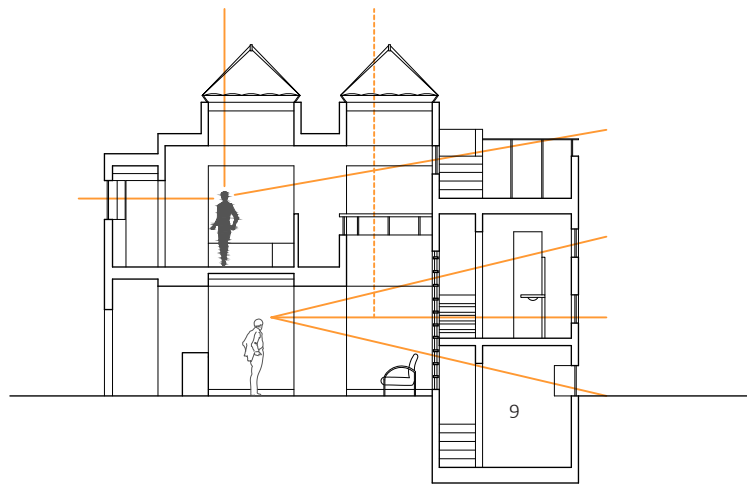
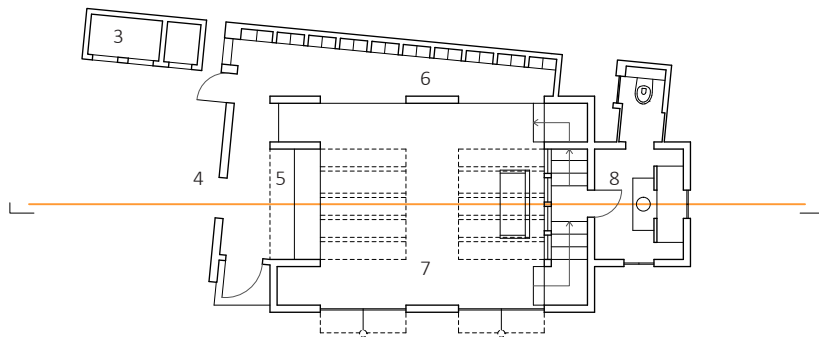
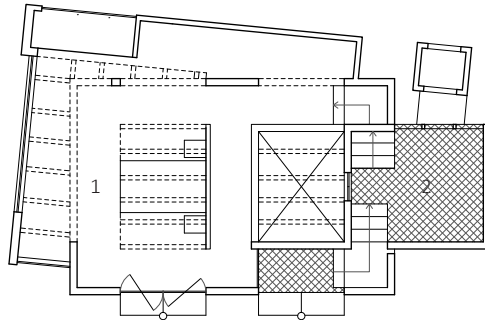
O terreno de implantação (imagem 84) correspondia às traseiras de uma casa sua pré-existente da década de 20 à qual queria adicionar um volume que respondesse ao desejo de novos programas e espacialidades. De pequenas dimensões, o terreno não permitia vistas e enquadramentos de interesse nem de longo alcance (Friedman, 2006). O desenho das janelas associava-se então ao desafio que aqui se lançava.

Nas palavras de Rotondi, Ann terá dito: “aqui está o meu pátio, façam alguma coisa com ele”¹²⁶ (Cuff, 1992, p.206). Desde início estabeleceu-se uma relação muito próxima entre os arquitectos e a cliente que investiram entusiasticamente o seu tempo no projecto, que despertava interesse e fascínio de ambas as partes, de tal forma que Mayne e Rotondi não quiseram honorários pela prestação do serviço. A proposta modesta de Ann trouxe entusiasmo não só pelas desafiantes condições projectuais, mas também pelo envolvimento activo da cliente na concepção do projecto que “tomou parte no processo criativo e encorajou os arquitectos a experimentar desenhos alternativos”¹²⁷ (Friedman, 2006, p.217). Ann não vem assumir o papel de mulher arquitecta mas expor as suas ideias e vontades – de base conceptual mais do que funcional – para as quais os arquitectos demonstraram abertura e desprendimento totais. Refere mesmo que “depois, tu ficas de fora, porque tu não és arquitecto”¹²⁸ (Bergren *citado por* Cuff, 1992, p.199), reconhecendo as capacidades e habilitações dos arquitectos para o desenho da casa, pelo que, neste ponto, é clara a relação harmoniosa entre cliente e arquitectos.

¹²⁶ Tradução da autora: “Basically, she said, here’s my back yard, do something with it.” (Cuff, 1992, p.206)

¹²⁷ Tradução da autora – “Bergren took part in the creative process and encouraged the architects to experiment with alternative designs.” (Friedman, 2006, p.217)

¹²⁸ Tradução parcial da autora: “You’re authoring your own thing by choosing people who, if they do what they want, will give you what you want. That’s the key to it. And then you stay out of it, because you’re not the architect.” (Bergren *citado por* Cuff, 1992, p.199)



- 1- quarto 2- terraço 3- arrumos 4- acesso à casa pré-existente
 5- cozinha 6- biblioteca 7- sala de estar 8- casa de banho 9- estúdio

88. Plantas do piso superior e do piso térreo da Bergren House
 Corte transversal pelo principal eixo de desenho
 Indicação dos eixos visuais

Ainda que modestamente Ann se coloque fora do processo e que atribua o desenho totalmente aos arquitectos, Rotondi não hesita em reconhecer o seu papel activo e o contributo determinante na concepção de um projecto que designa de “gerador” na carreira dos Morphosis, tendo possibilitado a exploração de novas ideias e métodos. O projecto veio, de resto, lembrar “o poder da arquitectura como ideia” e que a sua criação e espacialização é possível “independentemente do tamanho ou do alcance do projecto”¹²⁹ (Rotondi *citado por* Cuff, 1992, p.203).

Consultar
plantas na
imagem 88.

Ver na imagem
89 o contacto
com a casa
pré-existente.

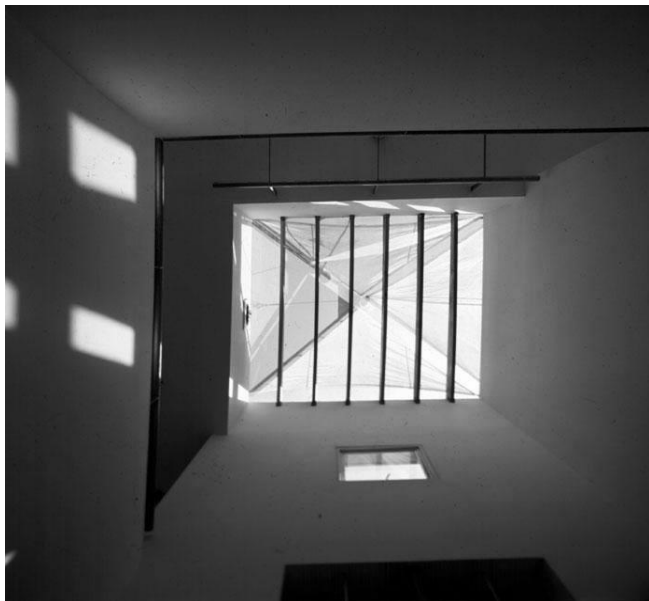
A particular implantação define os constrangimentos e especificidades das soluções projectuais. Não segue a regra ortogonal do bairro mas sofre uma ligeira inclinação por forma a tencionar a relação com os edifícios adjacentes, sobretudo nos momentos de transição no contacto com a casa pré-existente. O projecto resolve-se em 3 níveis num total de 79m², sendo que o piso inferior está parcialmente enterrado para garantir uma cêrcea que não chocasse com a envolvente. As lajes de betão, os apontamentos estruturais em aço e o revestimento em telha de asfalto e painéis metálicos compõem a materialidade de baixo custo e de traço eclético. O programa prevê um estúdio, uma biblioteca – desta vez um espaço assumidamente feminino –, uma zona de estar, uma pequena cozinha, uma casa de banho, e um quarto e um terraço, pelo que os espaços da casa pré-existente acabariam transformados em zonas de estar secundárias, num quarto de dormir e outro de brincar para o filho de Ann.

A casa organiza-se segundo um eixo visual (ver planta na imagem 88) que é também um eixo organizacional, que não é mais do que a “destilação” dos desejos fundamentais da cliente, que imaginava “uma série de espaços em relação para trabalho e lazer que elevasse e ordenasse as actividades diárias”¹³⁰ (Friedman, 2006, p.217). É abandonada a solução da parede divisória e da porta mas também não há um *open space* assumido. Há um desenho cuidado de momentos de transição entre os principais aposentos da casa: o espaço resulta numa sequência de espacialidades que se multiplicam e que se revelam sucessivamente ao olhar.

A sala de estar (imagem 90) é o ponto central e articulador, sendo momento de chegada, de pausa e de distribuição. O corte transversal na imagem 88 é particularmente demonstrativo das relações visuais que aí têm lugar. A clarabóia (imagem 91), as portas em vidro de acesso ao exterior e as janelas da casa de banho e do estúdio permitem mensurar o espaço, perceber as suas fronteiras e compreender como se organiza e distribui o espaço interno. O estúdio, a casa

¹²⁹ Tradução da autora: “For us, this work is seminal in the body of our work. Some projects are transitional, some projects are generative... [...] The House once again showed us the power of architecture as an idea and that you can convey ideas regardless of the size or the scope of a project.” (Rotondi *citado por* Cuff, 1992, p.203)

¹³⁰ Tradução da autora: “It is in fact an extremely revealing distillation of the fundamental goals of the client: to provide a series of linked spaces for work and leisure that enhance and order the daily activities of the individual and household.” (Friedman, 2006, p.217)



89. Vista para a zona da cozinha, no piso térreo

À direita encontra-se a biblioteca e ao fundo começam os aposentos da casa pré-existente

90. Vista para a zona de estar, no piso térreo, sob um saguão que termina em clarabóia

A eixo, ao fundo, a janela da casa de banho remata o eixo óptico no encontro com o exterior

91. Clarabóia e saguão. Vista a partir da zona de estar

92. Quarto, no piso superior, e clarabóia

de banho e o terraço surgem em níveis intermédios, por detrás da caixa de escadas, num “apontamento irónico”¹³¹ (Morphosis) que vem dar força aos eixos visuais até ao exterior. No prenúncio de uma parede a separar a sala da caixa de escadas, uma estrutura em grelha de madeira e metal dá complexidade ao sistema compositivo e permeabiliza o espaço que assim se deixa atravessar pelo olhar.

O espaço interno da Bergren House constrói-se pois por uma intensa noção de mensurabilidade através da pontuação de janelas no remate de eixos visuais precisos, nos 4 lados da casa em que a fenestração é possível: as 3 fachadas e a cobertura. O espaço torna-se perceptível porque as janelas revelam os limites da casa na linha do olhar, que encontra assim um lugar e uma dimensão no mundo. *O seguinte, o depois, o exterior*, são uma realidade presente e reconhecível na leitura da casa. Há uma distância, uma escala e por isso uma humanidade, uma verdade, no desenho arquitectónico que procura cumprir-se nessa relação honesta com o interior e o exterior.

Da mesma forma, o piso superior não segue a compartimentação típica da parede mas abre-se em si mesmo, colocando “o foco na relação entre o indivíduo, o ambiente ordenado e o mundo exterior”¹³² (Friedman, 2006, p.221) (imagem 92). A cobertura piramidal em panos brancos e a posição central da cama transformam um espaço numa plataforma cerimonial. A janela materializa-se aqui em clarabóias determinantes. Há uma luz flutuante e um sentido contemplativo e transcendente que se associa ao ambiente interior, e a casa “torna-se lugar de libertação do domínio social, um espaço privado de profunda contemplação e prazer estético que está, no entanto, ligado ao mundo além da casa”¹³³ (*ibidem*).

A intenção dos arquitectos é mesmo a de uma “combinação newtoniana” que instale “equilíbrio e ordem”¹³⁴ (Morphosis) e que se reflecte também no uso de tiras de pré-esforço, roldanas e contrapesos que encontram os pontos de equilíbrio nas fenestrações (imagem 93). De facto, as clarabóias e as janelas do alçado Sul são os extremos desse sistema. A estrutura metálica que se desenha em frente à janela (imagem 94) confere-lhe um centro, um cerne e uma importância. Há um controlo da estrutura, da forma e, ainda, da chegada ao exterior, ao

¹³¹ Tradução da autora: “The interim spaces convey a concern both for proportion, with varied levels compressed into the small volume, and for play, with ironic notes such as the bathroom located halfway up the floating stairway”. Citação disponível na memória descritiva da obra Venice III na página *web* do grupo, cuja fonte está indicada nas Referências Bibliográficas no final do trabalho com a entrada “Morphosis”.

¹³² Tradução da autora: “The space [the bedroom and dressing area] opens up again and becomes more formal and axial, focusing attention on the relationship between the individual, the ordered environment, and the outside world.” (Friedman, 2006, p.221)

¹³³ Tradução da autora: “The room, like house itself, thus becomes a place of liberation from the social realm.” (*ibidem*, p.221)

¹³⁴ Tradução da autora: “The concern for gadgetry inherent in this investigation expresses itself in Newtonian constellations of pulleys, counterweights, and devices of balance and order.” (Morphosis)



93. Dispositivos estruturais de “equilíbrio e ordem”

94. Janela da Bergren House. Abertura ortogonal e estrutura metálica

A meta-janela da Schröder House foi abordada em “A mulher como participante do projecto”.

encontrar um limite, uma medida. Na procura dessa ordem e lembrando a meta-janela da Schröder House, a janela da Bergren House posiciona-se ortogonalmente à fachada quando aberta. A janela não tem a ambição de longas vistas; mais do que possibilitar uma observação do exterior, procura acima de tudo elevar a casa a partir dela. A casa, no pequeno espaço disponível, cresce e expande-se em si mesma.

O desenho dos atravessamentos visuais e de um ambiente ordenador do espaço vem, de resto, resolver a compreensão do mundo e as circunstâncias da vida diária¹³⁵. Numa visão romântica e de adulação perante o projecto conseguido, Ann refere-se a uma experiência de habitar que compara à “fantasia do prazer perpétuo em ter uma mãe perfeita que nos dá tudo o que queremos e precisamos, toda a protecção, todo o calor, todo o prazer, tudo”¹³⁶ (Bergren citado por Cuff, 1992, p.203). A casa compõe-se por uma complexidade e uma integridade da mente e do corpo, reflectindo as mudanças do papel e do lugar da mulher desde os anos 70, que concilia trabalho, lazer e a vida familiar na casa (Friedman, 2006, p.221) e que se associa a um grupo de homens num trabalho de projecto que se desenvolve de igual para igual.

Ainda, a Bergren House reescreve leituras do moderno como a noção de espaço doméstico enquanto espaço contemplativo de Mies e a tensão formal do Neoplasticismo, e condensa assim uma consciência espacial sólida e abrangente, que é física, intelectual e social. Sobretudo, “a síntese destas partes num projecto para uma mulher cliente é algo novo”¹³⁷ (*ibidem*). A mulher cumpre-se e emancipa-se na casa pela noção de plenitude que as janelas comportam.

Por fim, ao possibilitar diferentes níveis de espacialidade interna e de relação com o exterior, a mensurabilidade do espaço e uma consciência do *estar*, a janela surge como a espacialização da mulher pós-moderna na sua capacidade de suportar vários *layers* e de superar as narrativas de subestimação, assumindo uma postura consumada de afirmação e igualdade, com um lugar no mundo comum.

¹³⁵ Como sugere Rotondi: “[The axes] had to do with the rational ordering systems that we lay on the world in order to comprehend the world, but then beyond that, the circumstances of everyday life.” (Rotondi citado por Cuff, 1992, p.203)

¹³⁶ Tradução da autora: “There’s an additional thing which comes from the experience of living in it, and that is that if you’ve ever had the fantasy of perpetual pleasure, of having the perfect mother there to give you everything you ever want or need, every protection, every warmth, every pleasure, every everything, the building does that.” (Bergren citado por Cuff, 1992, p.203)

¹³⁷ Tradução da autora: “The synthesis of these parts [elements of Le Corbusier and of Mies] in a project for a woman client is new.” (*ibidem*)

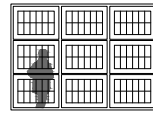
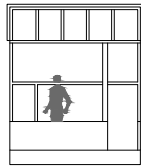
CONCLUSÃO

A ideia geradora de um *Janus* que olha em duas direcções opostas sustenta a transversalidade de temas e de domínios do *ser* e do *habitar* que marca a dissertação. Partimos do corpo e entrecruzamos a janela para chegar à arquitectura e questionar as formas e entendimentos sociais sobre o género e a sexualidade que participam na definição da casa, num exercício de reflexão acompanhado desde o início pela questão de investigação lançada na abertura do trabalho – *de que forma se expressa e se constrói a relação género-espaco na arquitectura?*.

A primeira parte – “O corpo: do género à arquitectura” – vem estabelecer a dualidade que sustenta a lógica de investigação e validar o género enquanto instrumento para a análise da arquitectura e das relações interpessoais que decorrem *no* e *do* espaço. A janela é então a materialização dessas dinâmicas domésticas. A interpretação do seu potencial dicotómico coloca-se em relação com as conjunturas sociais, com a casa e com a diferença de género do habitante, por partilharem da mesma condição dual, como abordado na parte 2 – “Janus: a janela nas relações do género”.

As relações interpessoais e a disciplina do corpo são também criações do espaço. O sentimento de *estar* no espaço constrói-se na nossa relação com o ambiente, com os outros e, também, com o exterior. A janela domestica o olhar, numa acepção que é tanto positiva ou negativa quanto a intenção do desenho e, neste ponto, os casos de estudo são claros na demonstração da importância da relação arquitecto-cliente para a definição do projecto. Por outro lado, no confronto entre o interior-exterior, a janela assume os contornos das realidades que a envolvem. As opções projectuais e o modo como a janela dá forma à questão do género e, particularmente, ao tema da mulher, acabam por reflectir a forma como essas questões são encaradas ou entendidas em cada momento. A janela é reveladora de modos de pensar e habitar o espaço e de hierarquizações que se estabelecem na relação homem-mulher.

Assim, a janela compreende-se no contexto, mas o contexto também condiciona o seu desenho, e, nessa relação recíproca, é a tradução de tempos diferentes, de formas de habitar diferentes, de entendimentos diferentes, como se retira da análise dos casos de estudo – “A janela: o limiar do género na habitação”.



95. Composição esquemática das janelas
Villa Mairea no topo, Farnsworth House ao centro e Bergren House em baixo

A Villa Mairea apresenta a janela enquanto instrumento de controlo e poder entre os habitantes e ainda na sua capacidade de ser lugar de repressão ou liberdade, promovendo uma hierarquia homem-mulher que faz transparecer uma desigualdade de géneros que resiste aos pressupostos de liberdade e independência da era moderna. Acomoda, pois, um lugar para o *feminino* marcado pelo estigma da tradição, da estagnação e da atemporalidade.

Na Farnsworth House, a dinâmica doméstica traduz-se numa realidade sem filtros, pela desconstrução da janela, repensada aqui num pressuposto formal que nega a privacidade, a intimidade e a sexualidade da habitante. A Farnsworth House, que parecia anunciar a promessa de uma arquitectura livre e emancipada, configura-se numa anti-janela que desprotege o domínio privado, objectualiza a mulher e desconsidera as vontades da cliente e o seu sentido de habitar. Sobretudo parece mostrar que a arquitectura só se cumpre conceptualmente com a exclusão do habitante: neste caso, onde não há lugar para a janela, não há lugar para a mulher.

A leitura oposta tem lugar na Bergren House, onde a mulher assume controlo na definição do projecto e participa da construção do ambiente doméstico e de uma casa que a concretize enquanto mulher pós-moderna. A janela é a “especialização” dessa vontade. A Bergren House propõe um quase hino à mulher moderna, que surge em *delay* e se cumpre no pós-modernismo, num tempo que oferece a possibilidade e os meios para essa concretização.

A mulher moderna e o homem moderno são pois figuras de tempos diferentes. O “moderno” assume sob este ponto de vista um significado conceptual, uma ideia, uma abstracção, que remete para um conjunto de vontades e mudanças que não atingiu a todos de forma igual. A Bergren House, em jeito de conclusão da dissertação, veio demonstrar que essa igualdade é possível e que a janela tem um papel activo na criação de lugares de liberdade e de plenitude da mulher.

Ainda, a Bergren House introduz um novo programa para a mulher, a biblioteca, representando um avanço relativamente à biblioteca da Villa Mairea, assumidamente masculina e espaço de controlo do exterior, do interior e da própria mulher. A biblioteca e o estúdio da Bergren House abandonam a dicotomia masculino-feminino anteriormente atribuída a estes espaços. Não se pretende invocar a dissolução da dicotomia homem-mulher, mas entende-se que a “igualdade da diferença” do género é promotora de uma arquitectura mais rica e plena.

A imagem 95 reúne as configurações assumidas pelas janelas abordadas nas três obras e que foram objecto para a reflexão género-arquitectura. Sujeição, negação e afirmação – assim definimos os três momentos que sintetizam a evolução da forma como a mulher se coloca na habitação, num processo que é acompanhado e desvendado pela janela.

A intenção de construir a dissertação de forma imparcial, atribuindo igual importância ao papel das figuras feminina e masculina na construção do moderno, pretendia abandonar a



96. Maire Gullischen, Edith Farnsworth e Ann Bergren

recorrente associação arquetípica da janela ao universo onírico e tradicional da mulher, mas no fim reconhecemos que há um percurso do *feminino* que acaba por traçar mudanças relevantes na História da arquitectura.

A mulher acaba por ser então a protagonista da análise, dando nome aos três casos de estudo que concretizam o trabalho – Maire, Farnsworth e Bergren (imagem 96) – e torna-se o grande símbolo do movimento moderno, por revelar e personificar o grande *loop* de ansiedades e hesitações que assolou todo o processo moderno, tendo sido portadora das contradições que iam sendo construídas na cultura das cidades. Os diversos estágios das narrativas modernas, dos seus progressos e recuos, colocaram a mulher numa posição incerta no frente-a-frente com a modernidade – ora símbolo de continuidade e de tradição, ora agente de transformação – que a motivou por fim à emancipação (também) *na* e *pela* janela.

Talvez a mulher personifique então o próprio *Janus*, na resposta às desigualdades, no limiar de encontros de dualidades e aporias, protagonista das tramas que se cumprem entre a janela e o corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

livros

- Agrest, D. (1993). "Architecture from Without: body, logic and sex" in J. Rendell, B. Penner e I. Borden (eds) (2003). *Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction*. London: Routledge (pp.358-370)
- Ardener, J. (1993). "The Partition of Space" in J. Rendell, B. Penner e I. Borden (eds) (2003). *Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction*. London: Routledge (pp.112-117)
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço* (2ª edição). São Paulo: Martins Fontes
- Baydar, G. (2005). "Figures of wo/man in contemporary architectural discourse" in H. Heynen, e G. Baydar (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spacial productions of gender in modern architecture* (pp. 30-46). Londres: Routledge
- Butler, J. (1990). "Excerpts 'Subversive Bodily Acts'" in J. Rendell, B. Penner e I. Borden (eds) (2003). *Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction*. London: Routledge (pp.96-98)
- Cohen, J. (1996). *Mies van der Rohe*. London: Taylor & Francis
- Colomina, B. (1992). "The Split Wall: Domestic Voyeurism" in B. Colomina (ed) (1992). *Sexuality and space* (pp. 72-128). New York: Princeton Architectural Press
- Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press
- Cuff, D. (1992). *Architecture: The Story of Practice*. Cambridge: MIT Press
- Felski, R. (1995). *The Gender of Modernity*. London: Harvard University Press
- Foucault, M. (1998). *The Birth of the Clinic*. London: Routledge
- Friedman, A. (2006). *Women and the Making of the Modern House*. New Haven: Yale University Press
- Giddens, A. (2012). "Sexuality and Gender" in *Sociology*. Cambridge: Polity Press (p.578-623)
- Hall, E. (1996). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água
- Herdeg, K. (1983). *The decorated diagram: Harvard architecture and the failure of the Bauhaus legacy*. Cambridge: MIT Press

Heynen, H. (2005). "Modernity and domesticity: tensions and contradictions" in H. Heynen e G. Baydar (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spatial productions of gender in modern architecture* (pp. 1-29). London: Routledge

Hills, H. (2000). "Architecture as Metaphor for the Body" in L. Durning e R. Wrigley (eds) (2000). *Gender & Architecture: History, Interpretation, Practice* (pp.67-112). Chichester: John Wiley & Sons

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press

Kuhlmann, D. (2013). *Gender Studies in Architecture: Space, Power and Difference*. Oxfordshire: Routledge

Le Corbusier (1989). *Towards a New Architecture*. London: Butterworth Architecture

Ledger, S. (1997). *The New Woman: fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester: Manchester University Press

Liotard, J. (1986). *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva

Massey, D. (2001). *Space, place, and gender* (3ª edição). Minneapolis: University of Minnesota Press

Menin, S. (2003). *Nature and space: Aalto and Le Corbusier*. London: Routledge

Miller, L. (2005). "Denatured domesticity: an account of femininity and physiognomy in the interiors of Frances Glessner Lee" in Heynen, H. e Baydar, G. (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spatial productions of gender in modern architecture* (pp. 196-212). London: Routledge

Neumeyer, F. (1995). *La Palavra sin Artificio*. Madrid: El Croquis Editorial

Neves, O. (2001). *Dicionário da Origem das Palavras*. Lisboa: Editorial Notícias

Niemeyer, O. (2000). *As Curvas do Tempo: As Memórias de Oscar Niemeyer*. London: Phaidon

Noever, P. (ed) (1993). *The end of architecture?: documents and manifestos*. Munique: Prestel

Oku, K. (2009). *Rietveld: The architecture of Gerrit Th. Rietveld*. Tokyo: Toto

Osorio, E. (2005). "Unequal union: La Casa Estudio San Angel Inn, c. 1929-1932" in H. Heynen, e G. Baydar (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spacial productions of gender in modern architecture* (pp. 215-233). London: Routledge

Paglia, C. (2007). *Personas sexuais*. Lisboa: Relógio D'Água

Pallasmaa, J. (2014). *La Imagen Corpórea: Imaginación e imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: A Arquitectura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman Companhia Editora

Pallasmaa, J. (2005). *Encounters: Architectural essays*. Hensinki: Rakennustieto Oy

- Pollock, G. (1988). "Modernity and the Spaces of Femininity" in *Vision and Difference: femininity, feminism and the histories of art* (pp. 50-90). London: Routledge
- Puente, M. (2006). *Conversas com Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Reed, C. (1996). "Introduction" in C. Reed (ed) (1996). *Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture* (pp. 7-17). London: Thames and Hudson
- Rendell, J. (2003). "Introduction: Gender" in J. Rendell, B. Penner e I. Borden (eds) (2003). *Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction*. London: Routledge (pp.15-24)
- Schulze, F. (1985). *Mies Van Der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press
- Scott, J. (1988). "Excerpts from 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis'" in J. Rendell, B. Penner e I. Borden (eds) (2003). *Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction*. London: Routledge (pp.74-87)
- Sequeira, M. (2010). "Prefácio" in Le Corbusier (2010). *O Modulor*. Lisboa: Orfeu Negro
- Sheets-Johnstone, M. (1994). *The Roots of Power: Animate Form and Gendered Bodies*. Illinois: Open Court
- Silva, J. e Calado, M. (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Presença
- Troutman, A. (2005). "The modernist boudoir and the erotics of space" in H. Heynen, e G. Baydar (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spacial productions of gender in modern architecture* (pp. 296-314). London: Routledge
- Venturi, R. (1995). *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes
- Wajcman, J. (1991). "The Built Environment: Women's Place, Gendered Space" in *Feminism confronts technology*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press
- Weston, R. (1992). *Villa Mairea: Alvar Aalto*. London: Phaidon
- Whyte, I. B. (1996). "Introduction" in H. Mallgrave (ed) (1996). *Berlage: Thoughts on Style 1886-1909*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities
- Wigley, M. (1992). "Untitled: The Housing of Gender" in B. Colomina (ed) (1992). *Sexuality and space* (pp. 326-389). New York: Princeton Architectural Press
- Wilson, C. (2005). "Looking at/in/from the Maison de Verre" in H. Heynen, e G. Baydar (eds) (2005). *Negotiating domesticity: spacial productions of gender in modern architecture* (pp. 234-251). London: Routledge
- Wilson, E. (2001). "The Invisible Flâneur" in *The Contradictions of Culture: cities, culture, women*. London: Sage
- Wright, F. (2005). *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*. São Francisco: Pomegranate

artigos de revistas

Albuquerque, F. (1953). "Residência no Morumbi". *Habitat* 10 (Janeiro – Março), 31

Colomina, B. (2004). "Unbreathed Air 1956". *GreyRoom* 15 (Spring 2004), 28-59

Figueira, J. (2010). "Olhar para as Estrelas: notas sobre o feminino/masculino na Arquitectura". *Joelho 01: Mulheres na Arquitectura* (Revista de Cultura Arquitectónica do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra), 1, 2-11

Kimura, D. (2002). "Sex Differences in the Brain". *Scientific American, The Hidden Mind* (Setembro), 32-37

Lico, G. (2001). "Architecture and Sexuality: The politics of gendered space". *Humanities Diliman* 2 (Janeiro – Junho), 30-44

Wendl, N. (2015). "Uncompromising Reasons for Going West: a Story of Sex and Real State". *Thresholds, Scandalous* 43, 20-33

artigos da internet

Cotelo, V. (1997). *El hueco, punto de inflexión*, disponível em http://www.tectonica.es/arquitectura/el_hueco/punto_de_inflexion.html, disponível a 7-06-2016

Hawthroen, C. (2012). "Architect Philip Johnson's Glass House". *Architectural Digest*, Setembro de 2012, disponível em <http://www.architecturaldigest.com/story/architect-philip-johnson-glass-house-modernism-article>, disponível a 29-05-2016

WHO (World Health Organization) Technical Report Series (1975-2002), disponível em <http://www.health.state.mn.us/topics/sexualhealth/definitions.html> disponível a 30-04-2016

Morphosis, "An explicit intervention into the existing fabric" in *Venice III* disponível em <http://www.morphosis.com/architecture/38/> disponível a 15-06-2016

dissertações de mestrado e doutoramento

Figueira, J. (2009). *A periferia perfeita: pós-modernidade na Arquitectura portuguesa, anos 1960-1980*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, Coimbra

Lopes, L. (2011). *Habitando o limiar: a janela e o olhar, em casa*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, Coimbra

conferência

"Industrializzazione e cultura popolare: Lina Bo Bardi nelle politiche di sviluppo economico e sociale brasiliane (1946-1982)" in "Lina Bo Bardi 1914-1992 – Una architetta romana in Brasile". Facoltà di Architettura da Università La Sapienza (Roma, 2014)

filmografia

L'Architecture d'aujourd'hui, Pierre Chenal, 1929, França

CRÉDITOS DAS IMAGENS

*1. O CORPO: DO GÊNERO À ARQUITECTURA**O outro*

1. Pallasmaa, 2005, p.65
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg (consultado em 1-05-2016)
3. Sequeira, 2010, p.76
4. Kuhlmann, 2013, p.105
5. <https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2012/04/the-medicalization-of-architecture013.jpg> (consultado em 1-05-2016)
6. http://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2014/07/moma-exhib_02.jpg (consultado a 2-06-2016)
7. http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2010/08/01_FK-Archival-Photo.jpg, consultado em 16/12/2015 (consultado em 1-05-2016)
8. Kuhlmann, 2013, p.179
9. em cima: http://1.bp.blogspot.com/-zR-qza9IHGw/UMCffmTra1I/AAAAAAAAABPg/b-SVdSPAPAM/s640/rabiscosNiemeyer_mulher.jpg (consultado em 6-7-2016)
em baixo: http://www.arhitekton.net/wp-content/uploads/2011/12/a11p8_l3.jpg (consultado em 6-7-2016)
10. Kuhlmann, 2013, p.33
11. Fotografia da autora
12. à esquerda: <https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/976x549/p01cgmj0.jpg> (consultado em 6-7-2016)
à direita: <http://blogs.artinfo.com/objectlessons/files/2013/06/Scott-Brown-and-Venturi.jpg> (consultado em 6-7-2016)

A aporia moderna

13. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62352r/f4.highres> (consultado em 10-07-2016)
14. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Adolf_Loos_Ornament_und_Verbrechen_Plakat.jpg (consultado em 31-07-2016)
15. [https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_Benjamin_Johnston#/media/File:Frances_Benjamin_Johnston,_Self-Portrait_\(as_%22New_Woman%22\),_1896.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_Benjamin_Johnston#/media/File:Frances_Benjamin_Johnston,_Self-Portrait_(as_%22New_Woman%22),_1896.jpg) (consultado em 6-06-2016)
16. <http://cdn.loc.gov/service/pnp/cph/3b40000/3b44000/3b44900/3b44956r.jpg> (consultado em 6-06-2016)
17. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/62/24/6f/62246fd6aeef37de18e165df6d134b9a.jpg> (consultado em 6-06-2016)

Gendered Spaces

18. Kuhlmann, 2013, p.139
19. Pollock, 1988, p.247
20. à esquerda: Zednicek, W. (2004). *Adolf Loos: Pläne und Schriften*. Wien: Eigenverlag Walter Zednicek, p.160
- à direita: <http://3.bp.blogspot.com/-jfWQFDnFHTY/UUm5IXWK3il/AAAAAAAAAU0/kBPavR6sw7A/s1600/boudoir.jpg> (consultado a 10-06-2016)
21. <http://3.bp.blogspot.com/-CATHM7kbfk/ULKhPPDnLI/AAAAAAAAAEIc/dKHkPe8B-e4/s1600/Glessner+library.JPG> (consultado a 10-06-2016)
22. Troutman, 2005, p.300

*2. JANUS: A JANELA NAS RELAÇÕES DE GÉNERO**O encontro de um limiar*

23. http://imgfave-herokuapp-com.global.ssl.fastly.net/image_cache/1398749931334310.jpg (consultado a 7-06-2016)
24. Pallasmaa, 2014, p.166
25. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Romeo_and_juliet_brown.jpg, (consultado a 7-06-2016)
26. <http://www.mythicjourneys.org/images/januscoin.jpg>, consultado a 17/01/2016
27. http://www.studioellessi.com/uploads/1/9/7/2/19723665/9232122_orig.jpg (consultado a 31-07-2016)
28. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/12/47/c0/1247c05dfa5ed7eb61f829776eb38954.jpg> (consultado a 7-06-2016)
29. Fotografia da autora
30. http://www.metalocus.es/sites/default/files/file-images/ml_Eduardo%20Souto%20de%20Moura%20.%20Windows%20.%20Biennale%202012%20.%20Venice.jpg (consultado a 7-06-2016)

Casa, controlo e sujeição

31. <http://lucyvivante.net/wp-content/uploads/2009/10/Albrecht-Durer-Draftsman-Drawing-a-Recumbent-Woman-Woodcut-1525-Graphische-Sammlung-Albertina--1024x352.jpg> (consultado a 1-06-2016)
32. Do filme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929), de Pierre Chenal
33. Do filme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929), de Pierre Chenal
34. à esquerda: Weston, 1992 (sem numeração de páginas)
- à direita: Kuhlmann, 2013, p.12
35. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/79/99/a4/7999a4b2cedb3942a7e22b0c8e3ed752.jpg> (consultado a 1-06-2016)
36. Friedman, 2006, p.26
37. Kuhlmann, 2013, p.158
38. Zednicek, W. (2004). *Adolf Loos: Pläne und Schriften*. Wien: Eigenverlag Walter Zednicek, p.153

39. https://image.architonic.com/imgTre/10_09/adolf_loos_moller.jpg (consultado a 1-06-2016)
40. Colomina, 1992, p.79
41. <http://www.blogdoims.com.br/ims/dois-momentos-marcantes-de-lina-bo-bardi> (consultado a 1-06-2016)

A desconstrução dos modelos convencionais

42. <http://static.panoramio.com/photos/large/17422491.jpg> (consultado a 29-05-2016)
43. https://fansinaflashbulb.files.wordpress.com/2014/11/munkasci_martin_2007_110_213.jpg (consultado a 29-05-2016)
44. <http://www.curbed.com/2015/2/13/9992688/designs-by-architect-couples-in-love> (consultado a 29-05-2016)
45. Colomina, 2004, p.43
46. http://st1.idealista.com/news/archivos/1_glass_house.jpg (consultado a 29-05-2016)
47. Friedman, 2006, p.126
48. <http://blog.logomyway.com/wp-content/uploads/2014/04/61.jpg> (consultado a 29-05-2016)
49. <http://www.gardenista.com/wp-content/uploads/2015/04/fields/Philip-Johnson-glass-house-reflection-gardenista.jpg> (consultado a 29-05-2016)
50. Friedman, 2006, p.153
51. http://farm6.staticflickr.com/5550/11012510553_8da977d025_o.jpg (consultado a 29-05-2016)
52. <http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2016/02/Maison-de-Verre-Paris-by-Pierre-Chareau-Bernard-Bijvoet-Yellowtrace-13.jpg> (consultado a 29-05-2016)
53. <http://hyperbole.es/wp-content/uploads/2016/02/MAISON-DE-VERRE-Chareau.jpg> (consultado a 29-05-2016)

A mulher como participante do projecto

54. Friedman, 2007, p.32
55. http://3.bp.blogspot.com/_aLNA1ox5acg/TFxO8z3tK4I/AAAAAAAAABzo/7VWNU1F0R9U/s1600/La-Miniatura-6.jpg (consultado em 6-06-2016)
56. Friedman, 2007, p.214
- 57 e 58. Oku, 2009, p.52
59. à esquerda: Oku, 2009, p.50
- à direita: https://c1.staticflickr.com/9/8224/8314299025_5f75f69f96_b.jpg (consultado em 6-06-2016)
- 60 a 63. Friedman, 2006, p.190, 193 e 193
64. http://7.fotos.web.sapo.io/i/Bd614d94a/18277111_ZbkUk.jpeg (consultado em 6-07-2016)

3. A JANELA: O LIMIAR DO GÉNERO NA HABITAÇÃO

Representatividade e Método de Análise

65. Desenhos da autora

Villa Mairea

66. Desenho da autora (a partir da plataforma digital GoogleMaps)
67 e 68. Weston, R. (1992) (sem numeração de páginas)
69. http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/en/46.htm (consultado em 29-06-2016)
70 e 71. Desenhos da autora (a partir da fonte Weston)
72 e 73. Weston, R. (1992) (sem numeração de páginas)
74. em cima: http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/en/58.htm (consultado em 29-06-2016)
em baixo: http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/img/21_2_av-4034.jpg (consultado em 29-06-2016)
75. *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929), Pierre Chenal
76. http://www.villamairea.fi/sites/villamairea.fi/files/styles/large/public/0101_olohuone.jpg?itok=35u4QirB (consultado em 29-06-2016)

Farnsworth House

77. Desenho da autora (a partir da plataforma digital GoogleMaps)
78. Friedman, 2006, p.126 e 136
79. à esquerda: <http://static1.squarespace.com/static/52046d02e4b0fdb637143d32/520db851e4b04f935ef7463e/52126b0be4b01103f3673e8d/1376943740030/Farnsworth+House+Bed+2008.jpg> (consultado a 28-06-2016)
à direita: Friedman, 2006, p.137
80. Desenhos da autora (a partir da fonte http://67.media.tumblr.com/23ab94b1e3c5fa2229902c78f7804a0f/tumblr_nj2wnuC9XQ1u9i8roo1_1280.jpg, consultada em 1-06-2010)
81. http://images.adsttc.com/media/images/5597/f529/e58e/ce2c/8300/06a5/large_jpg/Wendl_Figure_1.jpg?1436022048 (consultado a 28-06-2016)
82. Friedman, 2006, p.135
83. http://images.adsttc.com/media/images/5597/f4ea/e58e/ce2f/b500/06eb/large_jpg/Wendl_Figure_4.jpg?1436021986 (consultado a 28-06-2016)

Bergren House

- 84 e 85. Desenhos da autora (a partir da plataforma digital GoogleMaps e da fonte Morphosis)
86 e 87. Friedman, 2006, p.214 e 218
88. Desenhos da autora (a partir da fonte Morphosis)
89 e 90. Friedman, 2006, p.221 e 220
91 a 94. <http://www.morphosis.com/architecture/38/> (consultado em 10-07-2016)

CONCLUSÃO

95. Desenho da autora
96. http://www.poriartmuseum.fi/fin/nayttelyt/2008/084/etusivun_kuva.jpg (consultado em 10-07-2016)
Friedman, 2006, p.127
<http://photo.wxbgt.com/weixiu/images/teacher/zjr16914098.jpg> (consultado em 10-07-2016)

